

il libro di musica

musica

*Per una storia materiale
delle fonti musicali in Europa*

Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

▪ **2004 L'EPOS** Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.

Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • fax 091 6116011

www.portidiulisse.it
info@lepos.it

Progetto grafico
Maurizio Accardi

Cura redazionale
Laura Cosentino

Impaginazione
Grazia Lo Scudato

Revisione finale
Jessica Lo Jacono

caratteristiche

Questo libro è composto in Adobe Garamond e Helvetica Neue; è stampato su Ivory Print da 100 g/mq delle Cartiere Germagnano; le segnature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 13,5 × 21 cm) con legatura in brossura e cucitura a filo refe; la copertina è stampata su GardaMatt Art da 250 g/mq delle Cartiere del Garda e plastificata con finitura opaca.

Il libro di musica : per una storia materiale delle fonti musicali in Europa / a cura di Carlo Fiore. - Palermo : L'Epos, 2004.

(De charta ; 7)

ISBN 88-8302-264-5.

1. Musica – Storia – Fonti. I. Fiore, Carlo.
780.26 CDD-20

*CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana
"Alberto Bombace"*

il libro di

a cura di

Carlo Fiore

con contributi di

Luca Aversano

Giacomo Baroffio

Marco Beghelli

Stanley Boorman

Vincenzo Borghetti

Tim Carter

Mariateresa Dellaborra

Anik Devriès-Lesure

Mark Everist

Piero Gargiulo

Franco Pavan

Angela Romagnoli

Maria Grazia Sità

John Stinson

Claudio Toscani

indice

De claretis

- 9 introduzione (di Carlo Fiore)
- 21 I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani (Giacomo Baroffio)
- 43 Le fonti della musica polifonica, ca. 1170 - 1330 (Mark Everist)
- 65 I manoscritti musicali del Trecento (John Stinson)
- 89 Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento (Vincenzo Borghetti)
- 115 I primi stampatori musicali (Stanley Boorman)
- 137 L'editoria musicale tra Cinque e Seicento (Tim Carter)
- 163 La musica nei trattati italiani tra Cinque e Seicento (Piero Gargiulo)
- 193 Le intavolature (Franco Pavan)
- 215 Il manoscritto di musica nel Seicento (Angela Romagnoli)
- 239 La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano (Mariateresa Dellaborra)
- 263 Un commercio in espansione: l'editoria musicale in Francia nel Settecento. Pratiche editoriali (Anik Devriès-Lesure)
- 277 Il libretto d'opera (Marco Beghelli)
- 315 L'opera italiana dell'Ottocento: le fonti manoscritte (Claudio Toscani)
- 341 La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento (Luca Aversano)
- 363 Note sulle partiture di musica nuova nella seconda metà del Novecento (Maria Grazia Sità)
- 383 bibliografia essenziale
- 393 indice dei nomi

Avvertenza

Carlo Fiore è responsabile della curatela del volume, della traduzione italiana dei saggi di Mark Everist, Stanley Boorman, Tim Carter e Anik Devriès-Lesure, della stesura dell'introduzione e della bibliografia essenziale. La traduzione del saggio di John Stinson è del Dr. John Gaillard (La Trobe University).

introduzione

De claretta

È ovvio che le grandi storie della musica si servano delle fonti per raccontare di vite umane, luoghi, opere, stili e forme. Qui l'ambizione è più modesta: fare storia ancora con le fonti ma limitandosi a riflettere su di esse. Protagonisti: i "libri di musica", cioè gruppi di fogli sciolti o rilegati (di pergamena o carta) che conservano prescrizioni di suoni e ritmi o testi a vario titolo legati alla musica; trama: la trasformazione di questi libri, che si è prodotta intrattenendo un dialogo sempre proficuo tra essi e ciò che vi veniva scritto e come.

Di solito s'immagina il compositore come qualcuno cui prima la musica viene in mente e che poi la scrive "su un foglio". L'indagine materiale serve anche a spiegare perché un simile luogo comune nasconda miriadi di varianti: storie, geografie, culture complementari all'artista, alla sua ispirazione e perizia; nessi tecnologici che si frappongono tra il pensiero in quanto tale e le pagine bianche, intrecci funzionali tra le modalità di trasmissione del repertorio e i suoi codici di trascrizione. Modalità che hanno permesso alla memoria della musica e delle sue esperienze di restare visibili nei secoli,

conservando non solo tracce del mero dettato sonoro, ma anche delle sue differenti ricezioni e fruizioni, tramite varianti che si sono succedute, stratificate e che, se trascurate, impediscono la lettura corretta e completa di qualsiasi repertorio.

Nel Medioevo la memoria dei primi melografi del canto piano ha dovuto adattare alla meglio le sue sfumature a ciò che l'alfabeto e le grafie accentuative potevano prestarle, sviluppando progressivamente sistemi variamente dettagliati. L'insofferenza verso i limiti dei linguaggi codificati ha poi portato a quasi tutte le altre rivoluzioni della notazione, anche perché a ogni salto stilistico, o novità timbrica ed espressiva, è dovuto coincidere un modo nuovo di messa per iscritto. La presenza delle voci, il ruolo degli strumenti, la quantità di testo intonato o di sonorità simultanee, la competenza di chi scriveva e chi leggeva, la maneggevolezza, il lusso o l'economia, le esigenze di rapidità, decorazione, longevità o transitorietà: tutti fattori che hanno influito su come, dove e perché si sarebbe scritta la musica. Di pari passo con le notazioni si sono evoluti i formati, perfezionati e specializzati

i materiali e gli strumenti tecnologici, evoluti i mercati (le cui caratteristiche hanno talvolta influito anche sulla musica stessa che si scriveva). Non solo superfici su cui tracciare segni, ma anche inchiostri, penne, pennelli, macchinari, rifiniture, reti di comunicazione. Nelle vicende di questi soggetti storico-musicali indiretti si sono innestate ragioni ora puramente funzionali, ora estetiche, assai spesso anche economiche. Infatti, almeno a partire dall'invenzione della stampa musicale, la musica scritta ha cessato di essere una faccenda per soli addetti ai lavori, trasformandosi in mercato, quindi in industria.

Molteplici i percorsi da seguire lungo l'indice. Fra questi, per esempio, la storia della grafica e del colore mostra come non solo le notazioni ma anche gli elementi decorativi abbiano avuto ruoli peculiari; varianti nella visualizzazione che non hanno riguardato solo l'estetica delle pagine essendo anche specchio di ciò che, di volta in volta, la sensibilità dell'epoca riteneva necessario visualizzare.

Nell'ambito delle relazioni più influenti tra musica e materialità dei suoi supporti "cartacei" c'è l'affiancarsi della quantità di dettagli prescritti agli impliciti; in altre parole, le modalità con cui è cambiata la mole d'informazioni (su cosa e come leggere, interpretare, elaborare) da dover precisare o da dare per scontate. Quasi tutto è dato per scontato o sottinteso ai primordi, quando l'oralità e la memoria governano incontrastate la tradizione musicale (cito da

Giacomo Baroffio: «per comprendere una musica scritta in un codice tra il X e l'XI secolo, è necessario conoscere a memoria la melodia. Questa situazione dà origine a un circolo intricato e intrigante: chi non conosce la musica, non può leggere i manoscritti; chi già la conosce, non ha bisogno dei libri»); poco o nulla di sottinteso resta oggi che tutta la storia della cultura dovrebbe essere oggetto paritario di studio e conservazione.

Manoscritto o stampa, in musica come in letteratura, si leggono non come rigide alternative bensì spesso come media complementari per le loro diverse funzionalità: se ne parlerà da prospettive differenti quasi in ogni capitolo.

Semmai sono le singole culture del manoscritto e della tipografia ad ammettere storie separate, ma non sempre, perché se la storia della tipografia segue quella dei materiali di cui si serve (prima il legno, poi il metallo, quindi l'informazione elettronica, che però esula dalla presente trattazione), non altrettanto può dirsi per le sue tecnologie che, giocoforza, la riconducono alla manualità: infatti, tanto in letteratura quanto in musica, si stampano caratteri a matrice grafica (cioè scritta a mano) e grafica (cioè intagliata a mano).

Un'altra analogia sta nella forma dei tratti e nella loro trasformazione, da spigolosi (come nella notazione quadrata) e di lenta realizzazione, ad arrotondati (come avviene ancora oggi), permettendo una forte accelerazione nei tempi di produzione e un più rapido processo di tra-

slazione del pensiero musicale in codice scritto (nell'Ottocento mai un intero melodramma si sarebbe potuto anche solo copiare in una sola settimana, come racconta Toscani, se la mano del copista fosse stata costretta a frammentare il tratto come faceva un qualsiasi suo "collega" rinascimentale).

E lo sguardo non è stato sempre rivolto all'indietro. Verso metà Seicento, per esempio, la stampa era ormai tanto influente e diffusa che è stato il turno della scrittura a mano d'imitare la stampa e non più viceversa, fino al momento in cui anche l'impaginazione e la legatura si sono svincolate dalla parentela col manoscritto.

È frequente il caso che una stessa musica ammetta più forme di raffigurazione: dipende da chi è, di volta in volta, il destinatario privilegiato della determinata fonte, cioè chi sceglie un "libro" o un altro. Si pensi a una sinfonia di Mozart, letta tutta insieme dalla partiturina che sta in una mano sola mentre nell'altra stringiamo il telecomando dell'impianto stereo, oppure "sfilacciata" parte per parte sul leggio di ciascun membro dell'orchestra che la suona. Si pensi a un melodramma di Bellini, che non ha visto una "bella copia" in partitura fino alle edizioni moderne di oggi, e che ai suoi tempi prevedeva vesti scritte ancor più diverse a seconda di chi le adoperava: infatti, cito da Claudio Toscani: «i testi "ufficiali" dell'opera italiana dell'Ottocento, per il pubblico che in teatro assiste alla rappresentazione e per gli appassionati che in pri-

vato ne ascoltano e riproducono i brani, sono il libretto e la riduzione a stampa per canto e pianoforte. Alla partitura completa, il pubblico di norma non ha accesso: questo documento materiale è destinato e riservato agli addetti ai lavori, agli operatori che lo utilizzano per allestire lo spettacolo operistico».

Spesso, tra lettura ed esecuzione musicale, si fruisce con una certa ansia della fonte di cui si dispone: di rado si riflette sull'impaginazione musicale, sui criteri della *mise en page*, su come differenti metodi per rendere visibile la musica (e dunque disponibile alla comprensione) non siano necessariamente equivalenti. Non si tratta solo di dimensioni, delle evidenti differenze d'uso di una *pocket score* o di uno spartito in folio, di una partitura completa per orchestra o di una riduzione canto e piano. Infatti la storia della musica mostra spesso fenomeni d'interferenza tra la leggibilità di quanto scritto e la qualità del messaggio apprezzabile dal lettore. A ciò si sono evidentemente legate le ricerche, i grafismi e i formati anomali invalsi presso molti compositori del Novecento, ma anche l'evoluzione della filologia musicale con la sua alternanza di criteri di trascrizione della musica antica. E anche la "musica antica" stessa è stata influenzata da tali dinamiche: si pensi all'evoluzione dei sistemi di stenografia e cifratura del basso continuo, oppure alle sfumature insite in un'intavolatura per liuto (per esempio italiana) che, indicando le posizioni delle note e le corde a vuoto

“dice” qualcosa, da parte del compositore (o chi per lui), anche sulla timbrica del brano (mentre ciò non avviene con una veste analoga in partitura, che però è assai più chiara nell’esplicitare le strutture e il contrappunto). E non sono che pochi esempi: la pratica musicale e le consuetudini di ricerca di ciascuno ne possono offrire dei più diversi ambiti di repertorio ed epoche.

Ancor più specifica dell’ambito musicale è la riflessione sulle varianti iconiche e simboliche delle notazioni e delle loro presentazioni. Per iconiche s’intendono evidentemente le intavolature, dove non si prescrivono suoni ma posizioni (e forse altrettanto potrebbe dirsi dei neumi gregoriani in campo aperto, neppure loro indici di altezze definite ma di “gestualità” della voce); per simboliche s’intendono le scritture fatte di note che, in questo libro, vorrebbero assurgere a protagoniste e in ogni loro componente, l’asta, l’ovale, i rigli, la loro quantità e posizione viste, una volta tanto, accanto al rispettivo portato sonoro: perché esso non è stato quasi mai assoluto o indipendente da come veniva tramandato per iscritto e ciò, ancora una volta, segnando un’altra forte cesura con la scrittura delle parole. Neppure questo schema, tuttavia, è rettilineo: il capitolo di Mariagrazia Sità spiegherà come e quanto nel Novecento note, rigli e formati (ma, in fondo, anche la loro essenza simbolica) siano stati ripensati fino al recupero e al rinnovamento di elementi iconici che si credevano perduti.

Quanto alle “parole”, oltre a descrivere come il testo sia stato di volta in volta sottoposto alla musica, spazio significativo è riservato a libri “sulla” e “per la” musica, come i trattati e i libretti d’opera: entrambi fonti musicali a pieno titolo pur appartenendo a generi letterari. In proposito i saggi di Piero Gargiulo e Marco Beghelli, forse più di altri (che già vantano ponderose e specialistiche alternative in volume), sono presenze uniche nella bibliografia attuale. Peraltro la loro inclusione, se scontata in prospettiva scientifica, non lo è ai fini di un uso didattico della miscellanea, che vorrebbe aiutare l’inquadramento delle fonti musicali in tutta la loro multiforme varietà, passaggio fondamentale di qualsiasi percorso di formazione musicale.

Alla filologia, dai rudimenti sino ai metodi più complessi, spetta il compito di educare alla critica del testo, ciò che resta alla bibliologia – cioè istruire la lettura critica del dettato creativo e della sua presentazione – benché meno appariscente, non è del tutto trascurabile. Infatti, lungo i prossimi capitoli, fra le altre informazioni emergeranno anche numerosi collegamenti tra la veste con cui la musica è stata diffusa per iscritto e certe sue caratteristiche compositive, a volte anche inerenti alla resa espressiva, persino le prassi esecutive. Si pensi alla differenza tra l’esecuzione della polifonia dalla partitura o da un libro parte o da un set di parti arrangiate sulla stessa pagina. Nel primo caso vi è una visione globale del componimento, che pre-

dilige il riconoscimento dei fenomeni verticali (consonanze, armonie, tessiture); nel secondo una relazione esclusiva tra la linea melodica e chi dovrà modularla agendo, tramite il bagaglio personale di abilità, sull'ornamentazione, sulle alterazioni, ecc.; nel terzo caso la disposizione delle parti agisce sul risultato sonoro, condizionando la posizione dei cantori dunque il tipo di emissione delle voci.

Mantenendo il centro dell'attenzione sui "fenomeni materiali", alcuni capitoli devono necessariamente compiere deviazioni: ora verso la musica in se stessa, ora verso vicende economiche e culturali. Lontani nel tempo i fenomeni che invocano simili digressioni: dalle esigenze di chiarezza e sintesi di un'intavolatura cinquecentesca, alle difficoltà nella ricerca di un soddisfacente tramite semiografico per la resa di effetti e sonorità nuove, invenzione delle avanguardie del Novecento.

Di tutto ciò si tenta di mostrare panorami, chiarendosi l'un l'altro i capitoli (i due di John Stinson e Vincenzo Borghetti, i tre di Stanley Boorman, Tim Carter e Franco Pavan, i due di Mariateresa Dellaborra e Angela Romagnoli, i due di Anik Devriès-Lesure e Luca Aversano), sperando di offrire una trattazione il più possibile compatta.

La scelta di limitare all'Europa la scena della nostra storia serve a circoscrivere almeno un po' le tematiche, già molto selezionate, che meriterebbero approfondimento. Tra le più vistose esclusioni risultano le fon-

ti dell'Asia, la storia dell'editoria musicale e delle sue tecnologie negli Stati Uniti, le forme di trascrizione delle culture musicali tramandate oralmente, la discografia. Mi auguro che tali esclusioni non siano lette come lacune, ma che i soggetti di ciascun capitolo appaiano invece sotto forma di scelte di campo esemplificative.

Manca anche, perché formalmente estranea alla sola Europa, una trattazione dei "libri di musica" non in carta, né in pergamena, non a penna né a torchio ma scritti in informazioni elettroniche. L'argomento – insieme a una riflessione sulla musica elettronica ormai non più neonata – sul quale rimandiamo alla letteratura specifica, suggerisce già molti temi interessanti ma lontani dall'orizzonte tradizionalmente bibliologico qui osservato, perché non corrisponde semplicemente a un mutamento materiale delle fonti ma anche sostanziale.

Penna, bulino, matita... sono strumenti per scrivere; anche il software di editing musicale lo è, nella più immediata accezione, ma superata questa, notiamo subito come tale univoca corrispondenza sia appena una delle prospettive aperte dal nuovo medium. Infatti, similmente a quanto era già accaduto fissando su nastro magnetico musica non scritta su carta (o non scrivibile), altrettanto la scrittura tramite elaboratore ha prodotto un nuovo circuito, forse inatteso, tra penna, tastiera, video ed elaborazione. Il compositore può scrivere ciò che ha in mente e averne verifica al computer come l'avrebbe al-

la tastiera di un pianoforte. Ma è anche possibile, e creativamente proficuo, che le più ampie possibilità di timbro, registro e agogica concesse dall'elettronica agiscano a loro volta su chi compone, venendo in aiuto alla creatività piuttosto che limitarla a soluzioni ingabbiate dai parametri storici in primis dei sistemi pentagrammati, quindi delle sonorità e delle tecniche strumentali che, oggi, pacificamente consideriamo storiche di per se stesse. Perfettamente contemporaneo è l'assistere a come si svolgono i processi compositivi da quando i fogli di musica virtuale hanno permesso, agendo su materiale musicale-elettronico (fonti "dinamiche") d'implementare l'idea umana con spunti offerti dal range di varianti permesso dal codice binario.

Altra trasformazione importante spinta dall'invenzione della scrittura musicale computerizzata è a livello sociale. Infatti, se il tasso di alfabetizzazione musicale "classica" odierno non è radicalmente mutato rispetto al recente passato, la presenza dei computer nella vita quotidiana è assai più capillare di qualsiasi strumento musicale acustico. Dunque, oltre a farsi "strumento" per il compositore di professione, la tastiera del computer occhieggia a un numero esorbitante di utenti che, da ascoltatori, possono farsi essi stessi perlomeno elaboratori di musica (non importa se scritta, ma pur sempre memorizzata ergo assurta al rango di "fonte").

Si può parlare anche in musica d'impaginazione più o meno funzionale,

leggibile, gradevole, e lo stesso vale per la tipografia delle note?

Crediamo che la risposta sia affermativa: infatti dei primi due argomenti questa miscellanea contiene sottotraccia una storia; di un terzo, cioè di un'educazione alla corretta produzione di libri di musica, vorrebbe essere incentivo. Perché quanto orfani, vedove e simili scorrettezze vigono fra gl'inconvenienti dell'impaginazione testuale, quanto i concetti di giustezza e armoniosità dei corpi tipografici alfabetici, altrettanto è lecito attendersi in musica, facendo delle testimonianze passate "fonti" di discriminare, ed evitando l'appiattimento su cui è facile giacere lasciandosi ingabbiare dagli automatismi del software commerciale più in voga.

Manuale da un lato, dall'altro questo libro vorrebbe somigliare a un documentario a tema, oppure alla raccolta di didascalie per una mostra. La guida lungo una sala immaginaria dove toccare con mano e guardare da vicino le fonti di ciò che più spesso "solo" ascoltiamo, dove provare ad ascoltare la musica "con gli occhi", occhi però attenti non a uno spettacolo passivo, ma alla sostanza di ciò che si tiene tra le mani, con tutto ciò che essa "significa".

Chi può esserne utente privilegiato? Tutti i musicisti, i musicologi, gli amanti della musica.

Chi canta, chi suona, chi "soltanto" legge la musica, spesso è viziato, da una didattica meramente applicativa, a intrattenere un rapporto banalmente passivo con le fonti. I libri di musica si comprano e si usano ac-

cettandone così com'è non solo la lezione ma anche l'entità materiale in senso stretto.

Sull'opportunità di competenze bibliologiche da parte dei musicologi quasi non varrebbe la pena soffermarsi, tanto appare ovvia. Lo è quanto la conoscenza dei tipi di tela, pennello, pigmento, tecnica pittorica o scultorea da parte degli storici e dei critici dell'arte figurativa. Tra loro, già un antesignano come Vasari se n'era reso conto, antepoendo alle sue *Vite* una descrizione degli ambiti materiali. Per di più, come spesso accade tra le branche della musicologia, alla letteratura sugli aspetti ma-

teriali manca il livello intermedio, perché si passa dalla tabula rasa della manualistica per le scuole (quali?) ai più specifici *case studies* e ai repertori di consultazione, senza attraversare una fase di "alfabetizzazione" sulle fonti per quello che sono.

Chi invece la musica la gode soltanto, senza farne mestiere, senza saperne sviscerare tecniche e poetiche, forse troverà utili e interessanti le nozioni e descrizioni che seguiranno, offerte, questo almeno è l'augurio, senza dare nulla per scontato, cercando di narrare una storia di oggetti e di processi in grado di arricchire l'immaginario di tante esperienze d'ascolto.

carlo fiore

De clarta

I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani

di Giacomo Baroffio

IL LIBRO LITURGICO

Il libro liturgico, quale sussidio che contiene i testi per una celebrazione rituale, ha una storia scandita da alcuni fatti che meritano di essere brevemente ricordati. All'inizio della Chiesa cristiana le comunità potevano disporre di una lunga esperienza culturale, quella ebraica, che permetteva di formulare preghiere e comporre canti secondo alcuni schemi di massima fissati dalla tradizione sia del Tempio, sia delle diverse sinagoghe della diaspora. Formule di benedizione e moduli melodici per la proclamazione delle Scritture e per il canto dei salmi avevano avuto un lungo collaudo ed erano familiari agli ambienti delle primitive comunità giudeo-cristiane. Questa particolare situazione di radicazione nel tessuto rituale ebraico ha reso superflua, almeno per alcuni decenni, la fissazione dei testi liturgici.

Nell'epoca subapostolica, già prima dell'editto di Milano del 313, all'interno delle Chiese d'Oriente e d'Occidente si delineano i primi assestamenti a livello istituzionale – ad esempio l'articolazione delle comunità in precise unità territoriali che,

in seguito, daranno origine alle diocesi e alle regioni ecclesiastiche – e anche a livello rituale. Le esperienze di fede vissute dagli apostoli con Gesù Cristo nei suoi momenti di preghiera (ebraica), si configurano sempre più come azioni distinte con precise connotazioni che, pur nella molteplicità di espressioni, rivelano l'unità fondamentale della liturgia cristiana: si pensi alla Messa che ricalca l'ultima Cena di Gesù inserendo la *memoria* liturgica in un contesto didattico di catechesi.

Ancora all'inizio del secolo III, le formule scritte e tramandate da opere autorevoli, come la *Traditio apostolica* d'Ippolito di Roma († 220), fissano soltanto i concetti essenziali dei testi liturgici e lasciano libertà ai singoli officianti di trovare le formulazioni letterarie più appropriate. Da una fase di totale oralità si passa quindi a un primo periodo di fissazione scritta delle linee maestre delle preghiere. Con il tempo, vuoi a causa di crescenti preoccupazioni teologiche per mantenere e tramandare la dottrina ortodossa, vuoi a causa della scarsa preparazione del clero e della mancanza di una diffusa vena poetica, i testi elaborati in mo-

do ottimale da persone come Leone Magno († 461), o comunque ispirati dalla sua dottrina e dal suo linguaggio teologico, hanno subito una cristallizzazione: ancora nel secolo VII affiora nei testi la possibilità di sostituire alcune espressioni con lezioni alternative. In seguito i testi sono rigidamente fissati, ancorché ogni comunità abbia ancora avuto una certa libertà espressiva che è evidenziata da molte varianti testuali attestate dalla tradizione manoscritta.

Tra il IV e il VII secolo sono elaborati i principali repertori con i testi liturgici, il che non significa affatto che ogni singolo repertorio costituisca un vero libro liturgico, nel senso che sia stato scritto per un suo impiego diretto durante le celebrazioni. È bene precisare subito che l'uso pratico ha reso spesso liturgico un libro che in origine non lo era affatto, cioè la Bibbia. La trasmissione dei codici scritturistici è parallela alla produzione libraria liturgica, ma non s'identifica con essa. Ciononostante è pur vero che per vari motivi, anche a causa della penuria di lezionari e di volumi con le letture, è stato comodo utilizzare sia in chiesa, sia a refettorio grandi Bibbie per la proclamazione dei cicli liturgici [1]. Dell'uso liturgico dei codici biblici ren-

dono testimonianza eloquente le varie addizioni che segnalano nel testo sacro le sezioni da leggersi in pubblico, la sporadica presenza di notazione musicale su alcuni testi particolari (ad esempio, le Lamentazioni di Geremia [2] e i racconti della Passione di Gesù) [3], l'inserzione nei codici biblici di specifici indici liturgici (*capitulare lectionum* o *evangeliorum*).

È opportuno ricordare pure che varie situazioni grafiche e culturali escludono che i libri liturgici con notazione musicale siano stati impiegati durante le celebrazioni come avviene oggi quando, per cantare un brano, si legge il relativo spartito. Mentre un minimo di alfabetizzazione letteraria permette a chiunque di leggere un testo, la conoscenza del significato dei segni musicali non dà la chiave di lettura delle melodie scritte con neumi senza il supporto del rigo musicale, i cosiddetti neumi in campo aperto adastematici (che non precisano in pratica la distanza tra le note, gli intervalli). Per comprendere una musica scritta in un codice tra il X e l'XI secolo, è necessario conoscere a memoria la melodia. Questa situazione dà origine a un circolo intricato e intrigante: chi non conosce la musica, non può leggere i mano-

1] Cfr. G. Baroffio, "Bibbia Liturgia Bibbie. Dalle tradizioni orali alla trasmissione scritta", in M. Maniaci, G. Orofino (a c. di), *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Centro Tibaldi, Carugate 2000, pp. 81-85.

2] Cfr. P. Ludwig, *Lamentations notées dans quelques manuscrits bibliques*, in «*Etudes Grégoriennes*» XII (1971), pp. 127-130; J. Mor-

let Hardie, "Lamentations chant in Spanish Sources: A Preliminary Report", in B. Gillingham, P. Merkley (a c. di), *Chant and its Peripheries. Essays in Honour of Terence Bailey*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 1998, pp. 370-389.

3] Cfr. B. Andry, *Le chant de la Passion*, in «*Etudes grégoriennes*» XXIX (2001), pp. 95-127; G. Baroffio, *Le litterae passionis nei libri liturgici italiani*, in «*Aevum*» LXXIII (1999), pp. 295-

scritti; chi già la conosce, non ha bisogno dei libri.

Nell'esame dei codici musicali redatti fino al XII-XIII secolo è impressionante il numero di mende che si ritrovano e che non sono state corrette, nonostante i relativi manoscritti mostrino un frequente uso nel logorio della pergamena soprattutto nel margine inferiore esterno, cioè nel punto dove si doveva necessariamente toccare il libro per girare le carte. Chi ha pratica di codici liturgici medievali avrà incontrato ulteriori testimonianze al riguardo [4]. Con ciò non intendo affermare che nei codici liturgico-musicali non ci siano *mai* stati interventi di emendamento testuale o melodico; ma tale operazione è estremamente rara rispetto ai casi di mende che non sono state corrette. Tutto ciò mi conforta nell'ipotesi che nella pratica liturgica medievale, e ancora dopo, il canto era eseguito in forza della tradizione orale e non della trasmissione scritta.

Probabilmente ci si trova di fronte ad un caso paradossale. Ritengo che il codice musicale servisse ai cantori in modo sporadico (perlopiù in qualche intervento didattico) e veramente marginale, giacché la musica la conoscevano e la conoscevano bene, tutta, a memoria, nei minimi particolari. I codici musicali potrebbero essere stati pensati, redatti e conservati con cura per i non-musici – per

quelli che non solo non leggevano la musica, ma non dovevano neppure cantarla – quale testimonianza concreta e tangibile dell'identità culturale di una precisa comunità.

Questa particolare situazione spiega un'apparente contraddizione: i codici da un lato sono precisi nel tramandare i repertori locali con le loro peculiarità (brani propri, lezioni musicali che riflettono l'ambito culturale specifico), dall'altro lato spesso non sono testimoni attendibili per la trascuratezza con cui trasmettono il repertorio. Con "trascuratezza" non solo intendo sottolineare gli errori, ma anche il frequente fenomeno del mancato allineamento delle note rispetto alle sillabe su cui dovrebbero essere cantate [5].

I libri medievali con musica non sono libri di musica in senso moderno. Con ciò non si nega che, in qualche situazione particolare, potessero essere utilizzati anche per ricordare il movimento di una melodia o addirittura per leggere le note. Ma questa funzione sembra costituire un'eccezione. La maggiore utilità "musicale" dei codici risiedeva nel fatto di ricordare ai cantori i brani che essi dovevano eseguire, in quale giorno e in quale successione. Di là da quest'aspetto, il loro valore precipuo è da ricercarsi nella valenza simbolica. Quest'ultima è sottolineata, fra l'altro, dai (suntuosi) apparati icono-

4) Cfr., ad esempio, l'inizio dell'introito pasquale *Resurrexi* nei MSS Benevento, Biblioteca Capitolare, MS 35, c. 69^r (sec. XI-XII) e 39, c. 29^v (sec. XI^{es}).

5) Nonostante questo giudizio – solo apparentemente negativo – sui codici liturgico-mu-

sicali, ritengo che dovrebbe essere incrementata la ricerca sulle testimonianze manoscritte. Per tutte valga G. Baroffio, *Iter Liturgicum Italicum*, CLEUP, Padova 1999; la banca dati, che è alla base del repertorio, conta oggi oltre 21.700 unità.

grafici che arricchiscono molti esemplari, senza che la magnificenza delle miniature apporti un pur minimo contributo alla pratica musicale [6].

Il caso limite dei libri musicali pone pertanto in evidenza un fenomeno culturale: i libri liturgici non servono soltanto per la celebrazione, ma assolvono a diversi compiti. In primo luogo fissano in modo chiaro ed inequivocabile la tradizione di una comunità e la rendono materialmente tangibile (si pensi alla musica che di fatto esiste soltanto nel momento in cui risuona, poi scompare o si conserva al massimo nella memoria).

In secondo luogo questi libri contengono testi autorevoli che riflettono il dialogo tra Dio e l'uomo, in qualche modo esprimono il cuore di una comunità, il profondo dei sentimenti e dell'intelligenza, dell'azione e della poesia. Il libro liturgico diviene quindi la carta da visita con cui un nucleo sociale si presenta affermando la sua posizione attraverso la sobria povertà dei manufatti oppure la loro magnificenza e ricchezza lussureggiante che sprigiona faville, i sontuosi apparati iconografici e la particolare cura nell'impaginazione, nella scrittura, nella legatura che possono rendere oltremodo prezioso il manufatto. Si dà il caso di libri liturgici quasi mai utilizzati durante le celebrazioni, ma sempre aperti per mostrare ai visitatori – ad esempio, dei dogi di Venezia – il potere dei committenti e di quanti erano destinati a fruirne.

La storia del libro liturgico prevede la sua redazione finalizzata ad una precisa comunità, le cui necessità pastorali e consuetudini celebrative trovano riscontro nel codice ad essa destinato. L'uso talora quotidiano, e le modifiche che la vita liturgica comporta nel tempo, sono i due elementi che rendono precario il manufatto o perché rovinato o perché non corrisponde più in tutto alle esigenze concrete della celebrazione. Ciò spiega il cambio dei libri di una comunità e il loro destino: alcuni, pochissimi esemplari, sono conservati per venerazione e rispetto o anche per il pregio artistico; ma la massima parte dei codici è usata per nuovi impieghi, e un'altissima percentuale finisce per essere distrutta totalmente. Una parte consistente del materiale librario medievale sopravvive in uno stato assai precario dal momento che ha trovato un riutilizzo nei laboratori di legatoria. La pergamena poteva servire egregiamente quale carta di guardia, toppe, braghette o altro in codici successivi. Soprattutto nel Cinquecento e nel Seicento centinaia di migliaia di singole carte o interi fogli sono stati impiegati come coperte per proteggere registri cartacei. Il fenomeno è comune in tutta l'Europa, ma in Italia la situazione presenta un numero straordinariamente alto di pezzi e si può presumere che una grande percentuale delle decine di migliaia di frammenti librari sia costituita da materiale liturgico.

[6] Sulla problematica dei codici con musica in relazione all'esecuzione delle melodie liturgiche cfr. G. Baroffio, "I libri con musica: sono libri di

musica?", in G. Cattin (a. c. di), *Il canto piano nell'era della stampa*, Provincia autonoma - Servizio Beni librari e archivistici, Trento 1999, pp. 9-12.

Il libro liturgico è di fatto un microcosmo caleidoscopico che riflette la ricchezza di uno straordinario crocevia di culture. Nei messali, nei breviari e nelle decine di altre tipologie librerie s'intersecano e si fondono insieme passato e attualità, eredità orientali e patrimoni dell'Occidente latino, musica e poesia, teologia e politica [7].

IL LIBRO LITURGICO MUSICALE

Nella liturgia medievale nessuna parola era semplicemente "detta", tutte erano cantate: le parole dei canti, naturalmente, ma anche quelle delle letture e delle orazioni. Dal momento che queste due tipologie, letture e orazioni, prevedevano generalmente l'esecuzione su un modulo melodico relativamente semplice e standardizzato, le relative musiche di solito non sono scritte e i testi sono trasmessi nei codici perlopiù senza notazione. Per convenzione si considereranno libri musicali i codici che presentano i testi dei canti, intesi questi ultimi in senso stretto [8].

Non è escluso che i primi libri liturgici, nei quali è stata introdotta

in modo sistematico la notazione, risalgano all'anno 800 circa, ma bisognerà attendere ancora più di un secolo prima di vedere una vera diffusione di questi libri che costituiscono una novità rispetto alla tradizione precedente. L'inserimento della musica sopra il testo comporta una riduzione, anche notevole, del corpo di scrittura al fine di ampliare lo spazio interlineare e permettere un inserimento più agevole dei neumi. Questo fenomeno segnerà l'impaginazione di tutti i codici con differenti generi letterari fino a tutto il XVI secolo. Nei messali e nei breviari, infatti, i testi dei canti nel formato sono più ridotti dei testi delle letture e delle orazioni, anche nel caso in cui non ci sia la notazione musicale.

Sotto il profilo codicologico si possono ricordare alcune particolarità: l'uso, ad esempio, della pergamena purpurea per alcuni rari libri, probabilmente perché i canti sono Parola di Dio [9]; la struttura libraria del codice che diviene egemone ed esclusiva, lasciando poco spazio ad altre tipologie quali il rotolo [10]; l'impaginazione a una o a due co-

7] Cfr. B.G. Baroffio, *I codici liturgici: specchio della cultura italiana nel medioevo. Puntigli fermi – appunti di lettura – spunti di ricerca*, in «Ecclesia Orans» IX (1992), pp. 233-276.

8] Informazioni importanti sui canti si possono desumere anche da codici liturgici che ne riportano soltanto i testi senza la notazione.

9] Cfr. il cantatorio senza notazione musicale, Monza, Biblioteca Capitolare, MS 88 (7 B 13) (Francia o Italia settentrionale, sec. IX^{2/3}), scritto su due colonne.

10] Su alcune tipologie di rotoli cfr. Th.F. Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, New York - Oxford 1996; Idem, "The liturgical rotulus at Benevento", in J. Szendrei, D. Hiley (a. c. di), *Laborare fratres in unum. Festschrift Laszlo Dobszay zum 60. Geburtstag*, Weidmann, Hildesheim-Zürich 1995, pp. 167-186; Idem, *A Milanese Processional Roll at the Beinecke Library*, in «The Yale University Library Gazette» LXXIII (1998), pp. 14-31; Archivio di Stato di Torino (a. c. di), *Il rotolo funerario di Bosone abate di San Giusto di Susa*, La Novalesa, Comunità Benedettina dei SS. Pietro e Paolo, Novalesa 1988.

lonne per interi codici [11] o per alcune sezioni, come avviene nelle litanie del sabato santo in alcuni graduali [12]. Il formato è assai variabile, da misure minime di un oggetto tascabile a estensioni assai ampie [13]. Le dimensioni dei codici non devono però trarre in inganno: di solito quanto più estesa è una pagina, tanto minore è il suo contenuto perché con il tempo il corpo di scrittura è stato ingrandito con la conseguenza di ridurre il contenuto di ciascuna pagina. Ciò spiega, fra l'altro, come mai i canti di un antifonario nel secolo XII erano contenuti in un unico volume di modeste dimensioni, mentre nei secoli XV e XVI non bastavano da due a sei o ancora più tomi di enormi dimensioni.

[11] I messali e i breviari spesso hanno due colonne: cfr. i messali Foligno, *Archivio di Stato*, MS Coperte Notarili 1, 6; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Gadd. 44 (sec. XII); Roma, Biblioteca Casanatense, MS 450 (sec. XIII); Madrid, Biblioteca Nacional, MS 9538 (sec. XIV); Assisi, Biblioteca Comunale, MS 614 (sec. XV); i breviari Bovino, Archivio Capitolare, MS s.s. (sec. XII); Assisi, Biblioteca Comunale, MS 611 (sec. XIII); Madrid, Biblioteca Nacional, MS 9082 (sec. XIV); Augsburg, Universitätsbibliothek, MS 1.2.2° 35 (sec. XV). A due colonne sono anche alcuni salteri-innari con musica come Arezzo, Biblioteca del Seminario, MS Arch. 17 (sec. XV); Firenze, Archivio Provinciale della Curia, OFM, MS A (sec. XV-XVI). Eccezionalmente ci possono essere codici a tre colonne, come i salteri Camaldoli, Archivio dell'Eremo, MS s.s. + Oslo/London, Collezione M. Schøyen, MS 620 (*Salterio di San Romualdo*, sec. IX); Pisa, Biblioteca Universitaria, MS 544 (sec. XII); Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. cap. S. Pietro MS E 13 (Toscana-Umbria, sec. XII).

[12] Per esempio San Giovanni in Persiceto, Museo d'Arte Sacra, MS D, c. 143^v (scritto a Bologna per San Giovanni in Persiceto, sec. XIV²). La destinazione è evidenziata dalla presenza di

Nell'esaminare ora alcune tipologie di libri liturgici, ci si limiterà soltanto a quelli che di solito contengono canti. Si può osservare che solitamente in questi libri il materiale è presentato in due sezioni ben distinte: il temporale (che abbraccia il ciclo pasquale, Natale-Epifania [14] e le domeniche e inizia, perlopiù, dalla I domenica d'avvento) e il santorale (le feste proprie dei singoli santi – con inizio da Sant'Andrea – e il *commune sanctorum* con i formulari specifici di ogni categoria: apostoli, martiri, confessori...). Nel caso in cui un canto è ripetuto più volte (nel temporale) in un libro liturgico, lo si scrive soltanto alla prima evenienza e le volte successive si rimanda alla pagina precedente. I canti del san-

due sequenze per il patrono locale nel tomo successivo, MS E, c. 196^v (*Sancti Baptistae Christi praeconis*) e c. 198^v (*Alme mundi rex Christe*). Le litanie possono essere scritte anche su un numero maggiore di colonne, ad esempio su tre, come nel caso di codici a riga piena, ad esempio, il tropario-sequenziario-processionale nonantolano Roma, Biblioteca Casanatense, MS 1741, c. 183^v (altra litania su 3 colonne nel codice nonantolano Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Sess. 71); su quattro colonne, come nel frammento di messale aretino del sec. XI conservato a Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2217, c. 165^v.

[13] Si confrontino, ad esempio, due codici del sec. XVI: un processionale di Assisi con uno specchio di scrittura di mm 70 × 140 (Assisi, Biblioteca di Santa Maria degli Angeli, MS s.s.) e un graduale della Certosa di Pavia di 660 × 415 mm (Pavia, Archivio della Certosa di Santa Maria delle Grazie, MS 821, 1574).

[14] Poiché nei formulari dei giorni che seguono il Natale, la liturgia prevede in parte la ripetizione di brani propri della solennità, la memoria liturgica dei santi Stefano, Giovanni evangelista e Innocenti (26-27 dicembre) è collocata nel temporale, non nel santorale tra le feste di dicembre.

torale spesso sono inseriti nel *Communione* specifico al quale si rimanda dalle pagine precedenti del *Proprium sanctorum*.

I PRINCIPALI LIBRI
MUSICALI DELLA MESSA

Il graduale [15]

Il libro che contiene i canti del *Proprium Missae* è il graduale [16]. Il libro che noi conosciamo si presenta già strutturato con i canti inseriti nei singoli formulari che seguono la successione dell'anno liturgico iniziando con l'*Ad te levavi* dell'introito della I domenica d'avvento [17]. All'interno di ogni formulario si succedono i singoli canti secondo lo svolgimento dell'azione eucaristica. Dell'introito (*introitus, antiphona, officium*) si presenta l'antifona integrale, mentre della salmodia propria di

questo canto processionale si segnala soltanto il primo versetto [18]. Nei codici dei secoli XI e XII non è raro trovare i brani musicali interpolati da tropi [19], e l'introito è il canto che ha avuto il maggior numero di rielaborazioni tropistiche [20].

Il graduale (*graduale, responsorium, responsorium graduale*) si presenta nelle due sezioni che lo compongono, il responso e il versetto (*versus*) solistico, che normalmente si mantiene in una tessitura più alta rispetto al responso. È da tener presente che nell'esecuzione, dopo il *versus*, la *schola* ripete integralmente il responso. Spesso nel graduale e nell'alleluia si trovano melismi che sono ripetuti nel medesimo brano o si trovano in altri pezzi del medesimo genere. In molti casi questi melismi non sono scritti per esteso, perché ai cantori l'inizio di un vocalizzo richiamava alla mente lo svolgimento completo della sezione.

[15] Il graduale o alcune sue parti si chiamavano *Antiphonarium Missae, Gradalicantum, Graduale, Greal, Ingressarium* (nel rito ambrosiano), *Ingressarium, Liber gradalis, Liber gradualis, Sanctuarium* (sezione del santorale).

[16] Sui canti della Messa cfr. R.-J. Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis, Vromant & C°, Bruxelles 1935* (edizione sinottica di 6 tra le più antiche fonti); G. Milanese, *Concordantia et instrumenta lexicographica ad Graduale Romanum pertinentia*, praefata est Mirella Ferrari, Editrice Liguria, Genova-Savona 1996.

[17] Non c'è traccia nella tradizione manoscritta di libelli specifici per ogni singolo canto della Messa, come suppone J. McKinnon in *The Advent Project: The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, University of California Press, Berkeley 2000, p. 124.

[18] Cfr., a proposito dei testi, R. Steiner, "Non-Psalm verses for Introits and Communion", in W. Arlt, G. Björkvall (a c. di), *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1993, pp. 441-447.

[19] Ad esempio, Novara, Archivio Storico Diocesano, MS G 1 (Novara, sec. XI²); Ivrea, Biblioteca Capitolare, LX (Ivrea o Pavia per Ivrea, sec. XI); Roma, Biblioteca Angelica, MS 123 (Bologna, 1039).

[20] Cfr. B. Baroffio, "I tropi d'introito e i canti pasquali in un graduale italiano del sec. XIII (Monza, Biblioteca Capit. K 11)", in F. Luisi (a c. di), *Studi in onore di Giulio Cattin*, Torre d'Orfeo, Roma 1990, pp. 3-14; F. Checchacci, *I tropi d'introito nel manoscritto Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. L.3.39*, tesi di laurea, Università di Pavia-Cremona 1997-1998; M.L. Inguscio, *I tropi d'introito nella tradizione della Chiesa di Parma*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXXIII (2002), pp. 65-93.

Il cantatorio [21]

Nelle prime testimonianze il cantatorio raccoglie unicamente i testi dei canti interlezionali (graduale, tratto, alleluia e cantici della veglia pasquale) [22]. I codici piú antichi si distinguono per il formato oblungo in cui l'altezza è circa tre volte la larghezza [23]. In alcuni esemplari sono scritti per esteso soltanto i versetti solistici. A seconda delle situazioni culturali dei centri produttori, il cantatorio può contenere anche brani tropati con la presenza di *prosulae*, come nel caso del già ricordato cantatorio di Nonantola.

Il Kyriale [24]

Questo libro raccoglie i canti dell'*Ordinarium Missae* che si distinguono a causa del testo fisso e identico in ogni celebrazione [25]. Questa raccolta è spesso inserita nel gra-

duale e nel tropario con i vari canti distinti nelle rispettive tipologie e la loro individuazione era resa possibile soprattutto dai tropi [26]. Probabilmente solo dal XIV secolo i vari brani (*Kyrie, Sanctus, Gloria* ed eventualmente il *Gloria*, previsto per le feste e le domeniche) sono stati raccolti sino a costituire vari cicli destinati alle diverse celebrazioni, dalle grandi solennità alla liturgia della quaresima e dei defunti. Tali cicli hanno attinto materiale di origine assai diversa – sia sotto il profilo cronologico, sia sotto quello geografico – e hanno visto differenti redazioni. Un esempio, abbastanza diffuso in Italia, è quello di un Kyriale bolognese redatto negli anni Settanta del sec. XIV [27] [TAB. 1].

In base agli studi piú recenti la seguente tabella segnala la data della piú antica fonte che contiene i singoli brani dell'odierno Kyriale vaticano [28] [TAB. 2].

21] Il cantatorio (*Cantatorium, Graduale*) nella tradizione domenicana ha assunto il nome di *Pulpitarium*, segno che era divenuto un libro da porsi su un leggio.

22] Il piú antico cantatorio è italiano e se ne conosce un frammento in Ungheria, a Sarospatak (sec. VIII²). Il cantatorio di Monza (sec. IX^{2/3}; soli testi) è stato edito da R.-J. Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Vromant & C°, Bruxelles 1935; il cantatorio di Nonantola (sec. XII¹: con musica) è stato riprodotto a colori in G. Baroffio, *Cantatorium: appunti di viaggio: abbazia di Nonantola*, Comune di Nonantola 2002.

23] Sul formato cfr. M. Huglo, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols 1988, p. 100. Il formato oblungo ha permesso/suggerito di utilizzare delle valve eburnee come coperte di vari cantatori.

24] Il kyriale (*Chiriale, Kyriale*) soprattutto in ambito francescano ha assunto il titolo di *Cantoria*.

25] Il nucleo centrale del Kyriale è costituito da *Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Sanctus e Agnus Dei*. Ad essi si è aggiunto all'inizio dell'XI secolo il *Credo*. Sono considerati canti dell'ordinario – e sono trasmessi nei kyriali – anche le formule di congedo (*Benedicamus Domino* e *Ite missa est*) e due antifone che con un salmo accompagnano la benedizione dell'acqua lustrale (*Asperges me* e *Vidi aquam*).

26] Ancora oggi nel *Graduale Romanum* e nel *Liber Usualis* la massima parte dei *Kyrie* – e, per estensione, i rispettivi cicli delle Messe – hanno il nome di un tropo.

27] San Giovanni in Persiceto, Museo d'Arte sacra, D, c. 160^v; E, c. xxx. I numeri di riferimento si riferiscono alle edizioni vaticane.

28] Tra parentesi è segnalata la datazione proposta a suo tempo dai monaci di Solesmes nelle edizioni vaticane.

formulario	<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Ite</i>
In maioribus duplicibus		Ilib		IX	IV
In minoribus duplicibus	IV	IV	IV	IV	IV
In maioribus semiduplicibus	VI	II	XVII		XI
In minoribus semiduplicibus	XIV	XIV	VIII	XII	XI
In dominicis diebus	XI	XI	XI	XI	XI
In adventu et XL	XII	XV	XV	XV	
In minoribus simplicibus				XIV	
In ferialibus diebus	XVII ^e	-			
In agenda defunctorum	(VIII)	VIII			
In missis BVM					

Tab. 1

Ed. Vat.	Tropo del kyrie	<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus</i>
I	<i>Lux et origo</i>	XI (X)	X	XI (X)	XVII (X)
II	<i>Fons bonitatis</i>	XI (X)	XII (XIII)	XII (XII-XIII)	
III	<i>Deus sempiterna</i>	X (XI)	XII (XI)	XI (XII)	XII (XI)
IV	<i>Cunctipotens genitor Deus</i>	X	X	XI	XI (XIII)
V	<i>Magnae Deus potentiae</i>	XIII	XII	XII	? (XII)
VI	<i>Rex genitor</i>	X	X	XII (XI)	X (XI)
VII	<i>Rex splendens</i>	X	XII	XII (XI)	XIV (XIII)
VIII	<i>De angelis</i>	XII (XV)	XV (XVI)	XII	XIV (XV)
IX	<i>Cum iubilo</i>	XII	XII (XI)	XIII (XIV)	XII (XIII)
X	<i>Alme Pater</i>	XII (XI)	XIV (XV)		XIV (XII)
XI	<i>Orbis factor</i>	XI (X)	X	XII (XI)	XIII (XIV)
XII	<i>Pater cuncta</i>	XI (XII)	XII	XIII	XIII (XI)
XIII	<i>Stellifer conditor orbis</i>	XI	XI (XII)	XV (XIII)	*
XIV	<i>Iesu redemptor</i>	X	X	XII	XIV
XV	<i>Dominator Deus</i>	X (XI)	X	XI (X)	XI (XIV)
XVI		X (XI)	-	XIII	XI (X)
XVII	<i>Kyrie salve</i>	XIII (XIV)	-	XI	XI (XIII)
XVIII	<i>Deus genitor alme</i>	XII (XI)	-	XII (XIII)	XI (XII)

* Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei*, 166 segnala il brano in appendice (numero 2) senza indicazione di fonti; cos pure Dominicus *Erklärung des Kyriale nach Text und Melodie, Regensburg, Fr. Pustet* 1933, p. 89.

Tab. 2

Il *Credo*, si è già accennato, ha avuto una trasmissione autonoma rispetto agli altri canti dell'*Ordinarium Missae*. In alcuni *Credo* – e anche in altri testi liturgici interessati dal fenomeno

dell'alternanza esecutiva (*Gloria in excelsis*, *Magnificat* [detto anche *concentus evangelii*], inni) – nei libri si trovano talora dei testi lacunosi, con l'omissione di intere porzioni [29]. Para-

[29] Cfr., ad esempio, il Kyriale francescano ligure del secolo XVII conservato a Genova, Centro Studi Francescano, 18. Su questo importante fondo per la storia del Kyriale in Italia cfr.

G. Baroffio, *Fonti trascurate per la storia del Gregoriano in Italia: i kyriali francescani della Liguria*, in «Analecta Musicologica» XV (1998), pp. 69-78.

dossalmente non si tratta di lacune vere e proprie: in questi casi siamo semplicemente di fronte a testimoni della prassi alternata che prevedeva il canto di alcune strofe in gregoriano, alternato con altre strofe cantate dall'organo. Queste ultime sezioni, riservate all'organo (oppure anche a interventi polifonici), di solito sono omesse dai codici. Non mi risulta che esistano in Italia e in tutto l'Occidente latino fenomeni librari analoghi a quanto, invece, si trova in alcuni libri di rito siriano. Dal momento che nel canto di certi brani – penso in particolare ai salmi e agli inni – si alternano la parte destra e sinistra del “coro” che ha a disposizione due libri gemelli posti su un leggio a due facce, sarebbe stato possibile scrivere in un libro i soli versetti/strofe dispari, nell'altro i soli versetti/strofe pari dei salmi e degli inni. In questo caso sarebbe stato sufficiente cambiare la posizione dei due libri ogni settimana con la rotazione del *chorus*, con la parte cioè che inizia i brani liturgici e in cui si trova l'ebdomadario del momento.

Oltre ai canti del proprio, anche tutti i canti dell'ordinario sono stati tropati. Il tropo del Kyriale che si è conservato più a lungo è un inserto mariano nel *Gloria IX* [30].

30] Sulla fortuna e su varie recensioni di questo tropo cfr. B. Schmid, *Der Gloria Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing 1988.

31] Per una panoramica sulla tradizione manoscritta del tropario (*Troparium*, *Troparius*, *Troperium*, *Trophanarius*, *Tropharius*, *Trophonarius*, *Tropi*, *Troponarius*) cfr. H. Husmann, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, RISM B V/1, Henle, München-Duisburg 1964. Riproduzione di un tropario-sequenziario-processionale: G. Vecchi

Il tropario [31]

All'inizio della tradizione manoscritta, i tropi erano probabilmente raccolti in *libelli* o in piccoli fascicoli autonomi. In seguito, a partire dal X secolo, si incontrano due forme maggiori di trasmissione di questo repertorio particolare. In alcuni graduali dell'XI secolo i tropi sono inseriti di preferenza nel corpo dei singoli formulari [32], mentre in altri manoscritti ci sono delle sezioni ben distinte [33]. Nel primo caso i tropi – costituiti perlopiù da sezioni come l'*exodium* e l'*intercalatio* – sono inseriti a incastro nel brano liturgico originale. Nel secondo caso, invece, il tropo è scritto per intero e del brano “madre” sono soltanto segnalate le parole iniziali delle varie sezioni che s'incastano con il testo/musica tropistico. Ancora: nei codici contemplati nel primo caso, il formulario delle feste importanti contiene i canti del proprio e anche quelli dell'ordinario (*Credo* escluso), ciascuno con un proprio tropo. Nel secondo caso i tropi sono raggruppati di solito non in base ai formulari, ma alla tipologia dei canti. Per il fatto che i tropi sono canti solistici, i tropari si affiancano alla tradizione del cantato-

(a c. di), *Troparium sequentiarium Nonantolanum*. Cod. Casanat. 1741 *luce litterisque descriptis dissertationem historicam addidit* I. V., Academia Scientiarum Litterarum Artium, Modena 1955.

32] Cfr. i due manoscritti di Ivrea e di Novara ricordati in precedenza.

33] È il caso del famoso graduale bolognese del 1039: Roma, Biblioteca Angelica, MS 123. Riproduzione in *Le codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XI^e siècle)*. *Graduel et tropaire de Bologne*, Lang, Berne 1969.

rio e ne ricalcano, almeno inizialmente, il formato oblungo [34]. Non poca importanza, nell'investigazione dei tropi, ha il titolo che essi presentano nelle fonti liturgiche [35].

Il sequenziario [36]

Prima del tropario si è probabilmente concretizzata la realizzazione del sequenziario: esso raccoglie le sequenze o *prosaes*, un canto che risulta complementare dell'alleluia, amplificandone testo e musica. Piccoli gruppi di sequenze si trovano in molti graduali anche dopo il secolo XIV,

soprattutto nei libri degli ordini mendicanti [37]. La forma standard dei secoli precedenti (XI e XII) è quella del tropario-sequenziario. Nella tradizione italiana dell'XI secolo si nota l'inserimento di acclamazioni alleluatiche dopo la prima strofa e melismi dopo le strofe successive.

Il messale

Dopo vari tentativi di riordinare in modo organico tutto il materiale necessario per la celebrazione eucaristica [38], si è giunti alla redazione di un libro onnicomprensivo, il messale "ple-

34] Cfr. M. Huglo, *Les livres...*, cit., pp. 123-125.

35] Cfr. E. Odelman, *Comment a-t-on appelé les tropes? Observations sur les rubriques des tropes des X^e et XI^e siècles*, in «Cahiers de civilisation médiévale» XVIII (1975), pp. 15-36.

36] Esemplari di sequenziario (*Liber Hymnorum, Liber sequentiarum, Prosarum, Sequentiae, Sequentiarium*) italiani o repertori locali sono stati investigati e/o pubblicati da L. Brunner, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XX (1985), pp. 191-276 (oltre 260 sequenze); G. Pressacco, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis Liturgica. Tropi, prosule e sequenze del messale aquileiese. Un primo censimento*, Udine, Deputazione di storia patria del Friuli s.d. [1995]; T. Gordini, *Le sequenze adespote nelle fonti manoscritte del repertorio "patriarchino"*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova 1998/99 (edizione di 78 sequenze); S.J. Kim, *Le Sequenze nei cinque Graduali della Biblioteca Capitolare di Benevento. Trascrizione diplomatica comparativa, Apparato critico e musicale, Analisi. Indice delle concordanze verbali*, tesi dottorale, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1999 (edizione comparata di 130 pezzi); P. Damilano, *Sequenze bobbiesi*, in «Rivista Italiana di Musicologia» II (1967), pp. 3-35; G. Cattin, *Novità dalla Cattedrale di Firenze: polifonia tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, in «Musica e Storia» VI (1998), pp. 7-36; E.J. Kim, *Corpus Sequentiarum Italicum: Il sequenziario francescano arborese*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXIII (2002), pp. 119-144; F. Negro, "Le sequenze della tradizione liturgica padovana", in G. Cat-

tin, A. Lovato (a c. di), *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 43-92; M.L. Inguscio, *Le sequenze nella tradizione della Chiesa di Parma*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXI (2000), pp. 195-233; P. Parzetti, *Piacenza 65. Un manoscritto liturgico-musicale del sec. XII*, 2 voll., tesi dottorale, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1966-1967 (edizione di 62 sequenze); D. Hiley (a c. di), *Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare*. I: *Die Sequenzen*, Bärenreiter, Kassel 2001 (edizione di 100 sequenze); H. Prévost, *Recueil complet des célèbres séquences du vénérable maître Adam le Breton chanoine régulier de l'abbaye royale de Saint-Victor de Paris (XI^e siècle) d'après les manuscrits de la même Abbaye*, Imprimerie Saint-Martin, Ligugé 1901.

37] Cfr., ad esempio, E.J. Kim, *Corpus Sequentiarum...*, cit.

38] Tra questi tentativi si possono ricordare vari ampliamenti della raccolta eucologica, il sacramentario. Si conoscono sacramentari con la segnalazione marginale o interlineare dei soli *incipit* dei canti (Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS H 200 inf., Vercelli, sec. XI^{ca}); sacramentari con antifonario integrato nei formulari (Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS 299, Roma, sec. XI^{ca}); sacramentari con evangelistario e antifonario integrati nei formulari che presentano anche l'*incipit* delle epistole (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Conv. Soppr. 233, Vallombrosa [?], sec. XIII-XIV). Per altre strutture arricchite e complesse del sacramentario cfr. G. Baroffio, "I manoscritti liturgici italiani tra identità universale e

nario". Esso può riportare anche la notazione musicale sui canti e su altre sezioni particolari come alcuni incisi del *Passio*, le orazioni solenni del venerdi santo, le litanie del sabato santo e i prefazi. Non mancano nei secoli XI e XII messali interamente o parzialmente notati [39], che spesso presentano al loro interno tropi e sequenze [40]. Di solito, a metà del temporale, dopo la veglia pasquale è inserito l'*Ordo Missae* e alla fine della stessa sezione segue il santorale. Il materiale del messale è in-

serito in modo organico nel formulario liturgico secondo l'ordine dello svolgimento della celebrazione [41]. In alcune fonti di area del Nord-Est italiano da Bressanone al Friuli, probabilmente sotto l'influsso di Salisburgo, il messale riunisce in unico tomo le varie sezioni corrispondenti ai singoli libri originali (sacramentario, lezionario, graduale) [42]. Nello studio dei messali occorre distinguere tutte le varie sezioni che corrispondono alle varie tipologie che lo costituiscono.

particularismi locali", in S. Gensini (a c. di), *Vita religiosa e identità politiche: universalità e particolarismi nell'Europa del tardo medioevo*, Pacini, Ospedaletto 1998, pp. 450-451 nota 7.

39] Interamente notato è il messale Benevento 33; parzialmente notato è il codice piacentino in gran parte recuperato da G. Savi, *I frammenti liturgici del fondo "Estimi rurali farnesiani" dell'Archivio di Stato di Piacenza. Inventario dei libri della Messa*, tesi di laurea Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona 1997-1998.

40] Estremamente interessante al riguardo si è rivelato il ricupero di materiale frammentario. Due casi: Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, MS Inc. 159.70 presenta come carta di guardia un frammento di messale (sec. XI¹) con neumi di area emiliano-bolognese. All'inizio della messa del 2 febbraio c'è un breve tropo, *Responsum accepit Simeon*, segnalato finora in sole due altre fonti (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS O.I.7 di Forlimpopoli [?] e Berlin, Staatsbibliothek, MS 40608 di Venezia): cfr. A.-K. Andrews Johansson, *Tropes du propre de la messe. 4: The Feasts of the Blessed Virgin Mary, edited with an Introduction and Commentary*, Stockholm, Almqvist & Wiksell 1998, p. 227. Il messale di Cesena è la più antica testimonianza di questo tropo, ma ha anche una particolarità: il tropo qui è preceduto da un'introduzione poetica, senza musica nonostante il carattere minuscolo della scrittura testuale «Cantica nunc laudis celebrantibus vocibus altis / Nam sacra lux vera perlucet utraque salute». Questa introduzione non si trova nell'Appendix: C. Blume (a c. di), *Metrische Introduktionen zum Graduale und Antiphonale, Tropen des Missale im Mittelalter*. II:

Tropen zum Proprium Missarum. Aus handschriftlichen Quellen herausgegeben, Leipzig, Reiland 1906, pp. 21-44. A Firenze, Biblioteca Riccardiana, ho individuato nel frammento 4026.185 i resti di un messale neumato di area umbro-laziale del sec. X^{ex}-XIⁱⁿ, testimone nel suo spazio limitato (formulario di san Michele) di interessanti tropi e sequenze: cfr. G. Baroffio, "Messale", in G. Lazzi (a c. di), *I colori del divino*, Edizioni Polistampa, Firenze 2001, pp. 193-195 [scheda 58].

41] Un formulario completo di messale comprende pertanto: il canto dell'introito, l'orazione colletta, la lettura (apostolo), i canti interlezionali (graduale e tratto o alleluia), la pericope evangelica, il canto dell'offerterio, l'orazione sopra le offerte, il canto di comunione, l'orazione dopo la comunione e, in quaresima, l'orazione *super populum*.

42] Tale "com-posizione" del messale è probabilmente il primitivo tentativo di assemblare insieme un vasto materiale eterogeneo. Potrebbe essere un indizio di tale fenomeno nell'Italia centro-meridionale il nome *Comes* dato ad alcuni messali, quale reminiscenza della prima sezione di un messale arcaico che si apriva con la sezione delle letture. K. Gamber, *Codices Liturgici Latini Antiquiores*, Universitätsverlag, Freiburg Schweiz 1968² segnala il titolo *Liber comite/comitis* all'inizio dei messali Lucca, Biblioteca Capitolare, MS 606 (Lucca?, sec. XIIⁱⁿ: nr. 1417); Roma, Biblioteca Vallicelliana, MS B 23 (monastero di San Bartolomeo nell'Italia centrale, sec. XIIⁱⁿ: nr. 1425); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottob. lat. 576 (area di Benevento, sec. XIⁱⁿ: nr. 437).

Non mancano casi in cui un messale sia integrato con elementi di altre azioni liturgiche. Oltre al messale-breviario, sono frequenti anche i messali-rituali [43].

Il versicolario

Il termine *versicularium* si riferisce a due realtà librerie che hanno ciascuna un contenuto ben diverso dall'altra e sono trasmesse in modo autonomo, tanto da costituire un libro a sé stante, soltanto in pochissimi esemplari oggi conosciuti [44]. Versicolario è, ad esempio, una sezione rilevante del codice 381 di San Gallo che conta complessivamente 500 pagine. Questo versicolario – attribuito oggi alla metà del X secolo – occupa le pagine 50-141: qui sono scritte di seguito, senza il titolo del formulario liturgico di riferimento, le formule salmodiche delle antifone processionali della Messa. Dopo l'*in-*

cipit dell'introito e del comunio è scritto per esteso un versetto salmodico e uno o più versetti *ad repetendum*, tutti forniti di neumi [45]. Questa tipologia libraria è rara; le formule salmodiche si trovano spesso scritte per esteso alla fine delle due antifone nei graduali.

Di tutt'altra natura la seconda tipologia del versicolario che contiene i soli versetti d'offertorio o questi preceduti dall'intero responso [46]. La tipologia di questo libro quale entità autonoma è estremamente rara [47]. Sia nel versicolario autonomo sia in quello integrato in altri libri, siamo praticamente di fronte ad un'unica sezione compatta di soli offertori completi che, nella stragrande maggioranza dei codici (graduali e messali), si trovano inseriti nei singoli formulari. Tali versicolari si trovano di solito inseriti in libri che contengono tropi, sequenze e canti processionali [48].

43] Ad esempio, il messale-rituale con neumi messino-comaschi, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Sess. 136 (Como, sec. XI).

44] In epoca moderna abbiamo invece l'*Offertoriale sive Versus Offertorium. Cantus Gregoriani*, a c. di C. Ott, Soc. S. Joannis Ev. – Desclée et Socii, Paris 1935, recentemente rielaborato nell'*Offertoriale Triplex. cum versiculis*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1985.

45] Cfr. M. Hermes, *Das Versicularium des Codex St. Gallen 381*, in «Beiträge zur Gregorianik» XIX (1994), pp. 29-59; foto di una pagina del MS a p. 49. A p. 58 nota 7 si menziona la scoperta da parte di Kees Pouderoijen di alcune strisce provenienti da un versicolario del sec. IX^{ex} utilizzate nella legatura dell'antifonario di Hartker, MS 390-391 della Stiftsbibliothek sangallese.

46] Sulle problematiche storiche dell'offertorio nella Messa romana cfr. J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy and its Musical Form*, in «Studi musicali» XI (1982), pp. 3-30.

47] Potrebbero essere dei versicolari autonomi Düsseldorf, Landes- und Stadt-Bibliothek, MS D 8; Zürich, Zentral-Bibliothek, MS Rh 132 (sec. XI). Purtroppo non sono in grado di verificare degli appunti presi oltre quarant'anni or sono.

48] Questo tipo di versicolario con versetti di offertorio si trova inserito, ad esempio, in tropari-processionali (Bamberg, Staatliche Bibliothek, MS lit. 9, sec. XII-XIII), in tropari-sequenziali (Oxford, Bodleian Library, MS Douce 222, Novalesa, sec. XI; Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Lat. 9449, Nevers, sec. XI^{3/4}; Roma, Biblioteca Casanatense, MS 3830, Novalesa, sec. XI; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, MS 378, Sankt Gallen, sec. XI^{2/4}; MS 380 [cfr. nota 22]; 382, *ivi*, sec. XI), in cantatori (München, Bayerische Staats-Bibliothek, MS Clm 14083, Regensburg Sankt Emmeram, sec. XI); MS Clm 14322 (*ivi*, sec. XI^{1/4}). Nei versicolari può essere omissa il responso, cioè la prima sezione dell'offertorio, come nel novalicense del-

I PRINCIPALI LIBRI MUSICALI
DELLA LITURGIA DELLE ORE

Il responsoriale

Alcuni indizi fanno pensare che i responsori dell'ufficiatura notturna in origine siano stati tramandati in una raccolta autonoma (*Liber responsorialis*). Ci sono tracce di questa situazione in alcuni frammenti [49] e, soprattutto, nell'iconografia dei libri liturgici. Mentre la lettera iniziale piú elaborata e piú grande nei libri della Messa è l'iniziale dell'introito, nei libri della liturgia delle Ore è l'iniziale del primo responsorio del mattutino, a cominciare dalla grandiosa rappresentazione della "A" di *Aspi-*

ciens a longe della I domenica d'avvento. La trasmissione autonoma dei responsori può anche essere alla base della grande libertà di scelta di questi brani da parte dei cantori, tanto che le serie dei responsori permettono di individuare il luogo d'origine o la tradizione liturgico-musicale cui appartengono i singoli codici [50].

Oltre a essere stato integrato nell'antifonario, il responsoriale è stato inglobato anche in alcuni lezionari dell'ufficio [51].

L'antifonario [52]

L'antifonario contiene i canti principali dell'ufficio, responsori e an-

la Casanatense (MS 3830, ma non nel MS Douce 222 della medesima origine che ha l'offertorio completo in tutte le sue parti). Cfr. H. Husmann, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, cit., vedi nell'indice la voce "Offertorium-verse"; J. Dyer, *op. cit.*, p. 17, nota 53.

[49] Cfr. il frammento palinsesto di area torinese cui ha dedicato vari studi Marie-Noël Colette, ad esempio: "Le palimpseste de Turin, Paris B.N.E., Grec 2631. Son environnement liturgique et musical", in S. Tuksar (a c. di), *Mediaeval Music Cultures on the Eastern and Western Shores of the Adriatic until the Beginning of the 15th Century*, Zagabria 2000, pp. 285-302.

[50] È noto e assai sfruttato lo schema relativo ai responsori dell'avvento e alla liturgia dei defunti; cfr. K. Ottosen, *L'antiphonaire latin au Moyen Age. Réorganisation des séries de répons de l'Avent classés par R.-J. Hesbert*, Herder, Roma 1986; *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, University Press, Aarhus 1993 (107 responsori con un totale di circa 400 versetti).

[51] Cfr. Firenze, Biblioteca Riccardiana, MSS 230 e 231 (Firenze, poi Monticelli OFM, rispettivamente 1471 e sec. XV^{3/4}). Nel caso dei frammenti che contengono letture seguite da responsori non è talora difficile stabilire se si tratti di un lezionario-responsoriale autonomo o della sezione di un piú ampio breviario.

[52] Fondamentali per lo studio dell'antifonario dell'ufficio e delle sue parti (*Antiphonale, Antiphonale officii, Antiphonarium, Antiphonarius, Antiphonarius diurnalis, Antiphonarius nocturnalis, Chorale vesperorum, Diurnale, Invitatoria, Liber antiphonarum, Liber responsorialis, Liber vespertialis, Manuale chorale, Nocturnale, Responsoriale, Sanctuarium, Subsidiium chorale, Vespertiale*) sono l'opera di René-Jean Hesbert [i primi due volumi con la collaborazione di René Prevost], *Corpus Antiphonaliū Officii. I: Manuscripti "cursus Romanus"*, 1963; II: *Manuscripti "cursus monasticus"*, 1965; III: *Invitatoria et antiphonae. Editio critica*, 1968; IV: *Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, 1970; V: *Fontes earumque prima ordinatio*, 1975; VI: *Secunda et tertia ordinatio*, Herder, Roma 1979, e il repertorio informatico *Cantus. A Database for Gregorian Chant. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the Divine Office* [<http://crocus.its.uwo.ca/cantus/search.asp>]. Importanti sono le tabelle redatte dal *Corpus Antiphonaliū Officii Ecclesiarum Centralis Europae* sotto la direzione di Laszlo Dobszay. La pubblicazione piú recente riguarda la tradizione italiana di Aquileia: G. Gilányi, A. Kovács, *Corpus Antiphonaliū Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. I/1A: Aquileia (Temporale)*, MTA Zenetudományi Intézet – Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2003.

tifone, e il versicolo [53]. Questi elementi sono inseriti nei rispettivi formulari che si succedono secondo l'ordine dell'anno liturgico [54]. Raramente nell'antifonario sono indicati gli inni, tutt'al più con il solo *incipit*.

Nei mattutino festivo (e domenicale) di solito i brani sono collocati nei tre notturni nella loro posizione: in ciascun notturno prima c'è il blocco delle antifone con l'indicazione dei rispettivi salmi e dopo sono collocati i responsori. Si dà tuttavia anche il caso che prima ci siano tutte le antifone dei tre notturni in un unico blocco e poi segua un insieme unitario di tutti i responsori.

Le antifone possono essere seguite dall'*incipit* del salmo o dei salmi ad esse congiunti. Al di sopra dell'*incipit* testuale si trova perlopiù la formula musicale di cadenza finale della salmodia oppure, in un minor numero di casi, sono scritte senza soluzione di continuità le formule d'intonazione e di cadenza salmodica: per l'VIII modo, ad esempio, avremmo la stringa Do Si Do La Sol oppure Sol La Do Do Si Do La Sol. Nel caso in cui i salmi non sono scelti in base a criteri particolari, ma seguono

no l'ordinamento usuale, al posto dell'*incipit* si trovano normalmente le *litterae* delle cadenze salmiche. La serie più diffusa è costituita dalle vocali «e u o u a e» che corrispondono alle ultime vocali della dossologia minore (*Gloria Patri et Filio...*) che conclude ogni salmo [55].

Importante nello studio dell'antifonario e degli altri codici dell'ufficio è l'individuazione del *cursus* di riferimento che può essere secolare o monastico. A questo fine è indispensabile verificare alcuni elementi come il numero dei salmi dei vesperi (5 nel secolare, 4 nel monastico) e del mattutino festivo (3 in ciascun notturno secolare, 6 nei primi due notturni monastici e 3 cantici nel terzo notturno). Inoltre è indicativo il numero delle letture (9 nel secolare e 12 nel monastico), mentre bisogna fare attenzione al numero dei responsori. Questi in teoria dovrebbero corrispondere al numero delle letture (9 e 12), ma spesso anche nei libri secolari si trovano 12 responsori perché dopo i 9 usuali si possono inserire altri brani da scegliere *ad libitum* nello stesso giorno o nei giorni successivi.

53] Data la semplicità e il carattere standardizzato della formula melodica (recitazione su un'unica corda e melisma sulla sillaba finale: esempio Do Do Do... Si Do Si La Sol La Si/Do La) e considerato, inoltre, che il versicolo + risposta è costituito quasi sempre da versetti salmiche che si sapevano a memoria, questo elemento spesso non ha musica, frequentemente è indicato con le sole parole iniziali e talora è del tutto omesso.

54] Si tenga presente che nei riti ambrosiano e ispanico, l'*antiphonarium* contiene non solo i canti delle Ore, ma anche quelli della Messa. A

Milano, l'antifonario nella redazione più antica, che risale agli inizi del secolo XII, è composto da due volumi (invernale ed estivo). A livello di terminologia, nel rito romano quando si parla di antifonario s'intende il libro della liturgia delle Ore. L'*antiphonarium missae* è invece il libro che contiene i soli testi dei canti del proprio della Messa, senza la musica.

55] Nei MSS si trovano varie serie che possono aiutare nell'individuazione dell'origine dei codici: cfr. G. Baroffio, *Le differentiae nei codici italiani*, in «Ecclesia Orans» IX (1992), pp. 61-68.

Nella tradizione altomedievale non mancano responsori tropati. I tropi si trovano inseriti nei brani “madre” dell’antifonario o del breviario [56]. Limitati a soli pochi casi sono, invece, i tropi delle antifone che interessano le antifone mariane di compieta [57].

Esiste infine un particolare tipo di antifonario, parallelo al cantatorio della Messa, che dei responsori prolissi presenta l’*incipit* del responso e scrive integralmente il versetto [58].

Il salterio [59]

Mentre nel salterio delle bibbie i salmi sono ordinati progressivamente secondo la loro numerazione originale, il salterio liturgico di regola dispone i salmi distribuendoli nei

vari giorni e nelle diverse ore. Inoltre il salterio liturgico comprende anche altri elementi (litanie dei santi...), in particolare i cantici [60]. I testi dei salmi e dei cantici solitamente presentano il capolettera di ogni verso piú grande e piú elaborato delle altre lettere. Nella maggior parte dei salteri si trovano anche le antifone, almeno quelle del tempo ordinario; ma in base alla prassi esecutiva vigente tra il XIII e il XX secolo, prima del salmo è data la sola intonazione, mentre l’antifona integrale si trova alla fine del salmo. Merita attenzione la recensione testuale dei salmi [61]. L’uso del salterio romano è attestato, infatti, nei manoscritti del Lazio e dell’Umbria almeno fino al XV secolo, mentre in ambito milanese è diffu-

56] Cfr. H. Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*, 2 voll., Erlangen 1971 (inventariati 732 tropi).

57] Sul tropo *Virgo mater ecclesiae*, quello piú noto e diffuso della *Salve regina*, cfr. A. Rusconi, *Virgo mater ecclesiae – Virgo mater resurgentis: nuove fonti e alcune riflessioni su due tropi mariani*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXI (2001), pp. 124-158. Questo tropo si trova inserito anche in un codice ambrosiano (l’antifonario estivo di Saint-Wandrille), fatto del tutto eccezionale, dal momento che il rito ambrosiano non ha conosciuto i tropi, se non quelli ampiamente melismatici delle *melodiae secundae*.

58] Ho trovato un esemplare (mutilo) di questa tipologia a Novara, Biblioteca Capitolare di San Gaudenzio, 11 (sec. XIV¹).

59] Il salterio liturgico (*Hebdomadarium*, *Psalmi*, *Psalmistia*, *Psalterium*) in alcune bibbie sostituisce il salterio con progressione 1-150. Ci sono però anche bibbie senza salterio, il che significa che probabilmente era prevista l’utilizzazione di uno *psalmista* a parte: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Conv. Soppr. 597 (da Camaldoli, sec. XIII); Glasgow, University Library, MS Euing 1 (sec. XIII); Leipzig,

Universitäts-Bibliothek, MS 3 (Bologna, Domenicani, sec. XIII); Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS M.9.12 (Lat. 1124) (sec. XIV); U.2.2 (Lat. 1032) (sec. XIV); Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Lat. 229 (sec. XIII); Pavia, Biblioteca Universitaria, MS Aldini 374 (sec. XIV); Poppi, Biblioteca Comunale Rilliana, MS 82 (sec. XV); Terni, Biblioteca Comunale, MS 34 (dall’eremo francescano di Cesi, sec. XIV); Vercelli, Biblioteca Capitolare, MS CXCI (sec. XIII-XIV).

60] Sulla tradizione dei cantici cfr. J. Mearns, *The Canticles of the Christian Church Eastern and Western in Early and Medieval Times*, Cambridge University Press, Cambridge 1914; M. Korhammer, *Die monastischen Cantica im Mittelalter und ihre altenglischen Interlinearversionen. Studien und Textausgabe*, W. Fink, München 1976.

61] Utile per identificare la traduzione latina del salterio è l’apparato dei paralleli (*Vetus latina*, *Vulgata* = gallicano, ambrosiano, ispanico) in R. Weber (a c. di), *Le psautier Romain et les autres anciens psautiers latins. Édition critique*, Abbaye Saint-Jérôme – Libreria Vaticana, Roma 1953.

so il salterio ambrosiano [62]. In molti casi il salterio è integrato con l'innario.

L'innario [63]

Gli innari integrati nei salteri e nei breviari recano le musiche scritte soltanto sulla prima strofa dei singoli brani, cosa del resto ovvia dal momento che tutte le strofe di un inno si cantano sulla medesima melodia. Nei libri autonomi, soprattutto di epoca recenziore, si può trovare la musica inserita sul testo di tutte le singole strofe [64]. In alcuni casi – fatto del tutto eccezionale rispetto alle altre tipologie dei testi liturgici, ma comprensibile data la natura particolare delle poesie innodiche – si trovano inni con glosse [65].

[62] Nelle pagine in cui ci sono anche le antifone, la tradizione ambrosiana si evidenzia anche dalla peculiare notazione gotica milanese.

[63] Lo studio dell'innario (*Hymnarium, Hymnarius, Hymni, Liber hymnarius*) è facilitato dal repertorio di A. Riderelli, *Informatica e musicologia. Uso dell'elaboratore elettronico per l'archiviazione e lo studio delle melodie nel repertorio gregoriano. Gli inni*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1991.

[64] Ad esempio in Ferrara, Museo della Cattedrale, MS s.s. (Ferrara, Duomo, 1472); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Edili 131, 201-206 (Firenze, sec. XIV); Genova, Santa Maria di Castello, SS. Giacomo e Filippo s.s. (sec. XV-XVI); Parma, Archivio Capitolare, MS AC/5 (Parma, Duomo, sec. XV); AC/14 (Parma, Duomo, 1421); Archivio di Stato, div 17 (3 carte, sec. XIV-XV).

[65] Ad esempio, in Assisi, Biblioteca Comunale, MS 376 (sec. XIV); Brescia, Biblioteca Queriniana, MS G.VI.21 (breviario di Brescia, Santa Giulia, sec. X-XI); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Conv. Soppr., 375, 1-53 (sec. XIV-XV); L'Aquila, Biblioteca Provinciale Tom-

Il breviario [66]

È il libro onnicomprensivo della liturgia delle Ore e corrisponde al messale. Come quest'ultimo spesso è provvisto di un calendario che, di preferenza, apre il libro liturgico. Le sezioni che costituiscono il breviario possono avere diverse localizzazioni. Alcuni breviari dell'Italia meridionale presentano la struttura arcaica costituita dall'assemblaggio delle singole sezioni che rimangono autonome, senza l'integrazione dei diversi elementi in singoli formulari organizzati [67]. Lo studio di questi codici, come nel caso del messale, esige l'analisi delle singole diverse tipologie presenti [68]. Nella tradizione manoscritta non mancano libri che assemblano insieme brevia-

masi, MS 93? (sec. XII); Montecassino, Archivio della Badia, MS 311, (sec. XIII-XIV); 312 (sec. XIII); Napoli, Biblioteca Nazionale, MS VI.F.12, 108 (sec. XV); Norcia, Archivio Storico Comunale, Archivio Notarile, MS 797 coperta (sec. XIV); Trento, Biblioteca Capitolare, MS 26 (Trento, sec. XIV); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottob. Lat. 554 (Aquila, sec. XV?).

[66] Il breviario, integro o parziale, ha avuto vari titoli: *Breviarium, Catapanus, Divinum officium, Horae diurnae, Honarium, Horarius, Katapanos, Liber canonicarum horarum, Officium divinum, Ordo breviarii, Ordo officiorum, Viaticum*.

[67] Ad esempio, Napoli, Biblioteca Nazionale, MS XVI.A.7.

[68] Mi permetto d'insistere sulla necessità di questa analisi settoriale che riguarda i diversi generi letterari, musicali e anche le varie articolazioni dell'anno liturgico. L'evoluzione dei libri liturgici, infatti, non è stata per nulla omogenea. Da ciò consegue che quanto risulta chiaro e convincente dallo studio di un ambito particolare, non vale necessariamente per il libro considerato nella sua globalità.

rio e messale [69]. Interessanti sono anche i frammenti di questa particolare tipologia libraria, ma a causa del loro stato precario non sempre è possibile giungere a conclusioni certe. Si prenda il caso di Milano, Archivio di Stato, Notarile 12329, cartone di protezione di area comasca (neumi messini) del secolo XI: all'inizio della Messa di una domenica dopo Pentecoste ci sono le due antifone per i cantici evangelici delle lodi e dei vespri. Questo particolare fa pensare che il libro integro fosse un breviario-messale. D'altra parte non c'è nessuna tipologia libraria con innumerevoli eccezioni come quella liturgica. Basti pensare alla sezione finale di Ivrea, Biblioteca Capitolare, MS LX (secolo XI) che contiene appunto le antifone al *Benedictus* e al *Magnificat* delle domeniche dopo Pentecoste. Questo materiale è proprio dell'antifonario, ma il MS LX è un graduale.

[69] Cfr., ad esempio, libri integrali o solo alcuni formulari di breviario-messale in Aosta, Biblioteca Capitolare, MS 18 (Aosta, Duomo, sec. XV^{3/4}); Assisi, San Damiano, MS s.s. (Assisi, 1234); Benevento, Biblioteca Capitolare, MS 19 + 20 (Benevento, sec. XII); Cortona, Biblioteca Comunale, MS 12 (Arezzo?, Cortona, Santo Stefano, sec. XII^{4/4}); Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Lat. 1110; Perugia, Biblioteca Capitolare, MS 31 (17) (Perugia, sec. XI²); Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei, MS 55.K.22 (Cors. 340) (Napoli, sec. XV^{es}); Biblioteca Casanatense, MS 123 (A.IV.16) (S. Galgano, sec. XIV); 1575 (Cava de' Tirreni, sec. XIV); MS 1907 (B.II.1) (S. Salvatore al Monte Amiata, sec. XI); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C V 35 (agostiniani?, sec. XV); MS Chigi C VII 205 (Napoli, sec. XVI^{1/4}); MS Chigi D V 72 (Lodi, 1548); MS Vat. lat. 7018 (Pistoia, sec. XI); MS Vat. lat. 7692 (libro francescano, 1462).

ALTRI LIBRI MUSICALI

Il processionale [70]

Il processionale è uno dei libri liturgici più recenti: la sua redazione risale soltanto al secolo X. Prima di allora, ma anche successivamente, i canti processionali erano contenuti in sezioni del graduale e dell'antifonario. Nell'antifonario della Messa erano presenti, ad esempio, dei gruppi compatti di antifone per le litanie maggiori del 25 aprile e per altre circostanze (periodi di siccità, tempo di guerra, processioni con reliquie di santi...) [71]. Antifone per i tre giorni delle rogazioni, dal lunedì al mercoledì prima dell'Ascensione, si trovano spesso negli antifonari dell'ufficio. In questi ultimi libri sono presenti talora anche antifone e responsori che si cantavano durante le processioni che avevano luogo nelle domeniche e nelle feste tra l'ora terza e la Messa solenne.

[70] Il processionale (*Liber processionalis, Liber processionum, Processionale*) sul piano codicologico è tra i libri di piccolo formato (cfr. nota 15). Riproduzioni: *Il processionale benedettino della Badia di Sant'Andrea della Castagna*, Electa, Milano 1992 (facsimile a colori del codice conservato oggi a Genova, Abbazia di Santa Maria della Castagna, MS 81, proveniente da Parma, abbazia di San Giovanni evangelista, sec. XV).

[71] Cfr. l'esempio di un piccolo repertorio compatto: D. Crochu, *Les antiennes de procession des Rogations d'après le manuscrit d'Einsiedeln 121*, in «Études grégoriennes» XXX (2002), pp. 61-95. Nella ricostruzione delle melodie – Einsiedeln ha neumi sangallesi adistematici in campo aperto – sono stati presi in considerazione anche i manoscritti italiani Benevento, Biblioteca Capitolare, MSS 33 e 34; Roma, Biblioteca Angelica, MS 123; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS E.IV.18.

Delle varie tipologie di processionale [72] possono essere ricordate quella domenicana e quella francescana, assai diffuse anche in Italia a partire dal secolo XIII.

Il pontificale [73]

Il pontificale raccoglie tutti i testi delle celebrazioni presiedute dal vescovo al di fuori della Messa e delle Ore. La prima grande organizzazione sistematica del materiale è stata compiuta nell'abbazia di Sant'Albano a Magonza: qui, verso il 960, si è conclusa la redazione del *pontificale romano-germanico* [74]. Successive importanti redazioni sono state il *pontificale romano* del XII secolo, quello *secundum consuetudinem*

Romanae curiae del XIII secolo, l'esemplare curato dal vescovo Guglielmo Durando e la revisione del secolo XV [75]. Le esigenze liturgiche hanno reso necessario il pontificale almeno in ogni chiesa episcopale dove si possono incontrare peculiarità locali [76].

Il rito che presenta maggior interesse musicale è quello della *dedicazione* di una chiesa che può prevedere varie decine di melodie [77]. Altro rito interessante sotto il profilo musicale è quello della consacrazione delle vergini [78]; rara è la musica nell'eventuale sezione con le benedizioni episcopali o pontificali [79]. Nell'esemplare della curia romana del secolo XIII sono inserite eccezionalmente tre antifone per la proces-

72] Cfr. M. Huglo, *Les manuscrits du processional. I: Autriches à Espagne*, Henle, München 1999, pp. 21-26.

73] Il pontificale (*Pontificale, Pontificalis ordinis liber*) deriva il suo nome dal latino *pontifex*, termine che nel vocabolario cristiano significa vescovo. Riproduzioni: J.O. Bragança, *A musica do Pontifical de Braga do Século XV*, in «Modus» II (1988), pp. 57-229 (facsimile del manoscritto Braga, Biblioteca Publica, MS 870, pontificale scritto probabilmente per Fernando da Guerra, vescovo di Braga [1416-1467]); M. Sodi, A.M. Triacca (a c. di), *Pontificale Romanum. Editio Princeps (1595-1596)*. Ed. anastatica, *Introduzione e Appendice*, Libreria Ed. Vaticana, Città del Vaticano 1997.

74] C. Vogel, R. Elze, *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième siècle*, I-II: *Le Texte*; III: *Introduction générale et Table*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1963 e 1972.

75] M. Andrieu, *Le Pontifical Romain au Moyen-Age*. I: *Le Pontifical Romain du XII^e siècle*; II: *Le Pontifical de la Curie Romaine au XIII^e siècle*; III: *Le Pontifical de Guillaume Durand*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1938 (I) 1940; M. Dykmans, *Le Pontifical Romain révisé au XV^e siècle*, Città del Vaticano

1985.

76] Cfr., ad esempio, R. Amiet (avec une contribution de E. Lagnier), *Le Pontifical d'Eméric de Quart*, Musumeci, Aosta 1992. Il contributo di Emanuela Lagnier è l'intero capitolo IV "Le répertoire musical" (pp. 19-42) dove si propone l'inventario (e l'*incipit* alfanumerico) dei 53 brani notati contenuti nel pontificale del vescovo aostano Emerico I de Quart (1302-1310).

77] Cfr. la serie delle antifone per la dedicazione di una chiesa in D. Hiley, "The Chant of Norman Sicily: Interaction between the Norman and Italian Traditions", in A. Pompilio (a c. di), *Trasmisione e ricezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia. II: Study Session. VII: Tradizioni periferiche della monodia liturgica medioevale in Italia*, EDT, Torino 1990, pp. 100-101.

78] Cfr. M. Casarsa, *Consecratio virginum dal Codice 16 dell'Archivio Capitolare di Udine*, Scuola cattolica di cultura, Udine 1967-1968, con trascrizione delle parti in musica; J. Borders, "The Chants for the Consecration of a Virgin in the Tenth-Century Pontifical Romano-Germanique", in B. Gillingham, P. Merkhey (a c. di), *op. cit.*, pp. 204-217.

79] Ad esempio, cfr. il pontificale Bari, Archivio di San Nicola, MS 6, c. 1^r.

sione delle reliquie con la melodia romano-antica [80].

Interessante è la ripresa di un'antica formula africana, tramandata nella tradizione gallicana, per l'introduzione del salmista nel suo ministero: «impegnati a credere con il cuore ciò che canti con la bocca, ciò che credi con il cuore attualizzalo nelle opere» [81].

Il rituale

Il rituale integra il contenuto del pontificale in quanto contiene i testi relativi alle celebrazioni sacramentali (matrimonio [82], penitenza, unzione degli infermi...) e altri riti (ad esempio la vestizione e la professione religiosa) presieduti solitamente dal sacerdote, dal diacono o dal responsabile di una comunità.

Il tonario

Il tonario non è un libro liturgico in senso stretto, ma è un sussidio di

grande utilità per i cantori. La sua importanza è attestata anche dalla molteplicità delle sue tipologie [83] e dalla sua diffusione a partire dall'epoca carolingia [84]. In pratica il tonario è un prontuario dove sono elencati i canti liturgici in base al loro modo [85]; nel caso delle antifone, queste possono essere raggruppate ulteriormente secondo le cadenze salmodiche [86].

Il Totum

Questo termine designa un libro che contiene pressoché tutto il patrimonio liturgico di una Chiesa locale [87]. Nel caso di una famiglia religiosa, l'*exemplar* garantisce la medesima tradizione liturgica a tutte le case dell'ordine sparse un po' ovunque. Il *Totum* più noto è quello domenicano – il *Correctorium sancti Iacobi Parisiensis*, conservato a Roma nel convento di Santa Sabina sull'Aventino – che in un unico tomo vede successivamente ben 14 libri: *Ordinarium*,

80] Sono le antifone *Ambulate, Cum iucunditate* ed *Ecce populus custodiens*: cfr. M. Huglo, *Les antiennes de la Procession des Reliques: vestiges du chant Vieux-Romain dans le pontifical*, in «Revue Grégorienne» XXXI (1952), pp. 136-139.

81] *Pontificale romanum* (nota 72), nr. 1600: «Vide, ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobas». Questa formula si trova già negli *Statuta ecclesiae antiqua* in una redazione del 475 circa.

82] Cfr. R. Amiet, «Le rituel et la Messe du mariage selon le rit valdôtain», in L. Colliard (a c. di), *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains*, Museroci, Aosta 1976, pp. 213-262. A proposito della messa nuziale cfr. J. Boe, *The Roman Missa sponsalicia*, in «Plainsong and Medieval Music» XI (2002), pp. 127-166.

83] Cfr. M. Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Soc. française de musicologie - Heugel et C^{ie}, Paris 1971.

84] Cfr. W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Aschendorff, Münster 1965.

85] Alcuni graduali e antifonari del secolo XI presentano nel corpo del testo o in margine indicazioni tonali (cfr., ad esempio, il già ricordato codice Angelica 123).

86] Un'edizione moderna di un tonario delle antifone della liturgia delle Ore in base a Lucca MS 601 e Toledo, Biblioteca Capitolara, MS 48.14 si trova in *Antiphonaire monastique XII^e siècle. Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1906, pp. 1-185.

87] Cfr. M. Huglo, *Les livres...*, cit., pp. 127-130.

Martyrologium, Collectarium, Processionarium, Psalterium, Breviarium, Lectionarium, Antiphonarium, Graduale, Pulpitarium, Missale conventuale, Epistolare, Evangeliarium, Missale minorum altarium [88].

In Italia sopravvive ancora il *Totum* della Chiesa piacentina, noto come il *Liber magistri* [89]. La primitiva articolazione interna del codice contempla: calendario e testi astronomici, salterio, capitolaro-innario-collettario, tonario del graduale, graduale, Kyriale I (*Kyrie e Gloria*), tropario-sequenziario [90] con 13 antifone *ante evangelium*, Kyriale II (*Sanctus e Agnus*), nuovo sequenziario, tonario e trattato di musica, antifonario [91], calendario-obituario [92].

Il Libro ordinario

Alla conclusione di questa breve panoramica sui principali codici musicali liturgici, è opportuna un'ultima parola sul Libro ordinario [93]. In esso tutte le azioni liturgiche sono descritte con dovizia di particolari circa lo svolgimento, i ministri che vi partecipano e le loro funzioni [94], alcuni interventi particolari come, ad esempio, il canto a più voci e il suono delle campane. Dei brani liturgici (letture, orazioni e canti) si fornisce il solo *incipit*. Non ci sono dubbi sull'importanza di queste testimonianze sul piano del canto liturgico [95]. Talora, eccezionalmente, alcuni *incipit* possono essere forniti di notazione musicale [96].

[88] *Ivi*, p. 129.

[89] Piacenza, Archivio Capitolare, MS 65. Bibliografia recente in B. Møller Jensen, *Tropes and Sequences in the Liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century. An Analysis and an Edition of the Texts*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2002.

[90] P. Panzetti, *Piacenza 65. Un manoscritto liturgico musicale del sec. XII*, 2 voll., Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1996 (tesi, dattilo) ha trascritto i testi delle sequenze, ha inventariato tutte le orazioni e ha preparato l'edizione degli uffici dei santi locali.

[91] L'antifonario è stato indicizzato da K. Glaeske, *Piacenza, Biblioteca Capitolare 65. Printouts from an Index in Machine-Readable Form*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 1993.

[92] B. Møller Jensen, *op. cit.*, pp. 24-25.

[93] Il Libro ordinario (*Agenda, Breviarium ecclesiastici ordinis, Consuetudinarius, Breviarium officiorum, Instructio ecclesiastici ordinis, Liber consuetudinum, Liber ordinalis, Liber ordinarius, Liber ordinis, Liber pol[?]iticus, Liber usum, Ordinale, Ordinarium, Ordinalis, Ordinarium liber, Ordo divini officii, Ordo ecclesiae, Ordo officiorum, Usus*) è stato oggetto di particolare considerazione anche in Italia con nuove e importanti edizioni.

[94] Le funzioni dei ministri settimanali (*intabulati*) – quale, ad esempio, l'ebdomadario – erano annotate sulle *tabulae officiales* che specificavano in concreto le indicazioni generiche dei vari libri ordinari e consuetudinari.

[95] B. Baroffio, "Genova: un contesto storico-liturgico. Appunti in margine all'edizione del processionale benedettino", in A. De Salvatore, *La liturgia del Corpus Christi a Roma – Canti processionali monastici a Parma*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1994, pp. 59-67; G. Cattin, *Novità dalla Cattedrale di Firenze* (cfr. nota 38); Idem, "Secundare" e "succinere". *Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, in «Musica e Storia» III (1995), pp. 41-120.

[96] Intonazioni con musiche, in prevalenza su canti dell'ordinario, si trovano nel libro padovese: cfr. G. Cattin, *Il "Liber Ordinarius", passim*. Segnalo la probabile presenza di musica anche in queste altre fonti italiane: Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, I.B., 56, pp. 1-48, 195-242; Modena, Archivio Storico Comunale, MS Formentaria 1648 (Modena?, sec. XIII: 1 carta); Verona, Biblioteca Capitolare, MS XCIV (Verona, Duomo, sec. XI^m); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 1482 (Roma, San Giovanni in Laterano, sec. XII²).

Le fonti della musica polifonica, ca. 1170 - 1330

di Mark Everist

MUSICA E PRODUZIONE
LIBRARIA INTORNO AL 1200

Negli anni che vanno all'incirca dal 1150 al 1250, alla normale produzione libraria dell'Europa occidentale, dedita ai codici per la *lectio* monastica, si aggiunse anche una produzione di alto livello richiesta dalla borghesia universitaria [1]. I libri di musica, inclusi quelli per il servizio liturgico, presero parte alla trasformazione e ne subirono le conseguenze [2]. Nel XII secolo, lo sviluppo delle glosse stava a indicare che, per gli utenti, l'*ordinatio* dei volumi era diventata importante quanto la *mise en page* [3]; prendere decisioni, per esempio, su dove dovessero apparire i capitoli del *Quatuor libri sententiarum* di Petrus Lombardus o su dove dovessero apparire nella pagina i *Concordia discordantium canonum* di Graziano acquisì un si-

gnificato che non si può trascurare nell'ambito del "rinascimento" del XII secolo [4]. Dopo il 1200, un nuovo entusiasmo per la disponibilità di testi autorevoli (cioè che servissero da *auctoritates*) risultò dalle direttive di controllo del modo in cui simili testi venivano assemblati, e il *compiler* divenne importante per i processi letterari quanto l'autore, il commentatore o il redattore [5].

Come osservava Bonaventura:

ci sono quattro modi per fare un libro. Alcuni scrivono le parole di altri, senza aggiungere o rimaneggiare alcunché: costoro sono degni del nome di *scriptor*. Alcuni scrivono le parole altrui apponendovi aggiunte non di proprio pugno: costoro sono chiamati *compiler*. Alcuni scrivono sia le parole altrui che le proprie, con le prime in evidenza e le proprie sotto forma di annessi probanti: costoro sono chiamati *commentator*

[1] Cfr. M.B. Parkes, "The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book", in J.J.G. Alexander, M.T. Gibson (a c. di), *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*, Clarendon Press, Oxford 1976, p. 115.

[2] Tutte le fonti manoscritte di polifonia note entro il 1966 sono elencate in G. Reaney, *Ma-*

nuscripts of Polyphonic Music (11th - Early 14th Century), Henle, München 1966.

[3] La bibliografia sulla produzione di libri con glosse è vasta; un'utile introduzione è data da Ch. de Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*, Brewer, Woodbridge 1984.

[4] Cfr. M.B. Parkes, "The Influence...", cit., p. 117.

[5] *Ivi*, p. 127.

e non *actor*. Altri ancora scrivono sia parole proprie sia altrui, ma mettendo le proprie in evidenza, con quelle altrui annesse a conferma delle proprie tesi: costoro vengono chiamati *actor* [6].

Dalle quattro distinzioni di Bonaventura appare chiaro che al *compiler* spettava la responsabilità dell'arrangiamento che egli vedeva prima che superasse la fase della mera scrittura: senza un collega redattore, costui era libero, anche se non gli era stato richiesto, di operare riarrangiamenti (*mutando*) dei testi che formavano il libro che stava compilando. Era implicito, nelle parole di Bonaventura, il corollario che il *compiler* fosse anche responsabile nell'imporre un'ideonea *ordinatio* dei testi riarrangiati.

6] «Quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena addendo, sed non de suo; et iste compiler dicitur. Aliquis scribit aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiā; et iste dicitur commentator non actor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem et debet dici actor», testo tratto dalla prefazione alla quarta "questio" de *In primum librum sententiarum*, cfr. G. Fidanza Bonaventura, *Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera omnia ... edita et cura PP. Collegii a S. Bonaventura ad plurimos codices MSS emendata ...*, 10 voll., Quaracchi, Firenze 1882-1902, p. 1: 14.

7] Jean Destrez fu il primo a delineare il funzionamento e la storia del sistema della *pecia*. Cfr. i suoi *La pecia dans les manuscrits du moyen age: communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres le 3 Aout 1923*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques» XIII (1924), pp. 182-197; *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle*, Éditions Jacques Vautrain, Paris 1935. Si confronti anche l'importante risposta data da E. Ax-

Insieme al bisogno d'introdurre la figura del *compiler* nel processo di produzione dei libri, costui divenne anche una necessità per fare copie multiple di un testo singolo o di una *compilatio*. Dal terzo quarto del Duecento questa presenza risultò dal cosiddetto sistema della *pecia*: un meccanismo per cui fascicoli individuali o *libelli* potevano essere presi in prestito per far sì che simultaneamente si producessero più copie dei testi celebri [7]. Nessun libro di musica si è giovato del sistema della *pecia*, ma ciò non è così sorprendente, tenendo presente la riluttanza delle università medievali (dove la *pecia* aveva preso piede in gran quantità) nell'espandere i loro *curricula* musicali oltre i testi di Boezio [8]. È sta-

ters in *La critique textuelle médiévale doit-elle être désormais établie en fonction de la pecia? Une réponse à Monsieur L'Abbé Destrez*, in «Angelicum» XII (1935), pp. 262-295. Studi più recenti sul sistema e su manoscritti singoli sono A. Brounts, *Nouvelles précisions sur la pecia: a propos de l'édition léonine du commentaire de Thomas d'Aquin sur l'Éthique d'Aristote*, in «Scriptorium» XXIV (1970), pp. 343-359; G. Fink-Errera, *Jean Destrez et son œuvre: la pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle*, in «Scriptorium» XI (1957), pp. 264-277; Idem, *Une institution du monde médiéval: la pecia*, in «Revue philosophique de Louvain» LXI (1962), pp. 184-243; G. Polard, «The Pecia System in the Medieval Universities», in M.B. Parkes, A.G. Watson (a c. di), *Medieval Scribes, Manuscripts, and Libraries: Essays Presented to N.R. Ker*, Scholar Press, London 1978, pp. 145-161.

8] La compilazione di testi teorico-musicali di Jerome di Moravia (Paris, Bibliothèque nationale, MS fonds latin 16663) si pensò che fosse prodotto di *pecia* per gran parte del XX secolo, finché la questione non fu confutata da M. Huglo in «La place du Tractatus de musica dans l'histoire de la théorie musicale du 13e siècle», in M. Huglo, M. Pérès (a c. di), *Jérôme de Mo-*

to invece il metodo di ri-produzione precedente a influenzare la preparazione dei codici musicali [9].

L'allestimento dei libri prima dell'avvento della *pecia* si basava sulla separazione delle varie mansioni: preparazione delle membrane, punzonatura, rigatura, scrittura, fattura dei vari tipi di lettere decorate, cucitura e legatura. Molte di queste funzioni avevano luogo in differenti *ateliers*, spesso per mezzo di squadre di amanuensi, artisti o altri artigiani che lavoravano simultaneamente a un singolo libro. Nel caso delle lettere decorate, il risultato era una particolare impronta artistica [10]; nel caso di altri parametri bibliografici esso consisteva in uno stile specifico che distingueva i libri quanto a specifiche dimensioni per specifici tipi di testo, modelli di punzonatura e rigatura usati e riusati in differenti manoscritti. Diversamente da un ma-

noscritto di testo letterario, un libro di musica poteva essere rigato solo per lo stretto necessario; nel caso di un *motetus*, per esempio, bastavano le righe per il testo e per un singolo rigo musicale, ma per un *conductus* a tre voci o un *organum* notati in partitura la rigatura doveva comprendere tutti e tre i righi, quindi andavano fatte almeno tre o quattro righe orizzontali per pagina. Gli schemi per la rigatura verticale erano gli stessi che apparivano nei manoscritti non musicali [11] FIG. 1.

In tal modo il medesimo *scriptorium* poteva produrre sia libri di modesta entità, sia dalle più grandi ambizioni, impiegando lo stesso personale e le stesse tecniche a seconda dei desideri e delle risorse di chi commissionava il manoscritto. Le fonti sopravvissute possono quindi essere raggruppate a seconda della medesima *mises en page* e degli stili di decorazione condivisi;

ravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^{ème} siècle: Actes du colloque de Royaumont 1989, Créaphis, Paris 1992, pp. 33-42. Per quello che si sa dei *curricula* musicali parigini del Duecento cfr. M. Haas, "Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco", in *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, pp. 110-112; Ch. Page, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Dent, London 1989, pp. 137-143.

9] La migliore panoramica sui tipi di produzione libraria prima dell'introduzione del sistema della *pecia* e sulle relazioni tra i due sistemi produttivi è data da R. e M. Rouse, *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, Miller, London 2000.

10] Il saggio di riferimento dedicato alla bottega di un artista duecentesco a Parigi è di R. Branner, *Manuscript Painting in Paris During*

the Reign of St Louis: A Study of Styles, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1977.

11] Si veda, per esempio, come funzionavano gli schemi delle composizioni in partitura a tre e quattro parti in M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, Garland, New York - London 1989, p. 321. Per una panoramica su punzonatura e rigatura in semplici manoscritti letterari si vedano L. Webber Jones, "Pin Pricks" at the Morgan Library, in «Transactions of the American Philological Association» LXX (1939), pp. 318-326; Eadem, *Where are the Prickings?*, in «Transactions of the American Philological Association» LXXV (1944), pp. 71-86; Eadem, *Pricking Manuscripts: The Instruments and Their Significance*, in «Speculum» XXI (1946), pp. 389-403; Eadem, "Pricking Systems in New York Manuscripts", in *Miscellanea Giovanni Mercati*, 6 voll., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1946, pp. VI/80-104.



Fig.1:Wolfenbttel, Herzog-August-Bibliothek, 628, fol. 29 (25), dove appaiono tracce schema di rigatura orizzontale per sei sistemi di musica a due voci.

	Miniature
Litterae cum figuris	Iniziali istoriate
Litterae sine figuris	Iniziali policrome
Litterae qui dicunt champide	<i>Initiales champies</i>
[Litterae florise]	Iniziali minori fiorite
Litterae non florise	Iniziali monocrome

Tab. 1

queste tecniche varranno da spunto per identificare e raggruppare manoscritti che possono o meno coincidere quanto a contenuto.

La gerarchia delle lettere decorate ha un'importanza cruciale per capire l'*ordinatio* dei libri di musica duecenteschi. La tabella seguente è tratta da un *pontificale* allestito per Benedetto XIII (1394-1409), oggi conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS lat.968, f. 4^r-4^v. Nella colonna di sinistra appare la terminologia originale, in quella di destra il lessico che verrà usato nel prosieguo del capitolo [TAB. 1].

Tuttavia, accanto alla sistematica produzione di codici musicali nei decenni dopo il 1230, ebbe ancora seguito anche l'uso di tecniche informali per la "registrazione" delle opere polifoniche. Si sarebbe tentati di lasciar perdere un manoscritto come Paris, Bibliothèque Mazarine, MS 307 – copia dell'*Historia scholastica* di Petrus Comestor (sul cui ultimo foglio scritto sono copiate le due voci più basse di un famoso mottetto) [12]. Altrettanto si potrebbe accantonare la singola *clausula* a due voci notata

in margine a una bibbia del XII secolo (Madrid, Biblioteca Nacional, MS 192) [13]. Si tratta di esempi ben diversi da molti dei prestigiosi manoscritti che verranno discussi in seguito: chiaramente opera di memorizzazione individuale di singole opere per uso personale. Ma simili esempi, non solo offrono indizi sulla continuazione di metodi meno formalizzati di conservazione della polifonia, ma pongono anche domande sul tipo di alfabetizzazione musicale e sulla trasmissione del repertorio in generale, nell'ambito di un ambiente attiguo a quello in cui si stavano preparando le più famose fonti della musica polifonica del XII e XIII secolo. Gran parte di questo capitolo sarà dedicata a manoscritti che preservano musica francese di questi secoli. Non va lasciato da parte il repertorio immensamente ricco del Duecento inglese, ma bisogna riconoscere quanto sia difficile parlarne come di fonti individuali, visto che non si tratta neppure di "libri di musica" poiché quasi tutto il repertorio di allora è conservato in esemplari frammentari [14]. La polifonia me-

[12] Il mottetto è *Ave gloriosa mater salvatoris / Domino*, conservato anche in *F-MOfH 196* oltre che in almeno altre dieci fonti.

[13] Una sola versione della *clausula* su «Mors».

[14] Il migliore e più aggiornato tentativo in proposito è di N. Losseff, *The Best Concordances: Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, Garland, New York - London 1994.

diendale inglese è stata oggetto di brillanti studi codicologici e paleografici nella seconda metà del Novecento, studi che hanno permesso per la prima volta una certa comprensione della cultura musicale medievale di quella nazione. Ma discutere di argomenti come la *compilatio*, l'*ordinatio*, o semplicemente il contenuto, è spesso troppo ipotetico. I frequenti e spesso contraddittori pareri circa i cosiddetti "frammenti di Worcester" dimostrano solo quanto sia difficile l'argomento che andiamo a incominciare [15].

LA COMPILATIO

Le principali fonti della polifonia dell'XI e XII secolo (Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 29.1 [I-F/Plut. 29.1]; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628 [D-W 628] e 1099 [D-W 1099]) vengono spesso considerate delle *summae* [16], ma si tratta di un fraintendimento. Nel tentativo di accoppiare entità separate di materiale e

imporre loro una consistente e funzionale *ordinatio*, esse hanno piuttosto il carattere di *compilatio*. Negli anni in cui queste fonti sono state redatte (tra gli anni Trenta e Sessanta del Duecento), Vincent di Beauvais aveva dato uno status letterario alla *compilatio* che non era immaginabile cinquant'anni prima, cosa che pone i cosiddetti manoscritti di "Notre-Dame" accanto a opere come lo *Speculum maius*, o altre di Bartholomeus Anglicus o Brunetto Latini, gettando luce su un contesto che si può capire sulla base di entrambi i tipi di utenza e dai relativi *compilatores* [17].

I manoscritti di Notre-Dame hanno cercato di mettere ordine in un vasto ambito di materiali: *organa*, *conductus* a due, tre e quattro voci, *conductus* monodico, mottetti a due o a tre voci con testi differenti per le voci superiori, mottetti a tre voci con un testo in comune nelle due superiori, mottetti con testi francesi e latini: infatti i *compilatores* hanno messo in atto un gran numero di

[15] Si confrontino i tre tentativi in L. Dittmer, *Auszug aus 'The Worcester Music-Fragments; Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel*, Institute of Mediaeval Music, New York 1955; E. Sanders (a. c. di), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1979. Le cose sarebbero andate diversamente se Friedrich Ludwig avesse potuto lavorare sui Worcester Fragments, includendoli nel suo *Repertorium*.

[16] I tre manoscritti sono stati pubblicati in facsimile almeno una volta: L. Dittmer (a. c. di), *Facsimile Reproduction of the Manuscript Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana Pluteo 29,1*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, New York

1966; E.H. Roesner (a. c. di), *Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteus 29.1*, Lengenfelder, Monaco 1996; J.H. Baxter, *An Old St Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628) Published in Facsimile with an Introduction*, Humphrey Milford - Oxford University Press - Librairie Ancienne Honoré Champion, Oxford-Paris 1931; M. Staehelin (a. c. di), *Die mittelalterliche Musik-Handschrift W₁; Vollständige Reproduktion der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst.*, Harrassowitz, Wiesbaden 1995; L. Dittmer, *Facsimile Reproduction of the Manuscript Wolfenbüttel 1099 (1206)*, Institute of Mediaeval Music, New York 1960.

[17] M.B. Parkes, "The Influence...", cit., pp. 128-130.

strategie per dividere questo repertorio, così dipendente dal numero delle voci, e in certi casi dalla lingua. Le tre fonti dividono il materiale disponibile in modi simili: un fascicolo di *organa* a quattro voci e uno a tre; gli *organa* a due voci divisi su due fascicoli (uno ciascuno per la musica dell'*officium* e della messa); al *conductus* sono destinati fascicoli separati a seconda del numero delle voci. Sottili differenze separano i modi in cui i *compilatores* hanno assemblato i libri completi, particolarmente a proposito dei mottetti: *D-W*628 non ne contiene nessuno, *I-Fl*Plut. 29.1 include invece mottetti-*conductus*, mottetti a due voci e anche qualcuno a tre (tutti in latino); *D-W*1099 estende il repertorio fino a includere mottetti con testi in francese a due e tre voci. I primi cinque fascicoli di *D-W*628 e *I-Fl*Plut. 29.1 sono fatti esattamente nello stesso modo: il fascicolo I è dedicato agli *organa* a quattro voci, il fascicolo II ad altre opere a tre voci, i fascicoli III e IV agli *organa* a due voci rispettivamente per l'ufficio e per la messa, il fascicolo V alle *clausulae* a due voci. *D-W*1099 inizia nello stesso modo, eccezion fatta per la promozione dei *conductus* a tre voci (che si trovano nel fascicolo VI of *I-Fl*Plut. 29.1 e nell'VIII di *D-W*628) al III fascicolo, davanti agli *organa* a due voci del *Magnus liber organi*. In tutti e tre i manoscritti, i fascicoli dedicati agli *organa* a due voci seguono attentamente l'ordine liturgico, così attentamente che – di si-

curo nel caso di *I-Fl*Plut. 29.1 – è possibile adoperare il dettaglio per ricavare informazioni sull'ambito liturgico cui la fonte stessa faceva capo.

Le parti seguenti delle tre fonti funzionano in modi piuttosto diversi: in *I-Fl*Plut. 29.1, copiato piuttosto vicino a Notre-Dame sia in termini di tempo che di spazio, è assai sorprendente che la suddivisione di massima sia tanto definita; i *conductus* a due e tre voci sono nettamente separati nel VI e VII fascicolo, i mottetti nell'VIII e IX, le opere monodiche nel X e XI. Criteri musicali distinguono i mottetti-*conductus* dell'VIII fascicolo da quelli a due voci del IX; il X e l'XI sono differenziati riservando le monodie con *refrains* solo all'ultimo. *D-W*628 ha due fascicoli separati per le *clausulae* (V e VI), il VII fascicolo contiene un altro gruppo di *organa* a tre voci e i *conductus* a due e tre voci del VII e VIII fascicolo sono mescolati con altri tipi di polifonie. Come in *I-Fl*Plut. 29.1, il X fascicolo di *D-W*628 è dedicato alla monodia e l'XI, quasi certamente prodotto delle prassi musicali di Sant'Andrea, conclude il libro. La seconda parte di *D-W*1099, dedicata per lo più ai mottetti (vedi più avanti) è organizzata in modo molto diverso. Tutti i manoscritti di "Notre-Dame" mostrano una certa consapevolezza di come debba essere fatta una *compilatio*, nonostante essa sia interpretata in modi diversi; una simile consuetudine rende questi libri diversi dagli altri dedicati al ser-

vizio liturgico, anch'essi sottoposti all'entusiasmo dell'epoca per la *compilatio*: infatti si compongono di una sezione di *temporale* e *sanctorale* per la messa e l'ufficio, *Kyriale*, salterio, innario, tonario, tropario, prosario, processionale, pontificale e una serie di altri testi. Ma è raro trovare due soluzioni identiche per raggruppare questo materiale nei modi adottati dalle *compilationes*, per esempio, proprie di *D-W 628* e di *I-F/Plut. 29.1*. Il teorico Anonimo IV aveva capito bene questo tipo di produzione libraria: egli infatti chiama *volumen* ciascuna delle sezioni individuali di una *compilatio* (che fin dai tempi degli scritti di Ludwig è stata chiamata fascicolo), spingendosi fino a descrivere il contenuto di ciascuna in modo tale che oggi pare chiaro quanto non si riferisse ad alcun libro sopravvissuto [18].

Le tre fonti in questione hanno origini assai diverse. *I-F/Plut. 29.1* off-

re l'immagine più chiara di come simili libri siano stati prodotti, a partire dalla vicinanza geografica e liturgica del suo contenuto con Notre-Dame, che, più di ogni altra fonte, lo avvicina ai luoghi dei suoi esemplari [19]. In certi casi è possibile che la sistemazione del contenuto di un fascicolo sia il riflesso dell'indice dell'esemplare: ciò, per esempio, potrebbe darsi a proposito degli *organa* a quattro voci, benché le ridotte dimensioni di questo repertorio ne facciano quasi una scelta obbligata. In gran parte, tuttavia, sembra che i fascicoli che compongono *I-F/Plut. 29.1* discendano da esemplari sostanzialmente più piccoli degli esistenti, che il *compiler* deve aver adoperato traendoli da diverse collezioni minori. Ciò è particolarmente evidente nel caso delle collezioni di *conductus*, come mostrano i tentativi di Robert Falck di ricostruirle [20]. Gli esemplari di *D-W 628* sono più difficili da valutare. L'intero libro è sta-

[18] F. Reckow (a c. di), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1967, pp. 1-82; J. Yudkin, *The Music Treatise of Anonymus IV: A New Translation*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1985, pp. 73-74. Per un'attenta lettura di questo passaggio che sostiene le affermazioni fatte in queste pagine cfr. M. Everist, *Polyphonic Music...*, cit., pp. 154-160.

[19] Gli esami fisici di *I-F/Plut. 29.1* suggeriscono una provenienza parigina e una data di redazione tra il 1245 e il 1255. Cfr. R. Baltzer, *Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript*, in «Journal of the American Musicological Society» xxv (1972), pp. 1-18; M. Everist, *Polyphonic Music...*, cit., pp. 71-82. Per un'analisi delle relazioni tra l'articolazione liturgica del manoscritto e le pratiche liturgiche parigine (specialmente a Notre-Dame) cfr. C.

Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 243-257. Le ricerche di Wright includono una sistematica confutazione dei tentativi di negare una provenienza da Notre-Dame per il manoscritto (Heinrich Husmann, "St. Germain und Notre-Dame", in B. Hjelmberg, S. Sorensens (a c. di), *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegi oblata*, Hafnia, Hansen 1962, pp. 31-36; Idem, *The Enlargement of the Magnus liber organi and the Paris Churches of St Germain l'Auxerrois and Ste Genevieve-du-Mont*, in «Journal of the American Musicological Society» xvi (1963), pp. 176-203; Idem, *The Origin and Destination of the Magnus liber organi*, in «The Musical Quarterly» xlix (1963), pp. 311-330).

[20] *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Institute of Mediaeval Music, Henryville-Ottawa-Binningen 1981, *passim*.

to copiato a Sant'Andrea almeno in due fasi separate [21]. Gli esemplari dell'XI fascicolo e altre aggiunte sono chiaramente di origine locale, ma è difficile immaginare che i *compilatores* e gli *scriptores* abbiano avuto accesso alla varietà di carte disponibili ai loro colleghi di *I-Fl*Plut. 29.1. Tuttavia è possibile che *D-W*628 sia stato assemblato sulla scorta di una serie di esemplari portati a Sant'Andrea da Parigi, visto che questo libro è stato in gran parte copiato da libri la cui *compilatio* è analoga. Le differenze tra *D-W*1099 e i suoi due compagni sono spiegabili in base alla datazione leggermente differente del libro piú che da ogni grande differenza nella provenienza (benché quest'ultima non sia del tutto chiara); è assai probabile che la *compilatio* del manoscritto lo espliciti come interamente prodotto dall'incontro con esemplari parigini in un atelier della *rive gauche* come è accaduto per *I-Fl*Plut. 29.1.

Altri indizi delle origini di *I-Fl*Plut. 29.1 in una serie di ateliers della *rive gauche* vengono dalla comparazione con la sezione centrale del manoscritto London, British Library, MS Egerton 2615 [*GB-Lbl*Eg. 2615 (2)] [22]. Questa piccola collezione di polifonia parigina, ora rilegata in

un manoscritto tra due altri originali di Beauvais, comprende *organa* e *conductus* a tre e quattro voci. La sua *ordinatio* e *mise en page* è identica a quella di *I-Fl*Plut. 29.1 ed entrambi i manoscritti sono stati probabilmente copiati e scritti nello stesso scriptorium. Tuttavia, mentre *I-Fl*Plut. 29.1 è decorato con elaborate iniziali minuscole (incluse foglie d'oro), iniziali istoriate e miniature, *GB-Lbl*Eg. 2615 (2) è decorato con *initiales champies* – una per l'inizio di ciascun brano – molte delle quali successivamente tagliate dal manoscritto. Si tratta di una testimonianza, molto importante tra le principali fonti di Notre-Dame, di un tipo di cultura manoscritta che permetteva la produzione sia di libri delle dimensioni di *I-Fl*Plut. 29.1, *D-W*1099 o di esemplari simili a *D-W*628, sia di libri dalle piú limitate ambizioni, tanto in termini di finalità del contenuto quanto di schema decorativo.

Una fonte di *organa* a due voci recentemente scoperta, Santo Domingo di Silos, Biblioteca de Monasterio, MS s.s. [*E-SI*], contiene una notevole sequenza di brani della messa per Pasqua che assomigliano molto a *I-Fl*Plut. 29.1 quanto a destinazione liturgica – specialmente per l'inclusio-

[21] La piú recente discussione su epoca e provenienza di *D-W*628 è in M. Everist, *From Paris to St. Andrews: The Origins of W₁*, in «Journal of the American Musicological Society», 43, 1990, pp. 1-42. Cfr. anche, tra le letture precedenti dell'argomento, J. Brown, S. Paterson e D. Hiley, *Further Observations on W₁*, in «Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society», 4, 1981, pp. 53-80; E.H. Roes-

ner, *The Origins of W₁*, in «Journal of the American Musicological Society», 29, 1976, pp. 337-380.

[22] Pubblicato in facsimile in M. Everist (a c. di), *French 13th-Century Polyphony in the British Library: A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79-94v)*, Plainsong and Mediaeval Music Society, London 1988, pagine non numerate.

ne di opere già note anche in *I-F/Plut.* 29.1 [23]. Sembra ragionevole affermare, in base a questa densità di opere e congruenze con le prassi parigine (e grazie alle somiglianze di notazione), che *E-S/Originalmente* – almeno per la trasmissione degli *organa* a due voci – abbia avuto una finalità non del tutto diversa da quella dello stesso *I-F/Plut.* 29.1. Al contrario, Berlin, Staatsbibliothek preussischer Kulturbestiz, MS Lat. 4° 523 rivela una serie di tentativi di suddividere mensuralmente la notazione di note tenute dell'*organum*, oltre a mescolare musica per la messa e per l'ufficio all'interno dello stesso manoscritto (benché sia sempre repertorio riservato alla Natività della Vergine) [24]. Fonti della fine del secolo, come Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, MS 1810 4°, permettono un approccio piú completo alla questione della mensuralizzazione di notazioni prima non misurate, oltre a comprendere musica per la messa e per l'ufficio in cui sembra che tale prassi sia azzardata [25].

IL LIBER MOTETORUM

La prima coerente collezione di mottetti

si trova nell'VIII e IX fascicolo di *I-F/Plut.* 29.1. Benché il fascicolo IX contenga pochi mottetti a tre voci con differenti testi per il *motetus* e il *triplum*, questa parte del manoscritto è talmente ordinata da presentare i mottetti a due voci nel IX fascicolo e i mottetti-conductus nell'ottavo. Il formato è differente a seconda del genere. I mottetti a due voci sono notati successivamente (cioè la *tenor* segue il *motetus* con entrambe le voci trattate come fossero monodie) mentre i mottetti-conductus sono scritti con le due parti superiori – che condividono il medesimo testo – in partitura seguite dal *tenor* [26] [FIG 2].

Entrambi i fascicoli finiscono con *lacunae* la cui lunghezza è impossibile da stabilire, poiché la foliazione originale del manoscritto finisce a fol. 355 e non ci sono indizi su quanto sia stata lunga la parte perduta. Vanno citate alcune eccezioni al formato piú consueto: *Veni doctor previe*, dove "Veni" è notato in partitura a tre voci tra i mottetti-conductus in modo tale che le note tenute del *tenor* siano coordinate con le parti di *superior*; le opere a tre voci che sono invece sparse tra le altre a due.

Il trattamento dei mottetti è piú evoluto nei formati adottati in *D-W1099*, dove i mottetti con testi francesi sono introdotti per la prima volta. Il VII fa-

23] Cfr. I. Fernandez de la Cuesta, *Fragmento polifónico del "Ars Antiqua" en Castilla*, in «Revista de musicología» VII (1984), pp. 453-466.

24] Cfr. K. von Fischer, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14., Und 15. Jahrhunderts*, in «Acta musicologica» XXXVI (1964), pp. 79-97.

25] Cfr. J. Bergsagel, "The Transmission of Notre-Dame Organa in Some Newly-Discovered 'Magnus liber organi' Fragments in Copenhagen", in A. Pompilio (a. c. di), *Atti del XIV Congresso del-*

la Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, 3 voll., EDT, Torino 1990, vol. III, pp. 629-636.

26] Il formato di queste opere, con la voce superiore che sembra un *conductus*, fornisce loro la denominazione consueta. Il termine "mottetto monotesuale" è accettato da un recente studio: D.F. Scott, *The Three- and Four-Voice Monotextual Motets of the Notre-Dame School*, Ph.D. diss., University of California at Los Angeles 1988.

duemiam yueniam si ueniam cum oleo.
quod de beo. et caueo sedulif ecclis ne dor
miam. sompniq; delidiam si pcul ammoueo. ut uigil
a piam. nam sic tur ad gloria qm cōsequi p grām. si ue
nie s obuia ornatu nō carco nuptis regit idoneo.
ouam hominis maula qua.

Fig 2: Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29f.1, motetto *Conductus* a tre voci con le due parti superiori notate in partitura e i *Ad ueniam perueniam* - Tan-

scicolo consta di mottetti-*conductus* a tre voci, l'VIII di mottetti in latino, il IX di mottetti in francese a tre voci e il X di mottetti francesi a due. Le gerarchie basate sul numero delle voci che si riscontrano in *I-Pl* Plut. 29.1 e *D-W*628 sono ora incrementate fino a comprendere le lingue dei testi, col latino preferito ai vernacoli. *D-W*1099 tuttavia si spinge fino a dividere entrambi i fascicoli dedicati ai mottetti a due voci in ordine alfabetico (determinato dalle lettere iniziali del testo del *motetus*). L'VIII fascicolo consiste di tre alfabeti seguiti da un'appendice, mentre il X è strutturato su due con un terzo possibile frammentario [27]. È molto probabile che questi alfabeti rappresentino copie di ciò che originariamente apparteneva a collezioni distinte, forse diversi codici o forse *rotuli*, semplicemente copiati insieme nel più ambizioso manoscritto *D-W*1099 [28]. Le strette relazioni tra i fascicoli VIII e X sono confermate non solo dal gran numero di *contrafacta* rivelati dalle concordanze tra i due o, ancor più, dalla presenza di incipit di *contrafacta* in francese ai margini dell'VIII fascicolo,

caratteristica unica in questo corpus di manoscritti [29] [FIG. 3].

Le due collezioni di opere a tre voci presentano mottetti-*conductus* in latino analoghi a quelli dell'VIII fascicolo di *I-Fl* Plut. 29.1 (fascicolo VII) e mottetti francesi a tre voci (fascicolo IX). In entrambi i casi i formati sono identici a quelli di *I-Fl* Plut. 29.1. Non ci sono sezioni di *D-W*1099 che diano spazio a mottetti latini a tre voci notati successivamente, benché le opere francesi a tre voci del IX fascicolo seguano il formato stabilito da *I-Fl* Plut. 29.1.

Come nel caso delle fonti del *Magnus liber organici* e dei loro parenti sacri, quelle dei mottetti sono raggruppate dalla loro *mise en page*, raggruppamento che può riflettere il tipo di produzione libraria che teneva unita la cultura musicale a Parigi a metà del Duecento. Il primo gruppo è costituito da *D-W*1099, dai mottetti aggiunti alla fine di Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds latin 11266 e dalla più famosa fonte mottettistica, il cosiddetto *Codice di Montpellier* (Montpellier, Bibliothèque In-

27] Gli alfabeti nei fascicoli dei mottetti di *D-W*1099 sono così organizzati: fascicolo VIII: (a) f. 145^r-155^v; (b) f. 155^v-178^r; (c) f. 178^r-190^r; (d - l'appendice) f. 190^r-192^r; fascicolo X: (a) f. 216^r-222^r; (b) f. 222^r-248^r; (c) 248^v-253^v.

28] Non esistono prove di musica polifonica del Duecento francese copiata su *rotuli*, ma ve ne sono di altre servite da esemplari per la monodia profana. Cfr. il *rotulus* di London, Lambeth Palace, MS Misc. Rolls 1435, con le persuasive argomentazioni di come questi rotula siano serviti da esemplari date da R.H. Rouse, "Roll and Codex: The Transmission of the Works of Reinmar von Zweter", in G. Silagi (a. c. di), *Paläographie 1981: Colloquium des Comité In-*

ternational de Paléographie, München, 15.-18. September 1981 Referate, Arbeo-Gesellschaft, München 1982, pp. 107-123.

29] Cfr. *infra* a proposito della funzione degli incipit marginali in Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds latin 15139.

30] Non ci sono facsimili completi di *F-Pn* lat. 11266, se ne veda il singolo foglio pubblicato in P. Aubry (a. c. di), *Cent motets du XIII^e siècle*, 3 voll., Paris 1908 (rist. Broude Brothers, New York 1964) vol. III, tavola x. *F-MOf* H 196 è pubblicato in facsimile nel primo volume di Y. Rokseth (a. c. di), *Polyphonies du treizième siècle*, 4 voll., Éditions de l'Oiseau Lyre, Paris 1935-1939.



Fig. 3: Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1. *confutatio* che *Veni doctor preue* – *Veni* in partitura a tre voci, e *Prodit lucis radius* – *Mulie [um]* con le voci superiori in partitura e il tenor copiato alla fine dell'opera.



Fig. 4: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1099, fols. 145v-146: mottetto latino con parti vocali copiate in successione con *Candida virginitas* e *Deo confitemini* aggiunti con indicazioni a margine *contatafacta* francesi *l'autrier iour* e *Mult est fous*.

teruniversitaire, Section Médecine, MS H 196) [30] [FIG. 4] [*F-MoF* H 196].

L'edizione in facsimile di *F-MoF* H 196, curata da Yvonne Rokseth, mostra come questo sia probabilmente uno dei più noti manoscritti di musica medievale; ma la sua impeccabile presentazione dovuta agli irreprensibili tipi della Oiseau-Lyre dà un'immagine illusoria di manoscritto coerente. In termini generali è forse il più sottile tra tutti i *corpus* discussi in questo capitolo.

F-MoF H 196, diviso in otto fascicoli, rientra in tre sezioni principa-

li, ciascuna cronologicamente distinta: il *corpus ancien* (fascicoli da II a VI), un primo livello di aggiunta (fascicoli I e VII) e un secondo (fascicolo VIII) [31]. Nel *corpus ancien* le gerarchie secondo il numero delle voci e le lingue dei testi sono mostrate con altrettanta vigore che in *D-W* 1099 – fascicolo II: mottetti a quattro voci; fascicolo III: mottetti latini a tre voci; fascicolo IV: mottetti bilingui a tre voci; fascicolo V: mottetti in francese a tre voci; fascicolo VI: mottetti in francese a due voci. La parte finale dei fascicoli è spesso

[31] Questa triplice divisione è identificata da Y. Rokseth, *op. cit.*, vol. IV, pp. 25-28, e sostenuta in M. Everist, *Polyphonic Music...*, cit. L'ipotesi che i primi sette fascicoli siano stati preparati contemporaneamente (avanzata da M. Wolinski,

The Compilation of the Montpellier Codex, in «Early Music History» XI (1992), pp. 263-301) non è sostenuta da prove. Cfr. M. Everist, *The Polyphonic Rondeau c. 1300: Repertory and Context*, in «Early Music History» XV (1996), p. 89, nota 48.

arricchita da una gran varietà di aggiunte che hanno poco a che fare coi contenuti principali e sono state aggiunte più tardi. Il *corpus ancien* è una collezione coerente e l'unica che separa i mottetti a tre voci francesi, latini e bilingui. I due fascicoli aggiunti dopo la compilazione del *corpus ancien* (I e VII) hanno funzioni complementari ma contrastanti. Il fascicolo I aggiunge generi ignoti al *corpus ancien*: l'*hoquetus* a quattro voci "In seculum" e alcuni *organa* a tre voci; è però più importante il fatto che esso inserisca in testa una versione di "Deus in adiutorium", che è caratteristica di manoscritti più recenti (Bamberg, Staatsbibliothek, MS Lit. 115; Torino, Biblioteca Reale, MS vari 42 [*I-Tu* vari 42]; Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 19606; gli otto fascicoli di *F-MOf* H 196 [cfr. *infra*]). L'aggiunta del fascicolo VII – solo mottetti a tre voci (francesi, latini e bilingui misti) serve ad aggiornare la collezione presentata dal *corpus ancien*. Il fascicolo non solo usa *ligaturae* franconiane perfettamente sviluppate ma anche la divisione, teorizzata da Petrus de Cruce, della *brevis* in più di tre *semibreves*; fra l'altro, il fascicolo inizia con un mottetto di Jacobus Leodensis attribuito a Petrus de Cruce nello *Specu-*

lum musicae [32]. Il fascicolo VIII mostra tutti i segni di essere stato la copia di un manoscritto mottettistico indipendente. Comincia con *Deus in adiutorium*, effettivamente riiniziando il codice e continua con una collezione di mottetti eterodossa, l'origine di parte dei quali è stata teorizzata come inglese [33].

Le tre sezioni principali di *F-MOf* H 196 sono cronologicamente distinte ma codicologicamente identiche. Il manoscritto dà l'impressione di essere stato meticolosamente pianificato in prima istanza e poi implementato con altrettanta cura. Così come sono fatte le due aggiunte principali, esse coincidono con la *mise en page* delle sezioni precedenti anche nei casi in cui il materiale è necessariamente molto diverso (per esempio nel primo fascicolo). Alcune caratteristiche di sviluppo non vanno trascurate in questo processo: la più ovvia è la notazione [34]. Il *corpus ancien* dedica una parte vocale a una pagina in modo tale che, nel caso di un mottetto a tre voci, *triplum* e *motetus* si trovino su pagine affiancate con il *tenor* che procede in basso; i fascicoli VII e VIII mettono *triplum* e *motetus* su colonne della stessa pagina con il *tenor* ancora in basso. Nello stesso modo, quando le

32] R. Bragard (a c. di), *Jacobi Leodiensis Speculum Musicae*, 7 voll., American Institute of Musicology, s.l. 1955-1973, vol. VII, pp. 36-38.

33] Per un riassunto di queste posizioni cfr. M. Everist, *Anglo-French Interaction in Music, c1170-1300*, in «Revue belge de musicologie» XLVI (1992), pp. 20-21, e le fonti ivi citate.

34] La notazione nel *corpus ancien* di *F-MOf* H 196 si distingue in *longae* e *breves* ma tratta le *ligaturae* con una certa informalità (cfr. L. Dittmer, *The Ligatures of the Montpellier Manuscript*, in «Musica Disciplina», 9, 1955, pp. 35-55), mentre la seconda e la terza fase delle aggiunte mostrano le *ligaturae* franconiane e la divisione della *brevis* di Petrus de Cruce.

parti aggiuntive del libro sono state copiate, è stato impossibile replicare gli stili delle miniature, delle *initiales champies* e delle lettere fiorite, e benché lo stile generale di decorazione – e specialmente la sua gerarchia – sia mantenuto lungo il codice, le differenze tra gli ateliers responsabili di ciascun fascicolo sono chiare (e largamente nel dare una cronologia ai vari stadi della storia del manoscritto). In base all'esame delle decorazioni appare probabile che il *corpus ancien* sia stato copiato più o meno intorno al 1280, i fascicoli I e VII intorno al 1300 e il fascicolo VIII all'inizio del secolo [35].

Nella seconda metà del Duecento ci fu una proliferazione di fonti del mottetto: quelle frammentarie sono difficilmente giudicabili sulla base dell'*ordinatio* dei loro indici ma è chiaro che la varietà dei formati sia largamente dipendente dai tipi di fonti oggi conservate. Il contenuto di manoscritti come Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, MS 119 fu copiato in modo tale da presentare riduzioni a due voci del II e III fascicolo di *F-MOf H 196*, in cui è presente una notazione lorena parzialmente non diastematica (le righe

del manoscritto sono usate per indicare le note *c e f*) [36]. La polifonia di Parigi, Bibliothèque de l' Arsenal, MS 3517-8 è difficile da interpretare: è un miscuglio di mottetti a due e tre voci già noti dal *corpus ancien* di *F-MOf H 196* con una sola, assai significativa, eccezione [37]. Altre fonti sembrano dipendere da diversi tipi di organizzazione: i gruppi di mottetti di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 4775 sono chiaramente organizzati originariamente secondo la funzione liturgica del *tenor* ma, quanto a formato e *mise en page*, assomigliano piuttosto a *D-W 1099*; insieme, queste due fonti rappresentano rispettivamente la tradizione conservatrice e la progressista [38]. Altre fonti frammentarie sono costituite da una serie di fogli, ora distrutti, che furono conservati a Louvain, Bibliothèque Universitaire (ne restano fotografie nel Ludwig Nachlass della Universitätsbibliothek di Göttingen), Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Reg. Lat. 1543 (i cui contenuti e la cui notazione la collegano alle tarde fasi di compilazione di *F-MOf H 196*) e Udine, Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi, MS ex Archivio

35] Y. Rokseth, *op. cit.*, vol. IV, p. 28.

36] Non ci sono descrizioni o facsimili di *F-BSM 119* più estesi di quelli dati in G. Reaney, *op. cit.*, pp. 260-261.

37] Un singolo foglio del manoscritto è dato in facsimile in P. Aubry, *Cent Motets...*, cit., vol. III, fig. 5. L'eccezione al contenuto è nel mottetto devozionale in francese *Un chant renvoisïe – Decantantur*.

38] Editto in facsimile in L. Dittmer (a c. di), *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik: Faksimile, Wiederherstellung, Catalogue raisonné, Be-*

sprechung, und Transcriptionen, Institute of Mediaeval Music, New York 1959. Cfr. anche L. Dittmer, "The Lost Fragments of a Notre Dame Manuscript in Johannes Wolf's Library", in J. la Rue (a c. di), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, Oxford University Press, London - Melbourne - Cape Town 1967, pp. 122-133. I fogli di *organum* di questo manoscritto sono recentemente stati ricatalogati come Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, 55 MS 13.

Florio 290. Quest'ultimo frammento contiene un mottetto che si trova anche in due altre fonti del "mottetto trecentesco" (Cambrai, Bibliothèque Municipale, 1328 e Ivrea, Biblioteca capitolare, s.s.); a queste si aggiunge anche l'ultimo *liber motetorum* di questo *corpus*: *I-Tu* vari 42. Questo complesso di fonti, riunito attorno a una singola opera, pone in ballo anche una serie di problemi legati alla cronologia e allo stile tra 1300 e 1330. *I-Tu* vari 42 è un manoscritto notevole per più di un aspetto [39]. La maggior parte del suo contenuto è concordante con tutte le parti di *F-MOfH* 196, ma i testi sono tradotti in vallone, caratteristica che suggerisce che la collocazione settecentesca del manoscritto (Saint Jacques de Liège) possa averne riflettuto la provenienza medievale. È interessante che il manoscritto cominci con le due versioni del *Deus in adiutorium* che inaugurano il I e l'VIII fascicolo di *F-MOfH* 196, ma che del resto sono precedute da una versione di *Parce, virgo, spes reorum* che musicalmente ha qualcosa in comune col *Deus in adiutorium* che inizia l'VIII fascicolo di *F-MOfH* 196.

Due *libri motetorum* sono collegati dalla loro *mise en page* ma separati praticamente da ogni altra caratteristica. Bamberg, Staatsbibliothek,

MS Lit. 115 e Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS nouvelles acquisitions françaises 13521 [*F-Pn* n.a.f. 13521] possono essere stati copiati da redattori che hanno usato pergamene preparate nel medesimo atelier (le dimensioni orizzontali della parte scritta sono identiche, benché le verticali cambino a seconda del genere copiato) [40]. Tuttavia il repertorio di *F-Pn* n.a.f. 13521 ha molto in comune col *corpus ancien* di *F-MOfH* 196 – specialmente nella sua trasmissione di mottetti a quattro voci con testi in francese, e la sua notazione è nel migliore dei casi analoga alla peggiore più antica; ciò contrasta con lo schema decorativo che sembra essere stato eseguito verso il 1300 o più tardi. È possibile che il manoscritto sia stato copiato contemporaneamente al *corpus ancien* di *F-MOfH* 196, lasciato senza decorazione, quindi finito trenta o quarant'anni dopo. Per contro, è possibile che *D-BAs* Lit. 115 sia stato copiato verso il 1280; entrambi sono organizzati in ordine alfabetico (come *D-W*1099 secondo la lettera iniziale del *motetus*), ma più facilmente si tratta di una *centuria* – collezione di esattamente cento pezzi, caratteristica che Pierre Aubry ha riscontrato nel titolo, nell'introduzione e nel commentario al suo facsi-

39] Cfr. facsimili ed edizione in A. Auda (a c. di), *Les 'motets wallons' du manuscrit de Turin: vari 42*, 2 voll., presso l'autore, Bruxelles [1953].

40] Cfr. P. Aubry, *Cent motets...*, cit.; L. Dittmer (a c. di), *Paris 13521 and 11411: Facsimile, Introduction, Index and Transcriptions from the Manuscripts Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq.*

Fr.13521 (La Clayette) and Lat.11411, Institute of Mediaeval Music, New York 1959. Per un secondo facsimile di *F-Pn* n.a.f. 13521, cfr. F. Gennrich (a c. di), *Ein altfranzösischer Motettenkodex, Paris B.N. 13521*, s.e., Darmstadt 1958.

41] Per la datazione di *D-Bas* Lit. 115, cfr. M. Everist, *Polyphonic Music...*, cit., pp. 151-

mile del 1908 del manoscritto [41]. I mottetti sono seguiti da una collezione che ha molto in comune con il primo fascicolo aggiunto di *F-MOf* H 196 dove comincia con la stessa versione di *Deus in adiutorium* che apre *F-MOf* H 196, e continua con un certo numero di pezzi a tre voci per lo piú basati sul melisma *In seculum* con due altre concordanze col I fascicolo di *F-MOf* H 196.

Il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds latin 15139 [*F-Pn* fonds latin 15139] per quanto molto problematico da interpretare, conserva un fascicolo di *clausulae*, tutte tranne una sono fornite di un'indicazione in margine al testo del mottetto che corrisponde alla *clausula* [42]. Nonostante la parentela fisica degli *incipit* marginali nell'VIII fascicolo di *D-W* 1099, la funzione è differente poiché le indicazioni marginali di *D-W* 1099 possono solo indicare un processo di *contrafacta*, quelle di *F-Pn* fonds latin 15139 valgono invece sia da punto di riferimento per mostrare quali mottetti siano modellati sulle *clausulae*, sia da indicazione di quali abbiano avuto il testo estrapolato per completare le *clausulae*. Il manoscritto pone problemi simili anche per i *conductus*.

LE FONTI DEL CONDUCTUS

Come nel caso del *liber motetorum*, le piú antiche collezioni coerenti di *conductus* si trovano in *D-W* 1099 (fascicoli III [a tre voci] e VI [a due

voci]) e in *I-Fl* Plut. 29.1 (VI [a tre], VII [a due], e X-XI [monodici]). Nonostante *D-W* 1099 non contenga monodie, *D-W* 628 dedica il X fascicolo a questo tipo di repertorio; i *conductus* del manoscritto rimanente sono raggruppati nei fascicoli VIII e IX con collezioni miscellanee di musica rispettivamente a tre e due voci. Benché Madrid, Biblioteca Nacional, MS 20486 contenga sia mottetti sia *conductus*, è notevole come non li separi in fascicoli distinti, cosa che potrebbe derivare dalla sua datazione relativamente tarda e dalla possibile provenienza spagnola [43]. Quasi altrettanto si può dire di un'altra eterogenea e vasta fonte risalente a circa il 1300, Burgos, Monasterio de Las Huelgas, MS s.s [44].

Le fonti tarde del *conductus* mostrano poca dell'uniformità del *liber motetorum*. Il piú accreditato candidato come collezione molto elaborata di *conductus* a due voci sono i frammenti Heidelberg, Universitätsbibliothek, MS 2588, ma anche qui, delle sette opere una è prevalentemente a tre voci e un'altra concorda con un *conductus* circolato in zone dove si parlava il tedesco meridionale. Altre fonti mostrano di dare un certo li-

[42] Cfr. E. Thurston (a c. di), *The Music in the St. Victor Manuscript, Paris lat.15139: Polyphony of the Thirteenth Century*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1959.

[43] Cfr. L. Dittmer (a c. di), *Facsimile Reproduction of the Manuscript Madrid 20486*, Institute of Mediaeval Music, New York 1957.

[44] H. Anglès (a c. di), *El còdex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV): introducció, facsimil i transcripció*, 3 voll., Institut d'Estudios Catalans, Barcelona 1931.

vello di organizzazione ai loro contenuti: due manoscritti, Solothurn, Zentralbibliothek, MS S. 231 e il materiale di rilegatura del libro a stampa Oxford, Bodleian Library, MS Auct. VI.Q.3.17 sono state descritte come fonti distinte del *conductus* a due voci finché non si è mostrato (a) che le due serie di frammenti appartenevano originalmente al medesimo manoscritto e (b) che anche altre parti del manoscritto erano state conservate nel libro di Oxford, cosa che mostra quanto esso abbia potuto mischiare indiscriminatamente monodia e polifonia a due voci [45].

Recenti scoperte hanno sia confermato sia contraddetto quanto affermato in precedenza. Alcuni gruppi di manoscritti frammentari scoperti a Cambridge e a Francoforte sul Meno sembrano essere parte di collezioni di *conductus* rispettivamente a due e tre voci (Cambridge, Sidney Sussex College, MS 117* e Francoforte sul Meno, Stadt- und Universitätsbibliothek, MS Inc. oct. 294); può trattarsi di fascicoli di vasti manoscritti del tipo di *I-Fl*Plut. 29.1, come di parti di fonti dedicate esclusivamente al *conductus*; lo stato attuale della documentazione non permet-

te di dirlo con grande precisione [46]. Al contrario, dalla fine del secolo, i frammenti di Metz, Bibliothèque de la Ville, réserve précieux, MS 732 bis/20 uniscono sia composizioni a tre voci, sia opere originalmente a due ma con un *triplum* aggiunto; peraltro, la notazione risulta aggiornata alla differenziazione tra *longae* e *breves* [47].

MONODIA, POLIFONIA E ROMANZO

In senso stretto, le fonti delle melodie dei trovieri non potrebbero far parte di una rassegna sui più antichi libri di musica polifonica, ma le relazioni tra polifonia e monodia nel Duecento non vanno ignorate. Diversamente dai libri di polifonia, la *mise en page* di uno *chansonnier* è determinata dalla rigatura del manoscritto in funzione al testo. Ammesso che l'aspetto convenzionale di un manoscritto del *grand chant* comprenda la notazione musicale solo della prima strofa e la scrittura in basso del testo rimanente senza notazione, uno *chansonnier* consiste più di parole che di note e la sistemazione delle righe in funzione del testo è la soluzione più logica. Si sono date molte

45] Cfr. J. Stenzl, *Eine unbekannte Notre-Dame-Quelle: die Solothurner Fragmente*, in «Die Musikforschung» XXVI (1973), pp. 311-321; M. Everist, «A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus», in L. Dittmer (a c. di), *Gordon Athol Anderson (1929-1981): In memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, Henryville-Ottawa-Binningen 1984, vol. I, pp. 97-118.

46] Cfr. M. Staehelin, *Conductus-Fragmente*

aus einer Notre-Dame-Handschrift in Frankfurt a. M., in «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I: Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1987», 1987, pp. 179-192; M. Everist, *A New Source for the Polyphonic Conductus: MS 117* in Sidney Sussex College, Cambridge*, in «Plainsong and Medieval Music» III (1994), pp. 149-168.

47] M. Everist, *Reception and Recomposition in the Polyphonic Conductus cum cauda: The Metz Fragment*, in «Journal of the Royal Musical Association» CXXV (2000), pp. 135-163.

risposte su come esattamente si sia fatto coincidere un rigo musicale nella matrice di un manoscritto rigato per le parole: in termini di *compilatio*, le melodie sono raggruppate a seconda dell'autore dei versi: Thibaut de Navarre, Gace Brulé ecc., in una gerarchia riferita o allo status aristocratico o all'interesse di chi ha commissionato il manoscritto. Benché le dimensioni generali dei volumi tendano al formato in folio (al contrario del quarto di molti libri di polifonia), sono pochi gli indizi della produzione multipla che caratterizza i libri di polifonia; fanno eccezione due manoscritti: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5198 e Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 845, dove la *mise en page* in due libri è molto simile, nonostante le differenze tra chi è stato responsabile delle *initiales champies*, mentre restano identiche le decisioni generali circa l'articolazione delle melodie, delle strofe e dei *corpora* d'autore [48]. In quasi tutti i casi la notazione consiste di neumi ritmicamente indifferenziati. In due casi, Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 844 (lo *Chansonnier du Roi*) e Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS

fonds français 12615 (lo *Chansonnier de Noailles*), sono comprese anche vaste collezioni di mottetti; i loro formati e *mise en page* sono largamente determinati in base al modello degli *chansonniers* di cui fanno parte [49]. I mottetti sono inseriti con i loro *tenores* (e in questo caso l'altra voce segue semplicemente il *motetus*) oppure come monodie (generalmente col solo *motetus*); il tentativo di generica modifica (cioè di spostamento della voce di *motetus* in una *chanson*) è rispecchiato dai cambi della *mise en page*. Più difficile da spiegare, ma analogo a *F-Pn* fr. 844 e 12615, è il manoscritto Roma, Biblioteca Apostolica-Vaticana, MS Reg. Lat. 1490; qui sia le parti dei mottetti che dei *rondeaux* polifonici si trovano per lo più come monodie (mentre uno di questi mottetti è conservato nella versione a tre parti in *F-MOf* H 196) [50].

Nel Duecento c'era un interscambio tra (e una mutua comprensione di) libri di polifonia e monodia. Un altro esempio della penetrazione del repertorio trovierico nel campo della polifonia è offerto dallo *chansonnier* Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds français, MS 846 (lo

[48] Per *F-Pa* 5198, cfr. P. Aubry, A. Jeanroy (a c. di), *Le chansonnier de l'Arsenal (trouvères du XIIe-XIIIe siècle); reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Harassowitz, Paris-Leipzig s.d. Non ci sono facsimili di *F-Pn* fr.845; un singolo foglio è fornito in M. Everist, *Polyphonic Music...*, cit., p. 320.

[49] Per lo *Chansonnier du Roi* (*F-Pn* fr. 844) cfr. J. e L. Beck (a c. di), *Le manuscrit du Roi, fonds français no 844 de la Bibliothèque Nationale: reproduction phototypique publié avec une*

introduction, 2 voll., Humphrey Milford - Oxford University Press - University of Pennsylvania Press, Philadelphia-London 1938. Un singolo foglio (fol. 57^v) di *F-Pn* fr. 12615 è stampato in facsimile in P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, H. Welter Éditeur, Paris 1905, tavola 13.

[50] Facsimili dei fogli 94⁴-94⁴ sono riprodotti in E. Monaci, *Facsimili di documenti per la storia delle lingue e delle letterature romanze*, 2 voll., Anderson, Roma 1910-1913, vol. II, figg. 96-98; e del foglio 26^r in P. Aubry, *Les plus*

Chansonnier Cangé) [51]. In termini di contenuto, il manoscritto conserva le singole voci di due mottetti presentati come *chansons* e un esempio particolarmente antico di canto polifonico (opera che peraltro isola questo manoscritto dai suoi vicini). Vi vengono condivisi numerosi aspetti dei contemporanei libri di polifonia: il formato in quarto (piuttosto di quello in folio proprio di molti *chansonniers* coevi), un tentativo (poco riuscito) di rendere mensurale la notazione altrove non mensurale per mezzo di aggiunte di gambi ai neumi trasformandoli in *longae*; il rifiuto del convenzionale raggruppamento per autore, scegliendo per quello alfabetico analogo a *D-Bas* Lit. 115 o ai fascicoli di mottetti di *D-W*1099. *F-Pn* fr. 846 ha attratto particolarmente l'attenzione di chi ha cercato di spiegare le *chansons* dei *trouvères* in termini di ritmica mensurale, ma la comprensione del contesto avanzata qui è fortemente contraria a una simile valutazione della fonte.

Monofonia, polifonia e poesia romantica si trovano assieme nel manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 25566 [52]. I primi 67 fogli presentano la raccolta delle opere di Adam de la Halle: appaiono monodie (i *grand chants* e *jeux partis*), mottetti polifonici e *rondeaux* oltre a una quantità

di opere non musicali: *Le Jeu de la feuillée*, *Le vers d'amours* ecc. Si tratta di una delle più importanti *compilationes* vernacolari del Duecento che comprendano anche musica. La collezione include pure il *Jeu de Robin et de Marion* che ha al suo interno interpolazioni musicali. L'*ordinatio* del manoscritto è quella di uno *chansonnier*, cioè con righe musicali collocati ogni quattro (per la monofonia e i mottetti) e ogni otto (per i *rondeaux* polifonici) righe di testo. Importante precursore del *livre ou je met toutes mes choses* di Guillaume de Machaut, nonostante *F-Pn* fr. 25566 pare sia stato compilato postumo. Il restante contenuto del libro (visto che le opere di Adam riempiono solo 67 dei complessivi 283 fogli) include una delle quattro presentazioni manoscritte dei *Renart le nouvel* di Jacquemart Gielée, testo che in ciascuna delle sue quattro fonti fa grande uso dell'interpolazione delle liriche ad effetto espressivo; per non parlare del fatto che anche questo manoscritto mescola testo e musica.

Una simile coesistenza di letteratura e musica caratterizza i manoscritti dei testi che interpolano le liriche con prose o versi romanzi e testi correlati. "Lirica" in questo contesto significa quasi sempre *refrain* limitato a due, tre o quattro versi del testo con la sua musica. In quasi tut-

[51] J. Beck (a c. di), *Reproduction photographique du chansonnier Cangé: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Français No 846*, 2 voll., Librairie Ancienne Honoré Champion - University of Pennsylvania Press, Paris-Philadelphia 1927.

[52] Non sono stati pubblicati facsimili di questo notevole manoscritto. Ci sono fogli saltuari in P. Aubry, *Les plus anciens monuments...*, cit., f. 17 (fol. 41^v) e in F. Gennrich, *Abriss der Frankonischen Mensuralnotation*, 2 voll., s.e., Darmstadt 1956, figg. 13-16 (tutti *rondeaux* polifonici).

ti i casi il trattamento della musica in queste fonti è identico a quello riscontrato nella trasmissione de *Rernart le nouvel* in *F-Pn* fr. 25566: i rigghi musicali sono sistemati tra quelli del testo. A questa categoria appartengono il *Roman de la poire*, *Le court de paradis* e altri [53]. Tre manoscritti de *Les Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci comprendono una singola composizione polifonica [54], ma una delle fonti dell'*Anticlaudianus* di Alan di Lille (Lil-

le, Bibliothèque Municipale, 316) chiaramente include non solo un tro-po a due sull'*Agnus Dei* ma anche un mottetto a due che è *contrafactum* di un'opera conservata in *F-MOf* H 196 [55]. Testi del genere fungono da contesto per il background del *Roman de Fauvel*, di cui si parlerà nel prossimo capitolo, mentre solo uno di questi quattordici manoscritti possiede ciascuna delle componenti musicali.

53] M.V. Coldwell, *Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolations*, in «Musica Disciplina» xxxv (1981), pp. 55-86.

54] Cfr. J. Chailley (a c. di), *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci 1177 [78]-1236: édition musicale critique avec introduction et commentaires*, Heugel et Cie, Paris 1959.

55] Cfr. P. Bayart, *Adam de la Bassée (d.1286): Ludus super Anticlaudianum d'après le manuscrit original conservé à la Bibliothèque Municipale de Lille publié avec une introduction et des notes*, Georges Frère Imprimeur, Tourcoing 1930.

I manoscritti musicali del Trecento

di John Stinson

La musica del Trecento sopravvive in circa 490 manoscritti [1]: alcuni sono codici magnificamente miniati, altri soltanto ritagli di pergamena usati per rilegare altri libri. Per descrivere l'importanza, l'organizzazione, il contesto e le caratteristiche fisiche di queste fonti, procederemo all'analisi di due casi esemplari utili a definire le differenze di produzione, stile e funzione dei diversi tipi di libro di musica che esistevano nel Trecento.

LA TIPOLOGIA DEI LIBRI DI
MUSICA TRECENTESCHI: DUE ESEMPI

Dal colophon di *Douai* [FIG. 1], un manoscritto di canti elegantemente miniato realizzato per la cappella di

Orbatello a Firenze nel 1417, risulta che a selezionare e ordinare (*composuit et ordinavit*) le parti musicali contenute nel libro sia stato il rettore, il compositore don Paolo Tenorista.

Una delle composizioni polifoniche dello stesso autore, un Introito in due parti per la festa di Santa Lucia, si trova in *Ash*, quale parte integrale di questo manoscritto grande e riccamente decorato composto per uso della chiesa di Santa Lucia de' Magnolis a Firenze nel 1423. In *Pit*, un'antologia di manoscritti musicali fiorentini compilata probabilmente intorno al 1410, due fascicoli sono interamente dedicati alle composizioni di don Paolo. All'inizio di molti fogli un chiaro monogramma iden-

[1] Per i manoscritti più frequentemente citati si fa riferimento alle seguenti sigle: *Apt*: Apt, Basilique Sainte-Anne, MS Trésor 16bis; *Ash*: Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Ashburnham 999; *Chantilly*: Chantilly, Musée Condé, MS 564; *Cik*: Perugia, biblioteca di B. Brumana e G. Ciliberti, MS privo di segnatura; *Douai*: Douai, Bibliothèque Municipale, MS 1171; *F 5.5.*: Firenze, Biblioteca Nazionale MS Incunab. F.5.5; *Fauvel*: Paris, Bibliothèque Nationale MS Français 146; *Fp*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichiano 26 (*Codice Panciatichi*); *Fsk*: Firenze, Archivio Capitolare di San Lorenzo, MS 2211; *Ivrea*: Ivrea, Biblioteca capitolare, MS CXV

(I-IV 115); *Lc*: London, The British Library, MS Add. 29987; *Lw*: Chicago, Newberry Library, Case MS Mlo 96. P 36 (*Lowinsky fragment*); *Manc*: Lucca, Archivio di Stato, MS 184 – Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 3065 (*Codice Mancini*); *Mod*: Modena, Biblioteca Estense, MS a.M.5.24; *OH*: London, British Library, MS Additional 57950 (*Codice Old Hall*); *Pit*: Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds italien 568; *PR*: Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouvelles acquisitions françaises. 6771 (*Codice Reina*); *Sq*: Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87 (*Codice Squarcialupi*); *To*: Torino, Biblioteca Nazionale, MS S.J.II.9.

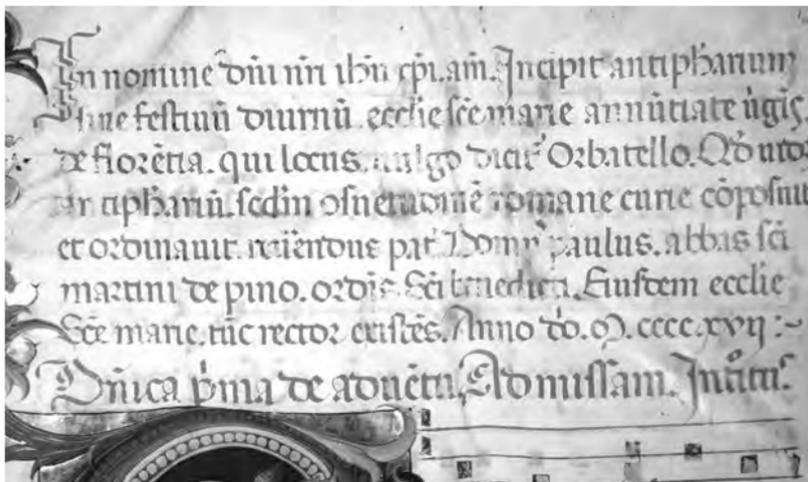


Fig. 1: Douai, Bibliotheca Municipalis 171 (colophon).

tifica questo compositore.

Lo stesso monogramma lo si trova su un altro frammento. Vi sono in totale tre mani che scrivono le opere di don Paolo Tenorista e che connettono i cinque manoscritti *Pit*, *Manc*, *Lw*, *F*. 5.5. e *Cil*. In uno dei piú sontuosi manoscritti musicali del Trecento, *Sq*, vi è il ritratto del medesimo compositore seguito da 17 fogli rigati per musica ma sui quali non è scritto niente.

Le opere di don Paolo Tenorista ci sono state dunque trasmesse in quattro tipi diversi di “libro di musica” che possono servire come paradigmi nell’esame dei libri di musica del Trecento.

Nel primo dei manoscritti citati non vi è polifonia ma solo i canti necessari alla celebrazione della messa e delle ore o giorni di festa: il colophon ci ricorda che precedentemente alla uniformità imposta dal Concilio di Trento, la selezione e l’ordine della

musica nella liturgia, richiedeva non solo perizia musicale ma anche liturgica e che, con l’eccezione dei casi in cui una esatta copia venisse prodotta, l’amanuense – o almeno chi ne dirigeva il lavoro – doveva avere questa doppia competenza. Il nome che appare in questo manoscritto come curatore della raccolta è quello di uno dei piú importanti compositori fiorentini del tempo.

Ash, un manoscritto liturgico contenente la messa e l’ufficio di Santa Lucia e importanti feste dell’anno, eccezionalmente include polifonia in un libro che altrimenti è dedicato al canto liturgico.

L’antologia *Pit*, nella quale sono conservate la maggior parte delle opere di don Paolo, proviene dallo stesso *scriptorium*, ed è possibile che i due frammenti con il monogramma siano stati compilati da un amanuense che lavorò anche a Santa Maria de-

gli Angeli o che comunque ad essa era legato in qualche maniera [2]. Quelli che chiamiamo “frammenti” avevano probabilmente fatto parte di piccole collezioni circolanti sotto forma di fascicoli individuali – *libelli* – che erano, nel Trecento, la forma più comune di circolazione per nuove composizioni.

Sq, dal quale le opere di don Paolo sono così significativamente assenti, fu realizzato anche esso nello *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli, a pochi metri da Orbatello, l'ospizio per vedove di cui don Paolo era il rettore [3]. Questa è la più vasta raccolta di musica italiana del Trecento, con circa 385 opere di dodici autori diversi [4], il risultato di un piano e di una selezione accurati, uno degli esempi più notevoli della produzione libraria del suo tempo. Si è molto discusso sul ruolo giocato da don Paolo nella produzione di questo libro: potrebbe aver collaborato alla *compilatio* e *ordinatio*, ma certo la magnificenza di questo manoscritto è ben lontana dall'antologia *Pit* e dai frammenti compilati dagli stessi amanuensi che ci hanno trasmesso le sue opere.

Questo primo caso esemplare ci presenta dunque quattro tipi di libri di musica attraverso i quali ci è stata trasmessa la polifonia trecentesca: 1) li-

bri di canto liturgico in cui originalmente la polifonia non era annotata – solo in casi eccezionali se ne prevedeva la scrittura; 2) *libelli* che possono aver circolato separatamente e che sono stati talvolta raggruppati in codici; 3) antologie per uso pratico che spesso presentano accanto alla collezione originaria prevista in sede di *compositio* opere aggiunte in seguito; 4) collezioni monumentali, spesso molto decorate, di opere di singoli compositori.

Il primo tipo, *il libro di canto liturgico*, è il più comune e, vistone l'uso nella liturgia, anche il più conveniente per l'inclusione della polifonia; non sorprende quindi che quasi un terzo (142 su 490) dei manoscritti del Trecento appartenga a questa categoria.

L'esecuzione del canto era parte integrante della liturgia medievale e questi libri spesso venivano usati per centinaia di anni: per esempio, un antifonario copiato a Rimini nel 1328 fu adoperato fino oltre il 1582 [5], e un graduale della chiesa di San Lorenzo a Firenze ha alcune sezioni risalenti al Trecento, aggiunte polifoniche di Marco da Gagliano, compositore del primo Seicento, nonché un indice per reperire i canti per le feste di nuova istituzione che po-

2) Sullo *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli cfr. *infra*.

3) Cfr. R. Trexler, “A widow's asylum of the Renaissance: the Orbatello of Florence”, in P.N. Stearns (a c. di), *Old Age in preindustrial Society*, Holmes & Meier, New York 1982, pp. 119-149.

4) Il manoscritto contiene il ritratto di quattordici compositori, ma nessuna musica di

don Paolo (ritratto nel foglio 55v) e di Johannes Organista de Florentia (ritratto nel foglio 195v).

5) Cfr. J. Stinson, “The Rimini Antiphonal: Palimpsest Music and Renaissance Liturgical Practice”, in B. Muir (a c. di), *Reading Texts and Images: essays on medieval art and patronage*, University of Exeter Press, Exeter 2002, pp. 57-92.

trebbe risalire al Settecento. I libri liturgici in cui la polifonia è inclusa come parte dell'originale progetto sono rari.

Altrettanto sporadici i *libelli* contenenti una sola opera o piccole collezioni di canti scritti per uso pratico: infatti, non appena i gusti musicali cambiavano, i *libelli* venivano usati come rilegature o raschiati per altri scopi [6]. A causa delle loro condizioni attuali è spesso difficile distinguere i manoscritti che circolavano come *libelli* e che più tardi vennero usati come rinforzi di rilegatura, dai frammenti di codici smembrati. Neppure la presenza di foliazioni elevate è sempre garanzia sicura che il frammento sia esistito indipendentemente come libello prima della rilegatura e foliazione e dell'ultimo smembramento.

La ricerca è oggi in grado di arricchire la nostra conoscenza della vita musicale delle ultime decadi del XIV secolo attraverso un accurato studio dei frammenti basato sui contesti, sui contenuti e sulle "mani" dei copisti. E questo, in particolare, per quanto riguarda Avignone, Cambrai, Firenze, Padova e Roma, nonché per i frammenti di origine inglese e spagnola.

Antologie per uso pratico

[6] Così Padova, Archivio di Stato, MS 14 potrebbe aver contenuto un intero *Credo* di Sortis, mentre il singolo *bifolium* che ne resta contiene solo la parte di *cantus*; cfr. F. Facchin, "Una nuova fonte trecentesca nell'Archivio di Stato di Padova", in G. Cattin, A. Lovato (a c. di), *Contributi per la storia della musica sacra a Pa-*

Pit è una delle antologie che sembra fossero compilate per uso pratico, come *Rvat 215*, *Manc*, *Mod*, *PR*, *Fp*, *Lo* e *Fsl* (tutte fiorentine, come *Pit*). Con l'eccezione della prima e dell'ultima, che sembrano essere state scritte da una sola mano, tutte queste antologie si compongono di una collezione di base prevista in fase di *compilatio*, e di aggiunte posteriori ad opera di altre mani. Dal punto di vista bibliologico esse sono più simili ai moderni fascicoli di fogli sciolti che ai libri rilegati sulla base di un progetto coerente.

Al gruppo delle *collezioni monumentali* si possono ascrivere le opere complete di Guillaume de Machaut, *Sq*, *To* e *OH*. Tuttavia, vista la preponderanza, tra i libri di musica del Trecento, dei libri liturgici con sporadiche aggiunte di polifonia e dei *libelli*, tali grandi collezioni (legate a un singolo compositore, a una corte, a una cappella o a una città), organizzate con cura, miniate e arricchite in oro sono da considerarsi eccezioni. I libri di musica di tutti i giorni erano assai più modesti.

II ROMAN DE FAUVEL

Se il caso di don Paolo ci presenta quattro tipi di libro in cui la polifo-

dova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 115-139. Altri *libelli*, circolati in origine separatamente, si trovano ora uniti: è il caso di *Apt*, le cui parti potrebbero esser rimaste separate fino all'Ottocento; cfr. A. Tomasello, *Music and Ritual at Papal Avignone, 1309-1403*, UMI, Ann Arbor 1983.

nia del Trecento veniva annotata, un caso a parte è invece l'edizione musicale di Chaillou de Pestain del *Roman de Fauvel*. Si tratta della piú antica collezione di musica del Trecento e forse del piú grande monumento del secolo in fatto di produzione libraria. A parte alcuni libri corali con aggiunte polifoniche [7], *Fauvel* è uno dei libri di musica di piú grandi dimensioni prodotti nel Trecento: misura infatti 462 × 330 mm [8]. In questo unico manoscritto il *Roman* è sviluppato a ulteriori testi, 167 opere musicali e 77 illustrazioni, ed è chiaramente il frutto di un'accurata progettazione visibile anche dai dettagli della *mise en page*: testo, illustrazioni e musica sono organizzati in modo tale da riempire due facciate consecutive a piatto con la minima interruzione per ciascun elemento. La struttura della rilegatura, in 13 fascicoli (2, 2, 2, 7, 5, 6, 6 + 1, 2, 6, 6, 6, 4, 2), all'inizio parrebbe irregolare, ma un attento esame mostra che il libro è stato composto in sesterni (quattro per il *Roman*, uno per le opere di Jehann de Lescurel e tre per le *Chroniques métriques*) [9]. In quanto produzione unica, non copiata da esemplari pre-esistenti, *Fauvel* testimonia non solo di un progetto ben preciso, ma anche di flessibilità nel design e nella struttura fisica tale da conciliare contenuto e *mise en page*. Dal punto di vista della produzione libraria tale struttura indica che: 1) l'inusuale impaginazione a tre colonne era parte del progetto iniziale ma fu variata per adattarsi alle opere musicali che riempivano

del tutto molte facciate affiancate; 2) ognuna di esse è stata organizzata in modo che il testo, la musica e le illustrazioni siano sulle medesime due facciate affiancate insieme coi loro corrispettivi rinvii; 3) fogli aggiuntivi sono stati aggiunti per alcuni testi per non interrompere la basilare struttura in sesterni.

Dall'analisi di questi due casi, i manoscritti di don Paolo e della sua chiesa e il *Roman de Fauvel*, si vede come i piú conosciuti manoscritti del Trecento siano in effetti delle eccezioni piuttosto che la regola per quanto riguarda i libri di annotazione polifonica. La normalità consisteva in effetti di antologie di musica attivamente usata al tempo, che potevano comprendere anche *libelli*, inizialmente in circolazione indipendentemente, e che potevano talvolta arricchirsi con fascicoli aggiunti alla collezione iniziale.

Prima di esaminare piú in dettaglio esempi di questa produzione, è opportuno passare in rassegna bre-

7) Coi suoi 462 mm, *Fauvel* è uno dei piú alti manoscritti del secolo, superato solo da *Ash* (560 mm), da un *laudarium* ora smembrato (470-475 mm) e da undici libri corali con aggiunte di polifonia (480-560 mm).

8) Formato particolarmente notevole se si pensa che tutti i libri piú grandi venivano usati da cori, mentre la sua scrittura minuta e le notazioni musicali, per non menzionarne il contenuto, indicano uno scopo ben diverso.

9) Bifogli sono stati aggiunti per l'indice (fascicolo 3, fogli A e B) e per il completamento dei *dits* di Geffroi de Paris, iniziati nel quarto fascicolo del *Roman* (fogli XLVI-XLVIII) e continuati nell'ottavo. I bifogli dei primi due e dell'ultimo fascicolo sono parte della rilegatura, con il primo e l'ultimo foglio incollati rispettivamente ai piatti di copertina anteriore e posteriore.

vemente le procedure con cui tali libri venivano preparati, procedure la cui comprensione è preliminare alla interpretazione dei libri stessi.

BREVE RASSEGNA DELLE
TECNOLOGIE LIBRARIE TRECENTESCHE

Nel Trecento il vello – o pergamena [10] – fu il piú comune supporto su cui venne scritta la musica [11], anche se, con sempre maggiore frequenza dalla fine del Duecento, si cominciò a usare anche la carta [12] fatta per lo piú di polpa di stracci. Nel processo di manifattura la polpa veniva di solito stesa su una intelaiatura di fili metallici sorretti da catene; sia i fili che le catene lasciavano tracce ben distinte nella superficie cartacea; linee di filigrana impresse da particolari fili metallici decorativi sono di grande aiuto sia per

identificare le carte stesse che per darne [13].

Quando la pergamena o la carta erano pronte venivano piegate a seconda delle dimensioni del libro richiesto. Per i libri di musica era comune una sola piegatura per ciascun foglio: il *bifolium* che ne derivava piegato in due dava quattro pagine che, a loro volta, venivano raggruppate in fascicoli di quattro, cinque o, eccezionalmente, sei *bifolia*, producendo gruppi rispettivamente di otto, dieci o dodici fogli. Nei manoscritti in pergamena di solito il *verso* e il *recto* affiancati erano costituiti dallo stesso tipo di pelle: lato-carne (di colore piú chiaro e piú permeabile all'inchiostro) di fronte a lato-carne e lato-pelo (piú scuro, piú ruvido e meno atto ad assorbire l'inchiostro) di fronte a lato-pelo [14]. I manoscritti cartacei normalmente erano composti da carte simili per i medesimi fascicoli (carte differenti a vol-

10] Alcuni autori distinguono tra *vellum*, pelle preparata di vitello, e pergamena, fatta di uno strato di pelle di pecora. Sia il *vellum* che la pergamena venivano preparati attraverso raschiatura e macerazione in calce, e venivano poi fatti asciugare sotto tensione. In questo capitolo si usa sistematicamente il termine pergamena.

11] Cfr. R. Reed, *Ancient Skins, Parchments and Leathers*, Seminar Press, London 1972; M.L. Ryder, *Parchment: Its History, Manufacture and Composition*, in «Journal of the Society of Archivists» II (1964), pp. 391-399; H. Säxl, "Histology of Parchment", in *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, Fogg Art Museum, Boston 1939, pp. 3-9; D.V. Thompson, *Medieval Parchment-Making*, in «Library» IV (1936), pp. 113-117; W.L. Ustick, *Parchment and Vellum*, «Library» IV (1936), pp. 439-443; B. Vorst, *Parchment Making – Ancient and Modern*, in «Fine Print» XII (1986), pp. 209-211: 220-221.

12] Fu questa l'epoca in cui in Italia si aprirono alcune importanti cartiere, cfr. G. Pierre,

"Du parchemin au papier", in P. Guichard, D. Alexandre-Bidon (a. c. di), *Comprendre le XIII^e siècle, Mélanges offerts à Marie-Thérèse Lorcin*, PUL, Lyon 1995, pp. 185-200.

13] Cfr. Ch.M. Briquet, *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier*, Olms, Hildesheim 1977; D. Hunter, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, Knopf, New York 1947; J. Munsell, *Chronology of the Origin and Progress of Paper and Paper-making*, Garland, New York 1980.

14] Spesso si fa riferimento a questa prassi, col nome di «regola di Gregory», da G.R. Gregory, *Les cahiers des manuscrits grecs*, in «Académie des inscriptions et belles-lettres et sciences. Comptes rendus» XIII (1885), pp. 261-268.

15] John Nádas, nel suo dettagliato studio su PR, ha differenziato diversi stadi di copiatura in base a diversi tipi di carta nonché alle diverse mani. Cfr. "The Reina codex revisited", in S. Spector (a. c. di), *Essays in Paper Analysis*, The Folger Shakespeare Library, Washington 1987, pp. 69-114.

te indicano fascicoli assemblati dopo l'*ordinatio* iniziale) [15]. L'intero fascicolo poteva quindi essere punzonato ai lati in modo che i segni lasciati dai punzoni venissero uniti da linee rigate per il testo, per la musica o per entrambi. Nel caso dei manoscritti per musica la struttura era complicata dalle specifiche necessità di ciascun genere musicale. Nei manoscritti del Duecento la musica era canto liturgico, o canto profano, *organum* scritto in partitura, o mottetti scritti su due colonne con il *tenor* in fondo alla pagina o subito dopo la fine della parte delle voci superiori [16]. La rigatura del manoscritto *Ivrea*, per esempio, mostra sia righe continue per la musica lungo tutta la pagina, sia una struttura su due colonne con *tenor* continuo in fondo alla pagina. La differenza dei generi musicali del Trecento necessitava di manoscritti variamente rigati. Le righe per musica venivano spesso tracciate con un *rastrum* di quattro, cinque o sei pennini. Quando il fascicolo era assemblato, punzonato e rigato, allora poteva dirsi pronto per l'amanuense. La prassi di allora prevedeva che prima si scrivesse il testo e poi la musica; in certi casi erano specialisti

diversi a scrivere il testo, lasciando la musica ad amanuensi-musici.

Nei libri liturgici le norme cerimoniali (rubriche) potevano venir scritte da un *rubricator* mentre delle lettere iniziali (semplicemente colorate o fiorite a penna, oppure più elaborate con disegni floreali, scene o ritratti di compositori) si occupava un altro specialista. Il contenuto di un libro poteva venire copiato tutto di seguito, senza riguardo per la divisione fisica dei fascicoli, od ogni fascicolo copiato come entità separata. Alcuni manoscritti combinano questi due metodi, con parti copiate di seguito e altre divise a seconda dei fascicoli. In certi casi, gli spazi rimasti a fondo pagina o alla fine dei fascicoli o dei fogli di guardia venivano all'inizio lasciati vuoti e riempiti in un secondo momento.

Vi erano due tipi d'inchiostro disponibili: uno acido ricavato da galle di quercia e vetriolo [17], e uno meno acido prodotto da nerofumo [18]. Nei manoscritti in pergamena l'inchiostro di galla di quercia poteva a volte essere visibile dall'altra parte del foglio e rivelarsi spesso distruttivo per i manoscritti cartacei [19].

[16] La rigatura di *Ivrea*, per esempio, mostra sia righe continue per le pagine, sia una struttura su due colonne con tenor continuo a fondo pagina.

[17] I quattro ingredienti principali erano: tannino (tratto da galle di quercia), vetriolo (solfato di ferro), gomma arabica e acqua.

[18] Cfr. M. De Pas, "La Composition des encres noires", in *Les Techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique* 548, CNRS, Paris 1974, pp. 121-132; Eadem, "Les encres médiévaux", in *Colloques interna-*

tionaux du Centre national de la recherche scientifique 559, CNRS, Paris 1977, pp. 55-60. Si vedano anche i vecchi ma ancora utili D.N. Carvalho, *Forty Centuries of Ink*, Banks Law Pub. Co., New York 1904; rist. Burt Franklin, New York 1971, e Ch.A. Mitchell, Th. Cradock Hepworth, *Inks: Their Composition and Manufacture*, Griffin & Co., Londra 1904.

[19] Per un esempio di simile distruzione cfr. J. Stinson, "The Rimini Antiphonal: palimpsest music and renaissance liturgical practice", in B. Muir (a. c. di), *Reading Texts and Images*, University of Exeter Press, London 2002, fig. 20d.

Il nerofumo formava talvolta un rilievo sulla superficie della pergamena, fino a staccarsi nel corso del tempo specialmente se scritto sulla parte piú esterna della pelle (lato-pello, meno permeabile, come già detto), lasciando solo una traccia molto sbiadita [20].

Prima della rilegatura, ciascun fascicolo veniva spesso dotato di una *segnatura* per indicare al legatore l'ordine in cui i fascicoli andavano messi. Quest'ordine poteva essere ulteriormente chiarito apponendo la prima parola di ciascun fascicolo a piè di pagina dell'ultimo foglio *verso* del fascicolo precedente (simili parole-guida sono utili per confermare sia l'ordine dei fascicoli sia l'integrità del manoscritto). I fascicoli venivano quindi protetti con fogli di guardia in pergamena (a volte riciclati da manoscritti scartati) e cuciti con corde o strisce di cuoio [21] che venivano poi legati a *piatti* di legno di rovere o faggio [22]; per finire, ai *piatti* venivano fissate, tramite mastici o miscele di mastici e colle animali, delle copertine in pelle talvolta decorate con impressioni a secco.

I libri di musica polifonica per la liturgia avevano vita breve: dopo trenta o quarant'anni ne veniva spesso riciclata la pergamena, a volte per

farne altri libri, a volte per ricavarne delle rilegature [23], mentre i libri ufficiali di canto liturgico restavano in uso nelle stesse chiese per secoli. Per questa ragione molte delle piú importanti collezioni di polifonia liturgica sopravvivono oggi solo in veste frammentaria, essendo stati smembrati i libri originali. Dei 490 manoscritti in cui sopravvive il repertorio trecentesco, 199, cioè quasi la metà (40%) sono frammenti; dei 99 (20%) manoscritti pervenuti sostanzialmente intatti, 72 (14%) presentano musica polifonica aggiunta ad altri repertori; solo 25 (5%) sono libri compilati espressamente come libri di polifonia. Alcuni degli attuali frammenti fecero anticamente parte di veri e propri libri, altri possono essere appartenuti a *libelli* usati per trasmettere nuovo repertorio o repertorio specifico raccolto per scopi particolari. In uno studio del libro di musica polifonica del Trecento si dovranno dunque considerare non solo i codici ma anche i frammenti.

LE COLLEZIONI LITURGICHE

Apt [24]

20] Cfr. G. Carsaniga, *An Additional Look at London Additional 29987*, in «Musica Disciplina» XLVIII (1994), pp. 263-269.

21] Per uno studio dettagliato dei materiali e delle pratiche di cucitura gotiche, cfr. J.A. Szirmai, *The archaeology of medieval bookbinding*, Ashgate, Aldershot 1999, pp. 180-190.

22] *Ivi*, pp. 216-224.

23] Cfr. A. Wathey, "The production of book of liturgical polyphony", in J. Griffiths, D. Pear-sall (a c. di), *Book production and publishing in Britain 1375-1475*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 145.

24] 45 ff. (tra i 27 × 19,3 cm e i 29 × 21 cm), i primi 37 fogli sono di pergamena, gli ultimi 8 di carta.

Nel tesoro della Basilica di Sant'Anna ad Apt si trova una collezione manoscritta di musica sacra contenente opere associate alla corte papale di Avignone. Oggi tali fonti sono rilegate in un unico codice ma, fino alla fine dell'Ottocento, si presentavano come fascicoli separati e irregolari (quattro di pergamena e due di carta) [25]. Nella rilegatura attuale l'ordine dei fascicoli è diverso da quello riportato nel 1899 da Dom Gastoé che descrive la collezione come «tenuta insieme solo da molti vecchi pezzi di spago» [26]. I sei fascicoli erano allora nell'ordine: I, II, IV, III, V, VI. I fascicoli I, II e IV sono quelli più strettamente correlati; I e IV sono in pergamena più spessa e ingiallita, II è più sottile e più chiaro [FIG. 2].

Le 48 opere (più una aggiunta successivamente) di *Apt* costituiscono, insieme ai fascicoli I-IV, la parte principale del repertorio sopravvissuto della corte papale di Avignone (1377-1403). «Ciascun fascicolo era concepito come unità autonoma che poteva essere separata e rimossa dalle altre per motivi di prestito o copiatura [...] una fonte pratica di esecuzione nella quale sono state inserite molte correzioni» [27]. Andrew Tomasello ha notato, tra le caratteristiche del manoscritto, che vi è spesso assorbimento di inchiostro rosso dal *recto* di un foglio al *verso* precedente. L'assenza di tale fenomeno dal fascicolo II all'ultimo fo-

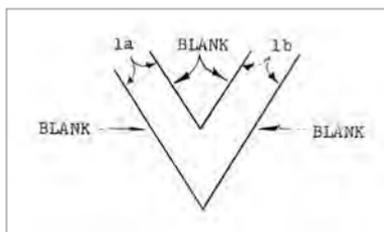


Fig. 2: La sistemazione ottocentesca dei fascicoli di *Ms16 bis* (da A. Tomasello *Mu-*

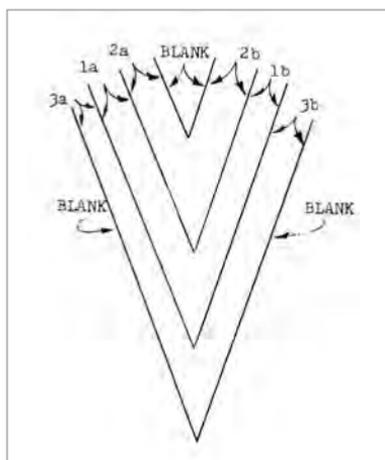
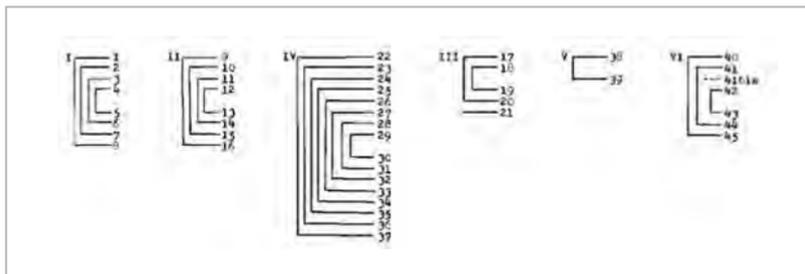
glio del fascicolo I suggerisce che questi non siano sempre stati rilegati nell'ordine attuale. Di grande interesse è il metodo di copiatura dei fascicoli I e IV, diverso dalle prassi scrittorie che s'incontrano altrove, ma ben adatto alla copiatura di piccoli *libelli* da far circolare separatamente. Secondo Tomasello, i fascicoli I e IV erano all'inizio pergamene senza rigature né linee, rigate e piegate poi in tre fascicoli, il secondo e terzo dei quali hanno i fogli numerati I, II, III, IIII sul margine superiore di ogni *recto*. In uno dei fascicoli con tale numerazione, uno dei redattori (il secondo che s'incontra nel manoscritto così com'è rilegato oggi) ha iniziato a scrivere ogni opera cominciando sul *verso* se il foglio era numerato *i* e continuando sul *recto* se era numerato *II* (cfr. i diagrammi seguenti tratti da Tomasello per chiarire meglio questo insolito sistema) [FIGG. 3 e 4].

Dal punto di vista della storia del libro di musica, *Apt* è un esempio eccellente di manoscritto che nasce co-

25] I dettagli codicologici sono tratti da A. Tomasello, *Music and Ritual...*, cit., pp. 127-

153.

26] *Ivi*, pp. 127-128.



Figg 3 e 4: L'insolito modo di copiare su *recto* e *verso* affiancati, proprio del manoscritto che lascia i fogli esterni vuoti come fogli di uso e gli interni per future aggiunte (Diagrammi da A. Tomasevic *Music and Ritual...*, cit.).

me collezione di *libelli*, i cui fascicoli copiati in maniera talvolta piuttosto stravagante suppliscono tuttavia egregiamente alla necessità di un repertorio facilmente trasportabile.

Ivrea

Il manoscritto *Ivrea* è un pergameneo in sei fascicoli irregolari [28], contenente mottetti in latino (fascicoli I e II), mottetti in francese (prima metà del fascicolo III) e composizioni liturgiche (seconda metà del III fascicolo, e fascicoli IV e V). Dalla parola-guida scritta a piè di pagina dell'ultimo foglio del quinto fascicolo sembra che lo seguissero uno o più fascicoli oggi persi. Il fascicolo VI sembra essere un'aggiunta più tarda e contiene una collezione di mottetti, una messa e una *chasse*. Non c'è una foliazione originale ma molte e dettagliate correzioni. L'attenta analisi dei fascicoli, delle loro rigature, dei segni di uso e delle inversioni della pergamena in alcuni di essi, fatta da Karl Kügle ha mostrato che il manoscritto era all'inizio una collezione di piccoli *libelli* poi assemblati da due redattori che hanno lavorato in stretta collaborazione. Tramite l'indagine di documenti storici locali, Kügle ha potuto attribuire una credibile identità a questi amanuensi: Jacomet de Ecclesia e Jehan Pellicier. Benché ul-

[28] I¹⁰, II¹⁰, III¹², IV¹², V¹², VI¹². I dettagli codicologici sono tratti da K. Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115: Studies*

in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony, Institute of Medieval Music, Ottawa 1997.

teriori ricerche possano un giorno chiarirne il contesto musicale (se cioè fosse associato con la corte papale di Avignone o con quella di Gaston Fébus), l'analisi codicologica dà forte sostegno all'ipotesi di un'origine del manoscritto in forma di *libelli* indipendenti piuttosto che come libro concepito fin dall'inizio quale unica entità [29].

LE ANTOLOGIE PRATICHE

Come esempi rappresentativi dei manoscritti musicali del Trecento italiano, le più importanti fonti sono otto antologie probabilmente redatte per scopi pratici: *Codice Rossi, Manc, PR e Mod* dall'Italia settentrionale; *FP, Lo, Pit e Fsl* da Firenze. Con l'eccezione del primo e dell'ultimo, scritti da singole mani, tutte queste collezioni sono opera di molteplici redattori e la loro struttura rivela molteplici livelli di scrittura. Alcune mostrano di essere state progettate come collezioni di opere di compositori locali, cui sono state poi aggiunte altre opere in tempi diversi; due (*FP* e *PR*) sono cartacee e recenti studi sui tipi di carta usati hanno permesso un'accurata comprensione dell'ordine in cui i conte-

nuti sono stati scritti e quale provenienza abbiano.

Il Codice Rossi

Rvat 215 consta di due frammenti che sono da considerarsi assieme, e che costituiscono il più antico manoscritto di polifonia italiana del Trecento che ci sia pervenuto [30]. La foliazione originale è ancora visibile sui frammenti sopravvissuti, dai quali si può dedurre che il frammento vaticano contiene il completo primo fascicolo del manoscritto originale (un quaterno, fogli I-VIII), e il terzo fascicolo, il cui bifoglio esterno è perduto (fogli XVII e XXIV); il secondo fascicolo (fogli IX-XVI) manca completamente; il quarto sopravvive (XXVII-XXX) privo dei due bifogli interni nel frammento di Ostiglia. Nell'attuale rilegatura, la sezione vaticana ha dei fogli di carta vuoti che rimpiazzano le pagine perdute in modo da ripristinare l'ordine originale [31]. L'inizio di ciascuna voce è segnalato con iniziali fiorite a penna in colori alternati rosso e blu. La musica è scritta su otto rigature di sei linee ciascuna nello stile dell'*ars nova* italiana (quello descritto nel *Pomerium* di Marchetto da Padova) [32]. Le caratteristiche linguistiche dei testi e i riferimenti geografici e personali sug-

29] Cfr. A. Tomasello, *Scribal Design in the Compilation of Ivrea Ms. 115*, in «Musica Disciplina» XLII (1988), pp. 73-100; K. Kügle, *Codex Ivrea, Bibl. capit. 115: a French Source "Made in Italy"*, in «Revue de Musicologie» XIII (1990), pp. 527-561; Idem, *A Fresh Look at the Liturgical Settings in Manuscript Ivrea, bibl. cap. 115*, in «Revista de Musicologia»

XVI (1993), pp. 2452-2475; Idem, *The Manuscript Ivrea...*, cit.

30] N. Pirrotta (a. c. di), *Il Codice Rossi 215*, LIM, Lucca 1992.

31] *Ivi*, p. 66

32] G. Vecchi (a. c. di), *Marcheti de Padua Pomerium*, American Institute of Musicology, Roma 1961, pp. 31-210.

geriscono una provenienza dalla zona tra Verona e Padova. Il manoscritto è stato datato variamente da circa il 1350 (von Fischer) a circa il 1370 (Pirrotta); il repertorio in esso contenuto è databile tra il 1325 e il 1355. Non vi sono attribuzioni, ma da fonti concordanti è possibile attribuire due delle 37 opere a Piero [33], e due a Giovanni da Cascia [34] [TAV. 1].

Alcune delle opere di *Rvat 215* si trovano anche in altre sette fonti: quattro con musica e tre con il solo testo di *La bella stella*. Cinque opere in tutto hanno concordanze musicali in altre antologie italiane [35], mentre 32 non sono reperibili in alcun altro documento. *Rvat 215* è dunque di particolare importanza in quanto testimonianza del repertorio italiano della prima metà del Trecento, e per il fatto insolito di essere stato scritto da una sola mano e in pura notazione italiana.

I codici Reina e Mancini

Al contrario di questa unica fonte d'inizio Trecento, di unica mano e unica provenienza, due antologie più recenti sono opera di molti redattori che hanno aggiunto a collezioni originariamente dell'Italia settentrionale opere posteriori di repertorio internazionale. Entrambe sono

databili verso la fine del XIV secolo. *PR* [36] è un manoscritto cartaceo di 122 fogli in 9 fascicoli, contenente due diversi repertori; il frammento lucchese, quello perugino e alcuni altri fogli recentemente scoperti sempre di origine lucchese, che costituiscono *Manc*, si riferiscono a un manoscritto pergameneo risalente alla fine del secolo. Entrambe le antologie sono tipiche fonti della polifonia profana del Trecento, contenendo un originale repertorio locale con collezioni internazionali aggiunte nell'arco di circa 30 anni. Come le antologie fiorentine *Fp* e *Pit*, esse suggeriscono che il termine *libro di musica* non sempre indicava un volume dalla precisa e consistente *ordinatio*, ma collezioni la cui struttura di base veniva cambiata con l'uso e con il tempo.

PR contiene opere del Trecento italiano nei primi sei fascicoli, opere dell'*ars nova* francese nei fascicoli VII e VIII e opere francesi più tarde nei fascicoli IX e X. Un'analisi dettagliata di questo manoscritto ha dimostrato che nei primi tre fascicoli furono usati i medesimi tipi di carta dai medesimi redattori; i due fascicoli successivi evidenziano invece diverse carte e un cambio di mani. Il manoscritto è divisibile in tre sezioni: i fascicoli 1-3 (fogli 1-34) sono opera di

33] *Quando l'aria cominci a farsi bruna e Ogni dilecto e ogni bel piacciare*, entrambi in *Fp*.

34] *Ogni dilecto e ogni bel piacciare e La bella stella, che sua fiamma tiene*.

35] *De sotto 'l verde vidi gli ochi vaghi, Quando l'aria cominci' a farsi bruna, Ogni dilecto e on-*

gni bel piacciare, Naschoso 'l viso stava 'nfra l'(l)e fronde, La bella stella, che sua fiamma tiene.

36] Il manoscritto apparso per la prima volta nel catalogo della biblioteca del Signor Reina a Milano nel 1834, fu in seguito acquistato da A. Bottée de Toulmon, passando dopo la sua morte alla Bibliothèque Nationale.

due amanuensi che hanno lavorato su carte identiche e hanno scritto un repertorio che abbonda di opere di compositori della zona di Padova, molte delle quali non appaiono altrove. I fascicoli 4 e 5 (fogli 35-62) fanno uso di un misto di carte diverse. Quattro nuove mani si sono aggiunte alla principale della prima sezione; la decorazione di due opere (*La douce cere* di Bartolino e *Sotto l'imero* di Jacopo da Bologna) suggerisce che esse dovessero aprire la sezione, anche se la presente rilegatura le pone altrove. La seconda parte – fascicoli 6 e 7 (fogli 63r-84v) – include una collezione di opere francesi anonime, scritta su carta diversa da quella dei fascicoli 1-5 e probabilmente organizzata da un redattore che non appare nelle sezioni precedenti [37]. La terza parte del manoscritto – fascicoli 8, 9 e inizio del 10 – è stata aggiunta solo molto più tardi e include opere di Dufay, Binchois, Legrant e Grenon.

Le tre parti del manoscritto spaziano dal repertorio del Trecento italiano e francese a quello del primo Quattrocento borgognone. Lo studio dettagliato dei tipi di carta e delle mani scritte ha chiarito meglio le diverse fasi della compilazione: non c'è una globale *ordinatio* che governi la sistemazione delle opere, ma si possono distinguere almeno tre fasi di scrittura, con gli stessi amanuensi e lo stesso tipo di carta caratterizzanti la prima fase e le differenti mani, tipo di carta e repertorio diversi [38].

Un fenomeno simile si può osservare in un'altra antologia del nord

Italia: *Manc.* Questo manoscritto ora comprende anche frammenti trovati a Lucca e a Perugia ed è pubblicato in facsimile da Agostino Ziino e John Nádas [39] che dal momento della pubblicazione hanno scoperto altri frammenti nell'Archivio di Stato della città toscana [40]. Allo stato attuale, il manoscritto di Lucca consiste di fogli non rilegati usati in passato come copertine di materiali altrui [41]. Nella loro ipotesi di ricostruzione Nádas e Ziino hanno proposto che nella sua versione integrale il manoscritto si componesse di undici fascicoli: i primi quattro erano quinterni, i successivi sei quaterni, l'undicesimo e ultimo composto di sette bifogli, tutti sopravvissuti ad eccezione di quello al centro del fascicolo.

L'XI fascicolo di Lucca differisce dagli altri non solo per il numero di fogli: infatti «segna un mutamento decisivo rispetto alle caratteristiche paleografiche dei fascicoli precedenti, soprattutto per gli elementi associati alle fasi finali della preparazione del manoscritto (lettere capitali, lumeg-

37] Cfr. J. Nádas, "The Reina...", cit., p. 104.

38] Uno dei redattori che scrissero parte dei fascicoli 4 e 5 può anche aver contribuito al 7: cfr. *ibidem*.

39] J. Nádas - A. Ziino (a c. di), *The Lucca Codex: Codice Mancini*, LIM, Lucca 1990.

40] Cfr. J. Nádas, A. Ziino, *Two Newly Discovered Leaves from the Lucca Codex*, in «Studi musicali», in stampa.

41] Tutti i dettagli sull'attuale stato del manoscritto e l'ipotesi di ricostruzione dell'originale sono basati sull'edizione in facsimile di Ziino e Nádas.

42] J. Nádas, A. Ziino, *Two Newly Discovered Leaves...*, cit., p. 33.

giature, foliazione ecc.)» [42]. La mano scrittoria del fascicolo, la principale del manoscritto, è stata identificata come quella «[dello] stesso redattore che ha aggiunto due fascicoli di opere di don Paolo in *Pit*» [43]. Il repertorio dell'ultimo fascicolo è chiaramente fiorentino, mentre il resto del manoscritto mostra forti connessioni con l'ambiente padovano dei Carrara e con quello pavese dei Visconti. Pur nella sua forma frammentaria, *Manc* conferma nella sua struttura codicologica, nella principale mano che lo ha redatto e nel repertorio che contiene, il fatto che, come per *PR*, la sua struttura non era stata fissata dall'inizio, ma adattata al repertorio correlato al contesto in cui il redattore lavorava. Il fatto che la stessa persona abbia avuto un simile ruolo anche in un'antologia fiorentina, fa di *Manc* un importante documento per la comprensione del libro di musica del Trecento.

Mod

Il manoscritto *Mod* è un pergameneo di 52 fogli in 5 fascicoli di quinterni, preceduti e seguiti da mezzo bifoglio usato solo nelle pagine interne. I fascicoli da 2 a 4 contengono repertorio francese di musicisti attivi presso la corte papale di Avignone e quella viscontea di Pavia; i fascicoli 1 e 5 contengono opere di Matteo da Perugia, organista della cattedrale di Milano (1402-1410) [44]. È molto probabile che originariamente il manoscritto abbia avuto un diverso ordine, con quello che oggi è il

v fascicolo (fogli 41-50) posto all'inizio della collezione. Il manoscritto avrebbe quindi presentato in apertura i due fascicoli delle opere di Matteo da Perugia seguiti dai tre fascicoli di repertorio francese. I distinti repertori delle due sezioni venivano un tempo associati alla corte di Giovanni XXIII a Bologna, ma pare più probabile che le opere più recenti tra quelle di Matteo siano state scritte per la cappella papale durante il concilio di Pisa del 1409-1410; queste sono seguite da un repertorio più antico di canti e mottetti, molti dei quali nello stile dell'*ars subtilior*, «creati o copiati alcuni anni prima per le corti viscontee di Milano e Pavia» [45].

In quest'ultima antologia di provenienza italiana settentrionale vediamo le stesse caratteristiche bibliologiche notate nei codici *PR* e *Manc*: manoscritti la cui struttura fisica è correlata al repertorio contenuto tramite l'uso di fascicoli separati per repertori diversi; manoscritto, nella sua interezza, copiato in differenti fasi e a volte in differenti luoghi; *ordinatio* limitata a fascicoli singoli o riuniti in piccoli gruppi piuttosto che all'intero "libro".

Fp

La prima delle quattro grandi fonti fiorentine, *Fp*, è un manoscritto

43] *Ivi*, p. 34.

44] Cfr. E. Milano, "Presentazione", in Idem (a c. di), *Il Codice aM.5.24 (ModA)*, LIM, Lucca 2003, p. 14.

45] J. Nádas, A. Ziino (a c. di), *The Lucca Codex...*, cit., p. 35.

cartaceo di 115 fogli, 11 quinterni ai quali è stato aggiunto un indice di 5 fogli. Studi dettagliati sulla carta e sulle mani scritte [46] hanno dimostrato che il manoscritto, in un primo momento, era stato copiato in fascicoli separati ordinati per compositore. I primi cinque fascicoli contengono opere di Francesco Landini: prima le ballate in due parti, poi quelle in tre, quindi i madrigali. Una seconda serie di fori per la cucitura suggerisce la possibilità che questi primi cinque fascicoli siano stati un tempo rilegati separatamente, il che ci darebbe una collezione di opere di Landini scritte prima della morte del compositore nel 1397 (se si accetta come datazione quella del 1380-1390 suggerita da Kurt von Fischer e Stefano Campagnolo). I fascicoli da 6 a 10 contengono opere di compositori italiani precedenti: Giovanni da Cascia e Piero (fascicolo 6), Jacopo da Bologna (fascicoli 7, 8 – con Lorenzo – e 10 – con Piero e Giovanni da Cascia), Donato e Gherardello (fascicolo 9). Il fascicolo 11 contiene una collezione di musica francese e *La doulse cere* di Bartolino. Uno studio delle punzonature rivela che, a

dispetto della regolarità della struttura a quinterni del corpus del manoscritto, non tutti i fogli dei fascicoli 6 e 11 sono stati preparati nello stesso tempo. I cambi di carta coincidono coi cambi di mano, con quattro redattori che hanno collaborato alla preparazione dei primi dieci fascicoli. Questi copisti, pur lavorando in stretta collaborazione, mostrano differenti caratteristiche notazionali: infatti molte opere nei primi cinque fascicoli sono state scritte nella notazione italiana descritta da Marchetto da Padova nel suo *Pomerium*, mentre quelle dopo sono in uno stile d'influenza francese. Come le altre antologie italiane già descritte, *Fp* fu «copiato fascicolo per fascicolo o per gruppi di fascicoli, con i redattori che lavorarono occasionalmente su più di uno alla volta» [47]. Le successive fasi di copiatura con spazi lasciati vuoti nella prima fase e le pagine disponibili nell'XI fascicolo, fanno di questo libro, come dell'altra antologia settentrionale *PR* [48], un dinamico archivio della musica del tempo e di quello appena precedente, assemblato inizialmente da tre redattori lavoranti in stretta collabo-

46] J. Nadas, *The Structure of MS Panciatici 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society» xxiv (1981), pp. 393-427; Nadas (1985), pp. 56-117; S. Campagnolo, «Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini», in M.T. Rosa Barezzi, A. Delfino (a c. di), *Col dolce suon che da te piove: studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, SISMEL, Firenze 1999, pp. 77-119.

47] J. Nadas, *The Structure...*, cit., p. 426.

48] Il fascicolo 11 comprende due tipi di carta reperibili altrove nel manoscritto. L'assenza di punzonatura nei due bifogli esterni, la carta identica a quella dei fascicoli 1-10, e i segni di punzonatura visibili sui tre bifogli interni (di un tipo di carta che è anche quello dei fascicoli 2, 4 e 5) può significare che questo fascicolo non fosse la tarda aggiunta di un libello indipendente, ma fosse rigato contemporaneamente al resto del manoscritto, anche se non rilegato fin dall'inizio nell'ordine attuale.

razione, con aggiunte successive apportate da un quarto individuo, e con l'intervento di altri tre nuovi amanuensi che vi hanno aggiunto il repertorio francese in una fase successiva [49].

Pit, Cil e Lw

Durante la seconda metà del Trecento la produzione di manoscritti liturgici divenne un'industria importante per molti monasteri fiorentini. Le costituzioni diocesane del 1310 richiedevano che l'uso delle *consuetudines sancti romane curiae* (cioè la liturgia romana) fosse osservato all'interno della diocesi e, in molti casi, ciò comportava la necessità di copiare nuovi libri che seguissero il rito romano abbreviato, prassi che diventò mandatoria per tutta la Chiesa dopo il Concilio di Trento. Queste necessità legislative coincisero con l'introduzione della notazione quadrata su tetragramma nero o rosso, che sostituì l'antica notazione neumatica su righe di due colori diversi. In Santa

Maria degli Angeli, in particolare, la produzione di libri liturgici si era sviluppata dalla copiatura in loco per uso nel monastero di fonti prese in prestito alla formazione di uno *scriptorium* che divenne famoso per la eccellenza del suo amanuense principale, Fra' Giacobbo di Francesci, *magna et pulcher scriptor* [50]. Le vaste proprietà terriere nel contado fuori Firenze provvedevano il monastero di regolari forniture di pergamena [51]. Altri quattro monaci oltre a Fra' Giacobbo erano al tempo attivi nello *scriptorium*, tra loro don Lorenzo di Giovanni, altrimenti noto come Lorenzo Monaco. Nonostante il talento artistico di Lorenzo, la miniatura veniva di solito delegata a una *bottega* laica: ciò spiega perché le somiglianze tra le miniature di diversi manoscritti non necessariamente ne garantiscono la provenienza dallo *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli.

Una delle più importanti antologie fiorentine è il manoscritto pergameneo *Pit*, il cui frontespizio (con le raffigurazioni della *Musica* che suo-

49] Nell'analisi di Nadas circa le mani scritte, i redattori A, B e C hanno collaborato durante la prima fase; D ha copiato il fascicolo 10, aggiunto opere ai fascicoli 6, 7 e 9 e scritto l'indice, E ha aggiunto opere francesi ai fascicoli 7, 8, 9 e 10, e infine F e G hanno aggiunto le opere del fascicolo 11.

50] La fondazione e lo sviluppo dello *scriptorium* sono discussi e documentati da G.R. Bent in *Santa Maria degli Angeli and the Arts: Patronage, production and Practice in a Trecento Florentine Monastery*, Ph.D. diss., Stanford University 1993. La frase *magnum et pulcher scriptor* è tratta da ASF Conc. Rel. Sopp. 86, registro vecchio 95, citata da Bent a p. 676. Indicativo della produttività dello *scriptorium* è il ricava-

to di 767 fiorini tra il 1348 e il 1400, somma proveniente tutta dalla copiatura di libri per altre case religiose, incluse le collezioni per San Pier Maggiore e per Santa Maria Nuova. (cfr. *Ivi*, p. 272).

51] *Ivi*, p. 273.

52] Cfr. U. Günther, *Die "anonymen" Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it.568 (Pit)*, in «Archiv für Musikwissenschaft» XXIII (1966), pp. 73-92; Eadem, *Zur Datierung des Madrigals "Godi Firenze" und der Handschrift Paris, B.N., fonds it.568 (Pit)*, in «Archiv für Musikwissenschaft» XXIV (1967); H.M. Brown, *St. Augustine, Lady Music and the Gittern in Fourteenth-century Italy*, in «Musica Disciplina» XXXVIII (1984), p. 49 e fig. 13.

na l'organetto e di Jubal all'incudine, entrambi sopra lo stemma della famiglia Capponi) [52] introduce un manoscritto di 14 quinterni, 12 dei quali sono parte dell'originale *ordinatio*, mentre i fascicoli 6 e 8, contenenti opere di don Paolo Tenorista, sono aggiunte successive.

Della prima fase di copiatura in *Pit* sono autori due amanuensi principali (A e B) che hanno lavorato insieme a sei fascicoli (1-4, 7, 9). Seguono le mani B ed E che hanno collaborato ai fascicoli 10-12; A ha poi copiato opere francesi nei fascicoli 2-4; un nuovo amanuense, F, ha riempito lo spazio libero dei fascicoli 5 e 14. Tempo dopo, un altro, D, ha aggiunto due fascicoli (6 e 8) con opere di don Paolo, «rifoliato il volume, corretto le citazioni dell'indice, aggiunto le parole-guida all'inizio e alla fine dei fascicoli 5 e 7» [53]. D è la medesima mano che ha lavorato al manoscritto di Lucca e ad alcune opere di don Paolo contenute nel frammento Lowinsky. Altri due tra i redattori che hanno preso parte a *Pit* sono collegati ai frammenti fiorentini *Cil* e *F. 5.5* [54].

Benché non siano chiari tutti i dettagli dall'analisi dei fascicoli e dello studio delle diverse mani, quest'antologia fiorentina mostra segni di numerose fasi di scrittura, a volte simultanee, da parte di più mani su un libro privo di una precisa *ordinatio* e che alla fine della prima fase di copiatura era rimasto aperto a ulteriori aggiunte. In questo caso, benché si possano identificare le strutture di fascicoli separati, è improbabile che que-

sti abbiano avuto una circolazione quali unità indipendenti al di fuori dello *scriptorium*. Il manoscritto è stato associato a Santa Maria degli Angeli sulla base del frontespizio. Lo stile di quest'ultimo, come quelli comuni alle decorazioni del diurnale di Orbatello, di *Ash* e di *Sq*, non garantisce necessariamente che la musica sia stata scritta nello *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli come non lo possono garantire le comuni mani scrittorie. Tuttavia don Paolo Tenorista, rettore dell'ospizio di Orbatello, a pochi metri di distanza da Santa Maria degli Angeli, vanta una ben documentata associazione con i due manoscritti ivi redatti, oltre a ricoprire un ruolo centrale nell'attività di coloro che copiarono le sue opere negli altri quattro manoscritti fiorentini. Tutto ciò aumenta il mistero intorno all'assenza delle sue opere dal *Codice Squarcialupi*, redatto nello stesso *scriptorium*.

Lo

Allo stato attuale, *Lo* è una collezione di polifonia laica messa insieme da un redattore che deve aver avuto accesso a molte opere non trasmesse in altre fonti. Dalla struttu-

53] J. Nádas, "The Songs of Don Paolo Tenorista: the manuscript tradition", in *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, a c. di F. della Seta, F. Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 41-64: 53.

54] M. Fabbri, J. Nádas, *A newly discovered Trecento fragment: scribal concordances in late-medieval Florentine manuscripts*, in «Early Music History» III (1983), pp. 67-81.

55] A piè di pagina del foglio 58 il redattore principale ha scritto «L'avanço di questa instampita enne ina[n]çi a charte 156, a questo segno».

ra fisica del manoscritto è chiaro che, all'inizio, esso deve aver avuto almeno 182 fogli [55] e che gli 11 fascicoli sopravvissuti erano stati un tempo parte di un manoscritto di musica liturgica [56]. Gli studi più recenti [57] hanno mostrato che questa fonte pergamenea è stata redatta da qualcuno privo di formazione professionale nella scrittura e dunque non preciso nelle notazioni linguistiche in italiano, francese o latino: ciò fa di questo manoscritto uno dei più utili per lo studio della trasmissione musicale, visto che non segue le usuali convenzioni della pratica scrittoria e può essere stato opera di un musicista esercitante e forse girovago.

La struttura attuale del manoscritto e l'impaginazione del suo contenuto suggeriscono che il redattore principale possa aver avuto l'intenzione di continuare un'antologia sistematica di opere raggruppate per generi, così come iniziata da un amanuense precedente il cui intervento è visibile sul foglio 1v. Il manoscritto comincia con una collezione di madrigali cui seguono ballate e cacce. In seguito, questa procedura sistematica venne abbandonata e vennero aggiunte opere negli spazi rimasti liberi, prima riempiendo i fogli vuoti, poi i righi vuoti (dato che

il manoscritto era stato rigato interamente in precedenza da altra mano), lasciando a volte anche opere incomplete quando non c'era abbastanza spazio per copiarle per intero [58]. *Lo* sta all'estremo opposto dei lussuosi manoscritti di Guillaume de Machaut o di *Sg*, sia per la trasandatezza dell'aspetto, sia per l'inaccuratezza della scrittura. In comune con essi ha invece l'accurata rigatura dell'intero codice destinato alla musica e l'intenzione apparente di organizzarne il contenuto in modo sistematico. Il fatto che il redattore abbia continuato ad aggiungere brani via via che li trovava scrivendoli ovunque gli sembrasse conveniente, in diverse circostanze cronologiche e con diversi standard di precisione, collega questo libro alle altre antologie che rimasero in uso lungo un considerevole lasso di tempo proprio grazie al continuo aggiornamento del repertorio ivi contenuto. Rimase insomma un *work in progress*.

Fsl

Oltre alla principale, inesperta e illetterata mano di *Lo*, molte altre se ne distinguono nel manoscritto, due delle quali appaiono in altre fonti fiorentine. Chi copiò il Glo-

[56] Sotto lo stemma dei Medici nel foglio 1 è visibile parte di un *Credo*.

[57] G. Di Bacco, *Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, in «Studi musicali» XX (1991), pp. 181-234; M. Gozzi, *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, in «Studi

musicali» XXII (1993), pp. 249-277; G. Carsaniga, *An Additional Look at London Additional 29987*, in «Musica Disciplina» XLVIII (1994), pp. 263-269.

[58] *In forma quasi*, di Vincenzo da Rimini, è lasciato incompleto sul foglio 31r, benché vi sia un rigo vuoto a disposizione; cfr. M. Gozzi, *op. cit.*, p. 256.

ria e il Credo dei fogli 82v-85r di *Lo fu lo stesso del palinsesto Fsl*, scoperto da Frank D'Accone nel 1982 e studiato anche da John Nádas [59]. Questo manoscritto fu un tempo una delle monumentali antologie della musica fiorentina, compilato intorno al 1420 e organizzato, come le altre, per autore e per genere. Allo stato attuale esso comprende 16 fascicoli, prevalentemente quinterni, i sopravvissuti degli originali 19 dei quali sono andati perduti i fascicoli 2, 5 e 6. Inizia con una serie di madrigali di Jacopo da Bologna e di Giovanni da Cascia, seguiti da quelli di Bartolino da Padova, Donato e Johannes Organista (Giovanni Mazzuoli). A partire dal fascicolo 11 ci sono le ballate di Francesco Landini, quindi don Paolo Tenorista con cui si completa la sezione dei madrigali e delle ballate. Il fascicolo 15 contiene il repertorio francese, il 16 è una collezione di *cacce*, mentre 17 e 18 contengono opere più recenti di Petrus Johannis (figlio di Giovanni Mazzuoli) e di Ugolino da Orvieto. Nel-

l'ultimo fascicolo ci sono mottetti di Hubertus de Salinis, Jacopo da Bologna e Philippe de Vitry [60]. L'organizzazione del manoscritto in fascicoli ordinati per generi (madrigali, ballate, cacce, mottetti) e compositori, con un fascicolo a parte per le opere di origine francese, l'ampiezza del suo contenuto con l'inclusione di opere già allora lontane nel tempo insieme alle più nuove del *canone* musicale italiano, ne fanno una delle più monumentali antologie del tempo superata per dimensioni solo dall'eccezionale *Codice Squarcialupi*. Insolitamente, l'intero manoscritto appare copiato da una sola mano che, presente anche in altre fonti fiorentine, rinforza le connessioni tra le opere prodotte localmente.

Cinque altre collezioni di frammenti correlati vanno almeno citate, in quanto ci permettono di accrescere la nostra conoscenza e comprensione dei manoscritti più integri e del contesto musicale da cui provengono. Si tratta dei frammenti padovani, molti dei quali identificati come provenienti dallo

[59] Cfr. F.A. D'Accone, *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, in «Studi musicali» XIII (1984), pp. 3-31; J. Nádas, "Manuscript San Lorenzo 2211: some Further Observation", in G. Cattin (a. c. di), *L'Europa e la musica del Trecento: Congresso IV: Certaldo 1984. L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. VI, Polis, Certaldo 1992, pp. 145-168; J. Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. diss., New York University 1985, pp. 459-486.

[60] Il suo mottetto in difesa di Clemente VI scritto quasi cento anni prima, deve aver suonato

come scomodo memento di quanto lunga nel tempo fosse la discussione che travagliava la cristianità su quale fosse la sede più appropriata per il Papa. Il mottetto *Petre clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus*, scritto nel Natale 1342 per la visita che gli ambasciatori romani avrebbero fatto ad Avignone all'inizio del 1343, appoggia la posizione di Clemente VI nella sua disputa con il Sacro Romano Imperatore riguardo alla sede del papato: cfr. A. Wathey, *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History» XII (1993), pp. 119-150.

[61] Cfr. G. Cattin, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del 1 Quattrocento: il copista Rolando da Casale*, in «Analecta Musicologica» VII (1964-1977), pp. 17-41.

scriptorium di Santa Giustina (Padova) e dalla penna di Rolando da Casale [61]; di quelli che oggi chiamiamo frammenti romani [62], che hanno permesso a Giuliano di Bacco e a John Nádas di valutare nuovamente il repertorio della cappella papale durante il Grande Scisma; dei frammenti di Cambrai [63]; dei frammenti inglesi [64], lo studio dei quali è essenziale per capire la ricchezza della cultura musicale inglese e della sua tradizione manoscritta prima di *OH*; e infine dei frammenti spagnoli, molti dei quali sono stati studiati da Higinio Anglés, Maria del Carmen Gómez e Andrew Tommasello [65].

LE COLLEZIONI MONUMENTALI

[62] Cfr. J. Palumbo, *The Foligno Fragment: a Reassessment of Three Polyphonic Glorias, ca. 1400*, in «Journal of the American Musicological Society» XL (1987), pp. 169-209; G. Gialdroni, A. Ziino, *Due nuovi frammenti di musica profana del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Frosinone*, in «Studi musicali» XXIV (1995), pp. 185-208; G. Di Bacco, J. Nádas, «The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism», in R. Sherr (a. c. di), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford University Press, New York 1998, pp. 44-92; P. Peretti: *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV degli archivi di stato di Ascoli Piceno e Macerata*, in «Quaderni musicali marchigiani» III (1996), pp. 85-124.

[63] D. Fallows, *L'origine du MS.1328 de Cambrai: note au sujet de quelques nouveaux feuillets, et de quelques informations supplémentaires*, in «Revue de Musicologie» LXII (1976), pp. 275-280; I. Lerch, *Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Bärenreiter, Kassel 1987.

[64] I. Fenlon (a. c. di), *Cambridge Music Manuscripts, 900-1700*, Cambridge University Press, Cambridge

I manoscritti di Guillaume de Machaut

I manoscritti contenenti le opere di Guillaume de Machaut sono una collezione unica: come gruppo, i sei manoscritti di Parigi, Bibliothèque nationale, MS fr. 1584 [A], 1585 [B], 1586 [C], 9221 [E], 22545-6 [F-G] e New York, Wildenstein Collection, MS s.s. [Vg] non hanno uguali nel tardo Medioevo come fonti di *opera omnia* di un singolo compositore. Tre di essi (C, A e Vg) furono probabilmente scritti mentre Machaut era ancora in vita e, almeno parzialmente, possono essere stati rivisti da lui stesso. Poiché non è rimasta alcuna fonte che possa collocare tra il *Roman de Fauvel* e il più antico manoscritto di Machaut (C, circa 1350-1356), questo può essere considerato come l'origine di molte convenzioni che caratterizzano i libri di musica del Trecento. Le fonti di

1982; W.G. Summers (a. c. di), *English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score*, Schneider, Tutzing 1983; P.M. Lefferts, *The Motet in England in the Fourteenth Century*, UMI, Ann Arbor 1986; M. Bent (a. c. di), *The Fontaines Fragments*, Boethius Press, Clarabricken 1987; W.J. Summers, *English 14th-Century Polyphonic Music: an Inventory of the Extant Manuscript Editions*, in «The Journal of Musicology» VIII (1990), pp. 173-226; A. Wathey (a. c. di), *Manuscripts of Polyphonic Music: in British Isles, 1100-1400*, Henle, München 1993; G. Curtis, A. Wathey, *Fifteenth-Century English Liturgical Music: a List of the Surviving Repertory*, in «R.M.A. Research Chronicle» XXVII (1994), pp. 1-69; N. Losseff, *The Best Concoct: Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, Garland, New York 1994.

[65] M. del Carmen Gómez, *Neue Quellen mit mehrstimmiger geistlicher Musik des 14. Jahrhunderts in Spanien*, in «Acta Musicologica» I (1978), pp. 208-216; Eadem, *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413)*, in «Musica Disciplina» XXXVIII (1984), pp. 67-86 (p. 79 ss.); A. Tommasello, *A footnote on Aragonese Mass Manuscripts and the decline of the Great Court Theory of Music History*, in «Musica Disciplina» XLIX (1995), pp. 95-119.



Fig 5: Parigi, Biblioth que Nationale, fr 1586, f. 26, particolare di pagina miniata, dall' *Œuvres complètes* di Guillaume de Machaut.

Machaut ci offrono una prospettiva unica circa i processi di produzione libraria del tardo Medioevo. Dall'uso del *rotulus* da parte dell'autore-compositore nell'atto della scrittura illustrato nei manoscritti piú antichi, fino alla collezione postuma delle sue opere in una edizione completa, le fonti di Machaut documentano molti aspetti della produzione del libro di musica [66] FIG 5].

Viste come insieme, le fonti centrali di Machaut includono manoscritti in cui nuovi poemi o nuovi generi sono iniziati su nuovi fascicoli, e altri copiati di seguito parzialmente o completamente. Le piú antiche fonti di questa *opera omnia* possono ben essere state copiate su

nuovi fascicoli perché la sistemazione dei generi all'interno della collezione non era stata ancora decisa.

Parte della logica che governa il processo di produzione di questi manoscritti la si può dedurre da un passo del *Voir Dit*, dove Machaut spiega alla sua amica Péronelle perché non le ha ancora spedito un manoscritto completo delle sue opere: infatti, nonostante egli abbia un libro, copiato per un committente, contenente tutte le sue opere, la musica non vi è ancora stata copiata completamente, ed esso consta di piú di venti fascicoli separati:

Ma tres-souvraine dame, je vous eus-

[66] Il loro singolare contributo al libro musicale del Trecento è stato studiato da Lawrence Earp, sulla cui notevole tesi di dottorato, *Scribal practice, manuscript production and trans-*

mission of music in late medieval France: the manuscripts of Guillaume de Machaut, Princeton University 1983 e seguenti pubblicazioni si basa ciò che viene qui di seguito detto.

se porté mon livre pour vous esbattre, où toutes les choses sont que je fis oncques; mais il est en plus de .XX. pieces, car je l'ay fait faire pour aucun de mes seigneurs; si que je fais noter, et pur ce il convient que il soit par pieces. Et quant il sera notés, je vous porteray ou envoieray, s'il plaist a Dieu.

Il passo potrebbe non riferirsi a nessuno dei manoscritti superstiti, visto che quelli che abbiamo sono in ben più di venti fascicoli. Tuttavia queste parole chiariscono il fatto che la copiatura della musica sopra al testo risultava più efficientemente eseguita se le sezioni del manoscritto potevano venir divise tra più di un redattore.

L'esame di uno dei manoscritti di quest'*opera omnia* aiuta a capire il processo di produzione di un simile lussuoso libro di musica trecentesco. Il manoscritto A afferma che il suo ordinamento fu determinato dal compositore stesso: perciò la sua struttura può essere presa a modello [TAV. 2].

Le opere complete di Machaut comprendono *dits*, il *Voir Dit* e il *Rémède de Fortune* (poemi narrativi con inserti musicali), alcuni mottetti, una messa, un *hocketus*, ballades, *virelais* e *rondeaux*. Il manoscritto A consta di due fascicoli preliminari che contengono indice e prologo, poi altri 43 fascicoli la maggioranza dei quali in quaterni. Fogli bianchi e fascicoli che iniziano con una nuova opera o un nuovo gruppo di opere suggeriscono che A era organizzato in nove sezioni: indice e prologo, due gruppi di cinque *dits* (1-28); il *Voir Dit* (29-39); altri *dits* (40-46); il *Lais*

(47-52); i mottetti (53-55); la messa e l'*hoquetus* (56-57); le *ballades*, i *rondeaux* e i *virelais* (58-63). All'interno di queste sezioni la copia è continua, evidenziando il fatto che il redattore sapeva già, prima d'iniziare a lavorare, quale dovesse essere l'ordine in cui andavano scritti i poemi (fascicoli 1-16). Alcuni fascicoli iniziano con un nuovo testo poetico o una nuova collezione di opere: il *Voir Dit* – 29-39, la sezione con i *lais*, quella dei mottetti e la messa (47-52, 53-55 e 56-57) sono copiati in questa maniera. Anche la parte musicale è divisa per generi «permettendo al redattore della musica di lavorare su unità separate, con un'efficace divisione del lavoro» [67]. Generi musicali diversi richiedevano ritagature diverse. Ciò appare con particolare evidenza nella sezione dei *lais* (due righe di testo sotto la musica), dei mottetti (una sola riga di testo su due colonne con spazio per un rigo musicale sopra ogni riga di testo) e in quella della messa (come per i mottetti, tranne per il fatto che le due colonne nell'*hoquetus* sono unite).

Anche A, che preannuncia «l'ordine con cui Machaut voleva che le sue opere fossero copiate», mostra prove d'inserimento di opere dopo che la *compilatio* originale era stata decisa, e ciò sia tramite l'aggiunta di un bifoglio (fogli 365-366) sia inserendo opere di uno stesso genere in spazi disponibili (il *Lai de plour* e l'*Hocketus*).

Altri manoscritti trecenteschi che andrebbero considerati in ogni rasse-

[67] L. Earp, *op. cit.*, p. 91.

gna dei libri di musica *Chantilly*, *OH*, *To* e *Sq*. Gli ultimi due sono oggi disponibili in edizioni in facsimile con notevole materiale analitico e codicologico; un facsimile dello *Chantilly* è in preparazione. Questi, insieme a *Fauvel* e alla raccolta di Machaut, sono libri di musica straordinari: la loro sopravvivenza, insieme a *Sq*, forse è dovuta alla bellezza delle decorazioni. Tutti mostrano, comunque, un inconsueto livello di ricerca nella col-

lazione dei loro materiali, estrema cura nella preparazione delle pagine per la scrittura e nell'annotazione di testo e musica. Tale raffinatezza fu certamente possibile grazie all'esperienza maturata nella produzione di libelli più modesti, scritti per usi pratici e circolanti indipendentemente prima di esser rilegati, copiati come esemplari o semplicemente scartati perché la musica che contenevano era passata di moda.

Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento

di Vincenzo Borghetti

Trattare del manoscritto musicale tra Quattro e Cinquecento in una raccolta di saggi dedicata alla storia in prospettiva materiale del “libro di musica” impone una serie di riflessioni iniziali sulle difficoltà di ordine sia concettuale sia metodologico che si presentano a chi voglia tracciare o solo ripercorrere le vicende storiche “concrete” del manoscritto di musica inteso come “libro”. Il problema di ordine concettuale riguarda la legittimità di estensione all’epoca del manoscritto del concetto moderno di “libro di musica”, poiché la proiezione all’indietro dell’idea corrente di “libro”, sviluppatasi nella forma attuale in età moderna e soprattutto a partire dall’Ottocento, non sempre è adeguata ai prodotti “librari” nati prima dell’invenzione e diffusione della stampa [1]. Innanzitutto il concetto di “libro” come noi lo intendiamo presuppone un’idea di unitarietà (quanto-

meno fisica se non intellettuale) e di “chiusura” – anche in senso macluhaniano – del “materiale rilegato insieme” che per il manoscritto, di musica e non, non è sempre postulabile: l’oggetto “libro manoscritto” così come è conservato sugli scaffali di una biblioteca potrebbe essere il frutto di una rilegatura non prevista all’epoca della produzione delle unità che lo compongono e, frequentemente, avvenuta a distanza di secoli [2]. Oppure potrebbe essere il frutto di un lavoro di copiatura, assemblaggio, smembramento e accrescimento protrattosi per un lungo lasso di tempo che il nostro concetto di libro sembrerebbe escludere a priori [3]. Di conseguenza ciò che di fatto si trova in un manoscritto potrebbe aver svolto la sua funzione comunicativa in forme diverse da quella libraria propriamente detta (o comunque in una forma libraria solo embrionale) al punto che

1] Solo con il XIX secolo si stabilì ad esempio l’uso della rilegatura editoriale, dando così vita a quel prodotto librario, concluso e fruibile, vicino al concetto attuale di “libro”. Sull’argomento cfr. N. Schwindt, “Quellen”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], II ed., Bärenreiter, Kassel, vol. VI, coll. 1946-1986: 1957.

2] Come è accaduto ad esempio per il codi-

ce Ivrea, Biblioteca Capitolare, MS 115, copiato nella seconda metà del XIV secolo e rilegato solo nel 1968. Cfr. A. Tomasello, *Scribal design in the compilation of Ivrea Ms. 115*, in «Musica Disciplina» XLII (1972), pp. 73-100; K. Kügle, “Ivrea”, in MGG, vol. IV, coll. 1306-1310.

3] È il caso per esempio del manoscritto Q 15 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, cfr. *infra*.

una storia incentrata proprio sulla forma libraria del manoscritto rivelerebbe solo in parte quei fenomeni musicali e culturali in senso ampio che da una storia del libro di musica ci si attenderebbe. Anche se si astrae dalle differenze sostanziali tra il prodotto “unico” di uno *scriptorium* e quello in serie delle officine tipografiche, “libro” e “manoscritto” restano concetti non perfettamente sovrapponibili.

Al problema concettuale ne segue uno di natura metodologica: una storia dei materiali, per non essere una rassegna di “detriti del passato”, non dovrebbe esaurirsi unicamente nella descrizione fisica degli oggetti (in questo caso dei manoscritti di musica) così come si sono accumulati nel corso dei secoli, ma dovrebbe includere anche gli aspetti che hanno condizionato storicamente il “contenitore” in relazione sia al “contenuto” musicale che questo veicola – il supporto “librario” potrebbe avere un’organizzazione materiale dipendente dal variare delle strutture tecnico-compositive per esempio –, sia ai fattori di tipo socio-culturale strettamente connessi con la produzione musicale e quindi con la realizzazione di manoscritti musicali – committenza, ambienti di produzione, esigenze della prassi esecutiva, funzioni simboliche ecc.

Ai problemi concettuali e metodologici si aggiunge infine la difficoltà

di natura eminentemente pratica data dalla selezione degli oggetti e dei fenomeni su cui soffermare l’attenzione nelle pagine che seguono. Considerando la vastità di tutti i fattori rilevanti (concreti e astratti) per analizzare un manoscritto di musica come veicolo di cultura storicamente caratterizzato, sarebbe oltremodo difficile in questa sede dare conto in modo esauriente delle diverse forme del manoscritto musicale anche solo per l’epoca in questione. Saranno analizzate solo alcune tipologie rappresentative, lasciando da parte i casi più particolari [4]. La trattazione seguirà un criterio misto, in parte cronologico, in parte sistematico. In tal modo sarà possibile seguire la storia del manoscritto in tre fasi decisive dal punto di vista storico-musicale: i decenni immediatamente precedenti alla metà del Quattrocento, nei quali si avviano contemporaneamente sia la formazione di un repertorio musicale internazionale [5], sia il consolidamento di un tipo di istituzioni musicali che rimarranno normativi per tutto il secolo e oltre; la situazione dalla metà del secolo al 1500 circa, in cui la stabilità dei fenomeni compositivi e del tipo di committenza conducono alla definizione di forme per così dire archetipiche di manoscritto musicale rimaste invariate per secoli; la fase tarda del manoscritto di musica quattro-cinque-

4) La scelta del materiale è stata guidata anche dalla disponibilità di edizioni in facsimile che possono mettere in grado il lettore interessato di avere accesso più immediato ai fenomeni qui discussi.

5) Per “repertorio” non si intende un canone di composizioni bensì un canone di forme compositive: nella musica sacra l’intonazione dell’*ordinarium missae*, nella musica profana la sopravvivenza solo di alcune delle *formes fixes*.

centesco e la particolare ricchezza di significati simbolici di cui si caricano nell'epoca della stampa tipologie di manoscritti già cristallizzate nell'epoca precedente. Sistemático sarà il tipo di analisi all'interno di queste tre sezioni cronologiche: i fenomeni verranno descritti in modo sincronico, tenendo conto soprattutto degli elementi stabili che caratterizzano i vari libri di musica nei periodi sopra individuati.

PRELUDIO

Sebbene già testimoniato sporadicamente in manoscritti musicali del Trecento – gli esempi piú antichi sono i manoscritti Firenze, Biblioteca Nazionale, MS Panciatichi 26 [*Fp*] e Parigi, Bibliothèque Nationale, MS N. a. fr. 6771 [*PR*] – l'uso della carta cresce nel corso del Quattrocento e si affianca in modo sostanzialmente paritario a quello della pergamena. La disponibilità di due materie scritte diverse sia per costi di produzione sia per caratteristiche tecniche ha conseguenze decisive nella differenziazione dei prodotti "librari" in relazione sia alla funzione degli stessi, sia al repertorio trasmesso, differenziazione che si accentuerà nel corso del secolo. L'impiego di carta e/o di pergamena contraddistingue in genere il manoscritto d'uso da quello di rappresentanza, il codice privato da quello ufficiale, spesso anche il codice miscelaneo da quello interamente dedicato ad un solo repertorio [6]. Non a caso i codici di

monodia liturgica continueranno ad essere realizzati in pergamena: la resistenza del materiale ben si prestava alle esigenze tra loro strettamente legate di una ricca decorazione e di una durata "lunga", congruenti al repertorio "senza tempo", quindi eternamente valido, che contenevano. Non a caso a questo modello nel corso del secolo si uniformeranno i libri di musica delle grandi istituzioni ecclesiastiche e di corte, parallelamente alla stabilizzazione della messa polifonica come unità primaria liturgico-musicale, sotto questo aspetto assimilabile quindi al canto piano [7]. Il fenomeno riguarderà dalla metà del Quattrocento anche i libri di musica profana che riprenderanno dall'ambito devozionale il formato e le tipologie caratteristiche del libro d'Ore.

La presenza della carta accanto alla pergamena, con la sua maggiore accessibilità in termini economici, ha come risultato un incremento della produzione di manoscritti, che dà ragione della crescente diffusione della musica scritta – *scilicet* della polifonia d'arte – testimoniata oggi dalla enorme consistenza numerica e dalla vasta disseminazione geografica dei manoscritti nati nel Quattrocento. Tuttavia il materiale sopravvissuto in forma di "libro manoscritto" è rappresentativo solo in mo-

[6] Si tratta di linee generali di tendenza che verranno definendosi nel corso del Quattrocento e che soprattutto nella fase iniziale del secolo ammettono ancora, come si vedrà, numerose eccezioni.

[7] Cfr. la sezione del saggio dedicata ai grandi libri di polifonia di Petrus Alamire.

do parziale dei processi di produzione e consumo della musica polifonica: come in epoche precedenti, la circolazione di musica era affidata per larga parte anche a supporti più informali come singoli fogli, rotoli e in special modo fascicoli slegati che, tranne rari e fortunatissimi casi, non hanno retto in questa forma all'usura del tempo [8]. Ad ogni modo tracce significative dell'esistenza e dell'uso di singoli fascicoli nella vita musicale quattro-cinquecentesca sono state individuate in quei manoscritti nati dall'assemblaggio di materiali in origine eterogenei, costretti ad unità *post festum*, spesso dopo essere stati sottoposti ad aggiustamenti di varia natura [9], ma più in generale è stata avanzata l'ipotesi che i fascicoli fossero il mezzo più usuale sia di collezione sia di disseminazione della musica scritta da cui in circostanze ed occasioni particolari sarebbero stati realizzati

8) Sull'uso di leggere musica polifonica da rotoli cfr. Ch. Page, *An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images*, in «Early Music» xxv/1, 1997, pp. 7-32; K. Kügler, "Rotulus", in MGG, vol. VIII, coll. 571-578: 575-576. Non ci sono giunti fogli slegati del Quattrocento; gli unici esemplari superstiti risalgono tutt'al più ai primi decenni del Cinquecento: München, Bayerische Staatsbibliothek, MSS 274 e 1503a-g; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 42; Paris, Bibliothèque Nationale, MS Rés. 1591 e 1408; cfr. sull'argomento N. Schwindt, *op. cit.*, col. 1597.

9) Si veda per esempio il caso del codice Aosta, Biblioteca del seminario, MS 15, i cui fascicoli sono stati copiati in luoghi e tempi diversi (da Bologna a Basilea, da Strasburgo a Innsbruck) da differenti scribi; per una visione sintetica sulle caratteristiche codicologiche e sulle ipotesi relative all'origine del manoscritto di Aosta cfr. Kurt von Fischer, "Aosta", in MGG, vol. I, coll.

libri manoscritti come oggi li conosciamo [10]. La stessa tendenza a concepire manoscritti in fascicoli "autosufficienti" [11] è rivelatrice di quanto l'orizzonte mentale, anche nel caso di manoscritti concepiti *ab origine* in modo unitario, fosse determinato dall'idea del fascicolo, delle unità minori.

In breve sono state delineate le variabili che nel corso del secolo caratterizzano il manoscritto musicale quattrocentesco, variabili che, come è stato illustrato, rispondono ad esigenze di natura diversa (repertorio, tecnico-compositive, uso, funzione) e che in diverso modo entreranno in gioco nella trattazione che ora seguirà.

TRA IL 1420 E LA MET. DEL SECOLO:
LIBRI DI ISTITUZIONI, LIBRI PRIVATI

La delimitazione cronologica scelta in questa sezione è suggerita più da

676-678.

10) Cfr. Ch. Hamm, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in «Acta Musicologica» xxxiv (1962), pp. 166-184. A questa teoria ha risposto Margaret Bent, dimostrando che in alcuni casi – come in quello dei codici Trento, Biblioteca Musicale Laurence Feininger del Castello del Buonconsiglio, MSS 90 e 93 – potevano essere copiati direttamente da altri manoscritti; cfr. M. Bent, "Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony", in I. Fenlon (a c. di), *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 295-317; Eadem, "Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at Work", in N. Pirrotta, D. Curti, *I codici trentini a cento anni dalla loro riscoperta*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1986, pp. 84-111.

11) Nei quali ogni fascicolo viene copiato mantenendo vuoti il primo *recto* e l'ultimo *verso*.

questioni di repertorio che da questioni librarie in senso stretto: verranno presi in esame unicamente manoscritti che tramandano principalmente opere dalla generazione di Dufay in avanti, tralasciando quelli per ampia parte dedicati a tradizioni musicali ancora legate al secolo precedente.

I libri di istituzioni

Bologna, Biblioteca Universitaria, BU 2216.

Cambrai, Bibliothéque Municipale, Cambrai 6 e 11.

Con un'altezza tra i 40 e i 51 cm e una lunghezza tra i 29 e i 36 cm, i tre codici qui analizzati si distinguono nettamente nel gruppo dei manoscritti coevi, tutti caratterizzati da dimensioni piú ridotte [12]. Questa circostanza è dovuta al fatto che tutti e tre furono utilizzati in istituzioni religiose [13] come veri e propri "libri di coro" e quindi realizzati in un formato che rendesse possibile la lettura simultanea di un

gruppo composto da alcuni esecutori. BU 2216 è un manoscritto cartaceo originario dell'area veneta che misura 40 × 29 cm, Cambrai 6 e 11 sono invece codici pergamenei copiati nella e per la cattedrale di Cambrai rispettivamente di 51 × 33,5 cm e di 48,6 × 36 cm [14]. Tutti e tre risalgono agli anni compresi tra il 1430 e il 1450 circa: BU 2216 fu copiato in due fasi tra loro distinte da uno scriba principale – la prima avvenuta nel Veneto (prima del 1440), la seconda a Brescia (dopo il 1440), come testimonia il ricorso a carte differenti –; Cambrai 6 e 11 furono copiati da un unico scriba principale che, nel caso di Cambrai 11, sappiamo essere stato Simon Mellet [15]. I tre codici fanno ancora uso di notazione nera (nera con figure bianche BU 2216 [16], nera e rossa i due di Cambrai) in un'epoca in cui già si realizzavano interi manoscritti in notazione mensurale bianca, come nel caso del manoscritto Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213 [17] [OX 213] (anche questo come

[12] Si veda la sezione successiva dedicata ai libri per uso privato.

[13] La circostanza è per BU 2216 un'ipotesi, visto che non si conosce nulla sul suo ambiente di produzione, ma è suffragata dal fatto che il manoscritto, oltre ad aver grandi dimensioni, reca segni di un uso ripetuto.

[14] Su BU 2216 cfr. F.A. Gallo, *Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, AMIS, Bologna 1968-1970 (con edizione in facsimile); J. Palumbo-Lavery, "Bologna, Codex Bu", in MGG, vol. II, coll. 48-51. Sui manoscritti di Cambrai cfr. L. Curtis, *The Origins of Cambrai, Bibliothèque Municipale Manuscript 6 and its Relationships to Cambrai 11*, in «Tijdschrift van de Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XLIV (1994), pp. 6-35; Eadem

(a c. di), *Cambrai Cathedral Choirbook*, Alamilere, Peer 1992.

[15] La copiatura di Cambrai 11 avvenne in un intervallo di tempo limitato, probabilmente tra il 1442 e il 1445 e fu realizzata di seguito e non per singoli fascicoli, in modo da non prevedere in partenza nessuno spazio vuoto derivante dall'accostamento dell'ultimo verso libero col primo recto vuoto. In tal modo l'inizio di un fascicolo non coincide necessariamente con l'inizio di una nuova composizione o di una sezione dedicata ad un repertorio specifico, come accade invece per BU 2216. Su Cambrai 11 cfr. L. Curtis, *Cambrai Cathedral Choirbook...*, cit., pp. 5-16.

[16] Sono presenti inserzioni piú tarde in notazione bianca.

BU 2216 copiato in area veneta pressappoco negli stessi anni). L'essere i tre manoscritti in esame "libri di coro" prodotti all'interno di istituzioni religiose contribuisce, forse, a chiarire tale atteggiamento conservativo riguardo alla notazione che in altri manoscritti, soprattutto quelli realizzati per uso privato – quindi "non istituzionale" – era già stato superato [18]. Tuttavia i tre manoscritti manifestano differenze non meno significative delle caratteristiche comuni. Innanzitutto a parità di formato "da coro" *BU* 2216 e i due codici di Cambrai si distinguono per la grandezza dei sistemi e della scrittura. L'altezza di un sistema in *Cambrai* 6 e 11 è di circa 2,85 cm e ogni pagina prevede otto sistemi; in *BU* 2216 i sistemi sono più piccoli, di conseguenza il numero di sistemi per pagina sale a dieci. Nonostante il ricorso ad un formato di carta più ampio del solito, non si mette in atto in *BU* 2216 un ripensamento delle proporzioni interne – grandezza dei sistemi, numero dei sistemi per

pagina – che lo distinguano nettamente da manoscritti non "da coro" suoi contemporanei. I due manoscritti di Cambrai invece si differenziano sia per dimensioni, sia per sfruttamento dello spazio scrittorio dai libri per uso privato e si avvicinano in modo decisivo allo *standard* del libro corale impostosi a partire dalla metà del secolo in poi [19]. La divergenza codicologica ne anticipa una sul piano del repertorio: *Cambrai* 6 e 11 contengono solo musica religiosa (con una decisa preponderanza di intonazioni dell'*ordinarium missae*; fanno eccezione tre inni in *Cambrai* 6), *BU* 2216 contiene anche una sezione di musica profana. *Cambrai* 6 e 11 tramandano solo composizioni di Guillaume Dufay e Gilles Binchois e alcuni contemporanei [20], *BU* 2216 contiene, accanto a questi, brani di compositori di diversa provenienza geografica sia contemporanei sia di generazioni precedenti (si ricordino tra gli altri Feragut, Grossin, Arnold e Hugo de Lantins, Antonius de Civita-

[18] Un caso esemplare di uso tardivo di notazione nera è il manoscritto Vicenza, Seminario vescovile, MS U.VIII.11, realizzato per disposizione testamentaria di Bartolomeo Rossi da Carpi nel 1453 come lascito alla cattedrale di Vicenza, anch'esso contenente solo musica sacra e concepito per una funzione "istituzionale". Cfr. G. Cattin, "Uno sconosciuto codice quattrocentesco nell'Archivio capitolare di Vicenza e le Lamentazioni di Johannes de Quadris", in F.A. Gallo (a c. di), *L'ars nova italiana del Trecento*, vol. III, Centro di studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1970, pp. 281-304; M. Bent, *Pietro Emiliani's Chaplain Bartolomeo Rossi da Carpi and the Lamentations of Johannes de Quadris in Vicenza*, in «Il Saggiatore musicale» II (1995), pp. 5-16.

[19] Un ulteriore particolare che lega *BU* 2216 alla produzione manoscritta immediatamente precedente è l'uso di tracciare i sistemi in inchiostro rosso, pratica seguita nei manoscritti dell'*Ars nova* italiana e dell'*Ars subtilior* ma in via di estinzione per codici più recenti. L'unica eccezione a me conosciuta è lo *chansonier* Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Musica MS V.III.24 ("Escorial A"), copiato negli anni 1430-1435 alla corte di Filippo il Buono di Borgogna.

[20] I due codici tramandano sostanzialmente opere di Dufay e di Binchois, cui si aggiungono due di Franchois (una in *Cambrai* 6 e una in *Cambrai* 11) e una attribuita a Power/Dunstable/Benet (in *Cambrai* 11).

te, Prepositus Brixiensis, Johannes Ciconia, Zachara da Teramo, Oswald von Wolkenstein) [21]. Anche in questo caso *Cambrai* 6 e 11 preannunciano il modello del grande libro corale di metà secolo e oltre interamente dedicato alla sola musica sacra, secondo quella più rigorosa separazione dei repertori che si impose già prima della metà del secolo nell'area franco-flamminga [22], mentre *BU* 2216 presenta nuovamente una situazione di compromesso con le tipologie di manoscritti o più antichi di una generazione o contemporanei ma di formato più ridotto, entrambi tradizionalmente più inclini alla coesistenza di repertori diversi [23]. *BU* 2216 contiene infatti quattro unità codicologiche scandite ciascuna da una grande iniziale decorata: la prima unità è dedicata ai *Kyrie* e ai *Gloria*, la seconda ai *Credo* e agli *Agnus Dei*, la terza ad antifone e mottetti, la quarta alla musica profana. Si noti però che

questa tipologia di manoscritto in cui alla musica sacra e a quella profana sono dedicate sezioni distinte all'interno di un piano di tipo "editoriale" si differenzia da quella di alcuni manoscritti cartacei seriori, di dimensioni più ridotte, pure provenienti da istituzioni religiose, ma concepiti come "deposito" di musica a fini conservativi e spesso privi di una precisa organizzazione interna del materiale [24]. In linea di massima la situazione che i tre codici qui discussi presentano può aiutare a tratteggiare la tendenza generale che caratterizza la produzione di manoscritti musicali tra Quattro e Cinquecento in relazione alla superficie scrittoria adottata: mentre i codici cartacei possono a volte contenere repertorio "monografico" di alto livello tecnico-compositivo – come intonazioni dell'*ordinarium missae*, mottetti ecc. – e arrivare a livelli di calligrafia talmente elevati da essere oggetto di

21] È la situazione che si ritroverà nei manoscritti coevi ma di formato più piccolo come *Q* 15 e *OX* 213, vedi oltre.

22] In altre zone d'Europa tale separazione non si realizzò mai fino in fondo: la mescolanza di repertorio è infatti un tratto tipico di molti manoscritti quattrocenteschi di origine italiana o centroeuropea ma che in ambienti franco-flamminghi è testimoniata unicamente in manoscritti del primo Cinquecento come in Firenze, Conservatorio di Musica, *MS* Basevi 2439 (1505-1508) – ma realizzato per un committente italiano – o dei libri-parti Bruxelles, Bibliothèque Royale, *MS* IV.90/Tourmai, Bibliothèque de la Ville, *MS* 94 (1511) o ancora posteriori come i libri-parti Cambrai, Bibliothèque Municipale, *MSS* 125-128 (1542) – tutti prodotti significativamente per uso in ambienti non cortesi. Va tuttavia ricordato che il numero estre-

mamente ridotto di manoscritti franco-flamminghi superstiti databili intorno alla metà del XV secolo rende ogni ipotesi una pura speculazione. Su questi argomenti si veda oltre la sezione dedicata al libro di musica dal 1450 al 1500 ca. Su Firenze, Biblioteca del Conservatorio, *MS* 2439 cfr. oltre.

23] Per un esempio di manoscritto di poco più antico rispetto a *BU* si veda il caso del codice di Ivrea o del manoscritto franco-cipriota Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, *MS* J.II.9 (1413 ca.); per quelli di formato più piccolo cfr. oltre.

24] Il fenomeno si osserva, tra gli altri, nei manoscritti Perugia, Biblioteca Augusta, *MS* 431, Trento, Biblioteca Musicale Laurence Feininger del Castello del Buonconsiglio, *MS* 88, 90 e 91; cfr. N. Schwindt, *op. cit.*, col. 1980.

doni “di stato” [25], il contrario non si verifica per i manoscritti membranacei destinati, in genere, esclusivamente ad un repertorio, di preferenza aulico, o sacro o profano.

Per quanto riguarda la distribuzione del materiale musicale sulla pagina c'è da sottolineare che Cambrai 6 e 11 sono forse la prima attestazione di libro corale sia per le dimensioni della scrittura, adatte quindi ad un *ensemble* che legge ad una certa distanza dal leggio [26], sia per l'utilizzo quasi sistematico dell'intero spazio offerto dalle pagine aperte affiancate in cui, con poche variazioni, ad ogni voce è destinato un campo particolare [27]. Sebbene la separazione delle voci sulle due pagine segua gli stessi principi dei codici di Cambrai, rispetto a questi la collocazione delle voci in BU 2216 è più mobile, inoltre, a causa delle minori dimensioni, e quindi del maggior affollamento di sistemi per pagina, BU 2216 offre un

layout in assoluto meno “tipografico”.

In Cambrai 11 la musica è distribuita sulle pagine secondo la tipica disposizione “a libro corale” che sarà quella caratteristica dei grandi libri di coro successivi [28]. Si veda come esempio il *Gloria* di Dufay che inizia ai ff. 15v-16: a ciascuna voce è destinato uno spazio preciso secondo lo schema seguente:

[S 1]	[S 2]
C	T

Tale impianto si mantiene pressoché stabile per tutta l'estensione del brano.

Anche per le composizioni a tre voci la situazione è analoga, come si vede nell'inizio del *Credo* di Binchois ai ff. 31v-32 o nel *Kyrie* anonimo dei ff. 4v-5, entrambi disposti secondo lo schema che segue [29]:

25] È questo il caso dei codici Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 14 e 51 (1470 ca.) entrambi cartacei ed entrambi decorati con miniature, donati al pontefice probabilmente dalla corte aragonese di Napoli; cfr. A. Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontificat Sixtus' IV (1471-1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1991.

26] Si tratta dei manoscritti in assoluto di maggiori dimensioni risalenti alla prima metà del Quattrocento.

27] Le pagine aperte affiancate verranno d'ora in avanti chiamate semplicemente “apertura”, traducendo in modo letterale il termine inglese “opening” di cui non conosco in italiano un corrispettivo altrettanto efficace.

28] Si preferisce limitare la descrizione in dettaglio al solo Cambrai 11 del quale esiste un'e-

dizione in facsimile. Inoltre le sue caratteristiche qui messe in evidenza sono pressoché identiche a quelle di Cambrai 6.

29] Nei libri corali *tenor* e *superius* sono di preferenza sulla stessa pagina, il cui assetto è in tal modo congruente alla preminenza strutturale del duo *superius-tenor* rispetto al *contratenor* – che è una parte accessoria. La correlazione tra *mise en page* e tecniche di composizione è un principio che regola la disposizione delle parti nei manoscritti musicali dell'epoca e le variazioni nella disposizione mettono spesso in risalto caratteristiche costruttive diverse. Nel caso di composizioni inglesi a due *superius*, per esempio, l'ordinamento delle parti è infatti quello osservabile in Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS a.X.1.11, ff. 87v-88, dove si trova l'*Ave regina celorum* di Dunstable con il primo *superius* sul *verso*, il secondo *superius* sul *recto*, seguito nel margine inferiore dal *tenor*.

[S]	[C]
T	

A volte la distribuzione delle parti cambia nel corso della copiatura della stessa composizione. Si veda nell'esempio la disposizione del *Gloria* di Binchois nelle due aperture successive ai ff. 9v-11:

Gratias agimus, ff. 9v-10

[S]	T
C	

Tu solus, ff. 10v-11

[S]	C
T	

Tuttavia lo sfruttamento dello spazio scrittorio non sempre avviene secondo le modalità osservate, infatti, contrariamente alla prassi del libro corale piú tardo, l'inizio e la fine di molte composizioni a 3 voci [30] si trovano a volte solo sul *recto* o sul *verso* di un foglio, secondo una prassi di distribuzione del ma-

teriale piú tipica dei codici dell'*ars nova* o di manoscritti di formato minore [31]. Si veda per esempio nello schema seguente la distribuzione delle parti nel *Gloria* di Binchois (f. 9r):

	[S]
	[C]
	T

Ad un'analisi attenta del *layout* si nota come l'autore del manoscritto sia stato guidato solo sporadicamente dall'idea di mantenere distinti i campi delle singole voci. È frequente il caso di una voce che prosegue nella pagina opposta, occupando una parte dello spazio di regola destinato ad un'altra [32], come avviene nel *Kyrie* a 3 di Dufay (?) ai ff. 2v-3, vedi es.

-[S] - - - -	-[T] - - - -
- - - - -	- - - - -
-T- - - - -	-[C] - - - -
- - - - -	- - - - -
- - - - -	- - - - -
- - - - -	- - - - -

30] Questa disposizione si ritrova anche in una composizione a 4 vv., il *Credo* di Dufay al f. 22r.

31] La si ritrova infatti in manoscritti come OX213; vedi oltre.

32] In altri casi il copista di Cambrai 11 fa proseguire una voce nella pagina di fronte, ma senza intaccare il sistema dei campi distinti.

Spesso, inoltre, il copista di Cambrai 11 ricorre a quella che si potrebbe definire una sorta di *scriptio*

continua: in molti casi le voci si susseguono sulle pagine quasi senza soluzione di continuità e l'unica parte ad essere differenziata dalle altre dal punto di vista grafico resta il *superius*, marcato dalla rientranza di alcuni centimetri del primo pentagramma [33]. È questa la situazione dell'inizio del *Credo* a 4 di Dufay (f. 23), ma soprattutto di molte delle sottosezioni dei *Gloria* e dei *Credo* contenuti nel manoscritto. Tale atteggiamento suggerisce che molto probabilmente nell'approntare Cambrai 11 Mellet perseguisse soprattutto uno sfruttamento accurato dello spazio disponibile e solo secondariamente la chiarezza del *layout* e la differenziazione dei campi scrittori, che solo in alcuni casi prefigurano in modo concreto quelle che saranno soluzioni *standard* nei libri corali dei decenni successivi.

Il manoscritto "privato"

Q 15 e OX 213 costituiscono l'altra faccia della produzione manoscritta delle prime decadi del Quattrocento, senza dubbio quella più numerosa. Le loro dimensioni non oltrepassano i 30 cm di altezza e i 21 cm di larghezza, ma sono entrambi con-

traddistinti da un contenuto enormemente più ampio rispetto ai codici precedenti: 323 sono i brani presenti in Q 15, 326 in OX 213 a fronte delle 26 composizioni di Cambrai 11 e delle 104 di BU 2216. La diversa estensione fisica è il risultato della diversa funzione per cui sia Q 15 sia OX 213 furono realizzati. Innanzitutto il loro formato *in folio* piccolo (tra i 30 cm × 20 cm ca.) non è conforme a quello di un libro da coro, ma è tipico dei cosiddetti *Gruppenkodices*, manoscritti da cui, eventualmente, solo un *ensemble* molto ridotto avrebbe potuto far musica [34]. L'ampiezza, anche in senso cronologico, del repertorio suggerisce inoltre il loro utilizzo in una sfera "privata", come collezione di musica o di un singolo compilatore per il proprio gusto personale (OX 213) o di una ristretta cerchia collegata agli ambienti ecclesiastici (Q 15) [35]. Anche in questo caso però le caratteristiche comuni si accompagnano ad una serie di tratti particolari che contraddistinguono i due manoscritti e che verranno qui di seguito affrontati.

Q 15 è un manoscritto composto da 29 fascicoli di diversa estensione per un totale di 343 fogli per la mag-

[33] I pentagrammi rientranti possono essere due, ciò avviene quando la composizione ha un organico particolare come due *superius*, come nel caso sopra descritto dell'*Ave regina* di Dunstable, cfr. nota 29.

[34] La definizione è tratta da H. Bessler, "Chorbuch", in MGG, vol. II, coll. 1332-1349: 1335.

[35] Più che un manoscritto privato in senso proprio Q 15 è l'antologia della famiglia "allargata" del ve-

sco di Vicenza Pietro Emiliani e del suo circolo culturale. Cfr. M. Bent, *A Contemporary Perception of Early Fifteenth Century Style: Bologna Q 15 as a Document of Scribal Editorial Initiative*, in «Musica Disciplina» 11 (1987), pp. 183-201 (trad. it., "Lo stile del primo Quattrocento nella coscienza dei contemporanei: Bologna Q 15 come documento della iniziativa editoriale del copista", in M. Caraci Vela (a c. di), *La critica del testo musicale*, LIM, Lucca 1995, pp. 111-127; Eadem, "Bologna Q 15...", cit.

gior parte di carta – solo alcuni bifogli esterni o centrali sono di pergamena –, provvisto di un indice, di numerazione parziale dei fogli con numeri romani e di numerazione parziale dei brani; misura 28 × 20 cm e contiene principalmente musica sacra, mottetti di stato oltre ad una piccola serie di composizioni profane e laude in notazione nera [36]; il repertorio spazia da Ciconia e Zachara da Teramo a Dunstable, Dufay e Binchois. Esso è frutto del lavoro di un unico copista che lo realizzò nell'area veneta in un arco di tempo che va dal 1420 al 1435. In questi anni Q 15 fu sottoposto da parte del suo compilatore a diversi progetti editoriali, tutti documentabili sulla base del materiale che il manoscritto nello stato attuale racchiude [37]. Il primo stadio di copiatura risale al periodo tra 1420 e 1425, il secondo e il terzo a quello tra 1430 e 1435 [38]. La commissione di partenza era di realizzare un codice calligrafico ornato da miniature, scritto su carta di ottima qualità e dell'ampiezza di circa trecento fogli, tuttavia il progetto non venne portato a termine in questa forma e da «bene di lusso Q 15 “decadde” a manoscritto d'uso, copiato con cura minore e su carta meno pregiata» [39]. Del primo stadio oggi restano in tutto 132 fogli suddivisi fra 13 fascicoli (nn. 1-8, 16, 22-25). Nel secondo stadio venne eliminata gran parte dei fascicoli precedenti e ne vennero aggiunti altri dieci, infine nel terzo stadio se ne aggiunsero altri sei, cosicché nella forma attuale

Q 15 conserva più o meno l'estensione del disegno originario. La parte dei fascicoli eliminata venne utilizzata come materiale “da costruzione” per gli stadi successivi: le iniziali decorate furono ritagliate e incollate all'inizio delle composizioni inserite in seguito, così che dall'analisi dei frammenti di musica che queste recano sul retro è stato possibile formulare ipotesi abbastanza circostanziate sull'estensione fisica e sul repertorio d'origine. Le modifiche al piano iniziale rispecchiano non tanto mutamenti nel gusto musicale del compilatore e/o della sua cerchia – alcuni dei brani eliminati vennero infatti inseriti nuovamente negli stadi successivi – quanto, piuttosto, il cambiamento della sua idea di antologia di musica, i cui criteri di compilazione a distanza di pochi anni non corrispondevano più a quelli di partenza. In questo modo vennero rimossi i brani profani e la sezione dei *Magnificat*, mentre la sezione dei movimenti di messa venne sottoposta a nuovi principi orga-

36] La sezione più antica è in notazione con figure rosse, quella più recente con figure nere e bianche; fanno eccezione le composizioni inglesi che anche nella seconda sezione mantengono le figure nere e rosse (effetto del conservatorismo della notazione inglese rispetto a quella continentale nella prima metà del Quattrocento).

37] Cfr. M. Bent, “Lo stile...”, cit.; Eadem, “Bologna Q 15”, cit.

38] I tre stadi si differenziano anche per la notazione, nera con figure rosse nel primo stadio, nera con figure bianche in quelli successivi.

39] S. Boorman, “Sources, Manuscripts I”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXIII, II ed., Macmillan, New York 2001, p. 794.

nizzativi che ebbero notevole influenza sulle modalità di trasmissione delle messe nei manoscritti posteriori: il copista mise insieme coppie di movimenti di messa (*Gloria-Credo, Sanctus-Agnus*) e copiò come un ciclo plenario (*ordinarium e proprium*) la *Missa Sancti Jacobi* di Dufay (tramandata in sezioni staccate da altri manoscritti), riflettendo così un'attenzione sorprendente per la disposizione unitaria del materiale musicale in un'epoca in cui il concetto stesso di messa ciclica dal punto di vista compositivo era ancora in via di definizione.

OX 213 misura 29,8 × 21,5 cm ed è composto di 10 fascicoli di differente estensione per un totale di 140 fogli di carta preceduti da un indice, copiati in notazione bianca [40] da un unico scriba attivo nell'area veneta negli anni tra il 1428 e il 1436. La rilegatura attuale è frutto di un intervento settecentesco – a cui si deve la rifilatura dei fogli con conseguente perdita di numerose attribuzioni – tuttavia ci sono segnali codicologici chiari che il manoscritto fosse ritenuto completo e quindi rilegato nel suo stato presente già all'epoca della sua copiatura [41]. Nonostante la maggiore compattezza e “stabilità” rispetto a Q 15, anche OX 213 mostra i segni del suo processo

di realizzazione, poiché, come si deduce dalle tracce di numerazioni precedenti, l'ordine dei fascicoli non era in origine quello attuale in quanto i fascicoli V-X costituivano un'unità autonoma, allegata solo in un secondo momento ai fascicoli I-IV [42]. Il repertorio di OX 213 spazia dagli ultimi due decenni del Trecento agli anni Trenta del Quattrocento e comprende essenzialmente musica profana (263 brani su un totale di 325, per la maggior parte francesi) cui si aggiungono intonazioni dell'*ordinarium*, mottetti, alcune laude e un *Magnificat*. È singolare la presenza sporadica della musica italiana coeva come anche l'assenza delle composizioni inglesi che circolavano in tutti gli altri manoscritti italiani dell'epoca realizzati nella stessa area. Le dimensioni del codice, le questioni relative alla rilegatura e la natura del repertorio contenuto lasciano supporre che OX 213 fosse un'antologia – probabilmente non l'unica – messa insieme da un collezionista esperto di musica e dedicata secondo il progetto del compilatore ad una porzione particolare del repertorio – la musica profana in francese. In questa direzione conducono sia gli elementi desunti dall'analisi della scrittura musicale – elegante ma certamente non opera di uno scriba pro-

[40] Fanno eccezione solo due brani, probabilmente risalenti alla primissima fase di copiatura. Per uno studio dettagliato su OX 213 cfr. D. Fallows (a c. di), *Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213*, (ed. facs.), *with an Introduction and Inventory*, University of Chicago Press, Chicago-London 1995.

[41] Tranne che in due casi isolati OX 213 non è stato usato per inserzioni posteriori tra i fascicoli: il suo contenuto esprime *in toto* la volontà del suo compilatore, circostanza rarissima nel panorama dei manoscritti musicali quattrocenteschi. Cfr. D. Fallows (a c. di), “Introduction”, cit.

[42] *Ivi*, pp. 1-20.

fessionista – sia la presenza di semplici decorazioni a penna, una costante del manoscritto di musica realizzato da amatori colti per tutto il Quattrocento e oltre [43], sia, soprattutto, la presenza di alcuni brani incompleti lasciati allo stato di frammento ma inseriti ugualmente nell'indice, segno, forse, della volontà di conservare anche in questa forma difettosa le composizioni antologizzate [44].

Un particolare accomuna alcuni dei manoscritti finora esaminati: con l'eccezione di *Cambrai* 11 e 6, sia *BU* 2216, sia *Q* 15 – limitatamente alla sezione non di lusso – sia *OX* 213 fanno uso di una rastratura uniforme senza pentagrammi rientranti, buona per tutti gli usi, per così dire. Si tratta di un tipico espediente grafico per predisporre una superficie scrittoria pronta ad accogliere qualsiasi tipo di disposizione vocale e ad ottimizzare lo spazio disponibile, permettendo inoltre di inserire più d'una composizione per pagina e/o per apertura. È un elemento tipico che, soprattutto dalla metà del Quattrocento, tende a distinguere in modo sempre più evidente i manoscritti d'uso privato, destinati a raccogliere molta musica anche per differenti organici, senza un piano di copiatura rigidamente prestabilito.

Dalla metà del secolo al 1500 ca.

Lo scenario schizzato nelle pagine precedenti muta sensibilmente intorno alla metà del Quattrocento: il definirsi di alcune coordinate cul-

turali – ripercorse qui brevemente – porterà all'elaborazione di alcune tipologie di libro di musica manoscritto stabili nel loro impianto fondamentale ancora per tutto il secolo seguente. L'aristocrazia si appropria in modo definitivo della polifonia d'arte come mezzo di rappresentazione musicale del proprio *status* sociale e nei grandi centri feudali come nelle grandi cattedrali l'istituzione della cappella musicale – di corte o ecclesiastica – va mano definendosi come organismo di natura spiccatamente musicale. Al contempo si perfeziona la complessa macchina produttiva basata sul sistema dei benefici ecclesiastici che rende possibile la circolazione di uomini e repertori a livello europeo, ma che soprattutto garantisce la presenza costante nei regni e nelle signorie della Penisola di chierici/musici formati nelle eccellentissime *maîtrises* franco-fiamminghe. Cresce il numero dei cantori nelle cappelle: nonostante le fluttuazioni causate dalle alterne fortune politico/economiche dei potentati, i membri di queste istituzioni dalla metà del secolo in avanti non scendono quasi mai sotto il numero di 13-15 cantori: la cappella papale sotto il pontificato di Sisto IV (1471-1484)

43) Per un esempio si veda il libro di musica di Fridolin Sicher del 1515, Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 461; cfr. D. Fallows (a c. di), *The songbook of Fridolin Sicher (around 1515)*, (ed. facs.), Alamire, Peer 1996.

44) È il caso per es. di *Tra quante regione* di Hugo de Lantins (f. 36v-37) e di *Verbum caro factum est* di P. del Zocholo (f. 15v).

annovera 24 cantori, quella del duca di Borgogna tra il 1436 e il 1451 18, come quelli documentabili nella metà del secolo presso i re di Francia [45]; nel 1451 la cappella aragonese di Napoli contava 21 membri [46], 26 quella di Ercole I d'Este a Ferrara nel 1475 [47], fino ad arrivare ai 40 musici della cappella di Galeazzo Maria Sforza intorno al 1470 [48]. L'incremento del numero dei cantori è in relazione all'uso di far cantare polifonia ad un vero e proprio coro che subentra all'uso di solisti o di piccoli gruppi di esperti, pratica diffusa per tutti i primi decenni del secolo. Questo fenomeno ebbe una naturale influenza sul formato dei libri di musica "da coro" che sia nelle dimensioni fisiche sia nella grandezza della scrittura adottata dovettero tenere necessariamente conto delle mutate esigenze della prassi esecutiva [49]. Sul piano della musica religiosa la messa ciclica – l'intonazione unitaria dell'*ordinarium missae* – diviene il cardine dell'attività compositiva del compositore/ecclesiastico, membro cioè di una cappella; su quello della musica profana "da camera", simbolo privato di un rango e di un privilegio sociale,

restano ancora in vita fin dentro il Cinquecento le *formes fixes* della lirica cortese francese – ormai limitate ai soli *rondeaux* e *bergerettes* cui nelle zone periferiche si aggiungono forme poetico-musicali coltivate soprattutto a livello locale – che, insieme alla messa, rappresentano l'asse portante del repertorio internazionale.

Nel secondo Quattrocento la standardizzazione dei repertori e delle loro modalità di produzione, fruizione, committenza, si riflette nella maggiore uniformità dei prodotti librari rispetto a quelli delle prime decadi del secolo. Come sopra accennato, dagli anni successivi al 1440, nei manoscritti provenienti dall'area franco-fiamminga si impone una rigida separazione del repertorio sacro da quello profano, ciascuno destinato a contenitori caratterizzati da tipologie particolari. Con alcune significative varianti, tale modello si diffonde in tutta Europa, ma influenza unicamente il *coté* ufficiale della produzione libraria, espressione concreta di quel mecenatismo musicale "istituzionale" che sullo scorcio del Medioevo aveva nelle corti francesi e soprattutto in quella borgognona i

45] Cfr. M. Ruhnke, "Kapelle", in MGG, vol. IV, coll. 1788-1797: 1798-1793.

46] Cfr. A. Atlas, *Music in the Aragonese Court of Naples*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

47] Cfr. L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, Oxford 1984 (trad. it., *La musica a Ferrara nel Rinascimento: La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, il Mulino, Bologna 1987).

48] Cfr. P.A. Merkley, L.L.M. Merkley, *Mu-*

sic and Patronage in the Sforza Court, Brepols, Turnhout 1999.

49] Si impone anche per i libri di polifonia la pratica della scrittura sovradimensionata o *in grosso* che aveva caratterizzato in precedenza solo i grandi libri corali di monodia liturgica in notazione quadrata e che porterà alla realizzazione dei codici più grandi di polifonia mai realizzati. Su questi argomenti cfr. M. Just, "Chorbuch", in MGG, vol. II, coll. 863-882; vedi oltre la sezione dedicata ai manoscritti di Alamire.

massimi centri di irradiazione. Infatti, mentre i libri da coro – di lusso e non – e gli *chansonniers* finemente decorati si uniformano più o meno ovunque all'uso oltremontano della divisione dei repertori, resta vivo il fenomeno del libro privato a carattere miscelaneo, documentato in special modo in manoscritti originati in Italia o nell'Impero [50].

LA MUSICA PROFANA: *CHANSONNIERS*
FRANCESI A CASA E ALL'ESTERO

A partire dagli anni Sessanta del Quattrocento è databile un *corpus* di *chansonniers* copiati in Francia, precisamente nella valle della Loira, tutti con relazioni più o meno strette, più o meno dirette – ma mai chiarite fino in fondo – con le corti del re di Francia e dei suoi grandi cugini (primi tra tutti i duchi di Borgogna). Si tratta di cinque manoscritti membranacei accomunati dal formato – piccolo ottavo, nessuno supera i 18 × 13 cm –, dalla medesima struttura dei fascicoli – sempre quaternioni – dalla presenza di miniature, dalla uniformità del repertorio che trasmettono – sostanzialmente *rondeaux* e *bergerettes* (gli *chansonniers* in que-

stione sono: Paris, Bibliothèque Nationale, MS Rés. Vmc. ms 57 (*chansonnier* “Nivelle de la Chaussée”) [*Nivelle*]; Copenhagen, Kongelige Bibliothek, MS Thott 291 [*Kopenhagen* 291]; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 287 extrav. [*Wolfenbüttel* 287]; Dijon, Bibliothèque Publique, MS 517 [*Dijon* 517]; Washington, Library of Congress, MS M2.1.L25 Case (*Chansonnier Laborde*) [*Laborde*]). La cura per la confezione e il formato ridotto degli *chansonniers* non suggeriscono il loro utilizzo come libri per fare musica, ma li identificano come derivazione in campo musicale dei più diffusi – e incomparabilmente più preziosi – libri d'Ore, la cui cultura è un elemento che caratterizza la devozione privata delle classi dominanti per tutto il Quattrocento. Dello stretto legame tra *chansonniers* e libri d'Ore è segno inoltre la presenza frequente in luoghi “notevoli” come l'apertura e/o la chiusura del manoscritto di composizioni religiose [51]. È molto probabile quindi che, come i libri d'Ore, anche gli *chansonniers* venissero letti dagli stessi possessori; diversamente dai libri d'Ore, è ipotizzabile che la lettura non fosse solitaria, ma avvenisse piuttosto

[50] Sul finire del Quattrocento sono poche le eccezioni a questa norma, tutte confinate in alcuni libri corali spagnoli (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 454, o soprattutto Segovia, Archivio Capitular de la Catedral, MS s.s.) che anche per dimensioni sono in genere più piccoli rispetto ai libri di coro del resto d'Europa – probabilmente riflesso dell'uso iberico di cantare polifonia in *ensembles* più ristretti ancora alla fine del Quattrocento; cfr.

C. Hamm, J. Call e D. Fallows, “Sources, Manuscripts IX, 22: Renaissance Polyphony: Spanish and Portuguese Cathedral Manuscripts”, in *The New Grove Dictionary...*, cit., vol. XXIII, p. 927.

[51] *Ave regina celorum* di Walter Frye apre *Wolfenbüttel e Laborde, Ave sanctissima Maria* di La Rue apre il più tardo Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 228; *Virgo dei throno digna* di Tinctoris conclude lo *chansonnier* Mellon.

sto in forma mediata, durante l'esecuzione del loro repertorio da parte di musicisti, che presumibilmente usavano a questo scopo supporti molto piú informali [52].

Il piú antico degli *chansonniers* realizzati dopo il 1450 è oggi ritenuto lo *chansonnier* Nivelles de la Chaussée, così chiamato dal nome di un suo possessore [53]. Il manoscritto pergameneo misura 18 × 12,5 cm, contiene nella forma attuale 77 fogli – in origine erano forse 80 – raccolti in 10 fascicoli quaternioni, molti dei quali oggi incompleti, con foliazione originale in inchiostro marrone. Le pagine hanno otto sistemi ciascuna, tracciati con inchiostro di colore rosato delimitati da margini verticali con lo stesso inchiostro [54]. Ogni pentagramma misura 9,5 mm; lo specchio di rigatura è di circa 13,2 × 8,5 cm. Il primo pentagramma di ogni pagina è rientrante di 2,1 cm ca. per accogliere iniziali decorate, presenti con poche eccezioni in tutto il manoscritto, realizzate nello stile definito *camaïeu d'or* [55]. In alcune pagine la musica è stata raschiata preservando però le capitali miniate. La rilegatura è ottocentesca. Il *corpus* cen-

trale dello *chansonnier* fu copiato da quattro mani diverse, sia per il testo sia per la musica, intorno al 1460 in una località tra la valle della Loira e la Francia centrale: «Blois, Tours e soprattutto Bourges sono i possibili centri d'origine [in quanto] principali città-satellite della corte francese» [56].

Il manoscritto contiene sessantasei *chansons* francesi per lo piú a tre voci [57], per la maggior parte della generazione di Ockeghem e Busnois – i due compositori piú rappresentati – oltre a brani di musicisti piú vecchi come Dufay o Pullois o piú giovani come Fresnau/Agricola – questi presenti però solo nell'ultimo fascicolo, copiato in una fase posteriore rispetto al *corpus* centrale. La distribuzione del materiale musicale sulla pagina è quella tipica che si ritroverà in pressoché tutti gli *chansonniers* contemporanei e posteriori: i *rondeaux* occupano di norma una sola apertura con il *superius* sul verso, seguito sulla pagina dal testo delle altre strofe; sul *recto* si trovano nell'ordine *tenor* e *contratenor* con il solo *incipit* testuale [58] secondo lo schema seguente:

[52] Mancano riscontri documentari come anche testimonianze iconografiche, ma è un'ipotesi estremamente plausibile suggerita da R. Strohm in *The Rise of European Music 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 313-319: 317. In tal modo la loro fruizione sarebbe analoga a quella delle partiture calligrafiche realizzate alcuni secoli dopo perché l'imperatore Leopoldo I potesse seguire direttamente su una copia in pulito durante l'esecuzione. Su quest'ultimo fenomeno cfr. il saggio di Angela Romagnoli in questa raccolta.

[53] Niente è piú incerto e dibattuto della datazione degli *chansonniers* qui in analisi, per cui si riporta in seguito una sola delle numerose proposte e per le altre si rinvia alla bibliografia citata.

[54] Cfr. P. Higgins (a c. di), *Chansonnier Nivelles de La Chaussée* (ed. facs.), Minkoff, Genève 1984.

[55] Le miniature sono limitate al *corpus* centrale del codice, formato dai ff. II-LXXII, cfr. P. Higgins, "Introduction", cit., pp. VIII-IX.

[56] *Ivi*, p. XI.

[57] Solo sei *chansons* sono a 4 voci.

[58] Fanno eccezione alcune *chansons* a quattro in cui il testo è presente in tutte le voci.

[S]	T
[testo]	C

Le *bergerettes* occupano invece due aperture successive, la prima dedicata al *refrain*, la seconda alle due strofe. La distribuzione delle voci resta la stessa, con il *superius* sul primo *verso* seguito dal testo della *cauda* [59]. Nelle composizioni a tre voci solo per *superius* e *tenor* le capitali miniate sono inserite nello spazio lasciato libero dalla rastratura rientrante; per il *contratenor*, come per la quarta voce nelle *chansons* a quattro, sono invece realizzate direttamente sul pentagramma. Esse riprendono la prima lettera del testo poetico nel *superius*, mentre per *tenor* e *contratenor* sono le iniziali rispettivamente di *T[enor]* e *C[ontratenor]*.

Le stesse caratteristiche osservate in *Nivelle* contraddistinguono *grosso modo* gli altri *chansonniers* del complesso franco-fiammingo con poche significative differenze che verranno qui esaminate. Le proporzioni della pagina sono sostanzialmente stabili, l'unica divergenza è nel numero di si-

stemi per pagina che solo per *Nivelle* è di otto, mentre per gli altri è di sette. La presenza di miniature è una costante in tutti i manoscritti del complesso; il loro numero e la loro qualità di realizzazione possono variare sensibilmente soprattutto a causa dello stadio di compiutezza che il manoscritto raggiunge. Solo un terzo di *Dijon* 517 ha iniziali miniate, nella parte restante del codice sono rimaste a livello di schizzo a penna; *Wolfenbüttel* 287 e *Kopenhagen* 291 hanno una maggiore percentuale di miniature nello stile di grottesche e *drole-ries*; *Laborde*, almeno nel suo *corpus* centrale, presenta una ricca decorazione che si estende sull'intero margine delle pagine, in specie nel primo *verso* di ogni fascicolo [60]. La maggiore discrepanza tra i manoscritti qui considerati si concentra sia nella loro estensione fisica sia nella quantità e qualità del repertorio che essi tramandano. Come *Nivelle*, *Kopenhagen* 291 e *Wolfenbüttel* 287 sono piccoli *chansonniers* contenenti rispettivamente 33 e 54 composizioni [61]; a questi si contrappongono le sillogi più grandi *Laborde* e *Dijon* 517 con rispettivamente 106 e 159 brani [62].

[59] Fa eccezione alla regola il *rondeau Fors seulement* di Ockeghem, che *Nivelle* tramanda in due aperture contigue a mo' di *bergerette*.

[60] Per i dettagli cfr. M. Gutiérrez-Dehnoff, *Untersuchungen zu Gestalt, Entstehung und Repertoire des Chansonniers Laborde*, in «Archiv für Musikwissenschaft» II (1964), pp. 113-146.

[61] *Kopenhagen* contiene 49 fogli di 57 originali, *Wolfenbüttel* 70, di 79; su *Kopenhagen* 291 cfr. K. Jeppesen (a c. di), *Der Kopenhagener Chansonnier: Das Manuscript Thott 291 der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927; su *Wolfenbüttel* 287

cfr. M. Gutiérrez-Dehnoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 287 extrav. Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises*, Herzog August Bibliothek - Otto Harrassowitz, Wolfenbüttel-Wiesbaden 1985.

[62] Su *Dijon* 517 cfr. Ch.E. Barret, *A Critical Edition of the Dijon Chansonnier*, Ph.D. diss. Vanderbilt University 1981. Del manoscritto è disponibile un'edizione in facsimile: D. Plamenac (a c. di), *Dijon, Bibliothèque Publique, Ms. 517*, Institute of Mediaeval Music, New York 1970.

Nivelle e Kopenhagen 291 sono gli unici manoscritti che accolgano esclusivamente repertorio francese mentre *Laborde, Wolfenbüttel* 287 e *Dijon* 517 includono tutti almeno un brano con testo latino e almeno uno in italiano.

La diffusione fuori dei confini nazionali della cultura franco-fiamminga determina l'esportazione del libro di musica formato-*chansonnier* che trova nei regni e nelle signorie della penisola italiana i suoi principali cultori. Rispetto a quelli finora descritti gli *chansonniers* prodotti all'estero mostrano nella fattura alcune caratteristiche differenze che ora verranno brevemente prese in esame. Gli *chansonniers* Parigi, Bibliothèque Nationale, MS f. fr. 15123 (*chansonnier Pixérécourt*) [*Pixérécourt*] e New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 91 (*chansonnier Mellon*) [*Mellon*] [63]. *Mellon e Pixérécourt*, copiati rispettivamente a Napoli e a Firenze alla metà degli anni Settanta il primo, nella decade successiva il secondo, sono come i pre-

cedenti codici pergamenei in piccolo ottavo (*Mellon* 19,2 × 13,5 cm, *Pixérécourt* 18 × 12 cm) con sette sistemi per pagina [64]. Tuttavia i loro fogli sono raggruppati in quinioni, tratto tipico dei manoscritti prodotti in Italia. Inoltre sia *Mellon* sia *Pixérécourt* contengono un *corpus* consistente di composizioni in lingue non francesi (*Pix*, per esempio, presenta accanto a 143 composizioni francesi 20 brani italiani, 2 spagnoli, 1 fiammingo e 2 in latino) [65]. I manoscritti in Italia possono raggiungere inoltre dimensioni sconosciute ai manoscritti del complesso franco-fiammingo degli anni 1460-1470 [66]: è il caso dei manoscritti fiorentini Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupfestichkabinett, MS 78.C.28 [*Berlin* 78.C.28] (pergameneo, risale agli anni 1465-1466) [67], Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Giulia XIII.27 [*CG* XIII 27] [68] e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Ra-

[63] Cfr. M. Gutiérrez Dehnoff, "Pixérécourt", in *MGG*, vol. VII, col. 1614.

[64] Sullo *chansonnier* Mellon cfr. L. Perkins, H. Garey (a c. di), *The Mellon Chansonnier*, Yale University Press, New Haven - London 1979.

[65] Una situazione simile si presenta nuovamente in un manoscritto prodotto in una zona "di confine": lo *chansonnier* cordiforme (Parigi, Bibliothèque Nationale, MS Rothschild 2973), copiato in Savoia intorno al 1470, include accanto al *corpus* di *chansons* francesi 14 composizioni in lingua italiana. Cfr. G. Thibault, D. Fallows (a c. di), *Chansonnier de Jean de Montchenu* (*Bibliothèque Nationale, Rothschild 2973*), Société Française de Musicologie, Paris 1991.

[66] Dimensioni maggiori che arrivano al formato in quarto e che poi si troveranno in manoscritti franco-fiamminghi degli ultimissimi

anni del Quattrocento come lo *chansonnier* del duca di Lorena Paris, Bibliothèque Nationale, MS f. fr. 1597, copiato tra il 1498 e i primi anni del secolo successivo; cfr. J.P. Couchman, *The Lorraine Chansonnier. Antoine de Lorraine and the Court of Louis XII*, in «Musica Disciplina» XXXIV (1980), pp. 85-166.

[67] Cfr. P. Reidemeister, *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts: Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert*, Katzbichler, München 1973.

[68] Cfr. A. Atlas (a c. di), *The Cappella Giulia Chansonnier*, Institute of Mediaeval Music, New York 1981.

[69] Cfr. H. Mayer Brown (a c. di), *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983.

ri 229 [FN 229] [69] (cartacei, copiati negli anni Novanta). Il primo misura 24,6 × 16 cm, il secondo 23,2 × 17 cm, il terzo 24 × 17 cm, contengono rispettivamente 70, 325 e 122 fogli raggruppati come di consuetudine in quinioni [70]. *Berlin* 78.C.28, contemporaneo dei piú antichi *chansonniers* del complesso ha ancora sette sistemi per pagina, gli altri due, in modo conforme al formato piú grande, ne presentano nove ciascuno; tutti hanno un repertorio tendenzialmente misto [71].

Una specialità tipicamente *non franco-fiamminga*, almeno non in origine, sono infine i manoscritti in formato oblungo – di varie dimensioni – che a partire dagli anni intorno al 1480 si diffondono tra l'Impero e l'Italia [72]. Il primo esempio conosciuto è il manoscritto *olim* Berlin Preussische Staatsbibliothek MS Mus. 40098 (ora Kraków, Biblioteka Jagellónska), detto *Glogauer Liederbuch* [*Glogauer*] [73], copiato nella Bassa Slesia, cui fanno seguito numerosi manoscritti tutti in relazione con la vita musicale dei ceti borghesi nei grandi centri urbani di fine Quattrocento, e quindi contraddi-

stinti da una maggiore varietà di contenuti, quando non dall'inclinazione esclusiva o predominante per repertori locali [74]. Molti di questi manoscritti vennero realizzati in Italia, o nei Paesi Bassi ma per destinatari italiani: è questo il caso del codice Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica, MS Basevi 2439 [*Basevi*] copiato nell'*atelier* di Alamire per un membro della famiglia Agostini Ciardi, ricchi banchieri senesi, secondo il modello degli album musicali in uso nella Penisola [75].

LA MUSICA SACRA:
IL LIBRO DI CORO A CASA

Se per la musica profana franco-fiamminga della seconda metà del Quattrocento si può contare su un *corpus* non esiguo di *chansonniers* copiati grosso modo nelle stesse aree geografiche del repertorio che trasmettono, per la musica sacra si è invece quasi esclusivamente dipendenti da manoscritti realizzati in zone lontane dal "centro irradiatore". Il numero dei codici superstiti originari della Francia o dei Paesi Bassi negli anni 1450-1490 è in-

[70] La struttura dei fascicoli di 229 è piú irregolare, inoltre le splendide miniature sono su fogli di pergamena. Cfr. H. Mayer Brown (a c. di), *A Florentine Chansonnier...*, cit.

[71] Piú omogeneo in Berlino 78.C.28, piú variegato negli altri. In Firenze 229 l'impressione di un contenuto eterogeneo è data dalla presenza di numerosi *contrafacta*; cfr. H. Mayer Brown (a c. di), *A Florentine Chansonnier...*, cit., p. 125 ss.

[72] Farebbe eccezione il manoscritto *Escorial* A, ma è stato rilegato sul lato piú lungo; cfr. W. Rehm (a c. di), *Codex Escorial Chansonnier: Bi-*

blioteca del Monasterio El Escorial Ms. v.III.24, (ed. facs.), Bärenreiter, Kassel 1958.

[73] Cfr. M. Fink, "Glogauer Liederbuch", in *MGG*, vol. III, coll. 1481-1483.

[74] Come nel caso, solo per fare alcuni esempi, dei manoscritti Modena, Biblioteca Estense ed Universitaria, MS a.F.9.9; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 27, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 18.

[75] Cfr. H. Meconi (a c. di), *Basevi Codex*, (ed. facs.), Alamire, Peer 1990.

fatti molto ridotto, limitato sostanzialmente a tre manoscritti: Napoli, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40 [*Napoli*] [76]; Bruxelles, Bibliothèquc Royale, MS 5557 [*BR 5557*] [77] e ai frammenti del codice di Lucca [78], tutti in relazione piú o meno diretta con i possedimenti fiamminghi del duca di Borgogna [79]. I manoscritti *Napoli* e *BR 5557* offrono per molti versi situazioni opposte. Pur essendo entrambi libri di coro – il primo, pergameneo, misura 44,5 × 31,5 cm, il secondo, cartaceo, 37,5 × 28 – realizzati con grande cura nella scrittura musicale, essi rappresentano le due diverse facce della produzione libraria dell'epoca. *Napoli* è un manoscritto pensato *ab origine* come entità libraria conclusa, dedicato ad un contenuto estremamente compatto piú che solo monografico – contiene un ciclo di sei messe tutte sulla melodia de *L'homme armé* – e preservatosi nel suo disegno iniziale fino ai giorni nostri – prescindendo da alcuni danni materiali subiti nel corso dei secoli [80]. I suoi fascicoli, tutti quaternioni, pre-

sentano dodici sistemi per pagina e sono stati copiati di seguito da un solo scriba; di conseguenza l'inizio delle sei messe ha sempre una posizione diversa all'interno dei fascicoli e nel manoscritto non ci sono aperture interamente vuote [81]. *BR 5557* invece è un esempio classico di quelli definiti «fascicle-manuscripts» [82]: i suoi fascicoli erano in origine unità codicologiche indipendenti, riunite in un secondo momento a formare il manoscritto nel suo stato odierno. I primi quattro fascicoli formano il *corpus* centrale: essi vennero copiati in modo continuo, come nucleo omogeneo – contengono cinque messe di autori inglesi –; a questo nucleo vennero aggiunti altri fascicoli di varia estensione, tutti contenenti una sola opera: ad esempio i fascicoli 5 e 11 contengono ciascuno una messa di Dufay [83], il 6 e il 7 un *Magnificat* ciascuno, rispettivamente di anonimo e di Busnois ecc. Il risultato dell'assemblaggio di fascicoli "autosufficienti" fu ottenere intere aperture libere – quelle risultanti dall'accostamento dell'ulti-

76] Cfr. J. Cohen, *The Six Anonymous L'homme armé Masses in Naples*, Biblioteca Nazionale, Ms. VI E 40, American Institute of Musicology, Roma 1968.

77] Cfr. R. Wegman (a c. di), *Choirbook of the Burgundian Court Chapel* (Brusel, Koninklijke Bibliotheek Ms. 5557, (ed. facs.), Alamire, Peer 1989.

78] I frammenti del codice sono suddivisi tra Lucca, Archivio di Stato, MS 238 (30 bifogli) e Pisa, Biblioteca Maggi (1 bifoglio); è recente la notizia – non ancora altrimenti specificata – del ritrovamento di ulteriori parti del codice negli archivi lucchesi. A causa della natura frammentaria di *Lucca 238* si è preferito concentrare l'analisi sui codici *Napoli* e *BR 5557*. Su *Lucca 238*

cfr. R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Clarendon Press, Oxford 1999.

79] Non è pervenuto nessun manoscritto di musica sacra dell'epoca direttamente o indirettamente riconducibile alla cappella dei re di Francia.

80] Alcuni fogli furono danneggiati molto probabilmente per prelevarne le miniature, cfr. J. Cohen, *The Six Anonymous...*, cit., pp. 12-13.

81] Unica eccezione sono nella messa n. 2 le pagine vuote che precedono l'inizio del *Credo* (f. 14r) e del *Sanctus* (f. 17r), poiché tutte le voci delle sezioni conclusive precedenti sono contenute sul *verso* rispettivamente dei ff. 13 e 16.

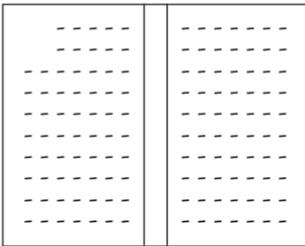
82] Cfr. C. Hamm, *Manuscript Structure...*, cit.

83] La *Missa Ecce ancilla Domini* nel fasc. 5, la *Missa Ave regina caelorum* nel fasc. 11.

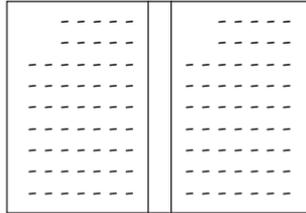
mo *verso* libero con il primo *recto* vuoto di ciascun fascicolo – disponibili per l’inserimento di altra musica e che vennero riempite da composizioni più brevi: in tal modo venne introdotta, per esempio, una serie di mottetti e di composizioni liturgiche minori di Busnois [84].

A causa della sua natura composita, BR 5557 esibisce ovviamente una minore regolarità rispetto a *Napoli* sia nel numero di sistemi per pagina, sia nello schema di rastratura: il *corpus* centrale ha sempre dieci sistemi per pagina, il primo verso del fascicolo ha i due primi sistemi rientranti di circa 1/3× della lunghezza totale; il fascicolo 5 invece ha sempre dieci sistemi per pagina, ma non ha rientranze; dei due fascicoli con i *Magnificat* (6 e 7), entrambi con otto sistemi per pagina, solo il secondo ha il primo sistema rientrante sia sul *recto* sia sul *verso*, il sesto ha una leggera rientranza sul solo *verso*, come si può vedere nei tre schemi seguenti.

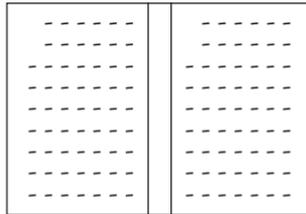
BR 5557, specchio di rastratura della prima apertura di un fascicolo del *corpus* originario (V. 2-48)



BR 5557, specchio di rastratura del fascicolo contenente *Magnificat* di Busnois (fasc. 7, V. 70-76)



BR 5557, specchio di rastratura del fascicolo contenente *Magnificat* anonimo (fasc. 6, V. 62-69)



Nel caso di *Napoli*, a causa della perdita sistematica dei fogli probabilmente decorati con miniature, possiamo solo supporre che lo specchio di rastratura dell’inizio di ogni messa fosse simile allo schema n. 1; nel resto del manoscritto la rastratura è continua, priva di pentagrammi rientranti.

La distribuzione delle voci sulle pagine in *Napoli* e BR 5557 è meno variabile rispetto ai libri di coro della

[84] In un caso, per esempio, si tratta del *Noel* a 4vv., in un altro dell’inno a 4 voci. *Ad cenam agni providi* rispettivamente sui ff. 69v-70 e 76v, punti di congiunzione tra i fascicoli 6-7 e 7-8. In un caso fu inserito un foglio singolo tra i fa-

scolari esistenti, come tra i fascicoli 4 e 5 e nelle due aperture risultanti venne copiato *Antboni usque limina* di Busnois; cfr. R. Wegman, “Introduction” a *Choirbook of the Burgundian Court Chapel...*, cit., pp. 5-8.

generazione precedente – si vedano le parti dedicate alla descrizione di *Cambrai* 11 –; soprattutto in *Napoli* essa è fissa per l'intera estensione del manoscritto: *superius* e *tenor* sono sempre sul *verso*, i due *contratenores* sul *recto* [85]. Tale disposizione, riflesso del consolidamento intorno alla metà del Quattrocento della composizione a quattro parti su *cantus firmus*, sancisce dal punto di vista visivo la preminenza strutturale nel complesso polifonico del duo *superius-tenor* e, con poche eccezioni, diventerà normativa per tutti i manoscritti contemporanei e posteriori realizzati in Europa [86].

Sia *Napoli* sia il nucleo iniziale di *BR 5557* sono stati realizzati come manoscritti calligrafici provvisti di miniature, fatti entrambi per particolari occasioni “di stato” [87]. Le

circostanze della genesi hanno influito sulla concezione dei due manoscritti a livelli diversi. Mentre nel caso di *BR 5557* esse hanno determinato oltre alla presenza di miniature solo il ricorso ad una scrittura e ad un *layout* particolarmente accurati, in *Napoli* l'occasione celebrativa ha prodotto qualcosa di diverso. Se in entrambi i manoscritti ogni nuova composizione è aperta da una capitale miniata per il *superius* [88] e le altre voci sono marcate da lettere capitali in inchiostro rosso o blu [89], solo in *Napoli* il *tenor* è sempre individuato da una *Kadelle* [90], capitale particolarmente ornata di dimensioni maggiori rispetto alle altre [TAV. 3], ed è sempre staccato dal *superius* da almeno un sistema vuoto [91]. Non solo, ma tutte le voci tranne il *tenor* so-

[85] Fanno eccezione le ultime sezioni del *Gloria* e del *Credo* della messa n. 2, che occupano ciascuna un solo *verso* (rispettivamente 13v e 16v), di modo che il *recto* seguente è vuoto (vedi sopra). La norma vale anche per *BR 5557*, con l'unica eccezione delle messe a tre voci, in cui il *tenor* può trovarsi indifferentemente o sul *verso* o sul *recto*.

[86] Diversamente dall'uso franco-fiammingo, nell'area tedesca la disposizione *standard* prevede il secondo *contratenor* (in seguito *basus*) al posto del *tenor* sul *verso* e viceversa. Con ogni probabilità ciò era determinato dall'esigenza pratica di poter intavolare per organo la composizione, per cui risultava più agevole poter leggere sulla stessa pagina le parti estreme della composizione; cfr. N. Schwindt, *op. cit.*, coll. 1960-1962; M. Just, *op. cit.* Una eccezione curiosa è quella di un libro di coro di Treviso, Biblioteca Capitolare, MS 23, realizzato intorno al 1570, in cui si sperimentò lo spostamento del *superius* nel margine inferiore della pagina al posto del *tenor* per agevolare nella lettura i *pueri cantores* – in piedi davanti ad un leggio pensato per cantori

adulti; cfr. G. D'Alessi, *I manoscritti musicali del sec. XVI del Duomo di Treviso*, in «Acta Musicologica» III (1931), pp. 148-155.

[87] Nel caso di *BR 5557* le nozze del duca di Borgogna Carlo il Temerario con Margherita di York (1468), in *Napoli* le nozze di Beatrice d'Aragona con il re d'Ungheria Mattia Corvino (1476). Cfr. R. Wegman, “Introduction” a *Choirbook of the Burgundian Court Chapel...*, cit., p. 5; J. Cohen, *The Six Anonymous...*, cit., p. 63 ss.

[88] Per *Napoli* si tratta, come è stato osservato, di una ragionevole supposizione, vedi sopra.

[89] Quest'ultima situazione si ripresenta all'inizio di ogni movimento di messa o di sotto-sezione.

[90] Di questo termine non conosco un corrispettivo italiano e pertanto, nel corso del saggio, mi servirò della parola tedesca *Kadelle*.

[91] Senza tenere conto delle *resolutions ad longum* del *tenor* che, inserite in un secondo momento (con un inchiostro più chiaro rispetto al *tenor*), sfruttano spesso lo spazio vuoto tra *tenor* e *superius*.

no scritte in parte in inchiostro nero in parte in rosso: il procedimento è applicato con estrema precisione e distingue i momenti in cui il *tenor* tace (in rosso) da quelli in cui è presente (in nero) [92]. Si tratta certamente di mezzi grafici per porre in risalto la centralità tecnico-compositiva del *tenor* e per evidenziarne il ruolo di perno nella costruzione delle sei messe come ciclo “unitario”; certamente non è una coincidenza che ci si serva di questi accorgimenti in un manoscritto “ufficiale”. Con ogni probabilità simili livelli di attenzione al *layout* come riflesso della struttura eccedevano le esigenze di un codice realizzato – anche con accuratezza – per un uso nella prassi, ma esprimevano, forse, il bisogno di rendere intellegibile il contenuto musicale di un manoscritto senza necessariamente passare per il *medium* dell’esecuzione – circostanza che per un codice di lusso sembra del tutto plausibile.

Riguardo alla diversità di organizzazione della pagina tra il manoscritto-cimelio e il libro per-fare-musica e, di conseguenza, riguardo alla diversità di *status* tra due oggetti librario-musicali all’apparenza così affini sono significative due tarsie lignee nello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, raffiguranti entrambe due manoscritti musicali. Sulla parete nord si trova, fra altri libri chiusi, uno *chansonnier* aperto sulle pagine di un anonimo *J’ay pris amours* a tre voci. La disposizione prevede *superius* e *tenor* nello

spazio superiore, rispettivamente sul *verso* e sul *recto*, e *contratenor* nell’area inferiore delle due pagine, con tanto di segno di rimando: è l’immagine fedele di un libro corrente di musica profana. Sulla parete ovest è raffigurato un altro libro di musica aperto su *Bella gerit*, mottetto celebrativo di anonimo per il duca Federico [FIGG. 1 e 2]. Quest’ultimo codice si distingue dal precedente per un unico particolare: la chiarezza del *layout*. Come è facile vedere dall’illustrazione, ad ogni voce è destinato un campo ben individuato, con un sistema vuoto che separa in modo netto le voci adiacenti. Diversamente dallo *chansonnier*, nel libro-cimelio l’assetto della pagina tradisce un’attenzione particolare per i codici di comunicazione visivi: le voci non riempiono in modo compatto tutto lo spazio libero, ma si dispongono in un ordine che risulti chiaro soprattutto per chi guarda. In modo analogo a *Napoli* le proporzioni e la cura del *layout* nel libro di coro di Urbino superano le necessità di un semplice supporto per l’esecuzione; significativamente il codice della parete ovest è conservato non tra libri, come lo *chansonnier*, bensì – come forse nella realtà è accaduto al codice *Napoli* – tra gli

[92] La distinzione è attuata addirittura a livello del *punctum additionis*. Cfr. J. Cohen, *The Six Anonymus...*, cit., p. 13.

[93] Sulle tarsie musicali di Urbino cfr. N. Guidobaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Olschki, Firenze 1995; in particolare sul diverso *status* dei due libri raffigurati cfr. L. Lütteken, “Motette”, in MGG, vol. VI, coll. 513-527: 514-515.



Fig.1: Urbino, Studiolo di Federico da Montefeltro, particolare della tarsia della parete riproduce un libro di musica contenente la *Joye amours*.



Fig.2: Urbino, Studiolo di Federico da Montefeltro, particolare della tarsia della parete riproduce un libro di musica contenente il *Bella gentito*

altri oggetti preziosi di una possibile *Schatzkammer* [93].

EPILOGO

E proprio le varie *Schatzkammern* d'Europa saranno le destinatarie di una serie impressionante di manoscritti di musica prodotti nello *scriptorium* di corte dei Paesi Bassi a partire dagli ultimissimi anni del Quattrocento. Con alcuni copisti anonimi prima [94] e, soprattutto, con Petrus Alamire poi [95] iniziò – sotto la protezione degli Absburgo – l'attività di uno dei più rinomati, di certo uno dei più prolifici, *ateliers* di calligrafia musicale di cui si abbia notizia, specializzato nella produzione di grandi manoscritti di lusso contenenti per lo più musica sacra [96]. Sia per dimensioni fisiche sia per ricchezza degli apparati decorativi i codici di Alamire sono forse i primi manoscritti di grande formato che possano essere paragonati ai grandi libri di monodia liturgica coevi. I manoscritti più antichi sono anche i più piccoli, quelli copiati nella terza e quarta decade del Cinquecento raggiungono invece dimensioni sensibilmente maggiori: solo per fare alcuni esempi tra i codici che presentano bordure deco-

rate, capitali miniate e miniature istoriate in gran numero, si ricordano i codici Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS C VIII 234 (codice Chigi, 1498 ca.), e Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 9126 (1504-1506 ca.) che misurano rispettivamente 36,3 × 27,8 e 38,2 × 27 [97], Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, MS s.s. (*ante* 1519) che misura 64,3-65,5 × 43,2-43,7, Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 6428 (1508-1534 ca.) di 73,5 × 50 cm, fino al più grande Jena, Universitäts- und Landesbibliothek, MS 4 (1513-1518 ca.) che arriva ai 78,5 × 55 cm. Tuttavia, al di là della raffinatezza e della preziosità nell'ornamentazione, i manoscritti di Alamire, anche quelli di più modesta fattura, si distinguono essenzialmente per la cura "tipografica" nell'organizzazione del *layout*. Nei suoi manoscritti la struttura uniforme – buona per tutti gli usi – è ormai un ricordo e i singoli fascicoli sono in genere "cuciti addosso" al contenuto musicale previsto: i sistemi sono predisposti in modo tale che tutte le voci, su tutte le pagine del fascicolo – non solo nelle zone più esposte – abbiano il numero esatto di pentagrammi rientranti per accogliere le ini-

[94] Copisti attivi dal 1495 ca. al 1508 ca. (l'identificazione con Martin Bourgeois è oggi unanimemente rifiutata), cfr. H. Kellman, "Production, Distribution and Symbolism of the Manuscripts; F. Warmington, "A Survey of Scribal Hands in the Manuscripts", in H. Kellman (a. c. di), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ludion, Ghent-Amsterdam 1999, pp. 10-14, 41-52.

[95] In servizio dal 1508 al 1535, cfr. bibliografia alla nota precedente.

[96] Pochi in proporzione i libri cartacei, pochi quelli di musica profana. Per un inventario e una descrizione dettagliata dei manoscritti di Alamire cfr. H. Kellman (a. c. di), *The Treasury of Petrus Alamire...*, cit.

[97] Entrambi risalenti al periodo *pre*-Alamire dello *scriptorium*.

[98] I grandi libri di coro di Alamire sono copiati col sistema dei fascicoli autosufficienti; ogni messa occupa di norma due fascicoli di estensione diversa con il primo *verso* e l'ultimo *recto* vuoti. Cfr. H. Kellman (a. c. di), *The Treasury of Petrus Alamire...*, cit.

ziali calligrafiche o le indicazioni di voce che quel brano specifico richiede [98]. Ovviamente l'apice estetico si raggiunge all'apertura di ogni nuova composizione che, a prescindere dalla presenza o meno di elementi decorativi, spessissimo ripropone un *layout* molto simile a quello adottato nel "libro-cimelio" dello studiolo di Federico da Montefeltro, mediante la netta separazione dei campi scrittòri destinati a ciascuna voce [TAVV. 4-5].

Allo stesso modo del "libro" di Federico, i grandi libri da coro di Alamire non furono commissionati e realizzati per fare musica, bensì come oggetti da collezione, da custodire insieme al tesoro e non nell'archivio delle cappelle musicali. Tuttavia questi codici sono qualcosa di più che non "semplici" beni di lusso. Nella maggior parte dei casi si tratta di manoscritti realizzati per capi di stato o per alti dignitari di corte, quindi di manoscritti di rappresentanza attraverso cui l'aristocrazia feudale esprimeva il proprio potere e il proprio rango, per mezzo delle possibilità simboliche che i contenitori della "loro" musica "ufficiale" – sostanzialmente messe cicliche e grandi mottetti – erano in grado di offrire. La già menzionata affinità materiale dei grandi codici di Alamire con i manoscritti di monodia liturgica tradisce l'ambizione di attribuire idealmente al repertorio polifonico della cappella di corte lo *status* di repertorio "fuori dal tempo", appannaggio tradizionale del canto gregoriano; non a caso la scrittura di Alamire tende in questi manoscritti a spersonalizzarsi e a cristallizzarsi in una calligrafia astratta e regolarissima, ripro-

ducendo nel campo della musica mensurale la stilizzazione metastorica della notazione corale quadrata. Inoltre è quasi una costante nei grandi codici di Alamire che la parte del *tenor* sia accompagnata sulla prima apertura di un brano dall'emblema araldico del committente e/o destinatario: piuttosto che essere un elemento neutro nell'apparato decorativo il legame *tenor*/blasono conferisce un significato aggiunto alla voce-cardine del complesso polifonico. Se già nel codice *Napoli* era stato elaborato un *layout* che riflettesse dal punto di vista grafico la centralità del *tenor* nella struttura compositiva, nei codici di Alamire, attraverso l'uso caratterizzante delle miniature araldiche, si sfrutta questa centralità a fini simbolici, di modo che la composizione polifonica divenga essa stessa metafora di un ordine politico-sociale – eternamente valido come il canto liturgico – in cui il *tenor*, in qualità di *fundamentum compositionis*, è fatto coincidere con la classe al potere: l'asse della composizione s'identifica con l'asse della politica, in un sistema dove la società ruota intorno al vertice della piramide.

I codici di Alamire sono l'espressione – magnifica – di una società morente, quella della civiltà cortese del Medioevo giunta ormai al suo autunno che nella fase del dissolvimento celebrava enfaticamente se stessa in questi splendidi manufatti. E con i codici di Alamire, con il venire meno dei presupposti culturali alla base della produzione e fruizione delle tipologie di manoscritto musicale finora analizzate si chiude il nostro breve percorso.

I primi stampatori musicali

di Stanley Boorman

L'emergere della stampa come tecnologia conveniente non ha scalzato immediatamente i manoscritti e la loro cultura: questi infatti sono rimasti il principale tramite di disseminazione dei testi ancora per molti decenni, se non secoli, e molti ambiti dello scibile sono sopravvissuti in forma manoscritta fino al pieno Settecento. Per la musica ciò è stato particolarmente vero: il repertorio per liuto e tastiera è stato tramandato più spesso in fonti manoscritte; interi melodrammi e altre partiture raramente sono stati dati alle stampe prima dell'Ottocento.

Cionondimeno, la stampa ha spesso cambiato le modalità di trasmissione di molti altri testi, ha reso assai più consistenti le materie dottrinali e legali, ha giocato un ruolo importante nei movimenti di Riforma e Controriforma, è stata d'aiuto per la rilettura dei testi classici, ha facilitato la diffusione di nuove prassi e incoraggiato la crescita dell'alfabetizzazione presso le sempre più importanti classi mercantile e borghe-

se. Non è giusto dire che un'edizione antica è una fonte sufficiente a se stessa solo perché conserva identiche lezioni in più di una copia, né si può affermare che grazie alla stampa la conoscenza esoterica delle scienze del *quadrivium* si sia diffusa con assoluta rapidità fra i molti nuovi strati della società; non abbiamo neppure prove di un antico vasto movimento musicale che vada oltre le corti e le istituzioni ecclesiastiche. Per la musica poi, prima del secondo terzo del Cinquecento, la stampa deve aver interessato solo una base occasionale.

All'inizio della stampa e della pubblicazione di musica, con l'operato di Ottaviano Petrucci a partire dal 1501, altri repertori erano già disponibili a stampa da quasi cinquant'anni; lo stesso canto gregoriano veniva già pubblicato in Italia da decenni [1]. Ciascuno di questi antichi ambiti presentava problemi specifici per lo stampatore e l'editore, problemi di caratteri, d'impaginazione, di marketing. La musica polifonica era poi un repertorio tutto

1] In Italia la stampa iniziò nel 1465 a Roma, mentre il primo libro di canto liturgico con testo stampato apparve nel 1476, meno

di 25 anni prima degli esordi di Petrucci. Le ragioni di questo lasso di tempo emergano di seguito.

particolare perché, pur comportando molte difficoltà analoghe a quelle che affliggevano gli altri stampatori-editori, ne presentava anche di nuove e peculiari, alcune anche diverse da quelle della stampa della musica liturgica.

Agli esordi della stampa, e per almeno un secolo, fu rara la chiara distinzione tra stampatore ed editore [2]: il primo era implicato nei processi tecnici, nel preparare i caratteri, nell'allestirli per seguire l'esemplare, nello stampare copie multiple e venderle (di solito non rilegate) all'editore; quest'ultimo, in termini moderni, era responsabile della commissione allo stampatore della preparazione del libro – a volte esso stesso commissionato da terze parti (i compositori o i committenti) – e nel riceverne i prodotti, distribuirli e venderli in più copie possibili. Questa distinzione non è rimasta immutata durante il Quattrocento e il Cinquecento, ma esistono molti evidenti esempi di editori che si sono rivolti a un gruppo di stampatori indipendenti che lavoravano per loro. Del resto esistevano anche stampatori che producevano libri per conto proprio ed editori che stampavano con propri torchi e propri artigiani (la famiglia Scotto ne è un esempio evidente). La tacita distinzione tra attività concernenti la stampa e altre di tipo editoriale che accettiamo oggi è

puramente di comodo.

I problemi che affliggevano lo stampatore e l'editore, e le soluzioni adottate da ciascuno, erano diversi: per il primo si trattava essenzialmente di questioni tecniche o concernenti la realizzazione delle specifiche semiografiche dei manoscritti contemporanei; per il secondo si trattava di affrontare il mercato esistente per i testi musicali e i bisogni commerciali della vendita di copie multiple di un testo, spesso avendo a che fare con la distribuzione in un'ampia area. Ciascun problema veniva esasperato dalla natura stessa della polifonia di moda alla fine del Quattrocento e dalle sue strutture.

Gli antichi stampatori tendevano a imitare i manoscritti – imitavano i libri di legge esemplandoli sui manoscritti di legge del tempo, e imitavano i libri liturgici sui manoscritti copiati in chiesa, nelle cappelle e nei monasteri; il testo appariva sulla pagina così come avveniva nei manoscritti più preziosi. Anche le glosse e le annotazioni su opere importanti replicavano l'aspetto dei manoscritti, recate in margine al testo principale e in corpo minore. Le ragioni di ciò sono ovvie e duplici: da un lato il manoscritto era modello di design e impaginazione – perché offriva già pronte le soluzioni a molti problemi e faceva risparmiare tempo ed energie; d'altro canto è sicuro che il libro a stampa abbia attratto anche molti tra coloro che avevano già comprato manoscritti (o avevano provato a farlo senza riuscirvi). In tal senso, copiare l'aspetto esteriore dei ma-

2) Il libraio, come terzo elemento dell'industria editoriale, spesso ricopriva anche il ruolo di editore. Ciò era vero anche per la commissione e la vendita di manoscritti, soprattutto nelle città universitarie.

noscritti facilitava anche l'obiettivo degli editori [3].

Ma, proprio perché seguiva la struttura dei manoscritti, lo stampatore si trovava di fronte ad alcune difficoltà, la più stringente delle quali era il numero di copie da stampare e il formato dei libri stessi; difficoltà cui si aggiungevano quelle inerenti alla carta (e raramente la pergamena) da usare. Quasi tutta la stampa libraria si basava sul principio che il primigenio largo foglio di carta contenente due pagine – una sul fronte e una sul retro – potesse invece produrre multipli di due pagine da fascicolare come base per la legatura (una piega, per esempio, parallela al lato corto del foglio di carta, produce bifolii di quattro pagine, la prima e la quarta su un lato, la seconda e la terza all'interno). Anche in questo i libri a

stampa seguivano i manoscritti, nonostante lo stampatore non fosse limitato a lavorare coi bifolii come invece lo era lo scriba [4]. Più comunemente si stampava in quarto o in ottavo, con quattro od otto fogli creati dalla carta originale ripetutamente piegata, ricavando otto o sedici pagine di testo, ciascuna con un fronte e un retro pagina di testo e ciascuna connessa alle altre tramite soluzioni convenzionali, in modo che il legatore sapesse sempre come piegare i fogli stampati per ottenere la sequenza corretta delle pagine (per esempio, in un libro stampato in quarto, le pagine 1, 4, 5 e 8 sono da una parte del foglio, mentre le pagine 2, 3, 6 e 7 sono dall'altra: ciascuna ha il suo posto prestabilito sul foglio e il suo posto corrispondente nella forma di caratteri pronta per la stampa) [5].

3] D'altro canto esistevano anche circostanze in cui i libri a stampa non imitavano i manoscritti: oltre alla possibilità di indici studiati individualmente (che saranno discussi più avanti), assai di rado questi venivano stampati con illustrazioni a colori o con dediche individuali, senza contare che l'indice non poteva facilmente mutare una volta che iniziava la stampa.

4] Anche gli scribi, ovviamente, producevano pagine di differente formato, e queste nascevano spesso tramite la piegatura dell'originale grande foglio di carta. Tuttavia i documenti suggeriscono che questi scribi di solito piegassero e tagliassero i fogli originali prima di aver scritto sui bifolii risultanti, mentre gli stampatori dovevano necessariamente lavorare col foglio intero.

5] Le diverse paginazioni dei fogli sono descritte in gran parte dei manuali di tecnica di stampa e di bibliografia. Un'introduzione di base a queste tecniche in relazione alle prime esperienze di stampa in Italia è data in G. Zappella, *Il Libro antico a stampa: Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Editrice Bibliografica, Milano 2001, che contiene anche un'eccellente bibliografia degli scritti precedenti. Tra le altre va-

lidi introduzioni all'argomento cfr. Ph. Gaskell, *A new introduction to bibliography*, Oxford University Press, London 1995; F. Bowers, *Principles of bibliographical description*, St. Paul's Bibliographies, Winchester 1986; R.B. McKerrow, *An introduction to bibliography for literary students*, Oak Knoll, New Castle DE 1994. Tra le descrizioni antiche cfr. H. von Romberch, *Congestorium artificiosae memorie*, Giorgio de Rusconi, Venezia 1520; in proposito cfr. anche C. Fahy, *Descrizioni cinquecentesche della fabbricazione dei caratteri e del processo tipografico*, in «La Bibliofilia» LXXXVIII (1986), pp. 47-86. Fondamentale fonte d'informazione sull'antica stampa è A. Serrai, *Storia della Bibliografia*, 10 voll., Bulzoni, Roma 1988-1999. Cfr. anche M.G. Blasio, *Privilegi e licenze di stampa a Roma fra Quattro e Cinquecento*, in «La Bibliofilia» XC (1988), pp. 147-159; B. Concetta, P. Farenga Caprioglio e G. Lombardi (a. c. di), *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento: aspetti e problemi. Atti del seminario 1-2 giugno 1979*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano 1980.

Nonostante questa apparente economia, rispetto alle generazioni precedenti la carta fu adoperata in enormi quantità: per un libro di cento pagine, stampato in 500 copie, ne serviva già una gran mole: 25.000 fogli se il formato era in folio e anche per l'in quarto il fabbisogno era appena dimezzato. E la carta era costosa: pare fosse la voce più onerosa in assoluto, come la manodopera, l'attrezzatura, la bottega e il magazzino messi insieme.

Non stupisce quindi che la possibilità di risparmiare un foglio (o anche mezzo) nel formato e nell'impaginazione fosse spesso un'ipotesi normalmente ventilata per motivi economici. Ciò significava che la copia-modello manoscritta andava allestita affinché il tipografo sapesse quanto testo disporre in ogni pagina dell'edizione (metodo noto come *casting-off*). Dato che molti libri venivano stampati in un formato che comprendeva diversi fogli in un fascicolo (ciò sia per l'in folio che per i formati più piccoli), il *casting-off* spingeva a sistemare il materiale in un numero di pagine che fosse divisibile per otto o per sedici: così ogni foglio poteva essere sfruttato interamente e senza sprechi.

Con alcuni repertori ciò era facile: una frottola, una chanson o un ma-

drigale occupavano esattamente una pagina o un'apertura, dunque bastava contare il numero dei brani e assicurarsi che questi (insieme al frontespizio, alla "tavola" e, a volte, alla dedica) si sommassero in un numero di pagine appropriato (spesso 24 o 32 nel caso dei libri-parti del Cinquecento) [6].

Per alcuni stampatori "letterari" queste decisioni si affiancavano a quelle da prendere circa il formato o il carattere da usare, cosa che raramente fu preoccupazione di chi stampava musica, materia per la quale esistevano relativamente pochi formati di carattere e ciascun formato rappresentava un diverso mercato o si addiceva a un diverso repertorio. Gli stampatori musicali dovevano invece preoccuparsi di com'era strutturato il testo e della quantità di caratteri da avere a disposizione. In teoria, un nuovo libro poteva essere composto nello stesso modo con cui si copiava un manoscritto, iniziando a pagina uno e procedendo fino alla fine; in pratica ciò avveniva assai di rado, data la piegatura dei bifolii necessaria all'allestimento di fascicoli completi. Il *casting-off*, se fatto con cura, permetteva al tipografo di preparare solo le pagine che dovevano stare da una parte del foglio; solo

[6] Molte edizioni di madrigali e chansons pubblicate in Italia nel Cinquecento seguono questo schema, con tre o quattro fascicoli in quarto per ogni libro-parti. Benché i libri di mottetti fossero spesso dello stesso formato, la lunghezza assai variabile dei singoli brani rendeva più difficile una relazione preordinata tra

numero di brani e formato del libro. Alcuni libri di musica profana sembrano aver collezionato l'indice un fascicolo alla volta. Cfr. S. Boorman, *Printed music books of the Italian renaissance from the point of view of manuscript study*, in «Revista de Musicologia» XVI (1993), pp. 2587-2602.

dopo aver stampato queste egli poteva iniziare a comporre le pagine per l'altro lato (risparmiando così nella quantità di caratteri da avere sotto mano).

Questi e altri erano i problemi quotidiani di ogni stampatore, musicale o no. Un secondo ambito di difficoltà era riservato a chi stampava musica liturgica o polifonica (risolto prima dagli stampatori di libri liturgici). La questione principale era la forma inusuale della notazione musicale – specialmente la presenza contemporanea di note (con chiavi, alterazioni ecc.) e righe che occupavano lo stesso spazio le une sugli altri. Come nei manoscritti, la musica a stampa necessitava di un'attenta sovrapposizione delle note sui righe, all'altezza giusta e con una spaziatura adatta alla lettura; di solito si stampava in due colori, con le note nere e i righe rossi (parallelismo arcaico coi manoscritti che non riguardò soltanto la

musica liturgica). La soluzione adottata fu semplice: poiché i due colori di solito non si sovrapponevano, le due parti del testo potevano essere preparate insieme e ciascuna di esse accuratamente inchiostrata a parte, così entrambe potevano essere stampate insieme in un'unica soluzione sotto il torchio [7]. Tuttavia, anche se gli stampatori di musica liturgica si avvantaggiavano di tale tecnica per stampare il canto gregoriano in due colori – righe in rosso e note in nero – tale tecnica fu infine modificata: infatti, se i righe e la notazione musicale occupavano lo stesso posto nella pagina, non era più possibile prepararli o stamparli allo stesso tempo. Di qui lo sviluppo della stampa a doppia impressione – nella quale i due colori venivano preparati e stampati separatamente –, che fu essenziale per stampare il gregoriano [8].

Ma se ciò avrebbe potuto dare un aiuto alla stampa della polifonia, tut-

7] La stampa a due colori non era infrequente nel Quattrocento, specialmente per i testi liturgici, dove le rubriche erano stampate in rosso e il testo parlato in nero. Sulla stampa in rosso cfr. V. Scholderer, *Red printing in early books*, in «Gutenberg-Jahrbuch», 1958, pp. 105-107; Idem, *A further note on red printing in early books*, in «Gutenberg-Jahrbuch», 1959, pp. 59-60 (entrambi ristampati in D.E. Rhodes (a c. di), *Fifty essays in fifteenth- and sixteenth-century bibliography*, Hertzberger, Amsterdam 1966, pp. 265-268). Cfr. anche I. Masson, *The Mainz Psalters and the Canon Misae, 1457-1459*, Bibliographical Society, London 1954, cap. 5. Nonostante le molte posizioni contrarie, gli antichi stampatori non avevano una chiara consapevolezza di quale colore andasse stampato per primo, specialmente nei libri liturgici dove lo spazio tra testo e musica andava controllato accuratamente.

8] La tecnica è discussa, con catalogazione e descrizione degli incunaboli musicali italiani, in M.K. Duggan, *Italian music incunabula: printers and type*, University of California Press, Berkeley 1992; per una trattazione più generica cfr. F. Gerdier, *Inkunabelkunde: eine Einführurig in die Welt des frühesten Buchdrucks*, Reichert, Wiesbaden 1978, pp. 123-128. I più antichi libri liturgici a stampa evitavano il problema della notazione musicale in diversi modi. Negli anni Cinquanta del Quattrocento, mentre Peter Schöffler stampava due edizioni di un salterio a Mainz, una nel 1457 l'altra nel 1459, nessuno di questi ebbe musica a stampa; le edizioni successive a volte imprimevano i righe, in rosso, lasciando la notazione all'aggiunta manoscritta. Il primo libro italiano di canto liturgico che contenesse sia musica sia righe fu il *Misale Romanum* pubblicato da Ulrich Han a Roma nel 1476 (n. 42 del catalogo Duggan).

tavia non risolveva tutto il problema di musica e righe che dovessero essere stampati in nero [9], come voleva il contemporaneo stile di notazione. Infatti, sebbene ci fosse un ridotto numero di simboli rotazionali da adoperare (se paragonato ai tanti che spesso occorrevano per i libri di canto liturgico), erano le molte *ligaturae* a moltiplicarli. E tutti questi simboli andavano preparati uno per uno, proprio nella stessa maniera in cui il tipografo preparava le lettere, o il *punctus* e la *virga* utili ai libri di gregoriano. Non era difficile in se stessa la preparazione di tipi ma la riproduzione dell'aspetto visivo della notazione come appariva nei manoscritti contemporanei, con le sue eleganti note romboidali di tratto sottile, coi suoi lunghi gambi che spesso incrociavano l'area riservata alle parole, con l'apparenza regolare di *leger lines*, con la necessità di presentare più di una parte musicale alla volta.

Tutte queste caratteristiche si traducevano in problemi quando il

primo stampatore di musica, Ottaviano Petrucci, decise di emulare la notazione dei migliori manoscritti [10], seguendo in questo la prassi di altri antichi stampatori che progettavano i loro libri come continuatori della tradizione manoscritta. In particolare Petrucci tendeva a imitare l'elegante stile di notazione che fioriva alla fine del Quattrocento, assai sviluppato nelle migliori fonti francesi che avevano raggiunto ai suoi tempi il Nord Italia. In questi manoscritti l'impaginazione e l'aspetto esteriore erano importanti quanto il contenuto, e un elemento, la notazione del testo, spesso invadeva lo spazio normalmente riservato al resto. La delicatezza nella diastemazia della notazione delle *minimae* e dei valori più brevi, altra caratteristica di quei manoscritti, richiedeva una perfezione nella fusione dei caratteri che solo di recente era stata resa possibile (almeno così crediamo oggi) grazie all'aggiunta dell'antimonio alla lega con cui si fonde-

9] Ad eccezione dell'Inghilterra (o per occasioni speciali) la notazione rossa divenne obsoleta ben prima del 1501, tanto che la questione della bitinta non si pose neppure al momento di stampare polifonia. La colorazione veniva fatta adesso come nei manoscritti, con due set di note appartenenti alla stessa font, una vuota l'altra colorata.

10] Nell'ampia bibliografia dedicata alla vita e alle opere di Petrucci cfr., sulla biografia, A. Vernarecci, *Fossombrone dai tempi antichissimi*, Monacelli, Fossombrone 1914 (rist. Forni, Bologna 1969); Idem, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV*, Romagnoli, Bologna 1882 (rist. Forni, Bologna 1971); T.M. Gialdroni, A. Ziino, *New light on Otta-*

viano Petrucci's activity, 1520-38: an unknown print of the Motteti dal fiore, in «Early Music» XXIX (2001), pp. 500-532; Idem, *Ancora su Ottavio/Ottaviano Petrucci dal fondo notarile di Fossombrone*, in stampa; sulle opere A. Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen urid seme Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Rohrmann, Wien 1845 (rist. Grüner, Amsterdam 1968); A. Vernarecci, *Ottaviano de' Petrucci...*, cit., pp. 36-37; C. Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Olschki, Firenze 1948 (rist. 2001); S. Boorman, *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*, Oxford University Press, New York, in stampa (contenente un elenco dettagliato degli scritti precedenti).

vano i caratteri [11]. Ciò derivava dall'eleganza dei caratteri corsivi di recente apparizione a stampa, dall'ariosità dei caratteri greci usati da Aldo Manuzio, e si adattava alla sottigliezza delle linee che servivano al disegno dei gambi delle note di Petrucci.

La presenza di questi lunghi gambi, insieme all'uso di *leger lines*, comportava che lo stampatore musicale ripensasse la distribuzione del materiale tra le due impressioni: non si poteva più seguire la pratica già in uso per i libri liturgici di stampare il testo insieme alla notazione musicale. La soluzione di Petrucci, che egli volle "brevettare" come propria invenzione con una petizione alla Signoria veneziana del 1498 [12], consisteva nel cambiare la divisione degli elementi della pagina

tra differenti impressioni. Così egli smise di stampare insieme musica e testo, riuscendo a creare i suoi eleganti caratteri musicali che replicavano le caratteristiche verticali della notazione manoscritta. Nei suoi primi libri, compreso l'*Harmonice musices Odhecaton A* del 1501 [13], egli ricorse a una tripla impressione, passando ciascun foglio sotto il torchio per tre volte – una per i rigghi, una per le note e una per il testo. Si trattava di un lavoro impegnativo, ma la manodopera costava meno della carta e si continuò a fare così per buona parte del Cinquecento. Tuttavia Petrucci capì presto che poteva stampare il testo insieme ai rigghi invece che insieme alla musica, e si servì di questa procedura a due impressioni fino alla fine della sua carriera [14].

[11] Le prime descrizioni dei tipi e della loro composizione sono date da V. Biringuccio, *De la pirotechnia. Libri X... quel che si appartiene a l'arte de la fusione ouer gito de metalli*, Roffinello per C. Navo e fratelli, Venezia 1540, libro IX; e da L. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale libri tre*, Valgrisi, Venezia 1564. In anni più recenti Plantin ha pubblicato una breve descrizione della calligrafia e della stampa nei suoi *Dialogues François pour les jeunes Enfants*, ma senza discutere dei materiali usati per la fusione dei caratteri.

[12] Petizione e approvazione del Consiglio originali sono conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, Collegio, Notatorio, Registro XIV (1489-1499), al foglio 159r (ora rinumerato come 174). La petizione è stata pubblicata più volte, per esempio in A. Schmid, *Ottaviano dei Petrucci...*, cit., pp. 10-11; A. Vernarecci, *Ottaviano de' Petrucci...*, cit., pp. 36-37 (con traduzione italiana); C. Castellani, *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia, dalla introduzione della stampa nella Città fin verso la fin del secolo XVIII*, Visentini, Venezia 1889 (originalmente edito in «Archivio Veneto» XVIII [1888], p. 73); R. Fulin, *Documenti per servire*

alla storia della tipografia veneziana, in «Archivio Veneto» XXIII (1882), pp. 84-212, n. 81.

[13] Ne sopravvive solo una copia presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, riprodotta in facsimile come *Ottaviano Petrucci: Odhecaton (Venezia 1501 [recte 1504])*, Bollettino Bibliografico Musicale, Milano 1932. Sulla storia editoriale di questa copia cfr. S. Boorman, *The 'first' edition of the Odhecaton A*, in «Journal of the American Musicological Society» XXX (1977), pp. 183-207. La musica è stata pubblicata a cura di H. Hewitt come *Harmonice Musices Odhecaton A*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass. 1942 (rist. Da Capo Press, New York 1978).

[14] Sulla transizione da due a tre impressioni cfr. S. Boorman, *A case of work and turn half-sheet imposition in the sixteenth century*, in «The Library» VIII (1986), pp. 301-321. Le implicazioni di tale processo sono discusse in Idem, *The 500th anniversary of the first music printing: a history of patronage and taste in the early years 1500. obletnica prvega glasbenega tiska: k zgodnji zgodovini mecenstva in okusa*, in «Musikoloski Zbornik» XXXVII (2001), pp. 33-49.

Allo stesso tempo Petrucci prese un'altra decisione, quella di stampare i libri in formato oblungo. Ciò potrebbe sembrare strano, dato che i manoscritti del Nord Europa di cui egli copiava la notazione erano quasi tutti in verticale (orientamento convenzionale anche degli altri libri dell'epoca). Tuttavia nel Nord Italia il formato oblungo stava prendendo piede per uso privato proprio negli anni in cui Petrucci stava decidendo sul proprio stile. Tra i manoscritti in oblungo dell'epoca si segnalano il Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q17; Firenze Magl. XIX.178, e Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS cr.F.9,9, tutti scritti dopo il 1500 e contenenti musica vocale da camera: poco dopo anche altri manoscritti vennero copiati in oblungo, come Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q18, Firenze Panciatici 27, Firenze, Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini", MS Basevi 2439, e Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, MS DCCLVII, a rappresentare una moda generale verso questo formato per la musica sacra dei circoli laici o di corte.

Questi manoscritti condividono un'altra caratteristica anch'essa seguita da Petrucci: infatti adottano l'impaginazione a libro corale, in cui le varie parti simultanee sono poste ai diversi angoli dell'apertura di pa-

gina. In un'opera a tre voci, la sola voce di *superius* o *cactus* è posta sopra a quella di *tenor* sulla pagina sinistra (il verso), mentre l'*altus* o il *contratenor* stanno sulla pagina di destra (il recto). Il *bassus*, nel caso di brani a quattro voci, può essere copiato sotto l'*altus*. Questa impaginazione era ideale per composizioni brevi e relativamente semplici – chansons, frottole, madrigali arcaici, piccoli brani sacri di uso privato – che spesso entravano in una singola apertura e raramente andavano oltre le due. Avendo l'occorrenza che tutte le parti voltassero pagina contemporaneamente, l'impaginazione non presentava problemi né per il copista né per lo stampatore.

Petrucci utilizzò questo schema per i suoi primi libri – le chansons dell'*Harmonice Musices Odhecaton A* e dei *Canti B*, la musica domestica dei *Motetti A* e dei *Motetti B*. Tutti questi libri sono in formato oblungo con impaginazione a libro corale. Gran parte (o forse tutta) la musica fu fornita da Petrus Castellanus, un frate domenicano di SS. Giovanni e Paolo a Venezia, evidentemente aggiornato nella presentazione della musica contemporanea manoscritta, anche se parte del suo repertorio non era poi così recente [15]. Stranamente Petrucci mantenne il medesimo formato oblungo anche quando cominciò a pubblicare libri-parti nei quali la

15] Dettagli biografici su Castellanus sono dati in B. Blackburn, *Petrucci's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden*, in «Musica Disciplina» XLIX (1995), pp. 15-45 (rist. in Eadem, *Composition, Printing and Performance*,

Ashgate, Aldershot 2000, cap. VI); e in E. Quaranta, *Oltre San Marco: Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998. La prima discute anche i contatti musicali di Castellanus.

musica per ciascuna parte era data su libri separati. Questo genere di libro, riscontrabile solo di rado in periodi precedenti [16], era quasi sempre in formato verticale, caratteristica che divenne normale per molta musica a stampa italiana dopo il 1540, quando Gardano e Scotto la resero convenzionale e ovunque ben accetta. Ma Petrucci non conosceva il formato verticale e così continuò ad adottare l'oblungo anche nella stampa dei libri-parte separati.

Ciò comportava che la manodopera di Petrucci imparasse nuove tecniche di lavorazione, cambiando il modo di piegare la carta dopo la stampa e anche la sistemazione delle pagine sui fogli non piegati prima della stampa [17]. Così, non appena ebbe normalizzato questa routine tra i suoi tipografi e pressatori, non era opportuno che la perdesse anche col passare alla stampa di libri-parte: infatti mantenne tale modalità operativa quasi per tutti i volumi di musica sacra fino alla fine della sua carriera, contraddicendo con ciò la tendenza dei manoscritti italiani (anche se la prassi tedesca ne sarebbe stata anch'essa un riflesso).

[16] Cfr. J.A. Owens, "Stimmbuch", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. VIII, Bärenreiter, Kassel 1998, pp. 1764-1775.

[17] Questo formato è descritto in studi sulla stampa musicale cinquecentesca come J.A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice: the Scotto press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York 1999; S. Boorman, *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné...*, cit.; M.S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian music printer 1538-1569: a descriptive bibliography and historical*

study, vol. I, Garland, New York 1988. Un simile modo di fare presentava dei vantaggi, tanto da essere perseguito da tutti i più antichi stampatori musicali italiani – Antico, Pasotti, Dorico e anche Ottaviano Scotto negli anni Trenta del Cinquecento – oltre che, largamente, in Germania e Olanda dove sopravvisse ancor più a lungo. Per tutti costoro il vantaggio stava nello stabilire una solida serie di consuetudini operative specialmente riguardo alla sistemazione della sequenza delle pagine così come dovevano essere stampate.

Tra il 1501 e il 1509 Petrucci pubblicò quasi cinquanta edizioni di musica, potendo lavorare praticamente senza concorrenza; tuttavia, nel 1510 apparve il primo rivale non appena Andrea Antico pubblicò a Roma le *Canzoni nove*, un libro di frottole [18]. A quel punto la situazione vedeva da un lato Antico, che aveva accettato che due diverse imprese potessero guadagnare dalla pubblicazione di musica, dall'altro Petrucci, che raramente aveva lavorato al massimo delle proprie capacità e che non si era preoccupato di mantenere una manodopera a tempo pieno. Comunque, vista la precipua natura delle gil-

study, vol. I, Garland, New York 1988.

[18] Lo studio fondamentale su Antico resta la tesi dottorale di C.W. Chapman, *Andrea Antico*, Harvard University 1964. Il primo libro di Antico è discusso in A. Einstein, *Andrea Antico's Canzoni Nove of 1510*, in «The Musical Quarterly» XXXVII (1951), pp. 330-339. Cfr. anche F. Luisi, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, Pro musica studium, Roma 1976; M. Picker, "The motet anthologies of Andrea Antico", in E. Clinkscale, C. Brook (a c. di), *A musical offering: essays in honor of Martin Bernstein*, Pendragon Press, New York 1977, pp. 211-237.

de degli stampatori nel Rinascimento e in seguito, né Petrucci né Antico potevano dichiararsi stampatori o librai professionisti in senso stretto [19]. Il libro di Antico era un tipo di volume speciale, fatto con blocchi di legno da lui commissionati e stampato a Roma da Marcus Silber; forse si trattò del primo libro di musica con titolo decorato, alla ricerca dell'emulazione dei frontespizi ornati dei libri umanistici, anche se, più che altro, presentava i ritratti di quattro musicisti dilettanti; in ciò si distingueva dagli austeri frontespizi delle edizioni di Petrucci, fortemente basati sulla semplice tradizione dascalcica del Quattrocento.

Antico adottò un approccio del tutto diverso all'aspetto tecnico della stampa musicale, e il suo frontespizio decorato ne è un indizio; mentre Petrucci cercava di disegnare le note come fossero delle lettere, cercando di strutturarle in caratteri tipografici, Antico le considerò come parte del design grafico e le intagliò in blocchi di legno, proprio come si faceva per le illustrazioni di molti altri libri, inclusi i trattati musicali. Il disegno e le proporzioni degli intervalli, degli strumenti e della notazione nei trattati di Gaffurio o Aaron erano sempre intagliati nel legno (cosa che avveniva anche in semplici manuali di canto, come il *Compendium Musices*, o la *Regula musicae*

planae attribuiti a Bonaventura da Brescia, anch'essi stampati da blocchi di legno che spesso riapparivano da un'edizione all'altra) [20].

Antico descriveva se stesso come un artista che lavorava coi manoscritti, e questo era per lui il modo più logico di procedere, oltre ad aver senso anche come decisione commerciale. Dopo aver stampato ogni edizione, Antico poteva conservare i blocchi di legno perché fossero pronti a una seconda edizione. Petrucci invece ricominciava dall'inizio ogni volta, riallestendo i tipi ex novo. Certo, la manodopera, come già accennato, era più economica se paragonata al costo della carta, ma il risparmio di Antico stava anche nella possibilità di stampare meno copie, all'incirca solo quelle che gli erano strettamente necessarie, e tale procedura fu da lui mantenuta per tutta la carriera, sia negli anni Venti sia ancora con Ottaviano Scotto negli anni Trenta.

Antico usava i blocchi di legno anche per stampare su larghi e raffinati libri corali in folio: come il suo *Liber Quindecim Missarum* del 1516, con un'ampia notazione musicale e una serie di bordi e iniziali decorate. Questo libro doveva essere un prodotto speciale, essendo stati necessari (per ammissione dello stesso Antico) tre anni per prepararlo, abbellito com'era di un frontespizio spe-

19] Petrucci ha evitato qualsiasi appellativo nell'apporre il proprio privilegio nei colophon (almeno fino agli ultimi anni di carriera), mentre Antico si definiva «miniator».

20] Sul libro attribuito a Bonaventura cfr. D. Crawford, *A chant manual in sixteenth-century Italy*, in «Musica Disciplina» XXXVI (1982), pp. 175-190.

ziale che mostrava Antico stesso nell'atto di presentare il volume al papa Leone X [21]. L'evento diede comunque inizio a una tradizione di volumi di grande formato contenenti messe che continuò per tutto il secolo e oltre, rappresentando di volta in volta commissioni speciali.

Per almeno quarant'anni questi due modi di pensare sulla notazione musicale e come stamparla coesistettero, offrendo ciascuno determinati benefici a chi ne fruiva. Se i blocchi di legno di Antico facevano risparmiare energia nel caso di una seconda o terza edizione, pure comportavano grandi difficoltà nel caso di errori da correggere o di miglioramenti nell'impaginazione e nella spaziatura delle edizioni successive [22], cambi che invece per Petrucci era di facile agibilità: egli infatti, come ogni altro antico stampatore, faceva correzioni quasi in ogni fase del processo, dalle alterazioni al testo mentre questo era già stampato, fino alle correzioni manoscritte su copie non ancora vendute [23]. Ogni sua seconda edizione mostrava regolarmente meno cam-

biamenti sia nell'indice che nella presentazione, seguendo ancora una volta, in questo, ciò che facevano gli altri stampatori. In comune con Antico pare invece che egli abbia preferito stampare regolarmente seconde edizioni, più che mantenere un ampio magazzino di prime invendute (e anche questo riflette le differenze tra i costi dei materiali e quelli della manodopera).

Le due tecniche potevano coesistere, visto che nessuna era nettamente superiore all'altra né in termini di costi né di estetica: infatti tutti gli altri antichi stampatori di musica hanno seguito l'una o l'altra [24]: i più anziani tra gli utilizzatori dei blocchi di legno anche precedendo Petrucci e Antico, infatti la polifonia nei trattati era regolarmente stampata con blocchi di legno, sin dal *Musices opusculum* di Burzio (1487). Nel 1493 Eustachius Silber ha stampato un singolo brano a quattro voci in onore di Ferdinando d'Aragona alla fine della *Historia Baltica* di Conrad Verard (in due blocchi, con notazione ravvicinata, in linea con lo stile di alcuni

21] Ma è possibile che sia stato progettato un volume musicale di grande formato. Nel 1522 Giacomo Giunta ha pubblicato il primo libro (*Missarum decem a clarissimis musicis*), pensato come nuova edizione di un titolo progettato da Petrucci nel 1516. Tuttavia la pubblicazione avvenne in libri parte.

22] Eppure sono ben pochi i segni di correzione nelle edizioni di Antico. Il *Liber Quindecim Missarum* mostra un luogo in cui un piccolo blocco sembrerebbe essere stato tagliato per rimpiazzare una parte dell'originale, ma è cosa assai inusitata. Per contro, quasi tutte le edizioni di Petrucci mostrano molti cambiamenti di minore entità.

23] Su tale consuetudine presso altri edito-

ri cfr. C.F. Bühler, *Early books and manuscripts: forty years of research*, The Grolier Club and The Pierpont Morgan Library, New York 1973; C. Fahy, "Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia", in Idem, *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova 1988, pp. 155-168.

24] Esiste un tentativo noto di stampa da lastre delle due edizioni di musica per liuto di Francesco da Milano edite da Francesco Marcolini nel 1536. Cfr. la prefazione a Francesco da Milano, A. Ness (a c. di), *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543)*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1970.

esempi apparsi su antichi trattati). In seguito, in Italia, dopo l'inizio del lavoro di Antico, fu Pietro Sambonetto a stampare a Siena nel 1515 un libro di musica piuttosto brutto intagliato nel legno; anche qui si trattò di una commissione speciale: infatti la musica è in gran parte di autori senesi, e alcuni di questi brani possono essere stati eseguiti in un evento festoso [25]. Non sappiamo nulla su Sambonetto tranne che fosse napoletano. Napoli a sua volta divenne, dopo Venezia, il secondo centro della stampa musicale. Nel 1518 Giovanni Antonio de Caneto vi stampò con blocchi di legno una collezione di frottole, a spese di Giovanni Battista Primartini (anche se nessuno dei due era nativo di Napoli). Nello stesso anno Antonio de Frizis stampò un libro di mottetti (oggi perso) forse usando i caratteri della bottega di Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona, oltre ad altri libri incluso un trattato di musica [26]. Tuttavia la crescita della stampa musicale non coinvolse principalmente Napoli bensì Roma, e riguardò l'uso di caratteri [27].

[25] Cfr. F. D'Accone, "Instrumental resonances in a Siense vocal print of 1515", in J.M. Vaccaro (a. c. di), *Le Concert des voix et des instrumenta à la Renaissance: Actes du XXXIV Colloque international d'Etudes Supérieures de la Renaissance*, Klincksiek, Paris 1995, pp. 333-359.

[26] Cfr. C. Bianca, "Andrea Matteo Acquaviva e i libri a stampa", in C. Lavarla (a. c. di), *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo: Conversano e Ari 1991*, Galatina 1995, pp. 39-53.

[27] Sulla famiglia Dorico come stampatori ed editori cfr. F. Barberi, *I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento*, in «La Bibliofilia» LXVII

La xilografia era particolarmente utile per la musica per tastiera ed era adoperata sia in Italia sia in Germania, dati i problemi che comportava l'uso dei caratteri nella stampa degli accordi e di note di differente durata (problemi risolti all'epoca solo da Attaignant a Parigi, con soluzioni lentamente adottate in Italia). Anche se, a dire il vero, ciò che si faceva in Germania per le locali nuove intavolature avrebbe risolto entrambi i problemi.

Esempi di xilografia si possono trovare in manuali di canto fino alla fine del Seicento, anche se alcuni di questi possono essere stati fusi in metallo, operazione che comunque non superava le difficoltà di conservazione dei blocchi e di correzione degli errori [28].

Altri stampatori preferirono per la polifonia la tipografia a doppia impressione [29]. Dopo Petrucci i primi furono tedeschi: Oglin ad Augsburg, Grimm e Wÿrsung nella stessa città (in uno splendido grande libro corale del 1520), Frosch a Strasburgo. In Italia Pasotti e Dorico stamparono fino al Sacco di Roma del 1527, e Dorico ricominciò a farlo nel decennio successivo.

(1965), pp. 221-261 (rist. in Idem, *Tipografi romani del Cinquecento: Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari, Olschki*, Firenze 1983, pp. 99-146); S. Cusick, *Valerio Dorico: music printer in sixteenth-century Rome*, UMI, Ann Arbor 1981.

[28] Le edizioni seicentesche de *Il Cantore addestrato* di Coferati mostrano un'interessante mescolanza di tipografia musicale e musica apparentemente su blocchi di metallo a seconda dei cambiamenti di indice del libro da un'edizione all'altra.

[29] Una breve storia di questi sviluppi è data nell'ultima edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, alla voce "Printing & Publishing of Music", par. 1.3.

Pochi altri stampatori sperimentarono la doppia impressione a Napoli e altrove in Europa, specialmente ad Avignone, dove Jean de Channey utilizzò un carattere tipografico con note ovali disegnate per bilanciare la nuova *civilité* dei caratteri testuali [30].

Tutto cambiò con l'apparire della stampa a singola impressione, con righe e note insieme. Immediatamente il tempo impiegato nella preparazione e nella stampa dei caratteri musicali venne dimezzato, il processo d'impaginazione e di formato poté essere sistematizzato, e vennero introdotte tecniche che risparmiavano in manodopera; la xilografia nella stampa di polifonia cessò virtualmente di esistere, tranne che per volumi speciali, e la tipografia divenne la norma.

I primi esempi di stampa a singola impressione provengono dall'Inghilterra degli anni Venti [31]. John Rastell fu forse l'inventore di questo genere di caratteri che adoperò all'incirca dal 1523, ma il più influente svi-

luppatore di questa tecnica fu Pierre Attaignant, a Parigi [32]. Questi iniziò a stampare all'inizio del 1528 producendo una moltitudine di edizioni nei successivi ventidue anni, adottando diversi corpi di carattere per diversi propositi, quelli di piccola taglia per i valori più rapidi in modo che non s'incrociassero con l'area destinata al testo, riuscendo anche a stampare opere per tastiera su due righe.

Il risparmio di tempo e le facilitazioni provenienti dall'uso dei caratteri musicali si possono valutare considerando la velocità con la quale gli altri stampatori adottarono la tecnica di Attaignant. Tra loro Jacques Moderne a Lionne (1532), Christoff Egenolff a Francoforte sul Meno (1532), Hieronymus Formschneider a Norimberga (1534), Georg Rhau, importante stampatore della Riforma, a Wittenberg (1536), Joannes de Colonia a Napoli (1537), Willem van Vissenacken (1540) e poi Tylman Susato ad Anversa (1543), Pierre Phalèse a Lovanio (dal 1546) [33]. A

30] Cfr. H. Carter, H. Vervliet, *Civilité types*, Oxford Bibliographical Society, Oxford 1966.

31] Cfr. J. Milsom, *Songs and Society in early Tudor London*, in «Early Music History» XVI (1997), pp. 235-293. Fra gli studi precedenti su John Rastell e le prime stampe a singola impressione cfr. A.H. King, *The significance of John Rastell in early music printing*, in «The Library» XXVI (1971), pp. 197-214. Un arcaico esempio d'inserimento di righe nel medesimo elemento tipografico delle note si trova in alcune edizioni del messale di Salisburgo, dove entrambi sono stampati in rosso: cfr. S. Boorman, «The Salzburg liturgy and single-impression music printing», in J. Kmetz (a c. di), *Music in the German Renaissance: sources, styles, and contexts*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 235-253.

32] Il titolo di riferimento su queste edizioni è D. Heartz, *Pierre Attaignant, royal printer of music: A historical study and bibliographical catalogue*, University of California Press, Berkeley 1969. Cfr. anche Idem, *Typography and format in early music printing: with particular reference to Attaignant's first publications*, in «Notes» XXIII (1966-1967), pp. 702-706.

33] Cfr. S.F. Pogue, *Jacques Moderne: Lyons music printer of the sixteenth century*, Droz, Genève 1969; R. Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1536-1538)*, Ph.D. diss., University of Melbourne 1998; K.K. Forney, *Tielman Susato, sixteenth-century music printer: an archival and typographical investigation*, Ph.D. diss., University of Kentucky 1978; H. Vanhulst, *Catalogue des Éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545-1578*, Palais des Académies, Bruxel-

questa lista che include la maggioranza degli importanti antichi stampatori di musica, vanno aggiunti due nomi che, piú degli altri, ebbero successo nell'iniziativa industriale che aveva la musica come specifico oggetto – Antonio Gardano e Girolamo Scotto, entrambi operanti a Venezia dal 1538 [34]. Costoro, piú di tutti gli altri, resero sistematico l'aspetto tecnico della stampa musicale, stabilirono relazioni con librai e distributori di tutta Europa e tennero contatti coi compositori e i loro committenti.

Come appare già chiaro, alcuni degli aspetti tecnici avevano diretta relazione con le decisioni su quale musica andasse stampata. Quella per tastiera si poteva stampare molto piú facilmente con la xilografia che coi caratteri: Antico (usando la xilografia) vi ebbe successo, Petrucci (che usava i caratteri) non ci provò neppure; Attaignant, a Parigi, adoperava una "font" piuttosto brutta con note di piccole dimensioni. La musica per liuto adoperava la notazione in intavolatura che poteva essere facilmente stampata con i caratteri, come mostravano i prodotti di Petrucci. La musica tedesca per tastiera o liuto usava notazioni che erano riproducibili in tipografia ed entrambe vennero ampiamente stampate per tutto il secolo. La polifonia si stampava sempre piú in libri-partite visto che era piú facile impaginarla in parti staccate senza dover valutare ogni volta se entrava o meno nella stessa apertura di pagina, oltre al fatto che si-

mili libri erano comodi da usare da parte di un piccolo ensemble. Il formato a libro corale fu sempre piú riservato ai libri di grandi dimensioni, in folio, e divenne indice dello status elevato assunto dal loro contenuto. Fra gli esempi famosi citiamo il *Libro selectarum cantionum* di Senfl (1520) e il primo libro delle messe di Morales (1544) e Palestrina (1554). È anche probabile che questi libri riflettessero anche esigenze dei loro committenti, visto che si trattava di libri piú raffinati, con formato e caratteri piú grandi (o blocchi di legno), e dunque piú costosi. Spesso presentavano frontespizi decorati e raffinate iniziali a volte preparate per l'occasione. L'adozione di questa impaginazione e formato comportava decisioni preliminari, prese dall'editore o dal committente in relazione al mercato che avrebbe dovuto affrontare il libro.

Per gli stampatori che lavoravano nei primi anni del Cinquecento il mercato dei libri di musica era un mondo tutto nuovo, per il quale l'esperienza dei colleghi delle altre categorie librarie era di poca utilità. La ragione stava nella particolare natura della notazione musicale: la musica era infatti un linguaggio differente con diversi simboli. Relativamente poca gente era in grado di leggerlo perfettamente o di eseguire dalla notazione, pochi, oltretutto, anche se paragonati a quelli che conoscevano il latino, qualunque ne fosse il numero. Così un editore di musica doveva sobbarcarsi la ricerca di clienti che conoscessero la materia:

34] Cfr. nota 17 per la bibliografia.

problema che si era posto poco prima a chi stampava testi in greco. Ma in tal caso c'era pur sempre un margine di sicurezza: questi ultimi e i loro colleghi potevano pur sempre contare sulle persone che potevano voler comprare testi in latino, scritti teorici sulle scienze o sulla filosofia: un pubblico che spesso conosceva anche il greco. In altre parole, un simile genere di editore aveva già i suoi negozi (quelli dei distributori e dei librai) scelti per i libri piú antichi, e questi negozi avevano la loro clientela. La situazione non era identica per gli editori di musica.

Il mercato potenziale per le edizioni musicali si poteva dividere in due segmenti, il primo dei quali era abituato ad avere a che fare coi manoscritti, con un quotidiano accesso a essi ed esecuzioni regolari. Non si trattava di una stretta restrizione ai musicisti professionisti ma vi s'includevano anche un certo gruppo di praticanti e committenti. Quanto al secondo segmento di mercato, ogni venditore competente di manoscritti e libri doveva averne una buona conoscenza: si trattava dei maestri di cappella, dei chierici e di simili altri officianti ecclesiastici, come i direttori delle istituzioni secolari (molti dei quali residenti nelle corti). Ma la necessità di musica presso queste istituzioni era ovviamente diversa da quella dei libri letterari: infatti, oltre all'interesse per il revival dei testi clas-

sici o per i moderni scritti inerenti al *quadrivium* o alle scienze, le esigenze erano per lo piú funzionali, andando verso una piú libera esplorazione di nuovi stili od opere di compositori sconosciuti [35]. I manoscritti compilati per la cattedrale di Milano o per la cappella di corte di Ferrara ne sono un chiaro esempio: essi connettono le esigenze culturali o rituali dell'istituzione e, al tempo stesso, mostrano tracce di particolari inclinazioni stilistiche (cioè scelte restrittive che rappresentavano decisioni specifiche da parte degli scribi o degli acquirenti). Questa era una caratteristica essenziale dei manoscritti, in antitesi con la stampa, soprattutto perché i contenuti e lo stile potevano riflettere situazioni uniche, unici acquirenti, unici fruitori. Proprio perché il risultato era unico, lo scriba poteva sempre cambiare l'indice di un manoscritto, aggiungendo pagine e brani, alterandone l'ordine, cambiandone il contenuto caratteristico (per esempio aggiungendo una parte profana a collezioni già di repertorio liturgico, come accadeva ancora spesso nel Quattrocento).

Un editore non poteva lavorare in questo modo: una volta che s'iniziava a lavorare su un libro di musica, raramente si potevano apportare modifiche significative all'ordinamento o al contenuto. L'unica cosa facilmente possibile era l'aggiunta di brani alla fine di un libro precedente-

35] Ovviamente le opere in ciascuna delle categorie potevano essere scelte a seconda di determinate esigenze, come l'intonazione di La-

mentazioni o composizioni su testi dedicati alla devozione a santi di particolare venerazione locale.

mente abbozzato, stampando alcuni fascicoli extra. Ciò è accaduto occasionalmente nel Cinquecento, a volte in un paio dei primissimi libri, all'epoca in cui il fornitore della musica pensava ancora in "forma manoscritta" [36]. Ma si sono dati anche tentativi occasionali più elaborati di modifica di un libro già in produzione: nel 1540 Scotto ha stampato un libro di messe a quattro voci che, per come sopravvive oggi, si apre con un foglio singolo che porta il frontespizio e poi cinque fascicoli di musica; l'analisi bibliologica mostra che il foglio singolo ha rimpiazzato un primo fascicolo che conteneva il titolo e, forse, un'altra messa che Scotto deve aver deciso di togliere dall'edizione [37]. Lo stesso anno, stampando il suo primo libro di messe a cinque voci di Morales, Scotto sembra aver programmato di alterarne l'ordine, aggiungendo più opere o anche eliminandone altre: infatti ciascuna messa appare stampata su fascicoli separati per ciascun libro-parte, in modo che fosse autonoma nella paginazione e separata dalle altre [38]. Simili modifiche (o cambiamenti potenziali) erano molto rare: richiedevano molti sforzi in termini di manodopera e non avevano un grande impatto sul succes-

so commerciale o di altro genere del libro. Tali eventualità vanno analizzate caso per caso, come rarità di cui spesso sono sconosciute le ragioni.

L'editore si trovava limitato quanto al contenuto anche per un altro aspetto che interessava ogni libro che volesse produrre: infatti offrire un prodotto perfettamente funzionale per una particolare clientela significava renderlo inadatto alla maggior parte della rimanente. Un libro liturgico progettato per incontrare il gusto di Milano era di solito meno appropriato a Venezia o alle zone oltramontane; un libro che andava particolarmente bene per Firenze non si vendeva altrettanto bene a Napoli e nel meridione. Così, qualsiasi decisione sul contenuto di un libro che lo associasse a una clientela particolare, automaticamente ne limitava le potenzialità commerciali. Ogni editore cercava di vendere i propri libri il più largamente possibile, al maggior ambito di clientela, cosa che per lui era spesso finanziariamente essenziale. Di conseguenza, si doveva scegliere una musica che attraesse il maggior numero di compratori anche perché, contemporaneamente, il numero delle istituzioni che necessitavano di musica era limitato. Mentre un numero crescente di fon-

36] L'organizzazione dei brani nel primo libro, l'*Harmonice Musices Odhecaton A* del 1501, è assai sospetta: comprende due identici gruppi di brani, prima a quattro voci, poi a tre; alla fine è stato aggiunto un singolo fascicolo di brani a quattro voci. Ciò ha tutta l'aria di un'aggiunta tarda, dopo che gran parte del libro era stata già stampata (in effetti questo fascicolo non è rimasto nella prima edizione ma solo nella seconda e nella terza: è dunque pos-

sibile che rappresenti una scelta fatta dopo la prima edizione, per la richiesta di qualcuno di aggiungere proprio quegli ultimi brani a quattro voci).

37] RISM 1549^a = G2973 = M3576. Le prove bibliografiche sono sottolineate in J.A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, Oxford 1998, come n. 11 del catalogo.

38] RISM 1540⁷ = M3575, cfr. *ivi*, n. 10.

dazioni corali ecclesiastiche iniziava a collezionare la musica di Josquin o Mouton, o (piú avanti) di Willaert, l'editore aveva bisogno di conoscere con una certa precisione quante fossero queste istituzioni in Italia e quali di esse desiderassero espandere il proprio repertorio. Forse si riusciva a conoscere, quantomeno tramite agenti e librai, quali fossero le esigenze di ogni momento, ma è probabile che nel complesso queste istituzioni fossero solo marginalmente sfruttabili come clientela per la musica a stampa; altrimenti come spiegare il lasso di tempo trascorso per la prima edizione di un libro di polifonia, o la lenta emergenza della concorrenza tra gli editori musicali?

Anche se ogni editore cercava le istituzioni come clientela, ogni editore musicale doveva tener presente un secondo gruppo di clienti potenziali – il vasto mondo di esecutori dilettanti situato presso vari strati della società e riscontrabile sia in Italia che nel resto d'Europa. Alcuni erano membri delle corti, o di istituzioni sacre che cantavano anche musica profa-

na – e che forse avevano accesso alla musica acquistata dalle loro istituzioni di appartenenza. Ma ve ne erano di sicuro molti altri generi, gli Strozzi di Firenze ne sono solo i piú noti oggi (nel gran numero di cittadini importanti e mercanti ricchi di molte città d'Italia e altrove) fra coloro che avevano musicisti al proprio servizio e che facevano musica essi stessi [39]. In piú, ci sarebbero stati anche altri – mercanti, studenti, monaci, diplomatici o proprietari terrieri – che potevano leggere la musica e che erano in grado di eseguire una parte di polifonia semplice o suonare un accompagnamento elementare al liuto. Questi "altri" erano diffusi lungo la penisola, nelle città grandi e medie, e non erano necessariamente in contatto con le maggiori istituzioni musicali o con librai specializzati. Per la natura di questo mercato, i primi editori musicali dovevano avere un'idea ristretta di chi ne fossero i membri e solo una concezione vaga di dove trovare anche pochi di loro [40]. Di conseguenza, ogni schema d'interazione tra il reperto-

39] A proposito dei membri della famiglia Strozzi cfr. R. Agee, *Filippo Strozzi and the early madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society» xxxviii (1985), pp. 227-237; Idem, *Ruperto Strozzi and the early madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society» xxxvi (1983), pp. 1-17; cfr. anche *passim* in C. Slim, *A gift of madrigals and motets*, University of Chicago Press, Chicago 1972; e in I. Fenlon, J. Haar, *The Italian madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

40] Poche le teorie in merito. Gli unici elementi sostenibili sono due: uno è la presenza di stemmi del proprietario sulle copie sopravvissute. Pur-

troppo tali marche sono rare e spesso ci dicono ben poco: in particolare non indicano se i libri appartenessero a una vasta collezione di musica o rappresentassero l'unico acquisto musicale dei loro compratori. L'entità delle collezioni si può in parte misurare con le prove date dagli ordini e dagli inventari, dati tuttavia sempre molto rari e mai specifici per i libri di musica, citati come «libri di musica in pergamena»; senza contare che moltissimi musicisti non avevano che pochi libri di polifonia. Cfr. G. Ongaro, *The Library of a sixteenth-century music teacher*, in «The Journal of Musicology» xii (1994), pp. 357-375. Le grandi collezioni di musica erano delle eccezioni, benché la situazione a nord delle Alpi fosse ben diversa.

rio e il mercato ci rimane oscuro (alla meglio) e possiamo stabilire solo alla fine degli anni Trenta del Cinquecento un'apparente crescita del mercato amatoriale parallela al crescente numero d'istituzioni professionali [41].

Dato il carattere di questi due diversi gruppi di musicisti, i primi editori musicali devono essersi messi in affari senza un'idea chiarissima di chi (o di quanti) potessero comprare ciascun volume di musica a stampa o di quali ne fossero le preferenze. Alcuni furono fortunati, potendo continuare a ristampare edizioni suc-

cessive: Petrucci stampò edizioni del suo primo libro delle messe di Josquin per un periodo di oltre vent'anni; Antico ristampò le sue chansons per quasi dieci anni; Pasotti e Dorico poterono stampare edizioni prima apparse presso Ottaviano Petrucci, alcune anche vent'anni prima [42]. Si sarebbe tentati di vedere in ciò un riflesso della crescita di un mercato per queste edizioni, tuttavia altre edizioni italiane degli anni Venti provano diversamente: infatti contengono una mescolanza di repertori (madrigali o frottole insieme a motetti e chansons, addirittura, in un

41] Quasi lo stesso si può dire del resto d'Europa, benché ancora una volta gli schemi pre-stabiliti fossero molto diversi. Se la penisola iberica e l'Inghilterra mostravano una continua relazione con le fonti manoscritte o con le edizioni a stampa importate da Venezia, le zone tedesca e fiamminga erano ben diverse. Tra gli effetti della Riforma ci fu il canto casalingo delle famiglie, e una vasta alfabetizzazione musicale – argomento curriculare in molte scuole riformate. Ne risultò un gran numero di edizioni di musica riformata – salterii e inni – destinata all'uso locale. Parallelamente fu sorprendente il gran numero di edizioni di polifonia, sia cattolica sia protestante, spesso contenenti opere di difficile esecuzione scritte dai più grandi compositori. Senza contare il grande interesse nell'esplorazione di nuovi repertori e nello sviluppo di abilità per la musica più difficile. Ancora di più furono gli stampatori che fiorirono in queste zone, anche se non ebbero una carriera su larga scala paragonabile a quella di Gardano e Scotto, e molti riuscivano appena a restare in affari. Cfr. C. Annibaldi (a c. di), *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, il Mulino, Bologna 1993; J.A. Bernstein, *Printing and Patronage in sixteenth-century Italy*, in «Revista de Musicologia» XVI (1993), pp. 2603-2613; S. Boorman, "Early music printing: working for a specialized market", in G. Tyson, S. Wagonheim (a c. di), *Print and culture in the Renaissance*, University of Delaware Press, Newark

1986, pp. 222-245; S. Boorman, *The music publisher's view of his public's abilities and taste: Venice and Antwerp*, in «Yearbook of the Alamire Foundation» II (1995) [1998], pp. 405-429; C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften: eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Bärenreiter, Kassel 1949; R. Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1536-1538)*, Ph.D. diss. University of Melbourne 1998. T. Knighton, "Petrucci in Spain", intervento letto al convegno *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Venezia, 12 ottobre 2001, in stampa; H. Vanhulst, *Plantin et le commerce international des éditions de musique polyphonique 1566-1578*, in «Revista de Musicologia» XVI (1993), pp. 2630-2640.

42] L'edizione di Petrucci del primo libro delle messe di Josquin è apparsa nel 1502. Per molti anni si è pensato che ve ne fosse stata un'altra edizione nel 1516 e recenti studi ne hanno mostrato un'altra del 1506 negli ultimi anni del secondo decennio. Cfr. J. Noble, "Ottaviano Petrucci: his Josquin editions and some others", in S. Bertelli, G. Ramakus (a c. di), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, La Nuova Italia, Firenze 1978, vol. II, pp. 433-445; S. Boorman, "Petrucci at Fossombrone: some new editions and cancels", in I.D. Bent (a c. di), *Source materials and the interpretation of music: a memorial volume to Thurston Dart*, Stainer & Bell, London 1981, pp. 129-153.

caso, una messa insieme a musica profana) [43]. Simili elementi suggeriscono con forza che alcuni editori dell'epoca non avessero una chiara idea di chi o quanti potessero comprare le loro edizioni, ecco perché provavano a raggiungerne diversi contemporaneamente mettendo insieme un miscuglio di repertori nei loro libri.

Tutto ciò conduce all'ultimo dei problemi menzionati all'inizio: quali composizioni, e anche quali repertori scegliesse un editore musicale.

La risposta, anche se deficitaria, sta nelle edizioni sopravvissute, ed è parziale perché non possiamo essere certi che le edizioni rimaste siano una vasta e rappresentativa porzione di ciò che effettivamente si produsse [44]. Per un breve periodo, mentre Cri-

stoforo Colombo collezionava libri, abbiamo una certa idea di cosa sia andato perduto [45], ma dopo non ci sono prove attendibili fino alla fine del secolo, con la sopravvivenza di cataloghi editoriali. Ma nonostante tale mancanza di dati, si possono fare ugualmente alcune conclusioni generali.

Ciò che resta delle edizioni suggerisce significativi mutamenti nella richiesta italiana di musica a stampa durante i primi quarant'anni del Cinquecento. Un interesse per le edizioni di chanson francesi, suggerito dalle tre edizioni di chanson di Petrucci apparse tra il 1501 e il 1504, sembra essere finito, con poche eccezioni, negli anni Venti, con appena un breve revival nel decennio successivo con l'edizione delle *Canzoni Fran-*

43] Per esempio esiste parte di un'edizione intitolata *Messa motteti Canzoni Novamente stampate Libro Primo*, apparentemente stampata a Roma nel 1526. Il libro comprende opere di tutti i generi citati, con una messa di Moulu in apertura. La prima descrizione è in K. Jeppesen, "An unknown pre-madrigalian music print in relation to other contemporary Italian sources (1520-1530)", in J. Pruett (a. c. di), *Studies in musicology: essays in the history, style and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969, pp. 3-17.

44] Per la stessa ragione non possiamo affermare che l'esistenza di molte edizioni di un titolo ne riflettono necessariamente la popolarità rispetto a quella di altri libri che esistono solo in un'edizione, anche perché altre edizioni possono essere andate perdute. Un altro fattore va considerato: finché saranno così poche le copie che sappiamo essere state stampate di un'edizione, non possiamo sapere se l'esistenza di due edizioni significasse automaticamente il doppio di popolarità. Possiamo solo dire che più di un'edizione implica che la prima non ha soddisfatto la domanda, ma ciò vale sia per una prima edizione di 10 che di 1.000 copie.

45] Sui libri di musica comprati da Colombo, compresi quelli perduti, cfr. C.W. Weeks Chapman, *Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus*, in «Journal of the American Musicological Society» XXI (1968), pp. 34-84; sulla trattatistica e gli altri libri cfr. H. Anglés, *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla*, in «Anuario musical» II (1947), pp. 3-39; e D. Plamenac, "Excerpta Colombina: items of musical interest in Fernando Colon's Regestrum", in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelon 1958-1961, vol. II, pp. 663-687. Il nuovo catalogo della collezione Colombina, attualmente in allestimento a cura di Klaus Wagner e altri, ci darà nuove informazioni.

46] L'interesse italiano per la chanson è discusso in L. Bernstein, *La Couronne et fleur des chansons a trois: a mirror of the French chanson in Italy in the years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano*, in «Journal of the American Musicological Society» XXVI (1973), pp. 1-68. Parallela all'uscita di nuove edizioni di musica francese è la petizione di Torresanus al senato veneziano, nella quale egli afferma di vo-

cese di Scotto a partire dai blocchi di legno di Antico [46]. Che si continuasse a preparare manoscritti di *chanson* è un'allerta nei confronti di un'accettazione supina degli schemi editoriali come effettivi riflessi del gusto, rappresentando uno degli esempi arcaici di un fenomeno che si è protratto per secoli. Le edizioni di testi in dialetti italiani rimasero in voga: le undici edizioni di frottole da parte di Petrucci tra il 1504 e il 1514 furono seguite da altre analoghe nello stesso periodo, con una crescita significativa di attività, stimolata da un gruppo di edizioni dedicate alla musica di Verdelot, iniziato nel 1533. Questa sequenza dimostra con forza la complessa transizione dai generi frottoleschi (incluso un gruppo di opere napoletane) al madrigale vero e proprio [47]. Le edizioni di messe, assai comuni nelle prime due decadi del secolo, subirono un apparente arresto tra il Sacco di Roma del 1527 e gli anni Quaranta, con l'unica eccezione di un libro di messe di Willaert, stampato da Marcolini nel 1536 [48]. Una situazione analoga prevalse per i mottetti, mentre la musica per liuto (apparsa inizialmente presso Petrucci) continuò a essere stampata più volte dopo la fortuna dei libri di Francesco da Milano del 1536.

ler importare libri da Parigi. La lista di libri andati perduti include «uno libretto di canto carizon 29 de paris». Cfr. R. Agee, *The privilege and Venetian music printing in the sixteenth century*, Ph.D. diss., Princeton University 1982, pp. 13-175 (con la trascrizione alle pp. 207-208); e G. Thibault, *Notes et documents de la vogue de quelques livres français à Venise*, in «Humanisme et renaissance» II (1935), pp. 61-65.

Il ruolo della metà degli anni Trenta è evidente: in parte vi si riflette un nuovo inizio dell'attività dopo la difficile metà degli anni Venti, le invasioni francesi e il Sacco di Roma (per il quale Dorico smise temporaneamente di stampare). Questo nuovo inizio risiede nell'attività di Antico, i cui blocchi continuarono a essere stampati da Scotto e da Marcolini e dai primi stampatori a Napoli e a Ferrara. Le testimonianze dimostrano che a questo punto molta più gente desiderò acquistare musica a stampa nei diversi generi e stili e che molti più stampatori si decisero a rischiare il proprio capitale. Era il momento in cui l'editoria musicale in Italia si stabiliva come industria, secondo tipologie che sarebbero rimaste stabili nei decenni successivi.

Prima le cose stavano in modo molto diverso: non sembra che nessuno stampatore abbia pubblicato abbastanza musica da mantenersi solo con le edizioni a stampa, e pochi avevano un'idea chiara di quale ne fosse il mercato. La maggioranza era di musicisti non professionisti, che potevano dipendere da contatti personali per i consigli e anche per la musica stessa che dovevano pubblicare.

Non sorprende quindi che un gran numero di edizioni antiche sembri es-

47] Cfr. I. Fenlon, J. Haar, *op. cit.*, da leggersi insieme a S. Boorman, *What bibliography can do: music printing and the early madrigal*, in «Music and Letters» LXXII (1991), pp. 236-258.

48] Benché questo libro non sia assai importante, pure rappresentò per Marcolini l'inizio di una serie di edizioni della musica di Willaert, non tutte sopravvissute e/o stampate.

sere stato commissionato, forse con una sottoscrizione a copertura dei costi e con la vendita di un certo numero di copie garantite: altri casi riflettono invece occasioni od opportunità speciali. Altrimenti si trattò di proposte dirette agli editori, con o senza la copertura delle spese. A questa categoria appartiene la prima edizione in assoluto, l'*Harmonie Musices Odhecaton A. Petrus Castellanus*, frate domenicano residente a Venezia, fu colui che fornì la musica per questa edizione e che forse ne fornì ancora per successivi libri stampati da Petrucci [49]. E non era il solo a operare così: secondo me la maggior parte delle edizioni di Petrucci gli vennero proposte da musicisti o da membri delle corti locali. Similmente è plausibile che Marcolini da Forlì, che iniziò a stampare musica nel 1536, sia stato incoraggiato a farlo da due musicisti che intendeva "inserire in catalogo", Francesco da Milano e Adrian Willaert.

In altri casi il libro pare aver riflettuto una speciale occasione o una possibilità di guadagno: spesso la dimostrazione più chiara sta nel dettaglio decorativo. Quando un editore preparava uno speciale frontespizio, con incisioni in legno descrittive, ciò comportava spese extra non abituali per le edizioni musicali. Tra i casi più noti vi è il grande e

suntuoso libro corale di Antico *Liber quindecim missarum*, edito nel 1516. Questo è tra le più eleganti edizioni del secolo e forse inteso per la vendita a membri del Concilio Laterano in riunione a Roma [50]. Antico fece uso di frontespizi decorati anche per altre edizioni, la prima delle quali è già stata citata [51], differendo in ciò da altri stampatori di musica precedenti la metà degli anni Trenta. Pochi i libri con titoli di fantasia, piuttosto meramente descrittivi del genere stesso cui si riferivano; tra gli altri, il primo libro dei *Motetti de la Corona* (1514) di Antico, *La Couronne et fleur des chansons* di Petrucci (1536), e uno di *Motetti de la Simia* (edito a Ferrara nel 1538, e debitamente illustrato con una scimmietta sul frontespizio). In molti casi non conosciamo il movente del titolo, o della scelta del contenuto, possiamo solo immaginare che essi facessero riferimento a speciali esigenze della committenza.

In tal senso gli stampatori e gli editori di musica non erano poi così diversi dagli scribi che li avevano preceduti e che continuarono a operare per tutto il secolo. Quando veniva loro commissionato un volume o quando un musicista (fosse egli Castellanus, o Festa, o Tromboncino) gli forniva mu-

49] Cfr. nota 15.

50] Cfr. anche S. Boorman, "Early music printing: an indirect contact with the Raphael circle", in A. Morrogh (a c. di), *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, Barbera, Firenze 1985, pp. 533-550.

51] Ciò in riferimento al suo *Canzone nove* del 1510 – inoltre il quarto libro di *Canzoni* (sopravvissuto in

un'edizione del 1517) presenta una testa coronata di alloro, forse di Lorenzo de' Medici – e alle sue *Frottole intabulate* del 1517, dove appare un riferimento satirico a Petrucci. Cfr. F. Luisi, *Il secondo libro di frottole...*, cit.; H. Minamino, *A monkey business: Petrucci, Antico, and the frottole intabulation*, in «Journal of the Lute Society of America» XXXVI-XXXVII (1993-1994), pp. 96-106.

sica per un libro, essi erano molto liberi dagli abituali obblighi commerciali che si associano agli editori. Quando si rifletteva l'impaginazione e lo stile dei dettagli dei manoscritti contemporanei, si accettava che i clienti fossero adusi a questi ultimi e preferissero acquistare prodotti che gli fossero somiglianti. Gran parte dei libri pubblicati erano di questo genere e di pochi siamo in grado d'ipotizzare che i loro editori si fossero imbarcati in pure e semplici iniziative commerciali. A tale categoria appartengono le seconde e terze edizioni, poiché è diffi-

cile che il committente sostenesse nuove edizioni, mentre l'editore forse sapeva di poter continuare a vendere altre copie. Queste edizioni sono le prime chiare tracce dell'emergere di un'economia editoriale per la musica. A ciò fece seguito un aumento delle edizioni (e una differenziazione degli editori) per come è stato tracciato in precedenza a partire da metà anni Trenta: ciò trasformò il business, forse riflettendo una trasformazione del mercato stesso, e sarà oggetto del prossimo capitolo.

L'editoria musicale tra Cinque e Seicento

di Tim Carter

AVVERTENZA

Esprimo la mia riconoscenza verso Stanley Boorman per i commenti alla prima bozza di questo saggio che, in parte, deriva dal mio libro *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Batsford, Londra 1992, pp. 33-46, 240-242) e si basa, fra gli altri, sugli interventi della tavola rotonda *Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo*, pubblicati in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Bologna, 27 Agosto – 1 Settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), EDT, Torino 1991, I, pp. 235-336, sui saggi relativi pubblicati in *Music and the Cultures of Print*, a c. di K. van Orden, Garland, New York - London 2000, e I. Fenlon, *The Panizzi Lectures, 1994: Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, The British Library, London 1995. Vi sono riassunti anche un gran numero di dati e informazioni tratti da numerose altre fonti, le più importanti delle quali, pur senza pretese di completezza, sono

riferite nelle note a piè di pagina.

Il musicista inglese Thomas Whythorne (1528-1596), viaggiando per l'Europa tra il 1553 e il 1555, tenne un dettagliato resoconto delle sue esperienze musicali. In Italia lo colpì particolarmente il fatto che, a quanto pareva, a qualsiasi classe sociale si appartenesse chiunque doveva saper suonare uno strumento o cantare insieme ad altri leggendo dalla notazione mensurale (*pricksong*). Presso alcune famiglie – diceva – era consueto trovare sia strumenti musicali che musica a stampa di differenti stili da due fino a otto e più voci. Whythorne fu ancor più sorpreso dal modo in cui gli stampatori musicali facevano fronte a questo mercato, poiché essi «ogni giorno» cercavano di procurarsi nuova musica da stampare, pagando i migliori compositori in anticipo in modo da averne in esclusiva i diritti di pubblicazione. Egli si rendeva conto sia che questo sistema incoraggiava i compositori a fare del loro meglio, sia che ciò contrastava con la coeva situazione inglese [1]. Lo stupore e di si-

[1] Cfr. J.M. Osborn (a c. di), *The Autobiography of Thomas Whythorne: Modern Spelling*

Edition, Oxford University Press, London 1962, pp. 206-207.

curo anche l'invidia di Whythorne provenivano dal fortissimo mutamento che aveva investito la musica nel Cinquecento: l'emergere della stampa musicale come tecnologia principale di pubblicazione e diffusione delle opere.

Collegata a questo fenomeno, come causa, effetto o entrambi, ci fu la rapida espansione del mercato in termini sia geografici sia censitari. Che lo si consideri o meno, idilliaci resoconti come quelli di Montaigne circa i contadini italiani che facevano musica in campagna, o di Castiglione su un'aristocrazia illuminata che si dedicava alle arti tanto da enfatizzare la coesione e la distinzione dell'élite sociale, sono piú delle eccezioni che la regola. Ma non sembrano esserci dubbi su quanto sia la classe aristocratica, sia la borghesia dei centri urbani europei abbiano provocato e incrementato la domanda di musica come segno di riconoscimento sociale e di sensibilità intellettuale. Al tempo stesso ci furono nuove richieste di musica sacra a stampa tanto da parte di molte delle liturgie riformate, quanto da parte del cattolicesimo riformato dal Concilio di Trento. Tutto ciò ebbe un impatto significativo sui compositori e sui consumatori (esecutori o ascoltatori) così come sui loro intermediari, gli stampatori musicali, che si affrettarono ad aprire botteghe nelle piú grandi città.

La storia della stampa musicale, a partire dal secondo quarto del Cinquecento fino alla prima metà del Seicento, è quella di un commercio in rapida espansione, consolidamento,

diversificazione, giunto poi al collasso: ciclo tipico di ogni impresa che, dopo aver attratto il mercato, si trova in difficoltà nel rispondere a fattori fuori controllo. Le cause furono eterogenee: di politica in senso stretto, economiche e sociali, ma anche ragioni di consumo e di gusto, la moda e le tecnologie emergenti. Il fenomeno non va comunque sopravvalutato: i libri di musica e gli editori musicali esistevano già da molto prima dell'invenzione della stampa musicale (come spiegano i saggi precedenti in questo libro); inoltre, la musica manoscritta rimase a uso privato o locale molto dopo che la stampa divenne di uso comune (anche se gli studi su questo periodo storico non sembrano accorgersene), fino a riguadagnare terreno come tramite primario della musica di metà Seicento. Comunque sia, il Cinquecento e il primo Seicento segnarono la prima epoca d'oro della musica a stampa, con una produzione che, in termini di quantità e di qualità, può essere paragonata solo a quella di epoche molto piú tarde.

Lo studio della stampa musicale di questi anni si è evoluto molto nel corso della seconda metà del Novecento, con una serie di attenti studi e cataloghi di singoli stampatori, oltre che con ampie analisi dell'impatto che il commercio delle stampe ha avuto sulle modalità di trasmissione e consumo della musica. Tuttavia questi contributi non sono sempre stati recepiti da chi si è occupato di altri argomenti sottovalutando le questioni di bibliografia e tipografia come fossero

solo accademiche pedanterie. Non si può affermare che la stampa sia stata un tramite neutro tra il compositore e il consumatore; è vero, invece, che i “messaggi” della stampa sono stati inevitabilmente condizionati e contaminati da altri media, nonché da fattori tecnologici, commerciali o ideologici che le sono rimasti “impressi”.

Ogni studio del contenuto di una stampa musicale richiede quindi la conoscenza dettagliata del processo che ha permesso a quest’ultima di essere fruita.

GLI STAMPATORI MUSICALI
E LA LORO ATTIVITÀ COMMERCIALE

Non appena la stampa musicale emerge dal cosiddetto “periodo degli incunaboli” (le edizioni di Ottaviano Petrucci, Andrea Antico e altri, già discusse da Stanley Boorman), si diffuse

largamente in tutt’Europa. Si aprirono nuove imprese più o meno interessate alla musica (polifonia, salmi e inni, canto piano): a Parigi a partire dal 1528 (Pierre Attaignant, poi Nicolas Du Chemin, Adrien Le Roy e Robert Ballard, gli eredi Ballard) [2]; a Londra dal 1530 (Wynkyn de Word, William Seres, John Day, Thomas Vautrollier, Thomas East, Peter Short, William Barley, Thomas Snodham) [3]; ad Avignone dal 1532 (Jean de Channey); a Francoforte sul Meno dal 1532 (Christian Egenolff) [4]; a Lione dal 1532 (Jacques Moderne, Robert Granjon, Godefroy Beringer) [5]; a Roma dal 1533 (Valerio Dorico, Antonio Blado, Antonio Barré, Alessandro Gardano, Simone Verovio, Niccolò Mutij, Bartolomeo Zannetti, Luca Antonio Soldi, Giovanni Battista Robletti, Andrea e Girolamo Fei, Paolo Masotti) [6]; a Norimberga dal 1534 (Hieronymus Form-

2] Cfr. F. Lesure, G. Thibault, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576)*, in «Annales musicologiques» I (1953), pp. 269-373; IV (1956), pp. 251-253; VI (1958-1963), pp. 403-406; F. Lesure, G. Thibault, *Bibliographie des éditions d’Adrian Le Roy et Robert Ballard*, Heugel, Paris 1955 (supplemento in «Revue de musicologie» XL (1957), pp. 166-172); D. Hertz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: a Historical Study and Bibliographical Catalogue*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969.

3] Cfr. D.W. Krummel, *English Music Printing, 1553-1700*, Bibliographical Society, Londra 1975; C.W. Holman, *John Day’s ‘Certain Notes’ (1560-65)*, Ph.D. diss., University of Kansas 1991; J.L. Smith, *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*, Oxford University Press, New York 2003.

4] Cfr. E.-L. Berz, *Die Notendrucke und ihre Verleger in Frankfurt am Main von den Anfängen bis etwa 1630: eine bibliographische und druck-*

technische Studie zur Musikpublikation, Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken-Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Kassel 1970.

5] Cfr. S.F. Pogue, *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Droz, Genève 1969; L. Guillo, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Klincksieck, Paris 1991.

6] Cfr. S.G. Cusick, *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*, Studies in Musicology, 43, Ann Arbor 1981; M. Buja, *Antonio Barré and Music Printing in Mid-Sixteenth-Century Italy*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill 1996.

7] Cfr. P. Cohen, *Musikdruck und -Drucker zu Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert; mit einem Verzeichnis der in Nürnberg im 16. Jahrhundert erschienenen Noten und Musikbücher*, Buch- und Alkzidenzdruckerei Höfer & Limmert, Nuremberg 1927; S. Jackson, *Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, Ph.D. diss., The City University of New York 1997.

schneider, Johann Berg e Ulrich Neuber, Dietrich Gerlach, Paul Kauffmann) [7]; a Valencia dal 1536 (F. Diaz); a Napoli dal 1537 (Joannes de Colonia, Giovanni Antonio de Caneto, Matteo Cancer, Giovanni Giacomo Carlino, Costantino Vitale, Giovan Battista Sottile, Giovan Battista Gargano) [8]; a Ferrara dal 1538 (Johannes de Buglhat e Antonio Hucher, Vittorio Baldini) [9]; a Venezia dal 1538 (Antonio Gardano, Girolamo Scotto, Francesco Rampazetto, Claudio Merulo, Angelo Gardano, Ricciardo Amadino, Giacomo Vincenti, Alessandro Raverio, Bartolomeo Magni, Alessandro Vincenti) [10]; a Wittenberg dal 1538 (Georg

Rhau, Johann Schwertel, Matthäus Welak); ad Anversa dal 1540 (Willem van Vissenaecken, Tylman Susato, Jean de Laet e Hubert Waelrant, Christophe Plantin, Pierre Phalèse [II]) [11]; ad Augsburg dal 1540 (Melchior Kriesstein, Philipp Ullhart) [12]; a Lovanio dal 1545 (Pierre Phalèse [I] poi in società con Jean Bellère ad Anversa) [13].

Durante la seconda metà del secolo la stampa musicale in Italia si diffuse sia verso capitali del calibro di Firenze e Milano, sia verso città più piccole come Brescia, Perugia e Verona [14]. Altrove, a nord delle Alpi, c'erano stampatori (solo per citare le città più importanti) a Berna,

8] Cfr. A. Pompilio, "Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento", in L. Bianconi, R. Bossa (a c. di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Olschki, Firenze 1983, pp. 79-102; K.A. Larson, A. Pompilio, "Le edizioni musicali napoletane", *ivi*, pp. 103-139.

9] Cfr. F. Dennis, *Music and Print: Book Production and Consumption in Ferrara, 1538-1598*, Ph.D. diss., University of Cambridge 2002.

10] Cfr. M.S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: a Descriptive Bibliography and Historical Study*, Garland, New York - London 1988; R. Edwards, *Claudio Merulo: Servant of the State and Musical Entrepreneur in Later Sixteenth-Century Venice*, Ph.D. diss., Princeton University 1990; R.J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, University of Rochester Press, Rochester 1998; J.A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: the Scotto Press, 1539-72*, Oxford University Press, New York 1998.

11] Cfr. L. Voet, *The Golden Compasses: a History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Van Gendt & Schram, Amsterdam - New York 1969-1972; S. Bain, *Music Printing in the Low Countries in the Sixteenth Century*, Ph.D. diss., University of Cambridge 1974; K. Forney, *Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer: an Archival and Typographical Investigation*, Ph.D.

diss., University of Kentucky 1978; L. Voet, J. Voet-Grisolle, *The Plantin Press (1555-1589): a Bibliography*, Van Hoeve, Amsterdam 1980-1983; R. Lee Weaver, *A Descriptive Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet*, Harmonie Park Press, Warren 1994; Idem, *Waelrant and Laet, Music Publishers in Antwerp's Golden Age*, Harmonie Park Press, Warren 1995; *Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century: Antwerp 1995*, in «Yearbook of the Alamire Foundation» II (1997), pp. 169-510.

12] Cfr. Th. Röder, "Innovation and Misfortune: Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century", in *Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century...*, cit., pp. 465-477.

13] Cfr. H. Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545-1578*, in «Académie de Belgique: Memoires de la classe des Beaux-Arts», collection in-8°, 2e série, 16/2, Bruxelles 1990.

14] Cfr. M. Donà, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze 1961; N. Guidobaldi, *Music Publishing in Sixteenth- and Seventeenth-Century Umbria*, in «Early Music History» VIII (1988), pp. 1-35; T. Carter, *Music-Printing in Late Sixteenth- and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni*, in «Early Music History» IX (1989), pp. 27-72.

Breslau, Erfurt, Dresda, Francoforte sull'Oder, Amburgo, Königsberg, Lipsia, Mühlhausen, Monaco (dove la tipografia di Adam Berg produsse belle stampe dal 1566 al 1626), Strasburgo [15], Cracovia e Praga, e nella penisola iberica, mentre Henrik Waldkirch operò a Copenhagen nel primo terzo del Seicento [16]. Gli stampatori musicali seguivano le tendenze generiche del mercato librario, che gravitava attorno ai più grandi centri civici, ecclesiastici o mercantili, dove i lavori potevano essere resi presto disponibili (non da ultimo, per gli affari lucrosi prospettati dalle stampe governative, principesche o dai decreti ecclesiastici e da altri simili documenti), e con facile accesso alle vie mercantili. Da un lato Venezia, dall'altro Anversa, dominavano l'Europa, e non è una sorpresa che anche la stampa musicale si sia fortemente stabilita proprio in queste due città.

Alcuni stampatori erano più o meno associati a casati reali o ducali (Attaignant e poi il marchio Le Roy & Ballard a Parigi; Vittorio Baldini a Ferrara), che in pratica garantivano loro il monopolio. Nei più grandi centri commerciali, tuttavia, gli stampatori tendevano a essere indipendenti. Pochi si dedicavano intera-

mente alla musica, benché molti decidessero di specializzarvisi, occupando un mercato di nicchia completato da altri materiali speciali che potevano servire per reperire particolari "ingredienti" della tipografia (testi non vernacolari, libri liturgici ecc.). Gli affari tendevano a restare a gestione familiare (seguendo un modello comune agli stampatori generici), passando di padre in figlio o figliastro (Bartolomeo Magni era il figliastro di Angelo Gardano); di rado anche una moglie o una sorella potevano prendere le redini dell'attività, come Catharina Gerlach a Norimberga (moglie di Johann Berg e poi di Dietrich Gerlach, che passò alla stampa dopo la morte del marito nel 1575 e fino al suo ritiro nel 1591, dopodiché passò a Paul Kauffmann, figlio maggiore di Berg). I fondatori di nuove stamperie spesso avevano servito come apprendisti a vari livelli presso botteghe già avviate (come Riccardo Amadino a Venezia, che pare essersi formato presso Scotto).

Tutto ciò creava complesse relazioni che si possono parzialmente tracciare grazie ai documenti legali e alla trasmissione di strumentazioni (inclusi gli stessi caratteri tipografici, di solito facilmente identifi-

[15] Cfr. A. Pfister, "Von frühesten Musikdruck in der Schweiz", in K. Schwarber (a c. di), *Festschrift Gustav Binz*, Schwabe & Co., Basel 1935, pp. 160-178; W. Young, *Music Printing in Sixteenth-Century Strasbourg*, in «Renaissance Quarterly» XXIV (1971), pp. 486-501; H. Hüsch, "Hamburger Musikdrucker und Musikverleger im 16. und 17. Jahrhundert", in U. Haensel (a c. di), *Beiträge zur Mu-*

sikgeschichte Nordeuropas: Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag, Möseler, Wolfenbüttel 1978, pp. 255-270; Cfr. J.M. Madurell, *La imprenta musical en España: documentos para su estudio*, in «Anuario musical» VIII (1953), pp. 230-236.

[16] Cfr. Å. Davidsson, *Danskt musiktryk intill 1700-talets mitt/Dänischer Musikdruck bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, in «Studia musicologica upsaliensia» VII (1962).

cabili, e il materiale di copyright). Gli stampatori che solo raramente facevano libri di musica prendevano in prestito ciò che serviva loro da botteghe avviate, oppure contrattavano un "subappalto" che poi restava sotto silenzio. Una situazione del tutto simile capitava tra i librai che negoziavano coi compositori e contrattavano le stampe. Ciò creava un complesso meccanismo di produzione che non sempre è visibile attraverso gli esemplari stessi. Per esempio, nel Cinquecento (proprio come oggi) c'era una distinzione fondamentale tra la stampa e la pubblicazione. Lo stampatore era responsabile della tipografia di un'edizione, della sua produzione e della tiratura. L'editore commissionava e riceveva queste copie, distribuendole poi sul mercato. Uno stampatore poteva agire da editore (o coeditore), ma l'editore poteva essere a sua volta un compositore (specialmente nel caso delle edizioni "di vanità"), un libraio o una terza parte in causa. Quindi, benché lo stampatore s'identificasse sul frontespizio o sul colophon dell'edizione, i suoi interessi finanziari o di altro genere inerenti alla determinata edizione potevano variare a seconda che il suo lavoro fosse di semplice commissione o teso al profitto. Per contro, nonostante alcuni compositori fossero pagati dagli stampatori (o dagli editori) per la loro musica – come notava Whythorne – erano ancora di più quelli che pagavano uno stampatore per il suo servizio o che partecipavano in qualche misu-

ra ai costi e ai profitti, condividendo gli accordi. Questi stessi compositori, d'altro canto, usavano i propri fondi per la stampa, oppure cercavano di guadagnare (per esempio da un committente, spesso dedicatario del volume) per poterlo fare. Se uno stampatore firmava una dedica, o la stampa era in qualche misura antologica, possiamo essere abbastanza certi che egli stesso avesse preso parte all'investimento come editore, ma in assenza di contratti sopravvissuti tra compositori e stampatori (e di questi anni ne restano ben pochi), bisogna essere molto cauti nel definire le reciproche responsabilità.

La stampa musicale necessita di una serie di attrezzature specializzate (soprattutto i caratteri), di abilità specifiche per la copiatura (la preparazione del manoscritto musicale – lo *Stichvorlage* – destinato alla tipografia) e per la stessa tipografia. Alcuni stampatori, pubblicando anche proprie composizioni (per esempio Antonio Gardano, Adrien Le Roy, Girolamo Scotto, Tylman Susato), mostravano di avere competenze musicali. È difficile immaginare un tipografo musicalmente analfabeta produrre un testo accurato, nonostante, in teoria, sia possibile lavorare solo "a vista". Al contrario, è poco probabile che un tipografo (distinto da chi redigeva la copia) normalmente prendesse decisioni importanti o correggesse errori dello *Stichvorlage*, anche a causa della rapidità con cui doveva lavorare. Ecco perché la qualità di

un'edizione non dipendeva dalla sola curatela editoriale della bottega (variabile in base agli investimenti dello stampatore nell'economia dell'intero processo), questa era piuttosto determinata dalla natura della fonte inizialmente sottoposta alla stampa.

Pochi compositori divennero stampatori-editori in piena regola (pur non occupandosi della tipografia): si possono citare Claudio Merulo (Claudio da Correggio) a Venezia e Thomas Tallis, William Byrd e Thomas Morley a Londra [17]. Altri stampatori entrarono in simili strette relazioni coi compositori: per esempio Attaingnant a Parigi con Claude Gervaise, Antonio Gardano a Venezia con Adriano Willaert, Jiří Černý a Praga con Jacobus Handl, Plantin ad Anversa con Séverin Cornet, e Pierre Phalèse [11] sempre ad Anversa con Peter Philips. Costoro non solo pubblicavano coi rispettivi stampatori ma fungevano anche da consulenti editoriali e forse correttori di bozze. In certi casi, tuttavia, c'era una chiara divisione delle mansioni. I compositori potevano condurre i loro affari con la stam-

peria anche a distanza [18] e non è detto che chiunque "firmasse" una dedica dal luogo di pubblicazione fosse proprio lì a vederne il risultato.

Spesso, per motivi commerciali, gli stampatori e i compositori formavano strette alleanze. Orlando di Lasso (1532-1594), per esempio, autore assai prolifico e grande viaggiatore, avvantaggiò le attività di stampa ad Anversa (con Tylman Susato), a Parigi (dove era amico di Adrien Le Roy), a Venezia (in parte grazie ai suoi allievi, tra cui i Gabrieli) e a Monaco (con Adam Berg). Similmente, lo stampatore veneziano Giacomo Vincenti sembra aver tratto grossi profitti dalle multiple edizioni dei *concerti ecclesiastici* di Lodovico Grossi da Viadana all'inizio del Seicento.

Sia gli stampatori sia gli editori idearono ulteriori strumenti per incrementare la diffusione dei loro "articoli". Lo fecero tramite la pubblicità (per esempio sotto forma di cataloghi e frontespizi). L'ultimo espediente spesso enfatizzava la qualità del materiale in questione e l'accuratezza della sua presentazione. I cataloghi degli stampatori e dei librai, a questo proposito,

[17] Nel 1575, per esempio, Tallis e Byrd insieme ottennero l'autorizzazione a stampare e importare musica e la esercitarono con una certa esclusività, nonostante ciò non gli abbia valso grandi profitti, ironia della sorte, se non nel caso della stampa di carta rigata manoscritta. Cfr. I. Fenlon, J. Milsom, "Ruled Paper Imprinted": *Music Paper and Patents in Sixteenth-Century England*, in «Journal of the American Musicological Society» xxxvii (1984), pp. 139-163.

[18] Per esempio Vincenzo Galilei diceva di aver mandato per posta il suo *Dialogo della musica antica, et della moderna* (Giorgio Marescotti, Firenze 1581) perché fosse stampato a Venezia,

ma il manoscritto scomparve (Galilei ne diede la colpa al suo rivale Gioseffo Zarlino), costringendolo a ricostituire il testo a memoria e a pubblicarlo a Firenze.

[19] Cfr. D.W. Krummel, "Venetian Baroque Music in a London Bookshop: the Robert Martin Catalogues, 1633-50", in O.W. Neighbour (a c. di), *Music and Bibliography: Essays in Honour of Alec Hyatt King*, Saur, New York 1980, pp. 1-27; O. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze 1984; H. Vanhulst (a c. di), *The 'Catalogus librorum musicorum' of Jan Evertsen van Doorn (Utrecht 1639)*, HES, Utre-

meritano un attento studio per capire quale fosse il concetto vigente di mercato e quali le mode del momento [19]. Gli stampatori, fra l'altro, dovevano proteggere i loro investimenti per mezzo di privilegi e patenti per ciascuna tipologia di libro, per i singoli titoli e, in certi casi, anche per le innovazioni tecnologiche. Dovevano poi reclutare i compositori e ciò, a quanto pare, spesso avveniva tramite conversazioni orali o contatti con personalità importanti [20]. Alcune stampe si rivolgevano al soddisfacimento di piccole fasce di mercato, come accadde con Girolamo Scotto e la *canzona villanesca alla napoletana*, o con Claudio Merulo e le sue pubblicazioni di musica per tastiera nei tardi anni Sessanta del Cinquecento, oppure ancora con l'attenzione di Giacomo Vincenti verso i nuovi stili monodici e verso i mottetti e i madrigali concertati. Altre, specialmente in Germania (ma anche quelle di John Day a Londra), furono ideate quasi interamente per soddisfare la domanda, rapidamente crescente, di collezioni di salmi e inni protestanti. Ma le più grandi stamperie musicali dovevano anche mantenere un campionario abbastanza vasto e differenziato sia per genere (sacro e profano), sia per livello di abilità (dal principiante al provetto), oltre a coltivare il proprio pubblico con manualetti di rudimenti di teoria e pratica e con versioni semplificate degli "standard" del repertorio. Inoltre dovevano assicurarsi un'efficiente rete di distribuzione nelle aree d'interesse, agendo per mezzo delle fiere librarie (Francoforte ne è l'esempio pri-

mario), e di una rete di librai affiliati.

In un'epoca in cui il commercio librario veniva sempre più sottoposto allo scrutinio esterno della censura ecclesiastica e civica, la stampa musicale si rivelò un'impresa relativamente sicura. I libri di musica sottostavano alla medesima censura e, almeno in teoria, necessitavano della licenza ecclesiastica da parte dell'Inquisizione o di suoi delegati (da qui deriva la dicitura «con licenza de' Superiori»): alcuni stampatori, per esempio, si preoccupavano di spiegare che la presenza in testi madrigaleschi di parole come «amore» o «bellezza divina» non andava contro i principi della fede. Ma l'Inquisizione aveva a che fare con problemi più importanti, come il controllo delle opere degli autori classici, dei testi scientifici e, ovviamente, del materiale che sosteneva le tesi protestanti e le altre eresie. In zone non cattoliche le pressioni furono uguali e contrarie, benché in genere più lassiste [21].

TECNOLOGIE DI STAMPA

20] Il compositore mantovano Giovanni Giacomo Gastoldi, per esempio, pare abbia sollecitato vari colleghi ad associarsi con la stamperia di Ricciardo Amadino a Venezia. Cfr. i commenti nella mia recensione a D. Harrán, *Salomone Rossi: Jewish Musician in Renaissance Mantua* (Oxford, 1999), in «Journal of the Royal Musical Association» CXXV (2000), pp. 299-306.

21] Il compositore inglese William Byrd, ben noto per la sua abiura, fu in grado di stampare mottetti con testi latini sfacciatamente "cattolici", ma solo nel caso delle sue tre messe, tuttavia, dovette ricorrere a sotterfugi (edizioni senza frontespizio, data o indicazione dello stampatore).

Una delle ragioni della forte espansione della musica a stampa nel secondo quarto del Cinquecento fu la tecnologia: in particolare, per la musica, l'adozione dei caratteri mobili di stampa a singola impressione. Il triplo o doppio processo di Petrucci o il metodo ligneo di Antico erano assai dispendiosi in termini di tempo e abilità specialistiche (oltre a dare adito a costosi errori). Nell'impressione singola di musica a stampa, invece, le pagine musicali venivano assemblate in una sola volta, praticamente come si faceva per le pagine di testo ordinario. I caratteri musicali venivano creati come avveniva per le fusioni dei caratteri letterari – i punzoni, per esempio, erano prima tagliati e poi usati per impressionare serie di matrici (stampi), attraverso le quali veniva colato lo stesso carattere – benché il design e il taglio di questi punzoni fosse più complesso. Il carattere musicale (“font”, cioè la serie completa di caratteri relativi a un insieme di matrici) comprendeva numerosi esemplari (caratteri singoli) e ciascuno rappresentava una nota (distinta per posizione e valore ritmico sul rigo) col suo completo segmento di rigo (in alcuni casi si usava un segmento parziale di rigo, dando adito al cosiddetto “nested-type” o “bonded-type”); ne esistevano di ulteriori per le chiavi, le armature, i segni mensurali, le righe vuote ecc., oltre a quelli convenzionali per le lettere di testo. I caratteri per le intavolature a singola impressione funzionavano con analoghi principi, benché tendessero a

essere più semplici da creare per la non necessità delle note musicali, anche se più difficili da mettere insieme. Alcuni tipi di caratteri musicali potevano avere multipli scopi a seconda di dove venivano usati (una semiminima nel quarto spazio su un rigo di cinque linee poteva venire invertita nel primo spazio del rigo e, naturalmente rappresentava una differente altezza a seconda della chiave iniziale). Gli esemplari di tipografia erano assemblati a specchio (da destra a sinistra) e uniti in una forma: la pagina veniva assicurata a una solida cornice di metallo (la griglia) per mezzo di cornici interne in legno regolabili (“furniture”) e cunei (“quoins”) o, in certi casi, da un meccanismo tramite dado ad alette.

La forma veniva inserita nella stampatrice dalla quale si estraevano fogli per la correzione delle bozze, riportando poi ogni necessaria correzione nella forma corretta. Ulteriori correzioni potevano avvenire durante la stampa stessa (da qui il termine di “correzione stop-press”). Il primo esempio noto di stampa musicale a singola impressione è un folio isolato stampato da John Rastell a Londra verso il 1523 o poco prima, benché il processo fosse già stato adottato consistentemente da Pierre Attaignant a Parigi nel 1528.

Il numero di pagine stampate a partire da una singola forma dipendeva dal formato del libro: due per l'*in folio*, quattro per l'*in quarto*, otto per l'*in octavo* ecc. Ciascun foglio passava sotto la stampatrice due volte (sotto due differenti forme), la prima per



Fig. 1: *Primus liber cum quinque vocibus...Mottetti del frutto*, Antonio Gardano, Venezia 1538; *Al tus*, p. 24 [tratto da Mary S. Antonio Gardano, *Venetian Music Printer 1538-1569: a Descriptive Bibliography and Historical Study*, vol. 1, Garland, New York - London 1988, figura 28 (l'originale conservato presso la British Library di Londra)]. Una delle più antiche stampe di Antonio Gardano, ottimo esempio di tecnica a singola impressione. Si notino le due lettrici decorative provenienti da blocchi differenti.

il fronte e la seconda per il retro; questo foglio formava poi il fascicolo (quattro pagine per il folio, otto per il quarto, sedici per l'ottavo) che veniva piegato e tagliato prima di mettere insieme il libro e rilegarlo secondo le preferenze: ciò avveniva sia presso lo stampatore sia, più spesso, presso il libraio. Per assicurarsi che le pagine andassero nel giusto senso recto/verso dei fascicoli era necessaria una regolare successione prestabilita sul fronte e sul retro del foglio stampato; la seguente collazione (cioè la corretta impaginazione, il taglio e la sequenza dei fascicoli) era sup-

portata da indicazioni (Ai, Aii, Bi, Bii ecc.), numeri di pagina e altri segni di sequenza in cima o a piè di pagina. Posto che un lato del foglio conteneva più di una pagina a stampa (tranne nei casi di formato in folio massimo), ogni elemento tipografico importante della pagina non poteva essere usato altrove nella pagina stessa né usato altrove sullo stesso lato del foglio. Ciò è solitamente più appariscente nel caso delle lettere capitali decorative, spesso con blocchi di legno o fuse a parte [FIG. 1].

Si consideri, per esempio, un formato in quarto con un brano musi-

cale per pagina (eventualità normale): il fronte del foglio (secondo una regolare successione prestabilita) poteva contenere la prima, quarta, quinta e ottava pagina del fascicolo. Se uno dei testi del brano iniziava con la stessa lettera di un altro, erano necessarie due differenti lettere capitali decorative. Per evitare il vuoto visuale che ne seguiva, gli stampatori (o i loro redattori) potevano provare a evitare simili duplicati; ciò, a volte, può spiegare le apparenti incoerenze nella successione dei brani in una data edizione (per esempio in base al modo).

Una volta che il numero di pagine prestabilito veniva stampato dalla forma, da questa veniva pulito l'inchiostro, quindi la si apriva e i caratteri venivano riposti nei loro contenitori (raggruppati per tipologia). A seconda del numero di stampe di una bottega, e anche del numero di addetti ai lavori, le forme potevano essere preparate in anticipo e i fogli condivisi tra i tipografi e le presse (cioè il fronte di un foglio poteva essere stampato dalla "pressa 1" e il retro dalla "pressa 2", mentre la 1 si preparava a stampare il fronte del foglio successivo). Alcuni elementi tipografici (come apici, pedici e lettere capitali) potevano restare sulla forma mentre il resto veniva ricollocato per un altro foglio (da qui il termine "standing type"). Ma le forme chiuse non venivano conservate a lungo. Dunque non esistono "ristampe" in senso stretto tramite singola impressio-

ne, anche se il frontespizio porta diciture come «nuovamente ristampata» ecc.: ogni seconda o successiva edizione andava ricostruita da capo, quindi si trattava – tipograficamente e bibliograficamente – di qualcosa di diverso da ogni edizione precedente, anche se il tentativo di preservarne l'aspetto e l'impostazione era stato fatto. L'unica eccezione è nel caso di "finte" ristampe, per esempio, dove pagine stampate in frontetro di un'edizione precedente erano collazionate con un nuovo frontespizio, come tentativo, da parte dello stampatore o dell'editore, di svuotare il vecchio magazzino o di dare l'impressione che un determinato titolo fosse più richiesto di quanto in realtà non lo era.

Non si poteva neppure garantire che ogni singola (superstite) copia di una singola edizione fosse identica: ciò, benché sia un luogo comune, è errato [22]. Le interruzioni in fase di stampa per le correzioni "stop press" stimolavano, ma non necessitavano lo scarto delle pagine già stampate e, prima che i fogli venissero messi insieme, potevano non restare nell'ordine di stampa prestabilito. Spesso, ciascun foglio di una data edizione esisteva in differenti stadi ("state") di stampa (ogni correzione "stop press" dava inizio a un nuovo stadio), e i diversi stadi venivano distribuiti variamente tra le copie sopravvissute. Il bibliografo più coscienzioso dovrebbe comparare ogni singola co-

[22] Cfr. J. Milsom, *Tallis, Byrd and the "Incorrected" Copy: Some Cautionary Notes for Editors of Early Mu-*

sic Printed from Movable Type, in «*Music & Letters*» LXXVII (1996), pp. 348-367.

pia esistente dell'edizione di un libro anche se il premio per una simile preoccupazione è spesso minore degli sforzi sostenuti per ottenerlo.

Il fatto che la musica venisse stampata in formato di *libro parte* (quindi, per una collezione di brani a cinque voci, in cinque libri parte) rifletteva non solo le necessità dell'esecuzione, ma anche il tipo di tecnologia adoperata: nella stampa a singola impressione era difficile ottenere il preciso allineamento verticale tipico delle partiture, e i formati di partitura ridotta erano limitati dalle difficoltà tecniche (fatto salvo l'uso di caratteri specificamente fusi) che incorrevano se si volevano ottenere due o più note sovrainpresse su un singolo rigo, cosa che creò particolari problemi alla stampa della musica per tastiera. Più tardi, alcune partiture furono stampate per motivi di studio – l'esempio più antico è *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci* (Angelo Gardano, Venezia 1577) – ma si tratta comunque di eccezioni. Un libro di musica non poteva essere letto “in silenzio” come un libro normale: la sua lettura principale avveniva con l'esecuzione. Ciò aveva profonde conseguenze sull'acquisto e sull'uso della musica a stampa dell'epoca, oltre che sulla concezione e il giudizio di “opera” musicale da parte dei suoi consumatori.

Verso la fine del Cinquecento si fecero dei tentativi per ovviare ai limiti delle stampe a singola impressione. La tendenza verso l'ornamentazione virtuosistica richiese un'espansione dei caratteri musicali consueti (in

modo da includere i valori più brevi), benché alcuni gambi di nota (d'aiuto per la visualizzazione di due o più note sopra una data sillaba di testo o all'interno di un'unità metrica) fossero possibili collegando i caratteri con dei nodi oppure creando caratteri speciali. Queste difficoltà rendevano necessario un diverso strumento di stampa. L'impressione su lastre di rame, originariamente sviluppata per il fiorentino mercato delle mappe e delle riproduzioni di opere d'arte, apparve sporadicamente nel Cinquecento (l'esempio più antico è l'*Intabolatura da leuto* di Francesco da Milano pubblicata prima del 1536) ma fu usata con una certa regolarità (sia nella musica vocale che strumentale) a metà anni Ottanta da Simone Verovio a Roma e poi da Nicolò Borboni [23]; anche lo stampatore William Hole fece alcuni raffinati lavori in Inghilterra, tra cui la raccolta *Parthenia, or The Maydenhead of the First Musicke that Ever was Printed for the Virginalls* (G. Lowe, London 1613). L'impressione permetteva di stampare pagine manoscritte (nonostante in seguito furono anche usati punzoni), oltre che le altre caratteristiche scritte dei manoscritti [FIG 2]; fra l'altro metteva gli stampatori nella condizione di evitare le restrizioni dovute ai monopoli sui caratteri tipografici. La si adoperava per partiture ridotte e per la musica per tastiera. Oltre al fatto

23] A. Morelli, *Nuovi documenti Frescobaldiani: i contratti per l'edizione del Primo libro di toccate*, in «Studi musicali» XVII (1988), pp. 255-263.

more? Chi usuo tien nell'altra per to il co re?

mienze more Chi usuo tien nell'altra per to il co re?

A doi soprani

mi son gioua netta e ri do e can to a la sin

gun no uel la Can tava la mia dolce' pastorel la quando la

Can tava la mia dolce' pastorel la

mi son gioua netta e ri do e can to a la sin

Fig. 2: Luzzasco Luzzaschi *Madrigali... per cantare, et sonare a uno, doi, e tre soprani*, Simone Verovio, Roma 1601, p. 16 [ed. in facsimile a c. di E. Durante, *AFM* 1980]. La partitura per due soprani e accompagnamento di clavicembalo. L'impressione permette la effettiva riproduzione del manoscritto; si raffigurano le note di più breve valore, le altezze multiple su un singolo pentagramma con molta più efficacia di quanto non permetta la stampa a singola impressione, oltre al fatto che si ottiene un migliore allineamento verticale, come spesso accade in manoscritti coevi, il preciso allineamento delle stanghette di

che permettevano maggior complessità notazionale, le lastre incise potevano anche essere conservate per ristampe con o senza successivi emendamenti. Ma nonostante fosse molto piú funzionale della stampa a singola impressione, rimase per lo piú come una soluzione di lusso e non adottata largamente.

Possediamo poche testimonianze normative circa le tirature di questo periodo, benché in generale sembrano state inferiori per i libri di musica piuttosto che per i libri non musicali, dove andavano dalle 150 alle 3000 copie, con il numero di 1250 considerato come un'auspicabile norma almeno dalla stamperia di Plantin ad Anversa [24]. Nel caso della musica, 500 è considerato dagli studiosi come un numero normale, benché sopravvivano documenti contrattuali validi per una tiratura di appena 12 copie di un libro contenente cinque messe di Jacobus de Kerle sempre per i tipi di Plantin nel 1589 – evidentemente una straordinaria eccezione, come lo stampatore stesso notò con un certo disappunto – e per una tiratura di addirittura 1500 copie per le *Chansons nouvelles... à quatre parties* di Barthélemy Beau-laigue (Robert Granjon, Lyon 1559), e poco piú di 1.000 (il *Second Booke of Ayres* [Thomas East, London 1602]

24] Cfr. M.S. Lewis, *Antonio Gardano...*, cit., vol. 1, pp. 87-88; R.J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms...*, cit., p. 41 (e nota 27).

25] Per questo e altri esempi cfr. R.J. Agee, *A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century*, in «Studi musicali» xv (1986), pp. 59-65.

di John Dowland) [25], benché anche 200 appaia in alcuni contratti e sembri una media piú probabile. Una bassa tiratura difficilmente si rivelava vantaggiosa (ponendo che lo stampatore o l'editore si preoccupassero dei costi), ma il fatto che la manodopera era economica mentre la carta era assai costosa indica che spesso era piú economico stampare di meno, soddisfacendo eventuali domande successive con una seconda edizione. Era antieconomico per gli stampatori (cosí come per gli editori o i librai) conservare sui propri scaffali un inventario invenduto, nonostante sia chiaro (dalle lagnanze degli stampatori, librai ecc.) che ciò accadeva spesso. La longevità delle stampe nei cataloghi degli editori e dei librai è piú un segno di giacenze invendute che un indice di domanda, anche se alcuni cataloghi hanno incluso le "vecchie" stampe non tanto per venderle quanto per fare il punto su una completa e consolidata "lista" da poter esporre come garanzia della propria reputazione. Per questo motivo, la relazione tra la domanda e le aspettative di sopravvivenza dell'epoca è complessa, dipendendo anche da dove le copie sono sopravvissute e da che genere di utilizzo le fonti storiche ce ne suggeriscono (in base alla presenza, in queste stampe, di correzioni, annotazioni esecutive, segni di usura): alcune delle copie meglio preservate erano, forse, le meno usate e quindi quelle che conservavano musica meno popolare di altra che invece circolava su materiali ora perduti, poi-

ché non venivano usati solo come copie “d’archivio”.

All’apice (dagli anni Ottanta del Cinquecento agli anni Venti del Seicento), la produzione complessiva degli stampatori musicali italiani ammontava a oltre ottanta edizioni all’anno, unendo nuove stampe a seconde o successive edizioni, ed edizioni monografiche ad antologie. La velocità con cui una bottega di stampatore poteva operare dipendeva dal numero di torchi di cui disponeva (Gardano e Scotto a Venezia ne avevano due, Susato ad Anversa ne aveva uno), dal numero di operai e dalla complessità dell’opera tipografica da fornire. I contratti comunemente specificavano un certo numero di stampe di un folio (probabilmente un fascicolo) al giorno (quindi 15 giorni per cinque libri-parti in quarto di lunghezza normale), anche se, per esempio, a metà degli anni Ottanta del Cinquecento la stamperia di Gardano era in grado di produrre 30-40 edizioni all’anno, cosa che pare una stima conservativa, benché basata su ragioni commerciali.

In effetti, una volta consolidati dei livelli specialistici di competenza, probabilmente la preparazione di una pagina di musica divenne più rapida di quella di una pagina di testo, perché vi erano meno caratteri e generalmente una gran quantità di spazio bianco. Al contrario, la musica necessitava di più tempo per la curatela in termini di progetto d’impaginazione e di spaziatura delle righe (“casting off”). Tuttavia, la seconda edizione e le successive potevano es-

sere più facili visto che la prima fungeva da modello, a patto che il corpo dei caratteri, l’impostazione e il formato della carta fossero gli stessi.

Ogni osservazione su una determinata stampa ne invoca altre sulla sua *Stichvorlage* (la fonte tipografata). Gli *Stichvorlagen* manoscritti sono in gran parte perduti, benché le loro tracce si possano trovare nel prodotto stampato, il cui contenuto e la cui struttura erano largamente predeterminati; attraverso queste tracce si può tentare una ricostruzione filologica delle fonti originali. Inoltre, a parte i normali errori di stampa, ogni errore significativo o stranezza in una stampa può facilmente essere stato causato da errori o peculiarità presenti negli *Stichvorlagen* non identificati o non corretti dal curatore o dal tipografo. Un caso specifico aiuta a chiarire la questione. Nel 1638, lo stampatore veneziano Alessandro Vincenti pubblicò l’Otavo libro dei madrigali di Claudio Monteverdi, i *Madrigali guerrieri, et amorosi*. Il libro contiene il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, una “cantata semi-drammatica” (appellativo che le do in attesa di un termine migliore) che fu eseguita per la prima volta a Venezia durante il Carnevale del 1624. Il *Combattimento* si presenta sotto forma di parti strumentali e vocali (distribuite in libri-parti), ma anche sotto forma di partitura (nel libro-parti destinato al basso continuo). Ci sono piccole ma significative differenze tra le parti e la partitura per quanto riguarda sia le note sia il testo; tutto ciò, quindi,

pone un certo dilemma editoriale: quale lezione va preferita? I tentativi di risolvere questi problemi hanno finora posto l'attenzione su certi aspetti del giudizio estetico (per esempio sul fatto che una lettura può essere qualitativamente migliore di un'altra) mancando però di considerare una questione ovvia: cosa avevano di fronte Vincenti o il suo compositore tipografico mentre preparavano l'edizione? Un attento esame suggerisce che le parti e la partitura probabilmente derivano da differenti rami di uno *stemma* ipotizzabile a partire dal materiale manoscritto del *Combattimento*, dove le parti si basano su un originale materiale a scopo esecutivo (con o senza successivi emendamenti editoriali), mentre la partitura si basa su una tarda redazione dell'opera e una forse neppure di mano di Monteverdi. Le conseguenze per ogni edizione moderna sono profonde.

LE REAZIONI DEI COMPOSITORI

Per i compositori la stampa musicale significava un potentissimo strumento per innalzare la notorietà pubblica della loro attività. Le prefazioni e le dediche enfaticizzano ripetutamente proprio questo punto: la stampa porta la musica di un compositore dall'oscurità alla luce, rendendo

permanente qualcosa che altrimenti sarebbe rimasta transeunte. Per contro, questi stessi compositori dovettero sviluppare un senso degli affari per godere del massimo beneficio dai loro rapporti commerciali. È di Costanzo Festa uno dei più antichi esempi di reazione di un compositore alla stampa, come leggiamo in una lettera scritta da Roma a Filippo Strozzi, il 5 settembre 1536:

Vorria un servitio de Vostra Signoria che me faci tanta gratia che per un suo faci cerchare In Venetia uno che stampa musicha per che sono stato richiesto ma non so il nome et farlj Intendere che se vole le mie oppere cio e li hymnj li magnificat chio non voglio mancho de cento et cinquanta scutj et se vole le basse duecento in tutto et volendo stampare potra meter li hymnj et li magnificat in un libro grande come quello de le .15. mjsse per che tutti li chorj se ne potran no servire le basse sono bone per imparare a cantar a comtraponto a componere et a sonar de tuttj li strume π tj [26].

Ma le richieste di Festa riflettono senza dubbio una visione piuttosto ingenua del business editoriale – nessuna delle opere elencate nella lettera fu pubblicata prima della sua morte nel 1545 – ed è probabile che molti compositori considerassero la stampa non come un'impresa di per sé

26] R.J. Agee, *Filippo Strozzi and the Early Madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society» XXXVIII (1985), pp. 227-237, in particolare alle pp. 232-234; C. Festa, *Coun-*

terpoints on a Cantus Firmus, a c. di R.J. Agee, A-R Editions, Madison 1997, pp. VI-IX. Il riferimento è al *Liber quindecim missarum* di Andrea Antico, stampato nel 1516.

vantaggiosa, ma utile soprattutto per gli altri benefici che poteva procurare (come l'attrazione di un committente, la propria promozione in vista di un nuovo incarico ecc.), o come operazione necessaria in forma di obbligazione (per esempio per aver ricevuto un nuovo posto di lavoro). Anche un compositore piú volte stampato (e ancor piú spesso ristampato) come Luca Marenzio – che sembra aver usato la stampa musicale per sostenere quella che in effetti era una carriera da “free-lance” – programava le strategie editoriali con cura allorquando doveva sostenere le sue periodiche ricerche di lavoro.

Le impressioni di Whythorne appaiono corrette in certi casi, specialmente quando alcuni stampatori erano in competizione nella medesima zona. Presumibilmente Adrian Willaert beneficiò, finanziariamente e in altre forme, della sua relazione con lo stampatore veneziano Antonio Gardano. Anche il caso di Claudio Monteverdi rivela le strategie di un compositore nel trattare con gli stampatori musicali. La sua prima collezione, un libro di mottetti a tre voci (1582), fu stampata da Angelo Gardano; si serví quindi di un libraio cremonese (Pietro Bozzola) per pubblicare una collezione di madrigali spirituali a quattro voci (1583) tramite il torchio bresciano di Vincenzo Sabbio; le canzonette a tre voci

(1584) furono pubblicate da Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino a Venezia; quindi i primi due libri di madrigali a cinque voci (1587 e 1590) furono pubblicati da Angelo Gardano. Ciò suggerisce alcune raffinate scelte in termini di repertorio, stampatore e luogo di pubblicazione. Dal terzo libro (1592) al sesto (1614), Monteverdi seguí i colleghi mantovani (si era appena spostato alla corte del duca Vincenzo Gonzaga) per vedere la propria musica stampata da Ricciardo Amadino, che piú volte ripubblicò seconde o successive edizioni (per esempio, il *Quinto libro* del 1605 riapparve nel 1606, 1608, 1610, 1611, 1613 e 1615). Si può presumere che Monteverdi abbia tratto profitto dalla relazione fino al ritiro di Amadino dall'attività tipografica, in seguito al quale il compositore si affidò a Gardano (Bartolomeo Magni) e, per poco, anche ad Alessandro Vincenti.

La stampa incoraggiò una crescente consapevolezza dei diritti di proprietà d'autore, in parte tramite il sistema dei privilegi, che sia il compositore sia lo stampatore potevano invocare e pagare per ottenere una certa forma di copyright di protezione limitato cronologicamente e geograficamente [27]. I compositori potevano anche mettere insieme un campionario di stampe (un primo, secondo, terzo libro di madrigali, pubbli-

[27] Cfr. R.J. Agee, *The Venetian Privilege and Venetian Music-Printing in the Sixteenth Century*, in «Early Music History» III (1983), pp. 1-42. Tuttavia i privilegi non vivevano oltre i confini dello stato che li promulgava, cosa che in Ita-

lia costringeva a garanzie multiple di privilegio; per il caso della *Musica nova* di Willaert (1559) cfr. J.A. Owens, R.J. Agee, *La stampa della “Musica nova” di Willaert*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XXIV (1989), pp. 219-305.

cazioni sequenziali in base al numero d'opera) che avrebbero poi costituito un corpus di opere da poter pubblicare in forma cumulativa (come, per esempio, i nove libri di madrigali di Marenzio, pubblicati insieme a Norimberga nel 1601, e i suoi sei libri di madrigali a sei voci nel 1608), oppure come "raccolta di opere", come i mottetti del vasto *Magnum opus musicum* di Orlando di Lasso (Nicolaus Heinrich, Monaco 1604). Similmente, i sei libri di madrigali a cinque voci di Gesualdo da Venosa furono pubblicati insieme e in partitura da Simone Molinaro, a Genova, nel 1613. Queste edizioni cumulative, e spesso commemorative, contribuirono a definire il canone musicale dell'epoca.

Un ovvio timore veniva dai plagii. I compositori spesso pensavano che fissare le proprie opere con la stampa limitasse i danni derivati dalla precedente circolazione manoscritta, che provocava letture scorrette e false attribuzioni; qualcosa del genere la leggiamo nel testo di prefazione al *Libro primo de madriali a quattro voci* di Francesco Corteccia (Girolamo Scotto, Venezia 1544) e ne *Le nuove musiche* di Giulio Caccini (I Marescotti, Firenze 1601-1602), benché simili asserzioni spesso finiscano per sembrare autoreferenziali. Altri si lamentavano che la stampa stessa stimolasse i plagii da parte di «Corvi che si vestono bene spesso la piuma del Cygno», per dirla con una memorabile frase di Jacquet de Berchem (1546) [28]. E la fissità della stampa non bastava a prevenire attribuzioni conflittuali o po-

co accurate risultanti da eccessivi entusiasmi degli stampatori o dei curatori (questo è il caso di Josquin) o dei compositori che spacciavano per propria della musica che non lo era.

Le stesse standardizzazioni della stampa avevano degli svantaggi. Adriano Banchieri, per esempio si lamentava

che vi sono alle volte de gli Mastri di Capella, et Organisti Compositori, che si troveranno Soprani, et Alti che vanno alle stelle; Tenori, et Bassi che scendono a gl'antipodi, et per che le compositioni riescono a loro, credono sia per far l'istesso effetto in mano d'altri: concludo che le compositioni che si mandano alla Stampa, dovendo servire universalmente, tutte le parti devono esser comode, altrimenti danno (per lo più) mala sodisfazione [29].

Ciò suggeriva una conformità di idiomi stilistici nella musica a stampa che, ovviamente, rendeva poca giustizia alla ricchezza dei repertori e delle prassi esecutive dell'epoca. La stampa fissava gli stili, le forme e i generi appropriati alla diffusione, e i compositori che non erano in grado o non volevano conformarsi a questi canoni erano sempre più ristretti, o relegati per conseguenza, a una sottocultura manoscritta.

[28] Cfr. M.S. Lewis, "Antonio Gardane's Early Connections with the Willaert Circle", in I. Fenlon (a c. di), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 209-226: 212.

[29] A. Banchieri, *Cartella musicale*, III ed., Giacomo Vincenti, Venezia 1614; ed. in facsimile Forni, Bologna 1968, p. 28.

Questo non era sempre un problema. Una volta che la musica veniva pubblicata – cioè “resa pubblica” – la sua circolazione in ambiti “privati” veniva svalutata. Cipriano de Rore fu riluttante verso la stampa proprio perché una simile familiarità avrebbe sminuito le sue opere (benché questa sia un'espressione autoreferenziale) [30]. Altri compositori sembrano aver licenziato alle stampe particolari opere dopo che essi stessi (o i loro committenti) non ne facevano più uso: un buon esempio sono i *Madrigali... per cantare, et sonare a uno, doi, e tre soprani* (Simone Verovio, Roma 1601) di Luzzasco Luzzaschi, contenenti musica destinata al *concerto di donne* promosso dal Duca Alfonso II d'Este di Ferrara (che morì nel 1598).

La stampa non mancò di accrescere le ansie – timori di confronti sfavorevoli, di veder sminuito il ruolo di compositori – che i musicisti dovevano affrontare in vari modi. È singolare, per esempio, che alcuni compositori-esecutori tendessero a non dare tutte le informazioni necessarie per la resa ideale delle loro opere (nonostante molti di loro pretendessero di farlo tramite prefazioni *et similia*) in modo che le loro stampe servissero da promemoria per le loro stesse esecuzioni senza del tutto rimpiazzarle.

PER UNA DEFINIZIONE

[30] Cfr. M.S. Lewis, “Antonio Gardane’s Early Connections with the Willaert Circle...”, cit., p. 212, nota 14.

DI CONSUMO MUSICALE

È diffusamente accettato dagli studiosi che la stampa abbia allargato e liberalizzato il mercato musicale del Cinque e Seicento procurando strumenti più efficaci di trasmissione tra i compositori e il loro “pubblico”. Naturalmente si tratta di una convinzione erronea, basata, fra l'altro, su un'anacronistica concezione di consumo musicale più adatta per epoche successive. Il principale utente delle stampe musicali, come quello dei manoscritti per il periodo precedente, era l'esecutore e non l'ascoltatore (tranne in casi eccezionali di ricerca o collezionismo che erano motivo di acquisto). Il formato usuale della stampa di questi anni, cioè il libro-parte, indica che l'opera aveva una ridotta esistenza al di fuori dell'ambito esecutivo e che quando gli ascoltatori (fossero o meno essi stessi degli esecutori) giudicavano un pezzo, ne giudicavano l'effetto sonoro, non la veste scritta. Ciò ha avuto importanti implicazioni per il modo in cui oggi possiamo analizzare la musica, poiché gli aspetti esecutivi possono condurre ad approcci diversi rispetto alla normale analisi modale o contrappuntistica.

Antonfrancesco Doni indirizzò il suo *Dialogo della musica* (Girolamo Scotto, Venezia 1544) ai praticanti della musica «da chiesa, et da mercato». La musica a stampa “di commercio” era indirizzata a due fasce di mercato: le *cappelle* ecclesiastiche che avevano bisogno di repertorio per le funzioni liturgiche e para-liturgiche,

e i dilettanti che cercavano musica per i loro intrattenimenti privati. Quando Monteverdi arrivò a San Marco per prendere il posto di *maestro di cappella* nel 1613, cercò d'ingrandire la sua biblioteca:

Avendo il maestro di cappella della chiesa nostra di *Santo Marco* raccolto che si trovano se non alcuni pochi libri da cantar la messa in capella a 4, 5 et 6 nelli giorni feriali tutto il tempo dell'anno come è l'ordinario per brevità, et che saria bene per decoro della chiesa averne delli altri, per mutar et non cantar sempre l'istesse, considerando appresso che farne scriver a pena o sue compositioni o d'altri sarebbe di molta spesa, et che ritrovandosene di stampate in Roma da diversi autori famosi, giudicherebbe esser meglio per ora pigliar sei libri di queste messe a 4, 5, 6 et otto voci, il che da SS. Illustrissime et Eccellentissime inteso et considerato, et fatto portar alla loro presentia di questi libri stampati, et trattato accordo con il Gardano libraro hanno concluso mercato del 2.º et 5.º libro delle messe del Palestina a 4, 5 et 6 [stampati per la prima rispettivamente nel 1567 e 1590], del primo libro a 4 di Francesco Soriano [?1609], delle messe a 6 et otto de Orlando Lasso [?1577-8], de Gerolamo Lambardi a 4 [1601], et del primo libro de Paulo Paisoti a 4 et

5 [Pietro Paolo Paciotto; 2ª ed. 1591], tutti legati in carta carton grosso et saldo con la bergamina di sopra azzurra come la mostra a lui datta con le sue cordele azzurre in ducati quarantaquattro [31].

Queste messe erano destinate a celebrazioni feriali, mentre quelle festive probabilmente già richiedevano musica specificamente composta dal *maestro di cappella* e dai suoi colleghi, in parte per sottolineare la natura eccezionale dell'evento, in parte perché simile musica di solito era destinata a circostanze specifiche. Il prezzo elevato suggerisce che Monteverdi comprò più copie [32], in modo da metterle a disposizione di un coro abbastanza numeroso (è difficile immaginare più di tre cantori alla volta che leggono da un singolo libro-parte in quarto; si confronti il commento – fornito in precedenza – di Festa sul bisogno di un grande libro corale). Altre istituzioni, tuttavia, sicuramente compravano singoli set di libri-parte facendone poi delle copie manoscritte o prevedendone la memorizzazione. In ogni caso, la musica a stampa veniva spesso considerata come “materiale d'archivio” più che come strumento di uso comune (con la medesima funzione che avevano i più antichi libri manoscritti).

[31] Dai ricordi dei procuratori di S. Marci, datati 6 aprile 1614, forniti in P. Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, p. 186. «Gardano» indica forse Bartolomeo Magni, che rilevò la stamperia dopo la morte di Angelo Gardano nel 1611.

[32] Nel 1596, per esempio, il marchio Scot-

to pubblicizzò un *Missarum liber quintus, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendum* (Francesco Coattino, Roma 1590; Eredi di Girolamo Scotto, Venezia 1591) di Palestrina, a 2 lire (il cambio stava allora a 6-7 lire per un ducato veneziano); cfr. O. Mischianti, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori...*, cit., p. 104.

Circa i musicisti dilettanti, il *Dialogo della musica* di Doni descrive gruppi di amici che discutono di arte e cantano madrigali; fornendo anche esempi di opere in formato di libro-partite. Accademie come l'Accademia Filarmonica di Verona collezionarono abbondanti fondi di musica a stampa sia donata dai compositori sia acquistata dai librai. C'erano anche grandi biblioteche musicali che appartenevano a collezionisti oltremontani come la famiglia dei banchieri Fugger ad Augsburg o alcuni nobiluomini inglesi interessati alla musica [33]. Tra i clienti del libraio fiorentino Piero di Giuliano Morosi ci furono un ispettore doganale (che comprò un libro d'intonazioni a quattro voci di versi di Petrarca), un chierico (che comprò madrigali spirituali a cinque) e un pellaio (opere a tre voci). All'inizio del 1577, la corte dei Medici comprò, ad uso della Principessa Isabella de' Medici, una collezione di *napolitane* a tre e quattro voci, due libri di madrigali a quattro di Filippo de Monte, e di mottetti a quattro voci di Willaert. Chi preferiva le esecuzioni a voce e strumento solista (per esempio liuto), poteva comprare collezioni di opere vocali ridotte in intavolatura, come il *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* di Luis de Milán (F. Diaz, Valencia 1536; con le note della melodia indicate in

rosso all'interno dell'intavolatura), o intavolature con un pentagramma sovrastante in notazione mensurale per la parte vocale, come il *Cinquiesme livre de guitte* (Le Roy & Ballard, Paris 1554), il *Primo libro di napolitane in leuto* e *Il turturino: primo libro delle napolitane nel leuto* di Giacomo Gorzanis (entrambi Girolamo Scotto, Venezia 1570), il *Livre d'airs de cour miz sur le luth* di Adrien Le Roy (Le Roy & Ballard, Paris 1571). Il formato da tavola (*table-book*) comune per le collezioni di arie per liuto e voce del primo Seicento inglese permetteva varie opzioni esecutive [FIG. 3]. Trattati come la *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature...* di Adrien Le Roy (Le Roy & Ballard, Paris 1565, tradotto in inglese nel 1568 e nel 1574) e il *Fronimo, dialogo... nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto* di Vincenzo Galilei (Girolamo Scotto, Venezia 1568; II edizione, eredi di G. Scotto, Venezia 1584) offrivano anche istruzioni su come trascrivere la musica dei libri-partite e intavolarla per liuto sia sotto forma di accompagnamento sia come pura esecuzione strumentale. Pare che, nonostante i libri-partite a stampa, l'esecuzione esclusivamente vocale non sia mai stata sempre la norma.

Dal tardo Cinquecento, la musica a stampa cominciò a essere meno co-

33] Cfr. R. Schaal, *Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.: ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts*, in «Acta musicologica» XXIX (1957), pp. 1-137; H.C. Slim, *The Music*

Library of Hans Heinrich Herwart, in «Annales musicologiques» VII (1964-1977), pp. 67-79; D.C. Price, *Patrons and Musicians of the English Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

The image shows a page from a lute tablature book, titled "ALV.". The page is divided into three main sections: Bass, Tenor, and Alto. Each section contains musical notation on a five-line staff, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Italian and describe a scene of a woman departing, with a lute player's perspective. The notation includes a large decorated initial "G" at the beginning of the Tenor section. The lyrics are: "O ch'falla teases like to the morning showers and sweetly weeps in / to thy Ladies breast and as the dewes revive the drooping flowers, so let your / drops of pite be adrest, quicken vp the thoughts, the thoughts of my desert, which sleeps / too sound, whilst I from her, from her, departe, so / from her departe, so quicken". The page is numbered "159" in the top right corner.

Fig. 3: John Dowland, *The First Booke of Songs or Ayres of Four Parts, with Tablature for the Lute*, Peter Short, London 1597, fol. A2r [ed. in facsimile *English Lute Songs, 1597-1632: a Collection of Facsimile Reprints*, IV/14, Scolar Press, Menston 1968]. Qui viene adottato il formato table-book con le indicazioni inglesi di all'epoca. La pagina di fronte (fol. Alv; non riprodotta qui), orientata porta la parte di Cantus e l'accompagnamento in intavolatura per liuto. La stampa fa sì che i quattro cantori possano sedersi attorno a tre lati di un tavolo. In alcuni casi simili libreria è stata destinata alla viola da gamba (sul quarto lato del tavolo).

stosa, sicuramente meno di quanto lo era pagare un copista. I prezzi venivano calcolati quasi interamente in base alla quantità di carta adoperata, anche se i libri di grande formato con caratteri speciali erano inevitabilmente più cari, così come facevano lievitare i prezzi le eventuali rilegature di alta qualità. Purtroppo sono pochi i dati disponibili sul costo delle stampe musicali, e questi dati sono problematici a causa delle variazioni di cambio monetario. Nel 1543 l'Accademia Filarmonica di Verona valutò i cinque libri-partite dell'antologia *Mottetti del frutto* di Antonio Gardano (1539) a 1 lira e 4 soldi, i sei libri-partite de *La più divina musica, et più bella musica* [...] sei voci di Verdelot (Gardano, 1541) a 1 lira e 7 soldi (una lira valeva 20 soldi); d'altro canto, l'Accademia comprò un grande liuto con custodia a 6 lire, un fagotto a 16 lire e 16 soldi, e un clavicembalo a 110 lire [34]. Nel 1596, la stamperia di Scotto chiedeva 15 soldi per un libro di madrigali a cinque voci di dimensioni standard, nonostante questo fosse un forte sconto; nel 1649 (nel catalogo di Alessandro Vincenti) un libro simile costava 3 lire, ma la musica scritta negli stili nuovi (voci e basso continuo) tendeva a costare di più [35]. Le poche testimonianze di acquisto, tuttavia, suggeriscono che i prezzi

potevano variare considerevolmente: è anche possibile che i librai cercassero di concludere gli affari individualmente, tenendo conto dei clienti, del tempo di giacenza di un titolo nel magazzino, della rilegatura, dei costi d'importazione (trasporto e tasse), oltre che delle locali situazioni del mercato.

I consumatori non sempre acquistavano musica nuova. Infatti, tra le più singolari caratteristiche della stampa musicale di questi anni c'è la lunga vita che essa conferiva al repertorio antico. Non si può nemmeno dire che la musica fresca di stampa circolasse più velocemente per i mercati europei, anche se il fenomeno è stato spesso invocato dagli studiosi per spiegare influenze stilistiche. La musica antica era senza dubbio la preferita di molti dilettanti perché più praticabile e più familiare di quella d'avanguardia. *Il primo libro di madrigali* [...] a quattro di Arcadelt ha una lunga storia di stampe con le sue 56 edizioni dal 1538/39 al 1654, soprattutto perché, si direbbe, era utilissima per chi doveva imparare la musica [36]. L'apparente circolazione di musica antica ebbe anche effetto sull'emergenza di un canone musicale e quindi su una sensibilità storica legata alla musica. Quando, nel 1477, Tinctoris affermava che la musica scritta più di quarant'anni pri-

34] Cfr. M.S. Lewis, *Antonio Gardano...*, cit., vol. I, p. 89.

35] Alcuni dei cataloghi editi in O. Mischiatti, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori...*, cit., contengono i prezzi, anche se non è sempre chiaro se si tratti di prezzi al dettaglio o all'ingros-

so. Altri invece riportano il numero dei fogli sul quale è calcolato il prezzo in base alla quantità di carta.

36] Cfr. T.W. Bridges, *The Publishing of Arcadelt's First Book of Madrigals*, Ph.D. diss., Harvard University 1982.

ma non era piú il caso di ascoltarla, non è chiaro che tipo di musica antica conoscesse. Ma nel 1618, il teorico Giovanni Battista Rossi poteva citare esempi musicali da opere di compositori che andavano da Josquin a Palestrina, dando un quadro storico della musica del secolo precedente: classificò infatti i compositori “antichi” (Josquin, Mouton, Verdelot, Willaert, Rore), “vecchi” (Jacquet da Mantova, Morales, Palestrina, Rodio), e “moderni” (Victoria, Giovanniannelli, Felice Anerio, Giovanni Maria Nanino, Giovanni Gabrieli, Macque) [37]. Nel 1610, Monteverdi pubblicò una messa parodia, la *Missa “In illo tempore”*, basata su un mottetto di Nicolas Gombert apparso per la prima volta nel 1538, e nel 1627 egli stesso fece da supervisore a un’edizione dei madrigali di Arcadelt. Questa nozione di tradizione, e di collocazione di un compositore all’interno di essa (o in certo qual modo al di fuori), rappresenta il piú grande sviluppo dei periodi del tardo Rinascimento e del primo Barocco. Ciò si rivelò anche in uno spostamento della teoria musicale dell’epoca da scienza della *musica speculativa* a stru-

mento critico per la comprensione e l’apprezzamento delle poetiche musicali.

D’altro canto non va neppure sopravvalutata l’egemonia della stampa nel consumo della musica. Servirebbero ulteriori ricerche sulle modalità di produzione, sul consumo e sull’alfabetizzazione musicale, prima di prendere per buone le moderne concezioni circa il mercato della musica a stampa nel periodo in questione. I singoli potevano ancora copiare e arrangiare i brani in forma manoscritta secondo i loro specifici bisogni e gusti: per esempio ci sono molti casi di dilettanti che, per motivi di studio, per differenti esiti esecutivi o semplicemente per una necessità o mania collezionistica, crearono vaste antologie di madrigali e mottetti messi in partitura a partire da libri-parte stampati (per esempio in Inghilterra i manoscritti associati a Francis Tregian ne sono casi evidenti) [38]. Le istituzioni potevano anche adottare approcci simili. Utili riprove sono offerte da un manoscritto probabilmente copiato alla fine degli anni Settanta del Cinquecento da Pietro Varisco (morto nel 1584), un prete della Cattedrale di Treviso [39]. Questo co-

37] Cfr. G.B. Rossi, *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare contrapunto*, Bartolomeo Magni, Venezia 1618; ed. facsimile, Forni, Bologna 1984, p. 9. Benché il trattato sia stato pubblicato nel 1618, la maggior parte del testo sembra essere stata scritta nel 1585.

38] Londra, *British Library*, Egerton 3665 (the “Tregian” Manuscript); New York, Public Library at Lincoln Center, Library and Museum of the Performing Arts, Drexel 4302 (the “Sambrooke” Manuscript). Francis Tregian fu anche coinvolto nella copia del *Fitzwilliam Vir-*

ginal Book (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.32.G.29/Mu.MS.168).

39] Treviso, Biblioteca Capitolare (Duomo), MS 29; cfr. B.J. Blackburn, *Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century: a Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30*, Royal Musical Association, London 1987. Il manoscritto in principio creduto distrutto durante la seconda guerra mondiale, è stato riscoperto e discusso da D. Bryant e M. Pozzobon in *Musica, devozione, città: la Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, in «Memorie/Monografie» IV (1995).

dice contiene *contrafacta* di mottetti redatti da fonti a stampa adattati dallo stesso Varisco per soddisfare i bisogni del calendario liturgico trevigiano, inclusa la sostituzione di nuovi testi più appropriati. Varisco si servì di musica dalle stampe di Gardano e Scotto risalenti ai primi anni Quaranta (e ciò riconferma la frequenza della musica “antica”). Ma il suo bisogno di una collezione di materiali localmente specifici rivela un problema potenziale del commercio editoriale dell'epoca. La stampa può aver incrementato una più vasta ed efficace circolazione dei repertori, ma più era vasto il mercato per il quale venivano fatte le stampe, meno queste riuscivano a essere ben calibrate per le necessità di clienti particolari. Il problema della riconciliazione tra domanda e offerta fu uno dei fattori che contribuirono al declino della stampa musicale all'inizio del Seicento.

IL DECLINO DELLA STAMPA MUSICALE

Il «concerto di donne» ferrarese fu famoso per l'abilità nel cantare “sul libro” musiche dai complessi abbellimenti, cioè partendo da una notazione anziché improvvisando. Ciò capovolgeva le usuali aspettative del valore dato alle improvvisazioni spon-

taanee; per contro le musiciste del Duca Alfonso II d'Este potevano accuratamente produrre e riprodurre un testo musicale fisso, cosa che veniva fatta a beneficio di ascoltatori che avevano la fortuna di accedere alle loro esecuzioni. Il culto emergente per il virtuosismo e gli altri sviluppi stilistici dell'ultimo quarto del Cinquecento conducevano ai “nuovi” linguaggi del periodo barocco – in particolare al bisogno di accompagnamento strumentale per mezzo del basso continuo – in effetti erano allineati ai consumatori così ben coltivati dagli stampatori nelle decadi precedenti. Non solo questa musica era difficile da stampare con le attuali tecnologie, ma non poteva neppure venire eseguita bene se non da gruppi con abilità particolari.

Ancora una volta non va sopravvalutato il fenomeno. Benché le collezioni di madrigali o mottetti altamente virtuosistici diventarono una caratteristica del primo Seicento, gli stampatori continuavano ancora a darsi da fare per i dilettanti con musica semplice in formati tradizionali (la canzonetta a tre) o nuovi (le collezioni di poesie con un'intavolatura letterale per chitarra che offriva semplici armonizzazioni per melodie ben conosciute) [40]. Il madrigale a cin-

[40] Cfr. S. Leopold, *Remigio Romano's Collection of Lyrics for Music*, in «Proceedings of the Royal Musical Association» CX (1983-1984), pp. 45-61; R. Miller, *New Information on the Chronology of Venetian Monody: the “Raccolte” of Remigio Romano*, in «Music & Letters» LXXVII (1996), pp. 22-33.

[41] Cfr. H. Vanhulst, “La diffusion des éditions de musique polyphonique dans les an-

ciens Pays-Bas à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle”, in H. Vanhulst, M. Haine (a c. di), *Musique et société: hommages à Robert Wangermée*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1988, pp. 27-51; S.G. Lewis, *Collecting 'Italia' Abroad: Anthologies of Italian Madrigals in the Print World of Northern Europe (Belgium, Germany, Denmark)*, Ph.D. diss., Princeton University 2001.

que voci (sia con testi originali in italiano sia con *contrafacta* spirituali) ebbe una forte diffusione nell'Europa del Nord anche nel Seicento [41]. Ma intorno al 1628, il romano Vincenzo Giustiniani notò che:

Nel presente corso dell'età nostra, la musica non è in molto uso, in Roma non essendo esercitata da gentili uomini, nè si suole cantare a più voci al libro, come per gl'anni a dietro, non ostante che sia grandissime occasioni d'unire e di trasmettere le conversazioni. È ben la musica ridotta in un'insolita e quasi nuova perfezione, venendo esercitata da gran numero de' buoni musici, che [...] porgono col canto loro artificioso e soave molto diletto a chi le sente [42].

Giustiniani, come dilettante, riusciva ad ottenere, entro il suo ambiente, i risultati migliori, ma compositori e teorici professionisti, come Domenico Mazzocchi, Giovanni Battista Doni e Severo Bonini percepirono il mutamento come una minaccia. I generi nuovi, come la cantata e anche l'opera "pubblica"

non erano tali da promuovere la distribuzione a stampa e tendevano a restare manoscritti. La conseguenza per il commercio librario era chiara.

La più importante caratteristica della produzione degli stampatori musicali nel primo Seicento, almeno in Italia, fu il forte spostamento dalla musica profana alla sacra [43]. In parte ciò dipese dalle iniziative di standardizzazione promulgate dal Concilio di Trento e dalle sue propaggini, oltre che dai luoghi deputati alla musica nella Chiesa cattolica rinnovata. Tuttavia ciò rifletteva anche il fatto che i nuovi stili – per esempio a 1-3 voci e continuo – erano ideali per piccole istituzioni che non potevano permettersi una cappella in piena regola. Qui, per esempio, gli stampatori musicali sembrano essere stati abbastanza flessibili nel rispondere alle mutate condizioni di mercato. Tuttavia, ad altre sollecitazioni era impossibile resistere. L'Italia soffrì una profonda crisi economica nei primi anni Venti del Seicento, per poi essere colpita dalla peste; l'Europa del Nord fu scossa dalla guerra dei Trent'Anni (1618-1638) e l'Inghilterra soccombette alla Guerra Civile. È chiaro che la prima "epoca d'oro" della stampa musicale era finita.

42] V. Giustiniani, "Discorso sopra la musica", in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, rist. Olms, Hildesheim 1969, pp. 103-128: 121.

43] Cfr. T. Carter, *Music Publishing in Italy, c1580-c1625: Some Preliminary Observations*, in «Royal Musical Association Research Chronicle» xx (1986-1987), pp. 19-37.

La musica nei trattati italiani tra Cinque e Seicento

di Piero Gargiulo

Con la riproduzione di alcune «antiche cantilene» di musica greca (testo e notazione di due preludi citaredici alla Musa e di due inni di Mesomedea), la stampa del *Dialogo* di Vincenzo Galilei nel 1581 consente alla veste editoriale della trattatistica un traguardo di rimarchevole resa tecnica e di sofisticato livello di «impressione». Grazie ai tipi di Giorgio Marescotti, stampatore medico già attivo in ambito musicale, il lettore poteva confrontarsi per la prima volta con la notazione originale di un'antica civiltà, valutarne la grafica, apprezzarne l'indubbia suggestione del segno: e ciò attraverso le pagine di un trattato di teoria musicale, destinato a restare l'*Editio princeps* dei brani citati, che Galilei estrae da alcuni codici napoletani, senza offrirne la trascrizione moderna [1] .

Dopo la straordinaria concretezza di questo *unicum* – tanto più rimarchevole perché inserito in un trattato-manifesto di nuove istanze teorico-compositive – il percorso editoriale dei successivi contributi si inoltra in una dimensione sempre più esauriente, ove gli esempi musicali (siano essi attinti da repertorio dello stesso autore o da altrui produzione) assumono impiego e rilievo gradualmente più finalizzato a:

1) corredare la lettura delle *chartae* speculative; 2) agevolarne una migliore comprensione; 3) rafforzarne la qualità espositiva.

Anche se non sempre l'obiettivo sarà rispettato, la stampa va incontro ad una sicura evoluzione, forse pagando in taluni casi un tributo agli estetismi e all'estrema raffinatezza raggiunta nel primo Cinquecento [2], ma quasi sempre centrando gli scopi:

1] Sui ben noti motivi che indussero Galilei a non trascrivere gli originali (il timore di non riuscirci o, più plausibilmente, la coerenza di asserire la superiorità della musica antica – e dunque non trascritta – su quella moderna) cfr. C. Del Grande, *sub voce* «Grecia», in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1983, *Il lessico*, vol. II, p. 412. I codici sono il Napoletano III c 4 e il Veneto VI 10, conservati presso la Biblioteca Nazionale di

Napoli. Gli incipit di tre brani furono poi trascritti e pubblicati, sempre con testo e notazione originali, in E. Bottrigari, *Il melone*, Vittorio Baldini, Ferrara 1602, pp. 10-11.

2] Si pensi in particolare all'*Harmonia musicorum instrumentorum* (1518) di Franchino Gaffurio, al *Thoscanello* (1523) di Pietro Aaron, alla *Musica theorica* (1529) di Ludovico Fogliano, in cui è lecito attestare un'esemplare simbiosi tra rilievo contenutistico e apparato iconografico a corredo.

Διονυσίου · εἰς Μούσῳν Ἰαμβος βακχεῖος ·

σ ρ χ φ φ σ σ
 Λεῖδε μούσα μοι Φίλη

ἰ φ μ μ
 μολπῆς δ' ἑμῆς νειτάρχου ·

ζ ζ ε ζ ζ ἰ ἰ
 Αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλυσίων

μ ζ ν ἰ φ σ ρ μ φ σ
 ἑμᾶς φρένας δονεῖται ·

σ ρ μ ρ σ φ ρ
 Καλλιόπα σοφά

φ ν σ σ σ σ χ β φ
 μουσῶν περὺν ἄταγέ ἕτερπνῶν

ρ φ σ ρ μ ἰ μ
 κῆρ σὸ φέμει σὸ δάτα

μ ἰ ε χ γ μ ρ σ μ ἰ
 Δατοῦς γίνε δ' ἡλίε παλαιά

μ ἰ χ μ φ σ σ
 ἑμμεῖς παρῆσέ μοι ·

σ σ σ σ ἰ σ ρ σ φ σ
 Κίονοβλιφάρου πάτερ αἰοῦς

φ μ μ μ μ σ φ μ ἰ μ
 ροδέεσσαν ὄς ἄντυχα πάλων

μ ἰ μ ρ μ ζ τ χ
 ἧπανοῖς ὑπ' ἰχνησι διώκεις

μ χ μ χ ἰ μ ἰ μ ζ ἰ
 χρυστασιον ἀγαλλόμενος κίμαις ·

μ ἰ ζ ἰ μ ἰ ρ φ σ ρ ρ σ
 ὡρε νῶτον ἀπέριτον οὐρανοῦ

σ ρ μ μ μ μ μ μ μ ἰ μ
 Ἀκτῖνα πολυτρόφον ἀμωλικῶν ·

ἰ μ ρ μ ἰ ζ μ ρ σ
 Αἰγλας πολυδερκεία παγαῖν

σ ρ μ μ μ σ β φ μ μ
 πρὶ γαῖαν ἀπαρῶν ἑλίσσων

μ ἰ χ ζ ζ ζ ζ ζ ε ἰ ε χ
 ὡπταμοὶ δὲ σῆεν πυρὸς ἀμφρότου

ρ μ ἰ ζ ζ ἰ μ ρ σ
 τίκτουςιν ἀπῆρατον ἀμέραν ·

σ φ σ ρ μ μ μ ρ ρ σ
 σοὶ μὲν χορὸς ἑυδῖος ἀστέρων

μ ἰ μ μ ἰ ρ μ ἰ χ ζ
 νειτ' οὐλυμπῶν ἀνακτα χορδῆα ·

ζ ζ μ ζ ζ μ ζ ἰ ε χ
 Ἀνετον μέλος αἰὲν αἰείδων

μ ἰ χ ζ μ ἰ ρ φ ζ ζ
 Φοιβηίδι τρεπόμενος λύρα ·

σ ρ μ μ μ σ ρ μ μ ἰ μ
 γλαυκὰ δὲ πάροιτε σελάνα

ἰ μ ἰ μ μ ρ μ ἰ ζ ζ
 χρόνον ὄριον ἀγμωνδύει

μ ἰ χ ἰ μ ἰ φ σ ρ μ ρ σ
 λυκῶν ὡπ' ἀρμασι μείζων ·

σ σ σ σ σ ρ σ ρ ρ ρ μ
 Γάννυται δὲ τέ οἱ νόος εὐμνήης
 μ ἰ χ ἰ μ ἰ φ σ ρ μ ρ σ
 ὡπλοῖμωνα κέσμον ἑλίσσων ·

ὕμνος εἰς Νέμεσιν ·

ἰ μ μ μ μ ἰ μ μ ἰ σ ρ μ
 Νέμεσι πτερόεσα βίου ροπαῖ

φ μ ζ ζ ζ ζ ε ζ ἰ ζ μ
 κωνῶπιθεά θυγάτηρ δίνεας

μ ὤ ὤ ὤ ὤ ε χ ε τ ὤ
 Ἀκούφα φρουράματα θνατῶν

ὤ ὤ μ ἰ ὤ ε ἰ μ μ
 ἐπιχέας ἀσβέμαντα χαλινῶν ·

μ μ μ μ μ μ μ σ μ φ
 ἰχθουσα δ' ὕβριν ὀλοᾶν βροτῶν

ρ σ φ ρ ρ
 μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλάυνεις ·
 λίπει ·

assicurare agli esempi musicali un ruolo determinante alla lettura, all'immagine del prodotto e, dunque, alla sua diffusione e ricezione.

Se, già nello stesso 1581, il *Tesoro illuminato* di Aiguino da Brescia offre un misurato *specimen* di alternanza tra esposizione e visualità di musica riprodotta [3], nel ventennio successivo al *Dialogo* galileiano si registra la pubblicazione di trattati destinati in prevalenza a tracciare un itinerario concettuale altamente distintivo nei contenuti e nella campionatura di esempi a corredo, che si rivelano graficamente sempre più adeguati alla fruizione logica di specifici argomenti, o addirittura costantemente applicati a capitoli e paragrafi della materia complessiva. Si guardi in proposito l'elenco che segue, ovviamente limitato ad un insigne lacerto della produzione italiana a stampa tra il 1586 e il 1601:

Giovanni Maria Artusi, *Arte del contrappunto* (I), Giacomo Vincenti, Venezia 1586.

Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Francesco de' Franceschi Senese, Venezia 1588.

Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Erasmo Viotto, Parma 1588.

Orazio Tigrini, *Il Compendio della musica*, Ricciardo Amadino, Venezia 1588.

Giovanni Maria Artusi, *Arte del contrappunto* (II), Giacomo Vincenti, Venezia 1589.

Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica* (I), Girolamo Polo, Venezia 1592.

Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, s.e., Roma 1593.

Girolamo Diruta, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Giacomo Vincenti, Venezia 1593.

Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, Giacomo Vincenti, Venezia 1594.

Valerio Bona, *Regole del contraponto, et compositione*, Bernardo Grasso, Casale Monferrato 1595.

Pietro Pontio, *Dialogo* [...], *ove si tratta della theorica, e prattica di musica*, Erasmo Viotto, Parma 1595.

Orazio Scaletta, *Scala di musica*, Alessandro Vincenti, Venezia 1595.

Valerio Bona, *Essempi delli passaggi*, Francesco e Simon Tini, Milano 1596.

Giovanni Maria Artusi, *Arte del contrappunto* (III), Giacomo Vincenti, Venezia 1598.

Giovanni Maria Artusi, *Delle imperfezioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia 1600.

Scipione Cerreto, *Della prattica musica*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1601.

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia 1601.

Nel variegato e simultaneo convergere di celebri titoli in un ristretto arco cronologico (si guardino in particolare gli anni tra il 1588 e il

3) Lo rivela, nel trattato, l'interessante sequenza di esempi dedicati ai «tuoni in canto figurato», in perfetta alternanza col testo di presentazione,

descrizione e spiegazione dei vari ambiti modali e ai «bellissimi secreti» che ne prescrivono il corretto impiego in sede esecutiva.

1595) risaltano diverse tipologie di impiego e di realizzazione grafica degli esempi musicali. Per esempio, costante e sistematico è il ricorrervi nel *Ragionamento* di Ponzio: su una consistenza di 161 pagine, soltanto 30 restano escluse dall'alternanza testo-musica. Immediato è il grado di chiarezza e soddisfacente la resa tipografica, come si evidenzia in più luoghi, sia quando l'esempio è riferito a significativi estratti di repertorio [FIG. 2], sia quando accompagna didatticamente l'esposizione dei precetti [FIG. 3].

Talora, l'esempio si presenta come omaggio a raffigurazioni emblematiche (in qualche modo già apparse nella trattatistica anteriore): è il caso del grafico matematico delle proporzioni [FIG. 4] ispirato certamente a Fogliano [4].

Più frequentemente alternato al testo, ma con pagine integralmente dedicate all'esemplificazione, è il corredo musicale del *Compendio* di Tigrini, che presenta, ad ulteriore beneficio di chiarezza concettuale, i canonici margini didascalici dedicati alle citazioni delle fonti di studio e a certi specifici richiami, sempre proposti nella forma abbreviata [5]. Tra gli esempi forse più efficaci di visualizzazione didattica e di estrema perizia nella gestione dello spazio tipografico, si segnalano i capitoli dedicati rispettivamente alle legature – ove il testo pa-

re quasi “ritirarsi” per far posto alle figure [FIG. 5] – e ai «vari segni» di misura, ove ben 40 sono i simboli ritmici intercalati alla trattazione, esposta in questa circostanza in poco più di 35 righe di testo [FIG. 6].

Altrove è invece il formato della pagina – insieme alla spaziatura più ariosa tra le righe di testo – ad agevolare una lettura chiara e inequivoca, arricchita dal supporto di esempi che non affollano il dettato teorico, ma ne diventano parte essenziale, anche con evidente attenzione all'aspetto estetico. È il caso dei *Sopplimenti* di Zarlino e di alcune celebri “Tavole” in essi contenute, come quella relativa al celebre «Polychordo», minutamente descritto nel capitolo XXXVII e riprodotto con rara eleganza, per una raffinata testimonianza di tecnica e arte dell'impaginazione [FIG. 7].

Non sempre, tuttavia, alle impegnative intenzioni di stampatore e/o autore corrisponde un'altrettanto efficace resa di chiarezza e di funzionalità. È il caso della «prima parte» della *Prattica* di Zacconi, in cui sicure esigenze di risparmio – mirato a evitare un eccessivo dispendio di carta – devono aver condizionato la scelta del carattere tipografico: in 219 pagine di testo, diviso in 4 «libri» e 78 «capitoli», il volume assembla capitoli e argomenti meritevoli di una consistenza almeno doppia, quanto ad utilizzo di spazio. Si guardi in particolare l'impiego del corsivo come carattere prescelto in pagine che assommano in media una sessantina di righe (cinquanta, ove si riscontra l'alternanza agli esempi musicali) e

4) Cfr. L. Fogliano, *Musica theórica*, G.A. Nicolini, Venezia 1529, pp. v e x-xi.

5) Ad utile e immediato prontuario di consultazione, l'autore scioglie, nell'«Ai lettori» introduttivo, le sigle e le abbreviazioni poi utilizzate nel testo.

146

RAGIONAMENTO

ti si truoueranno in Quinta, ouer in Ottaua ambedue discendêdo, ouer ascendendo, come qui.



Il qual passaggio per modo alcuno non si deue fare.

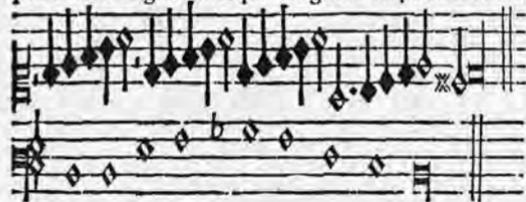
Deue obseruare parimente il compositore di far finire la sua

compositiōne nella corda finale, come già vi dissi, acciò meglio si possa conoscere il Tuono; eccettuando però il fine di vna prima parte di vn Motetto, o Madrigale, che sia, come già vi dissi, ragionandoui di esso fine.

Deue parimente porre ogni cura, & diligenza il compositore per trouare vn soggetto, che sia vago, & bello, & appropriato al Tuono; perche se altrimenti fosse, non rarebbe buona la compositiōne.

Ne meno deue far il compositore diligenza grande di seruare il Tuono nelle sue compositiōni; & questa è la maggior difficoltà, che si troua nella Musica; e non vi essendo questa obseruanza, facil cosa sarebbe il cōporre; perche solo basterebbe sapere porre le consonantie insieme; però sà mistiero sia bene auertito seruare le sue Quinte, & Quarte, & in esse fare le sue cadenze, & terminare il suo periodo, & a questo modo si potrà seruare il Tuono.

Cōuiene ancora schiui il cōpositore, & cōtrapūtista (se possibil sia) di nō replicare l'inuētiōni p le medesime cōsonantie, & mouimēti conformi; pche nō rēdano varietà alcuna, eccetto se non fosse vna replicatiōne d'vn fine, come fece Cipriano nella secōda parte della sua Cāzone, *Alla dolce ombra*, ma replicata la inuētiōne p diuerse cōsonantie, tal varietà sarà molto laudabile, & in tal modo potrete sicuramente vna, due, & più volte replicare detta inuētiōne, si come vi piacerà; & acciò n'abbiate più chiara cognitiōne, qui vi segherò vn poco d'esempio.



Vero è, che faccēdo vn cōtrapūto con obligatiōne di figure, sarà ello sopportabile, quando bene gli fosse due, & tre volte vn medesimo

passaggio simile di consonantie, & mouimenti, altrimenti non lo laudarei.

Auer-

Fig 2: Pietro Pontzi *Ragionamento di musica*, Erasmio Viotti, Parma 1588, p. 146.

Q V A R T O. 147

Anertisca il cōpositore, & cōtrapuntista, che facendo vn mouimento di Semiminime per grado congiunto ascendendo, & che l'ultima Semiminima discēda, essendo trista; questo tal passaggio à me nō piace; pche quella estrema pculsione troppo offende la purgata orecchia, come qui.



Ma quando doppo l'ultima Semiminima la figura seguente ascēderà, il passaggio sarà migliore; come si può vedere esser stato fatto da molti compositori, & qui si può vederne esēmpio.



Nō dimeno lasciare tal passaggio nel contrapunto sarà cosa buona. Sarà similmete cosa buona, ch'il cōpositore, & cōtrapuntista faccia, che nelle sue cōposizioni, & cōtrapunti nō vi si truoua il passaggio da mi à fa p Quinta, & così p il contrario p mouimēto separato, come qui.



Perche rēde molestia al Cātore, & ancora alla purgata orecchia; ma facendosi per grado congiunto, sarà minor male; nondimeno lasciar da parte l'vno, & l'altro sarà sempre bene. Potrà il cōpositore, se gli piacerà, accōmodarsi di vn soggetto di vn cōpositore; & questo sia lecito, quando farà vna Messa, & pigliare il proprio soggetto del cōpositore per vna sol volta, come fece Iachetto nella Messa fatta sopra il Motetto, *Si bona suscepimus*; & Don Pietro Pōtio parimete nella Messa fatta sopra il Motetto, *Repleatur os meū laude tua*, nel primo libro delle sue Messe à cinque voci; & così ancora, quando farà vn Recercario sopra à qualche soggetto d'vn compositore.

Conuene parimente hauer diligentia grande, fra le parti estreme non fare, che due parti si truouano in Quinta, ouer in Ottaua, come qui.



T 2 Vedete

Fig. 3: Pietro Ponzì *Ragionamento di musica*, Erasmo Viotti, Parma 1588, p. 147.

Nota, che
Franch. nella
prat. lib. 4. e 5.
parte, che ten-
ga il contrario
doue dice
Confideran-
dum esse pro
portioni di-
minutiones,
quibus & No-
tulz subiacet,
& Paulam.
Fiorangel. li.
1. c. 58.
March. Pad.
nel Trattato. 13
cap. 13. &
Franch. prat.
lib. 1. c. 8.

mai può farsi perfetta, ò imperfetta, nè meno può patire alteratione alcuna. Delle Pause poi, che gli Ecclesiastici chiamano Neume, le quali pongono non per ornamento, ma per necessità: conciosia che sarebbe impossibile, che dal Cantante si potesse venire al fine di cotali Canti senza mai prendere riposo alcuno, non si parlerà: artefco che il ragionamento nostro non è della Musica Piana, ma della figurata, & particolarmente del Contrapunto: ancora che e cosa notissima, che nella Musica, della quale hora si tratta, non si viano di questa sorte Pause, che abbracciano tutte le righe, & tutti gli spatij nelle Cantilene ad altro effetto, che per darloro il fine, & il compimento. La onde dice Ildoro. La Neuma essere vna congiunzione di Note in qual si voglia Modo, che forma il Canto, lo distingue, lo copula, & lo conclude.

Delle legature delle Note.

Cap. XXI.

Nota, che
quattro sono
le figure lega-
bili.
M. Giof. Zarl.
Istic hat lib.
4. c. 34. dice.
La Massima
esser figura
passibile, &
sottoposta al-
la diminutio-
ne del suo va-
lore; Ancora
che M. Franch.
nel lib. 1. del-
la prat. e. 9. &
Gio. Oriob.
Carmel. & il
Fiorang. lib.
2. c. 14. tengono
il contrario; Ma l'opinion
e di M.
Giof. Zarl. pa-
re migliore,
& più vera.

Quelli, che hauranno letto il nostro breue discorso, & molto bene capito tutte le cose, delle quali succintamente in esso si è parlato, farà molto vtile, anzi necessaria la cognitione delle legature delle Note; le quali breuemente trascorrendo, è da sapere, che la legatura, come dice il sopradetto M. Franchino, è vna ordinata congiunzione di semplici figure di corpo quadrato, ouero obliquo, la quale nella Musica, secondo la opinione di Gregorio Thau, per tre cause è stata ritrouata, cioè per la sottigliezza, per ornamento del Canto, & per applicare le figure, ò Note cantabili alle sillabe della oratione. Et se bene nel Canto figurato sono otto figure, come di sopra: mentedimeno quattro solamente ne sono legabili, le quali sono quelle, cioè la Massima, la Longa, la Breue, & la Semibreue. La Massima, ancora che alcuni dicano il contrario, ò sia legata, ò sciolta, sempre è del medesimo valore; Et la Lunga ancora, mai perde il suo valore, ch'ella ha fuori della legatura. Et ciascuna di queste Note, che si possono legare, si pone nella Legatura in tre modi, cioè nel principio, & questa è detta principale, ouero inditiale; nel mezzo, & questa si dimanda media; & nel fine, & questa si chiama finale. Sono le Legature di due sorti, cioè vna ascendente, & l'altra discendente. La legatura ascendente è quella, quando la seconda figura è più alta della prima; & la discendente, per lo contrario, è quella, nella quale la seconda figura è più bassa della prima, come in questo esemplo si dimostra.

Et si come la legatura si pone in tre modi, cioè nel principio, nel mezzo, & nel fine, così dal principio, dal mezzo, & dal fine si conoscerà il valore di ciascuna figura legata. Però ogni legatura, così ascendente come discendente, di quadrato, ouero di obliquo corpo, che ha la virgola di sopra nella sinistra parte, sempre la prima & la seconda



La Hemiolia minore è poi quella, nella quale tre Minime negre vanno in vna Battuta nel medesimo modo, c'hanno fatto le tre Semibreui di sopra, come in questo esemplo.



Franch. prat.
lib. 4. c. 5.
D. Nic. Vic.
lib. 4. c. 31. in
fin.

Franch. prat.
lib. 2. cap. 12.
Pietro Aron
Istit. har. lib.
2. cap. 32. &
nel Tofe lib.
7. cap. 38. &
M. Gio: Zerl.
Istit. harm.
lib. 3. c. 67. &
D. Nic. Vic.
prat. li. 4. c. 41
Coneil. Tind.
lefs. 22. ca. de
obsequiis. &
citant. in ec-
cl. br. misse in
92. dif. c. 16. 54.
era. & in cle-
me. de celeb.
mis. 28. dif.
presbiterum.
de consecrat.
dif. 5. non o-
portet. & 27.
dif. c. 2. & in
eltraug. 104.
22. que incipit
dicitur fan-
ctorum patru

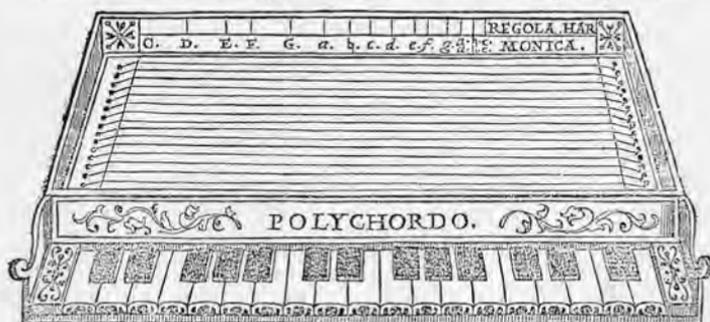
Et perche nella Hemiolia tanto maggiore, quanto minore non si ritro-
na perfezione alcuna rispetto alla pienezza, la quale, come è stato detto
di sopra, rende imperfetta ogni Nota, che si può fare imperfetta. Per tal
cagione adunque nè l'vna, nè l'altra si segneranno col Tempo perfetto. Et
sopra tutto si farà, che la Sesquialtera, & la Hemiolia maggiore, & minore
siano buone nel battere, & nel leuare della Battuta, si come si fanno nel
comporre ordinariamente in consonanza le Semiminime, le quali, come si
è detto di sopra, si fanno buone nel battere, & nel leuare della Battuta; Et
questo per hora basterà intorno alla Sesquialtera, & alla Hemiolia maggio-
re, & minore, delle quali si è detto à bastanza.

Modo di comporre la Musica sotto varij segni. Cap. XXIII.

SE bene da i Musici moderni non sono quasi più usate certe sorti di com-
posizioni fatte sotto alcune Proportioni, & segni, da i quali veramen-
te non nasce altro, che difficoltà, o per dir meglio, vno intricamento,
& vna confusione nella mente, de i poueri Cantori, senza frutto, o utilità
alcuna; & il più delle volte anco con molto scandalo de gli Vditori; le qua-
li anco da Santa Chiesa sono prohibite; Nientedimeno, acciò non si lasci
cosa alcuna di quelle, che nelle Compositioni sono state usate infino à hog-
gi: essendosi parlato della Sesquialtera, & della Hemiolia, & insieme mo-
strato tante altre sorti di Proportioni, pare ancora honesto, che si vegga il
modo, & l'ordine, che si dee tenere volendosi fare vna Compositione sotto
varij segni; il quale ragionamento potrà seruire almeno per ritrovare
simili

Fig. 6: Orazio Tigrillo *Compendio della musica*, Riccardo Amadino, Venezia 1588, p. 132.

que bifogno di fabricare un'Istrumento, simile à quello, che si uede nell'effempio, che sia di forma quadrata alquanto lungo; & sia ordinato & lauorato con diligentia in tal maniera, che i due Scannelli, sopra i quali da due capi dell'Istrumento si posaranno le chorde; che faranno tante, quante faranno dibifogno in una Diſdiapasonditona; siano equalmente distanti & paralleli l'un dall'altro, & tanto più quanto farà la Regola harmonica di punto; di modo che tra loro caschi senza auanzar nulla, & facciano un Quadrato lungo perfetto, che sia contenuto da quattro Angoli retti. Et tali chorde s'accorderanno unifone; in quella maggior perfettione, che si possa fare: & questo Istrumento, nel quale entrano più chorde, chiamaremo, à differentia di qual si uoglia altro moderno, POLYCHORDO; che uol dire, Di molte chorde; ilquale haurà i suoi Taſti fatti al modo di quelli, che sono accomodati ne gli Arpichordi ò



Har. 2.
cap. 2.

Grauecembali; le cui linguette uogliono esser fatte di metallo, di modo che di sopra doue percuoteranno le chorde, siano come il Taglio d'un coltello, & in tal maniera accomodate sopra essi Taſti, che percuotendole dirittamente sopra quei luoghi ò punti, ne i quali faranno segnate le Percussioni, detti da Tolomeo *Har. 2. cap. 2.* *Αρπυξία*, caderanno perpendicolarmente dalla sudetta Regola. Bisogna però auertire, che quella parte di chorde, che farà posta dalla parte destra delle Linguette, sia libera & senz'alcuno impedimento; acciò si possino udire i Suoni, che manderanno fuori, quando saranno percosse: ma à quelle parti, che saranno poste alla sinistra, se le leuerà il Suono, col coprirla di qualche materia che glielo tolga, come farebbe di un pezzo di panno. Mala Regola harmonica si accomoderà nella sponda dell'Istrumento, ch'è opposta à quella che contiene i Taſti; di maniera, che con ogni Chorda di tale Istrumento sia equalmente distante & parallela, & che tra essa con li Scannelli, sopra i quali poseranno le chorde, si facciano (come di sopra) da ogni canto gli angoli retti, & ciascheduna delle chorde sia equalmente distante dalla sudetta Regola. Laonde fatte tutte queste cose, si potrà prima con diligentia toccar nell'Istrumento quelli Taſti, che faranno bifogno, per udir separatamente tutti gli Interualli & le Consonanze, che si uorranno udire; facendo che le Linguette percuotino i luoghi segnati sopra le Chorde: dopoi si potrà udire cotali Interualli insieme, & fare quel giudicio, che ricercherà una cosa tale. Et per cotal modo si potrà sempre udire esattamente quell'Interuallo & quella Consonanza, che si desidererà udire; &
tutto

che si succedono, affollando vistosamente lo spazio disponibile, con una minima spaziatura tra le righe e tra gli stessi vocaboli, non rendendo giustizia alla visualizzazione e alla necessaria concentrazione richiesta al lettore, impegnato in un'autentica "caccia" alla corretta assimilazione dei concetti esposti [FIG. 8].

Per contro, l'uso del carattere tondo (ma in corpo assai piú piccolo) è riservato esclusivamente alle didascalie che intestano la lunga sequenza di estratti musicali da vario repertorio raggruppati nella «Tavola universale de diversi esempj di proporzione», posta nelle 25 pagine conclusive del trattato [6] [FIG. 9].

Spazi ben piú rilevanti per la musica e per l'esemplificazione sono ovviamente riservati, nel quadriennio successivo al 1592, ai trattati sulle diminuzioni, classificabili forse piú come metodi o manuali di pronto impiego "prattico" e dimostrativo. Da rilevare nella *Breve e facile maniera* (1593) di Conforti l'utilizzo, tra i primi ad essere documentato, delle note tonde e non romboidali; nelle *Regole* (1594) di Bovicelli la quasi totalità della trattazione dedicata ai «Diversi modi di diminuire» (dopo una ventina di pagine di «Avvertimenti», in cui comunque la musica si alterna costantemente al testo); negli *Esempi delli passaggi* (1596) di Bona, i vari e diversificati modi di

proporre la visualità della pagina di testo/musica o di sola musica, ove piú necessario è richiamare l'attenzione del fruitore sulla corretta osservanza di certi precetti [7].

Ad aprire il Seicento – e a imporsi come nuovi modelli di diffusione della materia teorica – sono poi tre trattati di attestata primarietà: *Delle imperfettioni* (1600) di Artusi, *Della prattica musica* (1601) di Cerreto e la *Cartella musicale* (1601) di Banchieri. Se quest'ultimo avrà con la ristampa del 1614 un piú ampio modo di qualificarsi (raggruppando numerosi scritti banchieriani nella stessa edizione, destinata a lasciare profonda traccia per tutto il secolo), il trattato di Artusi affida al grande formato una dimensione molto piú ariosa per il testo (alla cui lettura stavolta non nuoce l'utilizzo del corsivo) e, di conseguenza, anche per gli esempi musicali, alcuni dei quali (decisamente significativi quelli proposti per la critica ragionata alle dissonanze del *Quarto Libro* monteverdiano) trovano altrettanto adeguata collocazione.

Non identica eleganza rivelano invece gli esempi musicali del trattato di Cerreto, in cui è possibile riscontrare i segni dell'uso e del riuso dei tipi e delle matrici di stampa, specie nella riproduzione dei pentagrammi, in cui ben visibili appaiono tratteggi che interrompono la continuità dei

6] Anche nel *Transilvano* di Diruta si segnala l'utilizzo del carattere corsivo, qui tuttavia assai meno denso, in virtù della stampa su grande formato e dunque meno condizionante ai fini di un'agevole lettura.

7] Puntuale chiarezza offrono anche gli esempi musicali della *Scala di musica* di Scalletta, di cui è nota la fortunatissima sequenza di «impressioni» e «reimpressioni» fino al 1698.

Prattica di Musica

Opinioni diuerse che hanno alcuni particolari professori intorno alle Proporzioni. Cap. XLVII.

LE nostre menti acute, & i sottili ingegni nostri che per lo studio longo, sono venuti à qualche segno di perfectione, da queste & quelle cose sollevate & mosse, per la diversità in che si trouano non possano mai si bene conuenire insieme, che sempre infra di loro non ti sia qualche poca di discrepanza & diuergere: perche se conuenissero ne i pareri & nelle opinioni, non ti seruirebbono tante contrarietà & disconuenienze, ne meno per sostentarle seruirebbono necessarie tante sottili, & ragioneuol proue, quanto che vediamo esser.

Quede da questo n'è venuto che dal parer & ignorante in poi i quali non fanno ciò che si dicano; ogni uno studia & s'affatica di dir cose, che dicendole con buona fronte le possi defendere & sostentare: & tanto piu per sostentare il parer suo studia colui, & à piu potere s'arma de ragioni & proue; ebe il suo detto non in voce (che col dire il detto sparisce) ma in scrittura dir lo vuole, rimandando sempre per iscrittura a così vno.

Ma per questo non resta che sopra i detti & le scritture altrui non ci sia chi ragionando dica. Così per questa via si sentano à ragionar quelli che dal loro proprio parere, & dalla pura & semplice volontà son mossi, chi dalla vera cognitione è stimolato, chi da maligna spina è punto, & chi da apparite cognitione è ridotto à ragionar, e in questo modo ogni uno ragiona et dice: Et si trouano de quelli che per uno influsso di parole, & per una abbondanza de ragioni apparente si sforzano di mostrarci che fanno: Anzi vogliono quasi col ragionar loro isbassando i detti altrui prepore i pareri suoi quali che li si steno di buoni o cattini; & si credano col semplice dire assai con efficacia detto, di sibintrare nelle ragioni altrui, et quelle à fatto à fatto conculcarle: Et ben si può credere che poi trouandosi soli & commemorando le cose dette, si auogghino nel sostentare le cose false, à nel dir contra il douere & la ragione, in quanto errore si uano sommersi: ma non per questo esaminano la verità, del falso si veggono à ritrattare ne à confessar il uero, tanto sono indurate le loro esultate menti per che si credono di hauere forsi in altri quel parer loro si bene impresso che non sia possibile piu à rimuouelo; ò per che si credano di derogarà de se stessi la loro propria autorità & reputatione. Per il che in hora son costretto di dire che ragionando con alcuni professori di Musica, piu per imparare che per tentare il loro sapere; in fatti ne ho mouuto assai che si sono forzati à darmi ad intendere cose più tosto ridicole che veridiche & sincere: onde per che scendete de più importanti, molti che legessero queste mie fatiche se le soffro senza le tenerio per niente ò almeno le reputerio per imperfette, ò che alcuni da qui patrieno esser seduti, et con la seductione per non saper la verità di questo, sopra di quelle potrieno altre strane cose imaginarfi, le quali parrieno esser causa di maggior errore: per questo deliberandomi di porre le più importanti, farò per questa via che in simile & in ogni altra occasione tutti senza sincerità della ragione: E però dico che sono alcuni i quali hanno per opinione, et tengano per fermo che queste figure così poste, non sieno bene.

Quando che nisciuna figura simile può derogare alla perfectione di una sua compagna essendoli vicina, & che quelle vittime due Breue legate insieme non possano se non essere d'uno istesso valore per la regola universale che dice come le figure simile qualunque volta che sono una dopò l'altra che sempre le sono perfette, & che da simile & simile non nasce mai ueruna imperfessione, perche così non seruireno di autorità à uguale, & non essendo d'autorità uguale non conuenireno in tutta la similitudine. Al che si risponde & dice, che le figure simile da simile non patiscano imperfessione, ma bene da quelle che li sono inferiori: ma s'istimano quando le dette figure inferiori sono immediatamente innanzi ouer dopò: Et per questo la prima Breue superiore non patisce imperfessione per l'altra Breue sua compagna: ma bene per l'accompagnamento della Semib. anteriore, la quale se non fosse dal punto di diuisione separata et diuisa, la uenire à esser alterata, et così la prima Bre. legata uenire à esser perfetta come si troua d'essere quella seconda; perche se le figure di perfectione fossero in qualche catilena così collocate et poste.



Per

194

TAVOLA VNIVERSALE.

DE DIVERSI ESSEMPII DI PROPORZIONE
NELA QVALE SI SCORGANO LE COSE
BVONE, ET LE CATTIVE,
ET SI VEDE QVALE SIENO DI
adoperarsi, & quale sieno da lasciarsi.

Cioche i superiori ragionamenti miei corrispondono alle proue, & che habbiano d'auer tutta quella credenza che à verità si debbe dare: venuto il tempo di proporre gli vniversali essempli di sopra in diuersi luochi azzennati & promessi, i se proponano con il nome de gli autori & il luoco particolare oue sono tolti come tutti possano vedere: presupponendo che gli essempli buoni & ben fatti sieno stati fatti da i maestri, & che i cattiuu sieno per colpa de i traduttori & copiatori: come ogni giuditiosa persona può pensar.

CANTO.

1

2

Inuquino nel Gloria della sua Messa
Gaudemus. & è buono.

Lodouico Semfialo nel Motete
Ecce quam bonum. & si bene.

3

4

Antonio Brumello nell'Ofanna della Messa Fulgebant iusti: qui le pause & le figure corrispondano alle regole.

5

6

Henrico Isaac nel tratto delle Vergini & la Longa haueffe il punto di perfectione non staria male, hauendo dinanzi & dopoi figure di poter esser tolta per imperfetta.

Thomaso Crequillon nel'Ofanna della Messa Mort. n'ha prius per fuggire ogni inconueniente si è assicurata vna breue sola senza la sua compagna.

7

8

L'istesso Crequillon nell'istessa Ofanna, le pause se fossero in diuersi corde senza punto quel passo staria meglio.

9

10

Morales nell'Ofanna della Messa Lomwè Armè. qui si vede se è vero che due Semibreue possi. vltra due Breue l'ultima senza punto sia aliter.

Il Lupo nel fin del Credo della Messa Veni sponsa Christi. & molti si meravigliano che queste figure sieno oscurate, & non siano che bianche di senza perfectione & aliter.

7 i 2

cinque righe. A fronte di tale non esemplare resa grafica [FIG.10] la chiarezza del testo che confina l'utilizzo del corsivo ai titoli dei capitoli e alle didascalie di certi esempi, oltre che al «text underlying» dei brani riprodotti integralmente [FIG.11] trova quasi costante conferma [FIG.12], e si estende ad altra tipologia di raffigurazioni: si guardino, rispettivamente, lo schema degli esacordi guidoniani [FIG.13], il prospetto dei «tuoni», [FIG.14] l'intavolatura liutistica di un brano vocale [FIG.15], riprodotta ad arte sotto la versione polifonica.

Connotazione sempre più tipica del primo Seicento, l'usura dei caratteri tipografici non risparmia la sequenza dei trattati editi nel decennio 1605-1615, quasi tutti accomunati dalla maggiore propensione a valorizzare il contenuto e dalla quasi obbligata esigenza di non riservare eccessiva cura al prodotto tipografico, pur coinvolgendo nuove stamperie (a Venezia, Bologna, Firenze, Siena, Roma, Napoli), come si evince da questo secondo prospetto:

Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Giacomo Vincenti, Venezia 1605.

Antonio Brunelli, *Regole utilissime*, Volcmar Timan, Firenze 1606.

Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Domenico Falcini, Siena 1607.

Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar' a sonar sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, s.e., Siena 1607.

Scipione Cerreto, *Dell'Arbore musicale*, Giovanni Battista Sottile, Napoli 1608.

Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1609.

Pietro Cerone, *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo*, Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, Napoli 1609.

Antonio Brunelli, *Regole et dichiarazioni*, Cristofano Marescotti, Firenze 1610.

Agostino Pisa, *Breve dichiarazione della battuta musicale*, Bartolomeo Zannetti, Roma 1611.

Agostino Pisa, *Battuta della musica*, Bartolomeo Zannetti, Roma 1611.

Pietro Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, Napoli 1613.

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia 1614.

Stefano Bernardi, *Porta musicale*, Angelo Tamo, Venezia 1615.

La riproduzione grafica subisce un netto calo di livello in quasi tutti i trattati inseriti in elenco, come è lecito riscontrare anche attraverso una limitata serie di esempi.

Nelle *Regole utilissime* di Brunelli risaltano negativamente il carattere piccolo del testo e certa sproporzione tra esempi didattici e porzioni di testo ad essi correlate.

Appena un po' più equilibrato è il rapporto di dimensione e di misura tra pagina scritta e pagina musicale nelle *Regole et dichiarazioni* dello stesso autore, in cui, pur con note impresse in corpo talora eccessivamente dilatato, lo stampatore Cristofano Marescotti sperimenta la riproduzione di alcuni esempi

223 PRATTICA MUSICALE

Gli v'è vultò che per voler dare le consonanze minori ascendendo, che si vengono à mutare le Consonanze dal loro esseire naturale, & accio il Studente sappia bene regularli di Comporre offernatamente à suoi concetti armonici, molteranno il detto Concetto, come propianamente deve caminare sopra che via l'offeruatoni di dare le consonanze minori discendendo, & sarà del Primo, & Secondo Tuono naturale.

Tercia maggiore. Tercia maggiore.

20. mag. 10. mag.

E che sia il vero, che non sempre nelle parti autentiche è d'offeruare dare le consonanze maggiori ascendendo, poiche à volte danno la sesta maggiore discendendo in una compositione di tre, & più voci, se vago offeru, come qui si vede.

A 3. voci A 3. voci A 3. voci A 3. voci

6. maggiore. 6. magg. 6. magg. 6. magg.

LIBRO QVARTO. 227

Per non lasciar sospeso il nostro ragionamento intorno l'offeruazioni delle consonanze maggiori, & minori, resta hora di vedere, come deve il Compositore offeruare di scriverli, nei suoi armonici concetti la Quinta minore à altri la Quinta giusta fatto li vede, che molti Musici Pratici Moderni commettono molti errori, per non volere intenderli nelle vere discipline della Musica ista,za, percheche essendo la Quinta minore à falsa come la vogliamo chiamare, vero intervallo di Quinta, sopra del quale ne fu da noi à pieno nel cap. 34. del primo lib. ragionato. Dico che volendosi il Compositore scriverli di tale intervallo, deve molto bene considerate, che solitamente il più violare nelle compositioni à più di due voci, accio che detta Quinta si possa tollerare da una Terza parte, & quelli Compositori che v'elano in un Duo, ovvero in un Contrapunto à due voci fanno molto errore, benchè infiniti farebbono i modi che si possono moltrare per esempio, de'li quali n'habbiamo scelti quelli più necessarii, & più offeruati.

A 3. voci A 3. voci A 4. voci A 4. voci

5. mi 5. mi 5. mi 5. mi

Nel-

Fig.10: Scipione Cerre Della *prattica musica*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1601, pp. 252-253; si noti, in particolare, il maldestro incolonnamento verticale delle note.

204 PRATTICA MUSICALE

Canto *Duo*

L'ciel che raro virtù in tanta ma-

Itra Horna rulligra y con va-

ria ti doni, Onde se li ce rie de

à l'cià n'etra donna, sì dol'i pià che pur non

teglie al mondo tant'affari ni Ma ce lo fa più bello,

Ma ce lo fa più à bel lo, e più gen-

ti le qual fior tra virà d'herbett' à mezz' Apri-

le. ven-

LIBRO QVARTO. 205

Tenore.

L'ciel che raro virtù tanto ma-

Itra Horna rulligra y

con varia ti do ni, Onde se li ce rie de

à l'cià n'etra donna, sì dol'i pià che pur

non teglie al mondo tant'affari Ma ce lo fa più

bello, Ma ce lo fa più à bel lo, e più

genti le qual fior tra cer-

d'herbett' à mezz' Apri

le. Equan-

Q 3

Fig.11: Scipione Cerre Della *prattica musica*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1601, pp. 304-

LIBRO PRIMO.

21

Graduale, e fù à tempo di Papa Giouanni XX. Romano, il quale secondo si legge effendo desideroso di vedere il modo di scriuere del detto Graduale, e di sentire cantare le dette sillabe, vt, re, mi, fa, sol, la, mandò dui Nuntij, e lo condussero à sua Santità, e mostrogli il detto Graduale, e da sua Santità come oracolo fu venerato, facendo della detta opera gran festa & allegrezza, che sotto il suo felice regno, si dimostrassero al mondo nuoui inuentioni, & vditò che hebbe cantare le dette sillabe, dall'istesso Guidone, sua Beatitudine si leuò di Sedia, e l'abbracciò con tante grate parole, che pareo alli circostanti che fosse tenuto & venerato per vn Dio in terra. Sua Santità oltra molt'altre accoglienze che li fe, lo ricercò che facesse residenza alla sua Corte, onde esso ricusò con lecita ragione, e se ne ritornò con grata licenza ad habitare à Pompofa Abbatia sotto il felice dominio del Duca di Ferrara della casa d'Este, & il predetto Padre se ne stette al suo luogo, oue già prima ritrouò l'inuentione delle sillabe, vt, re, mi, fa, sol, la, e fece l'ordine della mano come hauete inteso. Perilche volendo il Studète cõponere, piu Tetrachordi ò vero Essachordi di quelli che sono nel sopradetto Introduttorio, potrà duplicare, ò triplicare il medesimo così ne formarà, quanti ne gli faranno bisogno, oltra di ciò i Scrittori dicono che Guidone formò il sopradetto Introduttorio con sette Deduttioni ò vero Essachordi à imitatione de Sacerdoti d'Egitto liquali con il suono di essi che sette ancora erano pronuntiauano le note delle sacre Cantilene. Finalmente se serui poi di sei Sillabe, acciò hauesse possuto in vna medesima riga ò vero spatio fare mutatione si del nome del carattere, come ancora per comodità di tramutare con segni vn Tuono in Semituono, & il Semituono in Tuono, pilche si vede chiaro, & è da credere che prima che Guidone trouasse l'inuentione delle dette sei sillabe che il Canto Fermo si cantasse con gran fatica, per causa che innanzi si cõtava con sette lettere A. B. C. D. E. F. G. ma esso armato di buona pazienza, insegnò à cantare à molti, & oltre il Graduale, composè molt'altri libri di Canto Fermo, & incominciò à vfarlo à cõtare nelle Chiese, con facilità non cessando mai di seguire si bella impresa, infino à tanto che per tutto il mondo si sparse, & vsò si bella inuentione, & ogni giorno con lo studio amplio detta

Graduale
composse
da Guida-
ne Arcino

Guidone
onorato
da Papa
Giouanni
XX. Ro-
mano.

Modo di
duplicare,
& triplica-
re i Tetra-
chordi, &
Essachor-
di.

Perchè
Guidone
composse
sua Intro-
duttione
con sette
Essachordi

Come si
cantaua
auanti di
Guidone.

prat-

LIBRO PRIMO. 39

Tuono voc. Tuono voc. Tuono voc. Tuono voc. Tuono voc.



Maggiore. Minore. Superfluo. Maggiore. Minore.

Tuoni vocali Tuoni voc. Tuoni vocali Tuoni voc. Tuoni voc.



Maggiori. Minori. Superflui. Maggiore. Minori.

Che il Tuono vocale minore considerato nello Strumento da tasti, essere d'vna medesima distanza, e lunghezza del Tuono vocale maggiore.

Cap. XXI.

NON sarà fuor di proposito, che essendo stato detto molte cose intorno la formatione del Tuono vocale, e perche nella nostra Prattica Musica, hauemo il Tuono vocale maggiore, & il Tuono vocale minore (come nel precedente capir. vn'altra volta è stato detto) che il Tuono maggiore è cōposto da noue cōmati, & il Minore da otto cōmati. Dicono i Musici che sono differenti di suono, per ilche, se bene son differenti, laqual cosa veramente non si può negare, tutta volta, vedremo con la nostra esperienza che non vi sarà differenza tra di loro, perche li trouaremo tutti due, in vna medesima distanza, e lunghezza, così il Tuono vocale maggiore, come il minore, si come dallo Strumēto del Liuto, come più perfetto con ogni facilità si può considerare, per essere più artificioso degl' altri strumenti, mediante la cosa del tastare, e trarne da vna

Tuono vocale inteso di tre maniere.

Fig. 14: Scipione Cerre *Della prattica musica*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1601, p. 39.

di canto «per movimenti contrari» [FIG. 16].

Esempi esclusivamente riservati a «tuoni» e «mutationi» limitano il commento estetico alle *Regole* di Cerone, che l'agile consistenza preser-

va da eventuali e più impegnativi oneri di resa grafica. Mentre nel colossale *Melopeo*, che non finisce di stupire il lettore per l'ingente mole di argomenti affrontati (in oltre 1200 pagine), il formato grande non sup-

LIBRO QVARTO 317

L F r F L F ~

8									
7									
6									
5	5	2	0	3	5	7	9	2	3
4	4		0	5	2	4	4	0	2
3	3	5	5	3	5	3	3	5	3
2	3	4	2	3	1	2	3	3	1
1	0	3	2	0		2	2	3	2

Finalmente volendo il *Stu-
dente* intauolare qual-
siuoglia *Concento*, di qual-
siuoglia modo composto, che regolando-
si nell'intauolare nel seguente effem-
pio del manico del Liuto, in quello troua-
rà tutti i numeri delle Notule naturale,
dell'introduzione di Guidone, & ancora i
numeri delle Notule accidentali, non solo
quelle trasportate per via de *Semituoni*,
ma etiandio quelle trasportate per via de
B molli. Ma per più facilità di chi vorrà
intauolare mostreremo tutte le Notule,
le quali sono intauolate dentro del detto
Manico, come appresso con ogni facilità
si può vedere, cominciando dalla prima
Corda.

Manico
del Liuto
doue si può
intauolare
qualsiuoglia
Concento
d'ogni manie-
ra compo-
sta.

Que-

Fig. 15: Scipione Cerre Della *prattica musica*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1601, p. 317.

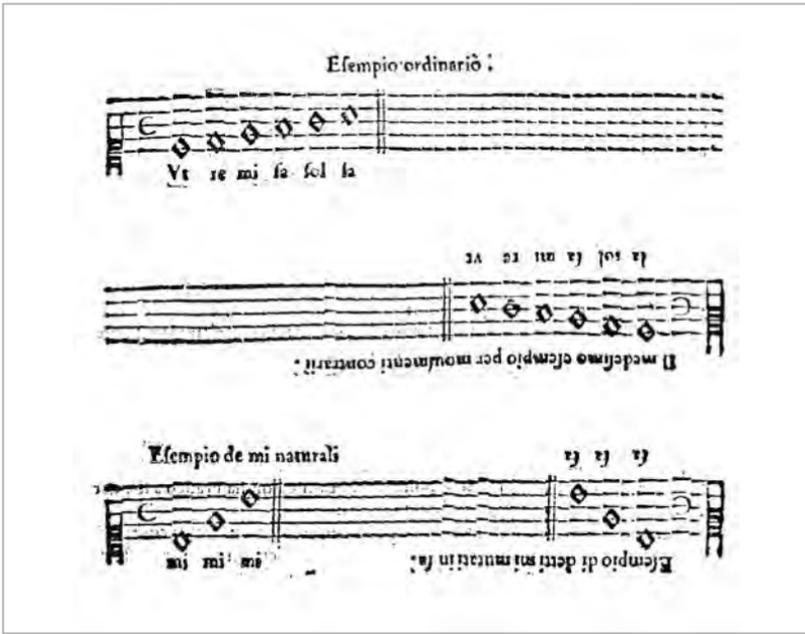


Fig. 16: Antonio Brunel *Regole et dichiarazioni*, Cristofano Marescotti, Firenze 1610, p. 28.

plisce alle numerose manchevolezze e agli altrettanto frequenti errori di stampa, nell'incessante susseguirsi di libri, capitoli, paragrafi che colgono con irripetibile esito l'evolversi di storia, teoria e pratica della disciplina musicale e che comunque consentono al lettore una sempre gratificante rispondenza alle aspettative di conoscenza e apprendimento.

Decisamente convenzionale e appesantita si mostra anche la resa grafica (con il relativo corredo esemplificativo) della *Cartella* di Banchieri, ricchissima di spunti determinanti per le sorti della trattatistica secentesca, ma sacrificata sull'altare della parsimonia editoriale da un Vincenti strenuamente impegnato, nello stes-

so periodo, a rafforzare la sua *leadership* nella stampa del repertorio musicale coevo.

Eccezioni, nel campionario non esaltante fin qui descritto, sono costituite dal trattato di Agazzari (*Del sonare*) e, in veste piú raccolta, da quello di Bianciardi (*Breve regola*). Il primo dà modo di apprezzare l'aristocratico "imprinting" dello stampatore Falcini, nell'*unicum* editoriale di sua competenza a tutt'oggi documentato [8]: carattere corsivo per il testo (con ampia interlinea), pagine riquadrate, proporzionata alternanza con esempi musicali, chiarezza

8] Cfr. C. Sartori, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Olschki, Firenze 1958, *sub voce*.

za di esempi musicali, sia limitati a un rigo (per il «basso continuato») sia polifonici, utilizzo di note tonde [FIGG. 17 e 18]; del secondo, limitato a 12 pagine, colpisce la precisione (quasi «da penna») con cui si evidenziano il testo e certi dettagli estetici di non secondaria importanza [FIG. 19].

E ancora, quasi in omaggio a una sfocata (ove non definitivamente) perdita consapevolezza del respiro estetico, si apprezzano con piacere la raffigurazione dell'«arbore» di Cerreto (nel trattato omonimo), che fa fiorire in una razionale classificazione di «spetie» e «gradi» le categorie portanti della disciplina teorico-musicale e che simbolizza emblematicamente un *modus* di intendere la materia e di comprenderne l'essenza piú profonda [FIG. 20], o ancora, sempre nell'*Arbore*, la pagina conclusiva del trattato, ispirata da numerosi esempi di tradizione (anche recente, come il *Dialogo* di Galilei) nel suo graduale ed elegante restringersi (dai lati al centro), corredato da un sobrio ma raffinato cartiglio di epilogo [FIG. 21].

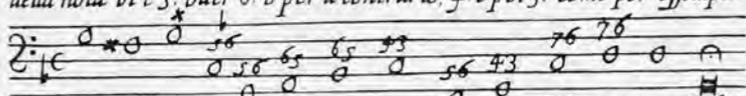
A buoni risultati approdano infine anche i due trattati di Pisa (*Breve dichiarazione* e *Battuta della musica*), che riescono a fornire un sufficiente grado di chiarezza, soprattutto nell'alternanza – talora serrata – di righe di testo e pentagrammi, come nel caso in cui ben 7 estratti musicali (di 6 autori diversi) si racchiudono in due pagine, non «rubando» eccessivo spazio alle brevi frasi di presentazione e descrizione, ma offren-

do una plausibile e ben impaginata visione d'insieme [FIG. 22].

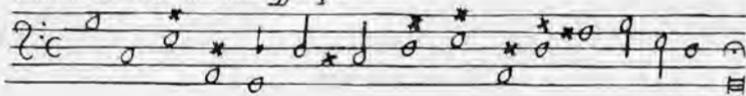
Si conferma comunque indiscutibile, volendo a questo punto estrarre qualche riflessione da quanto sin qui ripercorso, la tenace volontà degli stampatori di approdare a esiti degni di valore e di apprezzamento, ovviamente privilegiando la resa commerciale del «libro di musica», valutandone i costi di produzione, risparmiando ove possibile, ma quasi mai trascurando – quando anche la fama e il prestigio dell'autore lo imponevano – quel livello di coscienza professionale e operativa che, nella maggior parte dei casi, ne rafforza la qualifica di cultori di un peculiare prodotto editoriale: non sillogi di musica vocale sacra/profana, firmate da compositori illustri e piú facilmente destinate al successo e alla diffusione, ma trattati di teoria musicale, in cui l'esposizione metodica di una dottrina deve sempre piú avvalersi di un indispensabile corredo di «pratiche» esemplificazioni. A dimostrarlo sono alcune considerazioni, quali quelle sin qui esposte: 1) il confronto diretto con gli esempi musicali; 2) le esigenze di assimilazione funzionale; 3) la costante ricerca di chiarezza (pur spesso disattesa, come si è visto, da ragioni e scelte piú contingenti); 4) l'intento di alta divulgazione che gli stessi titoli dei trattati tra fine Cinquecento e primo Seicento manifestano apertamente, quasi invitando il lettore ad attendersi i benefici di quella «prattica [...] utile et necessaria» alle varie categorie di fruitori della materia.

di non hauer inteso, che le consonanze, e tutta l'armoria, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario: e questo lo diffenderemo cō tutte le ragioni all'occasione. E ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbe dar certa regola di caminare, ma doue sono parole, bisogna vestirle di quell'armoria conuenevole, che faccia, ò dimostri quell'affetto.

Non potendosi dar regola ferma, bisogna necessariamente à chi suona, valersi dell'orecchio, e secondar l'opera, e suoi mouimenti: ma, volendo trouar modo facile di fuggir questi intoppi, e suonar l'opera giusta, vsarete questo: cioè, sopra le note del basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal compositore, come se nella prima parte della nota vi è s'ouer 6^a ò per il contrario, 4^a e poi 3^a come per essempio.



Douete in oltre sapere, che tutte le consonanze, ò sono naturali di quel tuono, ò sono accidentali; quando son naturali, non si fa segno alcuno: come per bequadro la terza sopra Gesòbreut, che è besfabemi, viene terza maggiore naturalmente: ma volendola far minore, bisogna sopra la nota del Gesòbreut farci il Bemolle; et allora è minore accidentale. E così all'incontro, se si canta per Bemolle, volendola far maggiore, conuien segnarci il Diesis sopra; e così dico delle sette, auuertendo, che il segno, che è sotto, ò vicino alla nota, s'intende di quella stessa nota; ma quello, che è sopra, s'intende della consonanza, che gli s'ha à dare, come nell'essempio.



Tutte le.

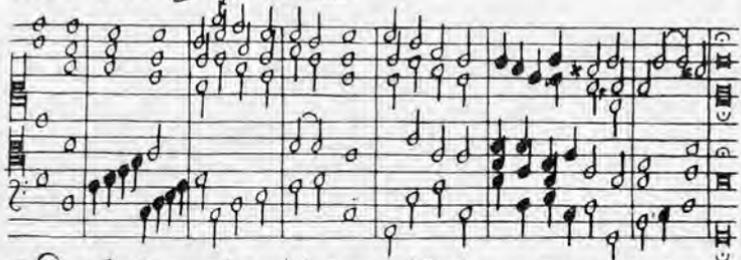
Fig.17: Agostino Agazzari, *Del suonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Domenico Falcini, Siena 51.607,

Se la produzione teorica del primo quindicennio del Seicento indubbiamente trascura l'apparato editoriale e abbassa il livello di raffinatezza che il secolo precedente non aveva quasi mai posposto all'esposi-

zione scritta di dettami e disquisizioni, le nuove finalità cui si inoltra la proposta del libro teorico (sia esso trattato, manuale, metodo) e il nuovo utilizzo che di esso si auspica trovano gratificante realizzazione. A

tioni delle casue, con le buone più vicine, come la settima dalla festa, la quarta dalla terza quando la parte, che risolve, vien sopra; ma se vien sotto, al contrario; per tanto non ne discorreremo alla lunga; e chi non le sa, l'impari; noi insegnaremo al presente il portar la mano nell'organano

In molte maniere camina il Basso, cioè o continuato, o per salto, o contrita continuata, o con nere disgiunte, se va continuato all'insù, si deue con la mano disopra venir all'in giù o continuatamente, o con salto; et così per il contrario, se la mano di sotto saglie, o scende, per salto di terza, di quarta, o di quinta: allora con la mano di sopra douete proceder continuatamente, perche non è bene salire, o scender insieme, che è brutto vedere, e sentire, e non vi è varietà alcuna, anzi sarebbon tutte, ottaue e quarte se il basso va all'in sù con tirata, la man sopra sta ferma; se per nere disiolte, si deue dare à ogni nota la sua accompagnatura. Ecco l'esempio del tutto.



Hauendo fin qui detto à bastanza delli stromenti, come fondamēto, tanto però che l'huomo giudizioso potrà con questo picciol raggio acquistare molto lume, perche il dir troppo genera confusione, diremo hora breuemente qual cosa delli stromenti d'ornamento.

L. i. stromenti

Fig. 18: Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Domenico Falcini, Siena 1607.

tal punto che, a mio avviso, appare davvero difficile individuare, nei 30 titoli raggruppati nei due prospetti, quel trattato che ancora oggi non possa definirsi essenziale ai fini della cultura bibliologica, sia special-

stica, sia più semplicemente conoscitiva.

La memoria del segno, ovvero il patrimonio di fonti e di modelli imprescindibili di studio e di apprendimento, non si era poi del tutto dis-



Fig. 19: Francesco Biancia *Breve regola per imparar' a sonar sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, s.e., Siena 1607; dettaglio del frontespizio.

solta. Lo dimostrano alcune splendide tavole estratte dal *Dolcimelo* di Aurelio Virgiliano (databile tra 1585 e 1600), che vorrei proporre come corredo di immagini piú adeguato all'epilogo di questo saggio. Quasi a compensare, nel periodo di passaggio tra i due secoli, il progressivo e crescente infittirsi del prodotto stampato su quello manoscritto e la conseguente perdita di eleganza, di puntuale cura per i dettagli e di piú convinta gestione della materia trattata e raffigurata, il noto manoscritto conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, pur atipico nei suoi contenuti («si contengono tutti modi da sonar qualsivoglia istrumento, tanto in concerto, quanto separati»), pare fermare il tempo, con l'elevata *qualitas* delle sue pagine grandi e con mirabili riproduzioni dedicate sistematicamente alle varie famiglie strumentali. Si guardino in particolare la

«Nova intavolatura di tromboni» (arricchita da estensioni scalari, registri e, per il cornetto soprano, da indicazioni su fori aperti e chiusi), i «modi tutti da sonar il cornetto» e i «modi da sonar le traverse» [FIGG. 23, 24 e 25].

In netto anticipo sullo straordinario corredo esemplificativo che caratterizzerà gli imponenti apparati di iconografia strumentale del *Syntagma* (1619) di Michael Praetorius, dell'*Harmonie Universelle* (1636-37) di Marin Mersenne e della *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (1650), le tavole del *Dolcimelo* qualificano il contributo dell'ancora oggi non ben identificato autore [9] come preziosa rarità di storia della trattatistica: quasi un emblema di oculata sintesi di quelle connotazioni (eleganza, chiarezza, funzionalità descrittiva) che questi pregiati libri di musica ragionata e scritta non hanno mai cessato di restituire ai fruitori odierni.

9] Cfr. le ipotesi di Marcello Castellani nell'edizione anastatica del trattato (SPES, Firenze 1978, p. 5), in cui il curatore individuerebbe nel «nome accademico» di Virgiliano almeno due possibili autori, «entrambi con il nome di battesimo Aurelio: il bresciano Aurelio Averoldi ed il bolognese Aurelio Monelli». Nell'attuale in-

certezza attribuita Castellani sottolinea comunque come sia «fuori discussione la sua appartenenza all'area culturale nord-italiana, soprattutto in virtù del particolare interesse per gli strumenti a fiato, escludendo però il Veneto, dove non si sarebbe fatto uso dei termini *traversa* e *dolciana* preferendo quelli di *fiffaro* e *fagotto*.

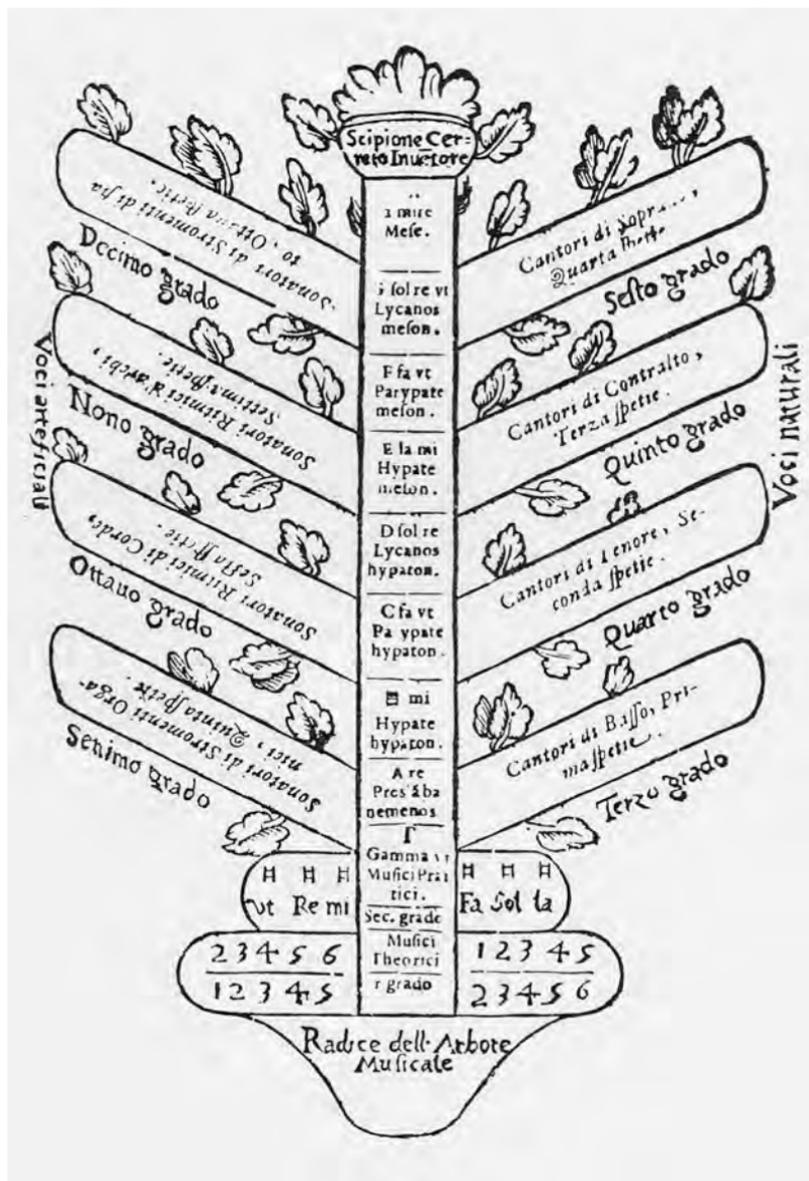


Fig. 20: Scipione Cerreto Inuatore, *Dell'Arbore musicale*, Giovanni Battista Sottile, Napoli 1608, pagina

MUSICALE. 15

polense, Lodouico Folliano, Franchino Gaffurio, & altri Musici Theorici, e pratici insieme, come Pietro Aron detto il Toscanello, il Glareano, Luigi Dentici Nobile Napolitano, il Zarlino, Giouan Maria Lanfranco, Vincenzo Galilei, Illuminato Ayguino, Gregorio Rau: Oratio Tigrini, Pietro Pontio, e se non m'inganna l'affittion propria, dirò che anco da me n'è stato trattato intorno la theorica, e Pratica musicale, come dalli miei scritti posti in stampa il mondo ne può dar testimonianza; siche ad ogni modo gli Musici Theorici hanno prerogatiua con gl'altri Musici Pratici, e sono meriteuoli del primo grado nel nostro Arbore musicale, e si pure faranno diuisi questi dui gradi musicali, cioè ch'vn Musico sappia solamente la Theorica della musica, & vn'altro la semplice pratica, senza dubbio tocchi la precedenza nel grado dell' Arbore al Musico Theorico. E per vltimo diciamo che il Musico Theorico essere genere speculatiuo della musica, poi ch'egli solamente attende alla consideratione de gli sonori interualli per via di proportionalitate, facendo le comparationi de numeri pari, & impari
(come altre volte habbiamo detto)

& ancora l'habbiamo detto

Genere speculatiuo per
ciò che dalla musica
theorica ne nasce il ge-
nere attiuo, o pratico,
e tutte l'altre spetie
delle voci naturali, e delle
voci artificiali.

*Differenza de
i gradi de gli
Musici com-
positori.*

*Musico the-
orico detto ge-
nere specula-
tiuo.*



DEL-

74
 miserabile dalli posteri, & l'authorità sua deve valere affai appresso tutti quelli della professione. Ma perché io non mi conosco atto à narrare le sue lodi, lascerò l'impreſa à chi è flato dotato dalla natura di più alto ingegno, & passato all'effempio proposto nel 1. lib. de' suoi Madrigali à 5. nel Motteſto. Quid habes, nel fine in quelle parole. Cur mihi non loqueris?

Cur mihi non loqueris?

Il ſecondo eſempio è aſtorico è dell'eccellentiffimo muſico Luca Marenzoni 1. lib. de' ſuoi Madrigali à 5. nel fine dell'Echo à 8. in quelle parole. Fra gli tronchi ſcriui.

Era gli tronchi ſcriui, tron hi ſcriui, fra gli tronchi ſcriui, fra gli tronchi ſcriui.

Il terzo è del medefimo Luca Marenzio nel 3. de'li ſuoi Madr. à 7. nel fine della 3. parte del 1. Madrigale. In quelle parole. Di Vita ſpento.

Di Vita ſpento.

Il Quarto è dell'eccellentiffimo compoſitore Horatio Vecchi Madriſone nel 1. lib. de' Madrigali à 5. nel fine della ſeconda parte del Madrigale, Tremolauano, in quelle parole. Oime ch'io moro, i muro.

Oime ch'io moro, i muro.

Il Quinto è del celeberriffimo Sebaſtiano Ranale nelle ſue canzoniette à 4. à carte 5. nel fine in quelle parole. Oue ch'hò vita, ſol morir dourei.

Oue ch'hò vita ſol morir morir dourei, oue ch'hò vita ſol morir dourei.

Il ſeſſo è del valentiffimo Coppoſitore di Capella di N.S. il Signore Felice Anerio nel Salmo Beatus vir, in quella parola. Peribit.

Peribit.

Il ſettimo è dell'ingentiffimo Signore Antonio Cifra nobile Romano, al preſente Maſtro di Capella nella Santa Caſa di Loreto nel 1. de'li ſuoi Madr. à 5. nel fine di Cruda Amarilli, in quelle parole. I mi morrò tacendo.

I mi morrò tacendo.

Oime ch'io moro, i muro.

L'ot-

Fig 22: Agostino Pisano *Breve dichiarazione della battuta musicale*, Bartolomeo Zannetti, Roma 1611, pp. 14-15.

NUOVA INTAVOLATURA DI TROMBE
 NI PER SONARLI IN CONCERTO

Soggetti per tutte le parti

C. A. T. B.

PRIMA PRIMA
 SECONDA
 ALTA PRIMA
 ALTA SECONDA
 ALTA TERZA

Alta PRIMA
 ALTA SECONDA
 ALTA TERZA

Fig 23: Aurelio Virgilio *Libro del cimelo*, 1600 camS senza carte numerate.

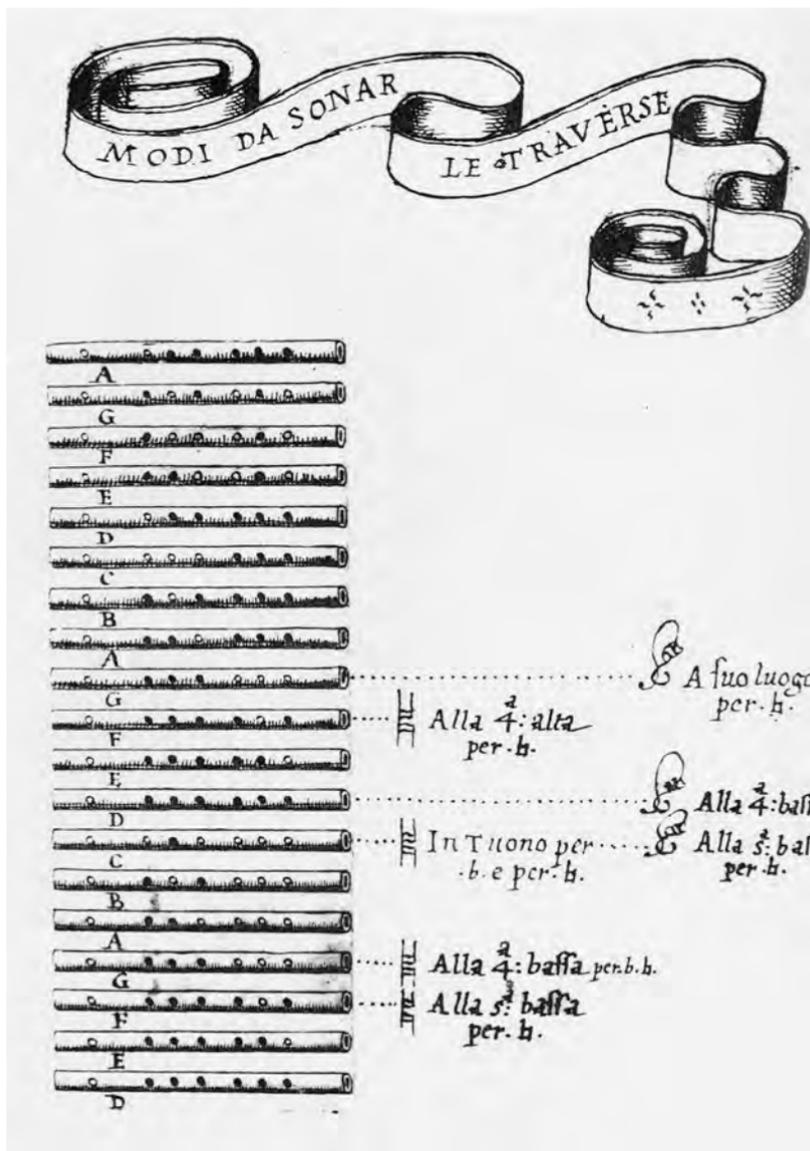


Fig 25: Aurelio Virgilio *Dolcimeolo*, 1600 camS senza carte numerate.

Le intavolature

di Franco Pavan

La presenza secolare delle intavolature nella storia della musica occidentale impedisce una trattazione organica in breve. Si è scelto così di concentrare l'attenzione su un secolo particolarmente importante, il Cinquecento, che pone problematiche altamente istruttive anche per i secoli seguenti. Si rivolgerà uno sguardo particolarmente attento alla produzione a stampa, senza dimenticare però completamente i testimoni della tradizione manoscritta [1].

Nell'ambito della produzione europea di musica strumentale, secon-

do gli esemplari sopravvissuti fino ad oggi, i volumi dedicati al liuto occupano circa il 65% del totale, contro il 22% dei titoli indirizzati agli strumenti da tasto, l'11% occupato da libri pensati per altri strumenti a corde pizzicate come la chitarra o il cistre, e il 2% indirizzato alla viola da gamba. La diffusione delle intavolature liutistiche a stampa nell'Europa cinquecentesca fu dunque un evento di notevole portata culturale ed editoriale. I tipografi che si occuparono della preparazione delle intavolature utilizzarono i metodi

[1] I repertori che riguardano le intavolature liutistiche sono molteplici, ma nessuno è completamente comprensivo del vastissimo materiale sopravvissuto. Il volume di Wolfgang Boetticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, RISM B/VII, Henle, München 1978, dedicato alla descrizione dei testimoni manoscritti, è mancante del secondo volume contenente gli indici dei brani, mai edito. Fondamentale per il censimento delle stampe cinquecentesche il volume di H. Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1979 (cui d'ora in poi si riferiscono le fonti indicate con numero e cifra deponente). Una catalogazione sistematica di tutti i manoscritti è in atto grazie alle cure di Ch. Meyer, *Sources manuscrites en tablature. Luth et theorbe (c. 1500-1800)*, che ha visto finora la pubblicazione di quattro vo-

lumi: 1. *Confœderatio Helvetica (CH), France (F)*, Koerner, Baden Baden 1991, 2. *Bundesrepublik Deutschland (D)*, ivi 1994, 3/1. *Österreich (A)*, ivi 1997, 3/2. *République Tchèque (CZ) Hongrie (H) Lituanie (LT) Pologne (PL) Fédération de Russie (RF) Slovaquie (SK) Ukraine (UKR)*, 1999. Per la Gran Bretagna cfr. J. Craig-McFeely, *English Lute Manuscript and Scribes. 1530-1630*, Ph.D. diss., University of Oxford 1994. Per il Seicento italiano è indispensabile V. Coelho, *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music. A Catalogue Raisonné*, Garland, New York 1995. Importanti sono inoltre i cataloghi di fondi particolari: D. Kirsch, L. Meierott, *Berliner Lautentabulaturen in Krakau*, Schott, Mainz 1992; A. Patalas, *Catalogue of Early Music Prints from the Former Preußischer Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Musica Jagellonica, Kraków 1999.

di stampa piú innovativi, avviarono produzioni su larga scala, sperimentarono nuove soluzioni e furono sovente all'avanguardia nella realizzazione dei fogli di stampa. Lo studio della preparazione, della realizzazione e della diffusione delle intavolature rivela notevoli sorprese, che permettono di porre nuovi quesiti ed aprire nuovi filoni di ricerca nell'ambito dell'editoria cinquecentesca. Per esemplificare, partiamo dalla penisola italiana.

L ITALIA: LE INTAVOLATURE PER LIUTO A STAMPA NEL CINQUECENTO

Nel 1991 Paolo Fabbri scriveva:

Una decina in tutto le edizioni, di cui sei veneziane e quattro *extra* (due a Roma, una a Milano e a Napoli), distribuite lungo il trentennio 1507-1536 e dovute a stampatori poco piú che occasionali: a Venezia Vercellese, Ganassi e Marcolini, fuori di lí Pasotti (Roma), Castiglione (Milano), Sultzbach (Napoli). Solo Antico a Roma e ovviamente Petrucci a Venezia, coi tre volumi fatti uscire nel biennio 1507-8, danno l'impressione di un piú solido interesse in ogni caso quantitativamente assai esiguo. Di quella decina di opere apparse qua e là, la maggioranza è dedicata al liuto (sei) e un paio di titoli ciascuno alla tastiera e alla didattica; nessuno di essi comunque conosce ristampe [2].

Cerchiamo di capire perché le cose non andarono esattamente così.

È grazie all'opera di Petrucci che le intavolature per liuto conoscono in Europa, per la prima volta, una preparazione e una pubblicazione a stampa. Ma il primo privilegio conosciuto per la pubblicazione di intavolature fu ottenuto nella stessa città dove operava Petrucci, Venezia, dal liutista Marco dall'Aquila, residente nella città della laguna, già l'11 marzo del 1505. Nel testo della supplica Marco ricorda «che cum grandissima sua fatica et spesa non mediocre se habii inzegnato a comune utilitate [...] far stampar la tabullatura, et rasono de metter ogni Canto in lauto cum summa industria. Et arte; et cum molto dispendio de tempo, et facultade sua: la qual opera non e mai stata stampata [...]» [3]. Non conosciamo musiche a stampa edite da Marco dall'Aquila, e nonostante il privilegio fosse di durata decennale già nel 1507 Petrucci pubblica quella che oggi è conosciuta come la prima intavolatura a stampa, l'*Intabulatura de Lauto / Libro primo* di Francesco Spinacino nel cui colophon Petrucci rivendica il possesso di un privilegio per stampare le intavolature di liuto concessogli dal Senato veneziano [4]. È possibile che Marco dall'Aquila abbia avviato una società con Petrucci, con modalità simili a quelle che vedremo attuate fra Castiglione e Borrono a Milano, o semplicemente l'invenzione di Marco dall'Aquila fu so-

2] P. Fabbri, *Politica editoriale e musica strumentale in Italia dal Cinque al Settecento*, in «Ricerca» III (1991), pp. 203-216: 204.

3] Supplica pubblicata anche da H. Mayer Brown, *Instrumental Music...*, cit., pp. 11-12, [1505]1.

4] Cfr. *Ivi*, p. 12, 1507₁.

praffatta da quella di Petrucci? In effetti i volumi preparati da Petrucci, quattro per liuto solo e non tre come indicato da Fabbri, e due per canto e liuto contenenti un cospicuo numero di composizioni per liuto solo, non contengono musica dell'Aquilano. Petrucci utilizzò la tecnica della duplice e della triplice impressione per le intavolature, una tecnica che fu ripresa da Marcolini a Venezia, con risultati insoddisfacenti, e da Castiglione a Milano, ma che conobbe l'oblio già dagli anni Trenta del secolo a causa della diffusione della stampa a caratteri mobili. Petrucci ebbe il merito, se possiamo dire così, anche di avviare un processo di unificazione dell'utilizzo delle cifre nell'intavolatura italiana: introdusse in modo sistematico l'utilizzo dello 0 come cifra legata ad una successione numerica, invenzione piuttosto recente a quei tempi anche in campo matematico come dimostra il *Trattato di partita doppia* di Luca Pacioli pubblicato a Venezia nel 1494. In precedenza, da quanto possiamo rilevare dalle poche fonti superstiti e come ha brillantemente dimostrato Dinko Fabris, l'intavolatura italiana, o meglio napoletana, avviava la propria serie numerica con l'1 e si avvaleva di una notevole quantità di segni che scomparirono per difficoltà in-

sormontabili dal punto di vista tipografico in fase di stampa [5]. Le fonti petrucciane ci sono giunte lacunose. Manca all'appello infatti il *Libro Terzo*, realizzato dal più famoso liutista attivo in Italia in quel periodo, Giovanni Maria Alamanno, libro del quale conosciamo l'esistenza grazie a due cataloghi antichi [6]. Riepilogando: nel 1505 Marco dall'Aquila ottiene un privilegio per stampare intavolature, apparentemente non utilizzato. Nel 1507 Petrucci pubblica due volumi curati da Francesco Spinacino facendo riferimento ad un nuovo privilegio per stampare le intavolature. Nel 1508 compaiono il 20 giugno il libro oggi perso di Giovanni Maria Alamanno e il 31 dicembre il *Libro Quarto*, curato da Joan Ambrosio Dalza. Il 27 marzo 1509 vede la luce il volume di Franciscus Bossinensis *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* [...] *Libro Primo* che contiene anche 26 ricercari per liuto solo, mentre, con i torchi a Fossombrone, compare nel 1511 il *Libro Secondo* di Bossinensis, che contiene anche 20 ricercari per liuto solo [7]. Il totale delle composizioni per uno o due liuti, queste ultime esigue nella realtà, date alla luce da Petrucci in questi anni assomma ad un totale di 169, alle quali vanno aggiunte le 25 con-

5] Cfr. D. Fabris, *The Origin of Italian Lute Tablature: Venice Circa 1500 or Naples Before Petrucci?*, in «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis» xxv (2001), pp. 143-158.

6] [1508]₁, che ricava la notizia relativa alla stampa dal *Regestrum B* di Fernando Colón; cfr. anche C. Weeks Chapman, *Printed Collection of Polyphonic Music owned by Ferdinand Co-*

lumbus, in «Journal of the American Musicological Society» xxi (1968), pp. 32-84. Per l'esemplare posseduto un tempo dalla famiglia Herwart cfr. M.L. Martinez-Göllner, *Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen*, in «Fontes Artis Musicae» xvi (1969), pp. 59-71.

7] I volumi curati da Bossinensis sono 1509₁ e 1511₁.

tenute nel volume di Alamanno oggi perso. Si tratta di un corpus di notevole quantità, in confronto a quello apparso oltralpe in quel periodo. Le edizioni di Schlick, Virdung e Judenkünig, tutte apparse nel secondo decennio, accorpano 36 brani per liuto [8].

La mortalità dei volumi contenenti intavolature per liuto è assai alta. Non conosciamo le tirature dei volumi di Petrucci dedicati al liuto, ma come abbiamo visto un volume è andato perso (Alamanno), i due volumi di Spinacino sopravvivono in copia unica presso la Biblioteca Jagellonska di Cracovia e provengono da Berlino, per cui erano stati decretati persi dopo la seconda guerra mondiale. Dalza sopravvive in tre esemplari, dei quali uno lacunoso, tre esemplari piú uno lacunoso per il *Libro Primo* di Bossinensis, un esemplare per il *Libro Secundo*. Tutti i volumi di Petrucci furono pubblicati nel formato in quarto *ad longum*, che sarà sostanzialmente ripreso nella maggior quantità di edizioni del Cinquecento. Le carte dei libri si presentavano secondo la proporzione del cosiddetto quadrato di Pitagora, anche se le varianti furono notevoli, e soprattutto è spesso difficile cogliere le proporzioni esatte dei fogli di stampa a causa di rifilature eccessive subite dai volumi in fase di rilegatura.

Questo tipo particolare di formato potrebbe avere avuto un antecedente nei volumi manoscritti, come ad esempio il cosiddetto manoscritto Thibault [9]. In realtà i manoscritti sicuramente anteriori alle stampe petrucciane presentano formati del tutto dissimili [10]. È dunque possibile che anche in questo caso il tipografo di Fossombrone abbia uniformato i criteri di presentazione del prodotto.

Il periodo che va dal 1511 al 1536 ha visto la pubblicazione di un'unica silloge dedicata parzialmente al liuto, l'intavolatura di Antico contenente frottole di Marco Cara e Bartolomeo Tromboncino. Le cause di questo lungo silenzio possono essere molteplici. Da un lato le oggettive difficoltà socio-economiche – non si dimentichi ad esempio il trasferimento di Petrucci da Venezia a Fossombrone dopo Agnadello – d'altro canto la difficoltà di produrre tipograficamente edizioni senz'altro costose e di ardua realizzazione, infine l'esistenza di un privilegio per il territorio veneto posseduto da Petrucci. Tutto ciò si basa però sul ragionamento effettuato sui testimoni superstiti. Prendiamo in considerazione quanto affermato da Fabbri nel passo sopra citato in riferimento all'attività di Castiglione a Milano, un'attività come editore di musica strumentale del tutto occasionale. Il

8] 1511₃, 1512₁, 151₂?

9] Paris, Bibliothèque Nationale, MS Rés. Vmrd 27, proveniente dalla collezione di Geneviève Thibault-de Chambure. Cfr. Ch. Meyer, *op. cit.*, I. France, pp. 113-116. Il manoscritto è stato pubblicato in facsimile con il titolo *Tablature de luth italienne. Cent dix pièces pour*

luth seul et accompagnements pour luth d'oeuvres vocales, Minkoff, Genève 1981.

10] Cfr. D. Fabris, *Le prime intavolature italiane per liuto*, in corso di stampa. Ringrazio vivamente l'amico e collega per avermi permesso la consultazione del suo lavoro.

ragionamento è corretto se seguiamo, come ovvio, i repertori. Ma un'indagine piú approfondita rivela orizzonti inaspettati. Valgano le considerazioni seguenti come esempio.

Il 1536 è un anno cardine per le edizioni in intavolatura pubblicate in Italia. Compagnano quattro volumi – dedicati principalmente a Francesco da Milano – a Milano, Napoli e Venezia, preceduti da un volume senza indicazioni tipografiche apparso nei primi anni Trenta. Di questi quattro volumi il piú noto è quello marcoliniano pubblicato a Venezia, del quale parleremo in seguito. Due sono i volumi pubblicati a Napoli da Sultzbach, che rimangono ad oggi un caso unico di pubblicazione di intavolature nel regno di Napoli, un volume è pubblicato a Milano da Castiglione [11]. La ricerca del contratto che diede vita a quest'ultima silloge ha permesso di ricostruire quasi nei dettagli il procedimento di investimento, di prepara-

zione e di stampa e soprattutto di collaborazione tra un editore, un musicista e un tipografo. Promotore dell'iniziativa fu probabilmente il liutista soldato Pietro Paolo Borrono, milanese. Il 31 maggio 1535 il musicista si recò presso il notaio Pietro Paolo Crevenna, in compagnia del libraio Rainaldo d'Adda e del tipografo Giovanni Antonio Castiglione, per costituire una società al fine di stampare intavolature di liuto, di canto e liuto e di «clavacino sive clavicordio» [12]. L'accordo, progettato per una durata decennale, prevedeva un investimento iniziale da parte di Rainaldo d'Adda che non solo doveva provvedere alle spese vive della carta, ma anche pagare il lavoro di Castiglione e l'affitto di nuovi locali dove installare il torchio che avrebbe lavorato per produrre stampe musicali, in ambienti dunque diversi rispetto a quelli della consueta sede della tipografia di Castiglione [13]. Il ruolo svolto da Borrono era

[11] I due volumi pubblicati da Sultzbach non sono inclusi in H. Mayer Brown, *Instrumental Music...*, cit. Le sillogi sono state presentate per la prima volta in un articolo di Y. Giraud, *Deux livres de tablature inconnus de Francesco da Milano*, in «Revue de Musicologie» LV (1969), pp. 217-219. Il facsimile è stato curato da Arthur Ness che ha scritto la prefazione, e da Claude Chauvel che ha curato l'indice per l'editore Minkoff, Genève 1988, edizione che corregge una precedente del 1977. In questa si era infatti lasciata inalterata l'inversione di alcuni quaderni fra i due libri avvenuta al momento dell'antica rilegatura. I volumi sono custoditi a Paris, Bibliothèque Nationale, MS Rés. Vmc 47. Il volume di Marcolini è 1536₃, il volume senza note tipografiche è 1542₄. Quest'ultimo pubblicato in facsimile: Francesco da Milano, *Intavolatura da Leuto*, introduzione e note critiche di F. Pavan, Arnaldo Forni Editore, Salobagnese 2000.

[12] Archivio di Stato di Milano (=ASM), *Fondo Notarile*, cart. 8321 e A. Ganda, *Giovanni Antonio Castiglione e la stampa musicale a Milano*, in «La Bibliofilia» C (1998), pp. 317-319. Rainaldo d'Adda era figlio di Pietro. Residente a Porta Ticinese, fu in stretto contatto con Giovanni Antonio Castiglione, tanto da essere anche testimone di un pagamento di un affitto dovuto a Gian Maria Villa da quest'ultimo nel novembre del 1535. Si veda A. Ganda, *op. cit.*, p. 303.

[13] Sull'attività di Castiglione si veda lo studio di K.M. Stevens, *Liturgical Publishing in mid Sixteenth-Century Milan: The Contracts for the Breviarium Humiliatorium (1548) and the Breviarium Ambrosianum (1557)*, in «La Bibliofilia» XCIX (1997), pp. 11-134. Anche E. Sandal, *L'arte della stampa a Milano nell'età di Carlo V*, V. Koerner, Baden-Baden 1988, pp. 16-17, che però curiosamente non crede alla possibilità che il nostro volume sia stato edito da Castiglione.

quello di raccogliere il materiale musicale da pubblicare e di controllare insieme a Rainaldo d'Adda il buon andamento del lavoro. Al torchio destinato alla stampa delle intavolature potevano avere accesso i soli d'Adda, Borrono, Castiglione e il nipote appena dodicenne di quest'ultimo, Gerolamo Corsico; al tipografo era fatto divieto assoluto di stampare intavolature per altri committenti o di svelare le tecniche di stampa utilizzate a tal fine. Per ogni volume di intavolatura da stampare si prevedeva un compenso di 50 soldi (equivalenti a 2.50 lire imperiali) per ogni risma di cinquecento fogli: dal momento che Castiglione avrebbe ricevuto da d'Adda 200 lire imperiali si deduce che le risme stampate dal tipografo furono ottanta per ogni edizione. Una risma era composta da cinquecento fogli, nel cosiddetto formato "rezuta", e dunque i fogli di forma stampati dovettero essere 40.000 [14]. Il primo frutto oggi conosciuto di questa collaborazione

fu il noto volume antologico pubblicato a Milano nel 1536 e recante un colophon risalente al 1° maggio. La distanza di un anno dalla stesura del contratto non deve sorprendere, anche in confronto con altre opere stampate da Castiglione e da altri tipografi a lui contemporanei [15]. È inoltre probabile che fossero state pubblicate allo stesso tempo altre edizioni oggi non conosciute. L'indicazione che l'intavolatura sia stata «con ogni diligentia corretta» va a mio parere riferita ad un lavoro curato direttamente in fase di stampa – quindi dallo stesso Borrono – e non a una nuova edizione di un volume precedentemente uscito dai torchi di Castiglione [16]. Non escluderei infine che la silografia posta alla c. 1v, rappresentante un liutista nell'atto di suonare ritragga proprio Borrono. L'attività editoriale di quest'ultimo e d'Adda coinvolse già nel giugno del 1535 Mathias Werrecore, maestro di cappella del Duomo, il quale sottoscrisse

[14] In ragione del numero delle carte che compongono il volume, i libri stampati dovrebbero essere 2.500, un numero piuttosto consistente rispetto ad altre opere delle quali conosciamo la consistenza della tiratura.

[15] Si vedano l'articolo citato di K.M. Stevens, *passim*, e soprattutto il saggio di J. Griffiths, W.E. Hultberg, "Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain", in M.F. Cidrais Rodrigues, M. Morais, R. Vieira Nery (a c. di), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*; Fundação Gulbenkian, Lisbon 1992, pp. 347-360.

[16] Sui correttori di stampa in tipografia si veda l'illuminante studio di J. Griffiths, W.E. Hultberg, "Santa Maria and the Printing...", cit. Sono in disaccordo con A. Ganda, *op. cit.*, p. 308, che afferma: «è probabile che questa edizione sia stata preceduta da un'altra stampata dallo stesso

Castiglione. Questo se si considera che dal 31 maggio 1535 (data dei patti) alla conclusione della stampa (1° maggio dell'anno seguente) erano trascorsi ben undici mesi». Per l'*Arte de tañer fantasia* di Santa Maria passarono fra i sedici e i diciassette mesi prima che l'opera fosse completata; per le *Obras* di Cabezón addirittura 26 mesi. Meglio andò all'*Orphenica Lyra* di Fuenllana, stampato in sei mesi, mentre *El Parnasso* di Daza fu edito in soli tre mesi. Va rilevato che il contratto tra Castiglione e Girolamo Torchio per la stampa del *Breviarium Humiliatorum* (ASM, *Fondo Notarile*, cart. 11798, 2 aprile 1545) prevedeva la pubblicazione di 1.000 copie nel lasso di otto mesi. Ma il 3 gennaio 1547, nonostante il lavoro non fosse terminato, Castiglione stilò un contratto con Matteo Besozzo per stampare 500 copie del *Messale Ambrosiano* (ASM, *Fondo Notarile*, cart. 8679).

se un contratto con d'Adda al fine di raccogliere e pubblicare musica vocale. I dividendi dell'impresa sarebbero stati condivisi anche da Pietro Paolo Borrono, che in qualche modo avrebbe partecipato alla preparazione dei suddetti volumi [17].

La vigilia di Natale del 1544, Giovanni Antonio Castiglione e Pietro Paolo Borrono si incontrarono nuovamente di fronte a un notaio per stendere un ulteriore contratto di collaborazione [18]. D'Adda non risulta più presente. Particolarmente importanti si rivelano due capoversi. Nel primo si afferma:

Primo quod predictus magister Iohannes Antonius teneatur et obligatus sit ad omnem ipsius Petri Pauli requisitionem redigere et redigi facere in stampo omnes illas intabulaturas a leuto quas eidem domino Petro Paulo placuerit et eidem dederit ad stampandum et seu in stampo redigendum. Et hec omnia ad computum librarum quatuor imperialium pro qualibet risma papiri intabulature stampande ut supra.

In un seguente punto leggiamo le seguenti interessantissime annota-

[17] ASM, *Fondo Notarile*, cart. 8321. Si osserva che Werrecore era figlio di Eligio e viveva nella parrocchia di San Protaso *ad monacos* in porta Cumana. Si trasferì il 14 settembre 1542 nella parrocchia di San Tommaso in Terramara, dove poi divenne parroco Nicola Vicentino. Si veda A. Ganda, *op. cit.*, pp. 304-305, 319-320. Werrecore si doveva occupare della stampa di *Cantus e Moteta*, raccogliendo le opere e consegnandole a Rainaldo d'Adda. Anche questo contratto aveva durata decennale e la previ-

zioni:

Tertio quod ipse magister Iohannes Antonius nullo modo possit de dictis intabulaturis, tam factis annis presentibus quam fiendis de cetero nomine ipsius domini Petri Pauli, disporre nec de eis neque consimilibus stampare nec vendere alicui persone sine speciali licentia predicti domini Petri Pauli in scriptis danda. Et similiter de aliis intabulaturis iam in stampis redactis sub dicta infrascripta pena applicanda ut infra, etiam si intabulature predictae fuissent intitulate sub alio nomine predicti Petri Pauli.

Questo passo indica con chiarezza che l'officina di Castiglione non produsse, prima del 1544, solo il volume antologico del 1536. Non v'è però traccia superstita di questa attività. Si tenga presente che uno dei volumi sopravvissuti di questa serie, pubblicato nel 1548, è sovente considerato come una copia di un'edizione veneziana pubblicata nel corso del medesimo anno: ovviamente è vero il contrario [19].

Abbiamo visto come solo nella città di Milano l'attività tipografica legata alle intavolature dovette essere radicalmente differente rispetto a come

sione di ricavo era di almeno 25 lire per ogni volume stampato, da dividere in parti uguali fra D'Adda, Borrono e Werrecore.

[18] ASM, *Fondo Notarile*, cart. 8326, e A. Ganda, *op. cit.*, pp. 321-323.

[19] La stampa veneziana è segnalata come 1548₂, quella milanese come 1548₃. Di quest'ultima cfr. il facsimile: Francesco da Milano, P.P. Borrono, *Intavolatura di Lauto*, introduzione di F. Pavan, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 2002.

appare oggi grazie ai ragionamenti che possiamo fare sui testimoni sopravvissuti. Un necessario *caveat* che riguarda la totalità della storia delle intavolature e, in particolare, perché si tratta di una storia meno conosciuta.

Di fronte all'attività milanese di Borrono-Castiglione si attiva l'ingegno di Marcolini a Venezia. Nel 1536 il tipografo forlivese prepara un volume interamente dedicato a Francesco Canova che presenta numerose curiosità ed anomalie. Il volume, secondo il colophon, apparve nel mese di maggio, ma Marcolini ottenne un privilegio di copertura decennale per quest'opera e per le successive solo nel mese di luglio. Inoltre il contenuto è interamente copiato da una stampa senza note tipografiche comparsa negli anni precedenti, forse presso un torchio bolognese [20]. Quello di cui siamo sicuri è che Marcolini fece rispettare il suo privilegio decennale, poiché a Venezia non apparvero altre intavolature fino al 1546, quando una nuova fase, che potremmo definire di "cannibalizzazione", prese avvio nella città lagunare. Non possediamo nessun'altra stampa marcoliniana dedicata al liuto, ma possiamo essere certi che non sia mai esistita una collana?

Il privilegio accordato a Marcolini, nonostante sia stato pubblicato nella sua interezza nel 1845 e segnalato dal sempre providenziale Brown, è stato ignorato dagli studiosi di storia del liuto: si tratta al contrario di una te-

stimonianza di grande importanza:

Serenissimo Principe, et illustrissima Signoria.

Sempre Vostra Sublimità è stata, et è Larghissima donatrice delle gratie sua alli fidelissimi soi, che con sincerità quelle dimandano, e per essere circa XXX anni, che fu uno Ottaviano da Fossombrono, che stampava musica nel modo, che, se imprimono le lettere, et è circa XXV anni che tal opera non si fa alla quale impresa si è messo non pur la Italia ma l'Alemagna et la Franza, e non l'hanno potuta ritrovare. Io Francesco marcolini svisceratissimo Servitor di quella essendomi affaticato molti giorni, e non con poca spesa in ritrovar tal cosa, accioché io possa godere il beneficio del tempo, et darsi spesi in tal fatica, richiedo di special gratia, che per anni X. Mi sia concesso, che alcun'altro, che io Francesco Servitor di quella non possa stampar, ne far stampare musica, et intavolature con charatteri di Stagno over di altra mestura, né in alcun luogo stampando in tal modo si possa vendere, si in questa inclita Città, come dominio suo, ma sia in arbitrio di ognuno stampar in legno, come al presente si costuma, pur che non ristampino le opere stampate da me, sotto pena alli contrafacenti di perder tutti li artificii fatti per tal opera, e tutti i libri si trovassero, li quali vengano in me, et pagar ducati doi per volume, da esser applicato la mità all'hospital di S.to Jovanpolo, et il resto all'officio facesse l'executione, dando podestà et ampla libertà a cadauno officio si di questa Città, come Dominio suo di far osservare ditto privilegio, gratie, etc.

20] Cfr. nota 11.

Die primo Julii 1536

Che per autorità di questo Consiglio sia concesso al soprascritto supplicante quanto el domanda si come se contiene in la supplicatio soprascritta.

Consiglieri omnes et Capita di Quadraginta

De parte 150

De non 7

Non sincere 9 [21]

Le informazioni dateci da Marcolini sono preziose. In primo luogo possiamo notare che la supplica è stata presentata il 1° luglio 1536, quindi successivamente alla data segnalata di stampa nel colophon dell'edizione dell'intavolatura di Francesco Canova. È possibile che il volume sia stato pubblicato senza copertura di privilegio, ma in questo caso il tipografo di Forlì avrebbe mentito nel frontespizio, dove scrive a chiare lettere «con gratia e privilegio»: se Marcolini ne fosse stato in possesso ne avrebbe sicuramente fatto menzione nella supplica del 1° luglio. Inoltre l'invenzione che Marcolini si attribuisce sarebbe stata troppo alla mercé della concorrenza senza la protezione di un privilegio; non credo che il tipografo avrebbe corso un simile rischio, sapendo con chiarezza quanto fosse importante da un punto di vista editoriale recuperare le metodologie di lavoro di Petrucci. Tutto sembrerebbe essere a favore di una retrodatazione della stampa di

Francesco Canova effettuata dal tipografo. Il motivo potrebbe essere dato dalla presenza sul mercato di altre edizioni apparse nel mese di maggio del liutista milanese, e cioè i volumi di Sultzbachius e di Castelio no che nonostante la lontananza geografica avranno probabilmente raggiunto le botteghe veneziane. Un altro punto di grande interesse è dato dalla consapevolezza della tecnica usata da Petrucci, non più eguagliata in Europa da «circa XXV anni», e cioè esattamente dalla data dell'ultima pubblicazione contenente l'intavolatura per liuto del tipografo di Fossombrone, il *Libro Secondo* di Bossinensis. Inoltre Marcolini ci informa che la musica in quel periodo veniva stampata utilizzando l'incisione del legno, come in realtà sembrerebbero dimostrare il foglio volante stampato da Strambi negli anni Venti con alcune regole per il liuto e il volume probabile antigrafo dell'edizione marcoliniana. Infine, il privilegio ottenuto da Marcolini giustifica la mancanza di altre edizioni per liuto a Venezia nei dieci anni successivi. Purtroppo non conosciamo altre edizioni per liuto preparate da Marcolini negli anni seguenti, come detto, ma troppo spesso i musicologi hanno imputato questo silenzio ad uno scarso interesse per il liuto da parte del mercato librario. Se questo fosse vero non si spiegherebbe la straordinaria successiva fioritura, a

21] Testo pubblicato in A. Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder der Musiknotendruckes mit beweglichen Me-*

talltypen, ed. fotostatica Grüner, Amsterdam 1968 dell'edizione apparsa per la prima volta a Vienna nel 1845, pp. 121-122.

partire dal 1546, di edizioni di intavolature presso le botteghe veneziane [22].

Se prendiamo in considerazione il periodo 1539-1569 notiamo che Antonio Gardano pubblicò 41 titoli appartenenti al repertorio della musica strumentale e Girolamo Scotto 25, pur circoscritti agli anni 1546-49 e 1560-69. Di questi volumi 21 furono quelli contenenti intavolatura per liuto pubblicati da Gardano e ben 22 quelli stampati da Scotto: circa la metà della produzione per Gardano, la quasi totalità per Scotto [23]. Nel corso del solo 1546 apparvero ben 17 intavolature per liuto nella sola città della laguna. La fioritura del 1546 fu dovuta senz'altro al decadimento del privilegio di Marcolini. Antonio Gardano e Girolamo Scotto invasero il mercato avviando collane che raccoglievano le composizioni dei liutisti più rappresentativi del periodo, favoriti dall'utilizzo

della tecnica a caratteri mobili introdotta già da Attaignant a Parigi nel 1529 e ripresa a Napoli da Sultzbach nel 1536, che permetteva una maggiore velocità di esecuzione. Sovente però Gardano e Scotto plagiarono senza scrupoli stampe provenienti da altri domini italiani. La notevole quantità di sillogi prodotte nella città della laguna a partire dal 1536 e soprattutto dal 1546 cela infatti in modo anche fin troppo evidente una scarsa affidabilità testuale, una rapidità di esecuzione a volte sospetta, un repertorio che appare sovente copiato senza troppa cura da altre edizioni. È il caso, come abbiamo visto, del libro pubblicato da Marcolini nel 1536 contenente musiche di Francesco da Milano, dei volumi comparsi nel 1547 copiati direttamente da una stampa doriciana curata da Perino Fiorentino e apparsa a Roma nel 1546 [24], di un'intavolatura comparsa nel 1546

[22] Si veda ad esempio il passo emblematico di Franco Rossi: «I dieci anni che separano il 1536 dall'esplosione editoriale del 1546 (ben diciassette edizioni nella sola Venezia!) trascorrono monotoni: il liuto sembra essere ritornato ai tempi precedenti l'intavolatura» pubblicato in *Il liuto a Venezia dal rinascimento al barocco*, Arsenale, Venezia 1983, p. 39. Nella prefazione al volume di Francesco da Milano pubblicato da Marcolini, quest'ultimo promette un secondo volume contenente musica per liuto, mai stampato o non pervenuto, con «non solo i fiori del Milanese, del Mantovano, e dell'Aquilano; ma ciò che di buono ha composto ciascuno altro famoso in tale professione».

[23] Gli studi imprescindibili su Gardano e Scotto sono: M.S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, I. 1538-1549, 2. 1550-1559, Garland, New York - London

1988, 1997; R.J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms*, University of Rochester Press, Rochester 1998; J.A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York 1998.

[24] Per questa importante stampa cfr. M. Cafagni, F. Pavan (a c. di), *Perino Fiorentino. Opere per liuto*, Ut Orpheus, Bologna 1996, pp. v-vi, e R.K. Falkenstein, *The Lute Works of Pierino degli Organini*, M.A. Thesis, University of New York at Buffalo 1987, pp. 22-28. Si noti che la stampa, ora conservata a Cracovia, Biblioteca Jagellona, dopo la scomparsa nel corso della seconda guerra mondiale dalla Staatsbibliothek di Berlino è catalogata come 1566, a causa di un errore di stampa presente nel frontespizio. La data certa di pubblicazione è 1546. Sulla stampa, studiata grazie al frammento di Charleville, ha scritto anche S. Cusik, *Valerio Dorico, Music Printer in Sixteenth Century Rome*, UMI, Ann Arbor 1981, pp. 30-31.

senza indicazioni tipografiche ma assegnabile all'officina di Scotto e copiata da una stampa di Castiglione, oggi persa, apparsa nel corso del medesimo anno e anche dell'intavolatura comparsa presso Scotto nel 1548, copiata anch'essa da un volume di Castiglione. Inoltre i due tipografi non si fecero scrupolo nel copiarsi vicendevolmente il materiale.

Gardano e Scotto ebbero comunque il merito di diffondere su larga scala i volumi di intavolatura, che attraverso il mercato veneziano giunsero in più località europee. Girolamo Scotto pensò ad una collana così composta: *Libro Primo*: Antonio Rotta (1546₁₅); *Libro Secondo*: Francesco da Milano e Pietro Paolo Borrono (1546₈); *Libro Terzo*: Joan Maria da Crema (Brown 1546₁₁); *Libro Quarto*, *Quinto* e *Sesto*: Melchiorre de Barberis (1546₂, 1546₃ e 1546₄); *Libro Settimo*: Francesco da Milano e Giulio da Modena (1548₄); *Libro Ottavo*: Pietro Paolo Borrono (1548₂); *Libro Nono* e *Decimo*: Melchiorre de Barberis (1549₁ e 1549₂).

Il libro secondo e il libro ottavo furono completamente copiati dalle stampe di Castiglione, il libro primo e il libro terzo sono invece un plagio di due volumi pubblicati dal diretto rivale Antonio Gardano. Sugli altri volumi, al momento attuale, è difficile pronunciarsi: possiamo solo notare la notevole preponderanza dei titoli appartenenti a Barberis, forse un collaboratore stretto di Scotto, come Borrono lo era stato di Castiglione.

Antonio Gardano non fu da meno. Pubblicò dieci titoli nel corso del biennio 1546-47, un volume nel 1554 e nel 1556 e poi riprese più intensamente l'attività, che lo portò a dare alla luce nove titoli fra il 1561 e il 1566. Si tratta in questi casi di musica già pubblicata nel corso del biennio d'oro '46-'47, o copiata da altre sillogi apparse in precedenza. Il 1563 è un anno di ripresa per Scotto, che presenta ben cinque edizioni. Altri quattro volumi appariranno fra il 1568 e il 1569. I due tipografi e i loro eredi si divisero il mercato delle intavolature nella città della laguna fino all'ultimo decennio del secolo, quando Ricciardo Amadino e Giacomo Vincenti si affacciarono sul mercato. Il formato in quarto ad longum sopravvisse ovviamente, ma non furono infrequenti anche le edizioni in folio, particolarmente utilizzate per le raccolte più voluminose. Si veda ad esempio l'*Intavolatura di Liuto* [...] *Libro Primo*, di Giovanni Antonio Terzi, data alla luce nel 1593 da Ricciardo Amadino o, dello stesso tipografo, l'*Intavolatura di liuto* [...] *Libro Primo* di Simone Molinaro del 1599 [25]. Il formato in folio era stato utilizzato in precedenza da Dorico a Roma nel 1559 per un'intavolatura curata da Matelart, e a Venezia da Scotto per stampare il trattato *Fronimo Dialogo* di Vincenzo Galilei, contenente comunque 96 composizioni per liuto, e *Il Primo Libro* di Giulio Cesare Barbetta nel 1569 [26]. In un altro grande volume in

25] Rispettivamente 1593₇ e 1599₇.

26] 1559₇, 1568₂, 1569₂.

formato in folio, *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto* di Giovanni Antonio Terzi, stampato da Giacomo Vincenti a Venezia nel 1599, possiamo trovare nell'ultima carta il seguente avvertimento *ai virtuosi lettori*:

Ancor che si habbi usato ogni diligenza nel stampar la presente opera, vi è occorsi alcuni errori i quali si sono accomodati. E però o voluto avvertirvi, che alcuni tempi scorsi un poco piú innanzi, ò un poco piú adietro, i quali si son tirati a suo loco con una trattella di penna, et alcuni numeri medesimamente accomodati con la penna. Per ciò che ne averete per iscusata la stampa, essendo impossibile il stampare libri senza farvi qualche errore; massimamente in opere cosí grande, et di tanta fatica. Vivete felici [27].

Si tratta di un breve testo emblematico del lavoro di tipografia: non è infatti infrequente che le bozze di preparazione subissero la presenza di ulteriori errori e dunque si rendesse necessario, nelle stampe maggiormente curate, un intervento di un amanuense. Lo si può osservare nel *Secondo Libro* di Terzi, ma anche in casi particolari come il volume preparato da Castiglione per Pietro Paolo Borrono nel 1548, nel quale i segni di abbellimento sono *tutti* scritti a mano per risolvere pro-

blemi tipografici altrimenti insormontabili. Un discorso a parte merita l'utilizzo delle lastre di rame per stampare le intavolature: questo procedimento viene attuato sistematicamente da Simone Verovio a partire dal 1586 [28]. Si tratta di una scelta quasi obbligata in questo caso, se pur costosa. Infatti riuscire a stampare nei medesimi fogli la notazione mensurale per organici a tre e quattro voci, l'intavolatura di cembalo e l'intavolatura di liuto avrebbe richiesto un lavoro troppo lungo e dunque dispendioso. L'uso del rame si affermerà nel corso del Seicento, divenendo l'unico mezzo utilizzato nelle stampe di Johannes Hieronimus Kapsberger, Bellerofonte Castaldi e del Bernardello (si noti: tutte edizioni in folio) mentre Alessandro Piccinini continuerà a preferire i caratteri mobili.

La preponderanza delle edizioni italiane sopravvissute contenenti intavolatura per liuto pubblicate nel Cinquecento è evidente: si tratta di circa un centinaio di pezzi, che si rivelano assai superiori ai 59 francesi e ai 40 pubblicati in intavolatura tedesca. Il confronto con il Seicento e il Settecento è istruttivo: solo 16 pezzi conosciuti pubblicati in Italia nel XVII secolo, comprendenti composizioni per liuto, arciliuto, chitarrone; un unico volume nel XVIII secolo. I cambiamenti che coinvolsero la stam-

27] 1599₁₁. La dedica firmata da Terzi riporta la data del 10 novembre 1598.

28] La stampa antigrafio dell'edizione di Marcolini del 1536 è sovente citata come possibi-

le esempio di un primo tentativo di incisione su rame. Credo piú plausibile l'utilizzo del legno. Si veda la nota 11 per le indicazioni bibliografiche.

pa musicale e le condizioni socio-economiche si fecero vivi anche per il mercato delle intavolature. Va notato però che i cataloghi editoriali secenteschi conservano ancora, si può certo dire in modo sorprendente, pubblicazioni risalenti alla prima metà del secolo precedente.

Sono otto gli *Indici* degli editori che contengono ad esempio riferimenti ad opere del piú importante liutista italiano del Cinquecento: Francesco da Milano [29]. Il primo risale al 1591 ed è relativo al deposito di Angelo Gardano. Le indicazioni che ci offre sono limitate al minimo indispensabile: il titolo riassunto della silloge e il nome dell'autore. Così nel caso del liutista milanese leggiamo: «Intab: di liuto di Francesco da Milano», una segnalazione che ci rende impossibile una identificazione sicura del volume [30]. Gli altri liutisti rappresentati sono Julio Cesare Barbetta; Julio Abundante, Ditto dal Pestrino; Gia-

como Gorzanis, Cieco da Trieste; Domenico Bianchini; Jeronimo Celidonio; [Ippolito] Tromboncino [31].

Barbetta, Abundante e Gorzanis erano stati protagonisti del mercato editoriale liutistico grazie ad una serie di volumi usciti dalle officine tipografiche dei Gardano e degli Scotto fra gli anni Sessanta e Ottanta [32]. Domenico Bianchini aveva dato alle stampe una sua opera nel 1546, poi ristampata nel 1554 e nel 1563. Le stampe di Celidonio e Tromboncino sono andate perse [33].

Tranne Bianchini, mosaicista di professione, gli altri liutisti citati nel catalogo di Gardano sono appartenenti ad una generazione successiva a quella di Francesco da Milano [34]. Che la musica del Milanese fosse ancora diffusa, perlomeno dagli editori veneziani, dopo quasi mezzo secolo dalla scomparsa del suo autore, è da considerare un avvenimento normale. Le ristampe delle sue opere era-

29] Gli *Indici* sono consultabili in O. Mischianti, *Indici, Cataloghi e Avvisi degli editori...*, cit.

30] In *Indice della libri di musica che si trovano nelle Stampe di Angelo Gardano*, In Venetia, 1591. Cfr. O. Mischianti, *op. cit.*, p. 92.

31] *Ibidem*.

32] Di Giulio Cesare Barbetta furono stampati a Venezia tre volumi, di cui due di brani per solo liuto e uno di canzonette con l'intavolatura per il liuto. Per i primi due cfr. 1569₂ e 1585₁. Per Abundante cfr. 1546₁, 1548₁, 1563₁, [158?]₁, 1587₁; ed. in facs. dei primi due e dell'ultimo effettuata in un volume da Minkoff, Genève 1982. Per Gorzanis cfr. 1561₂, [1562]₂, 1562₈, 1564₄, 1565₂, 156?₃, 1570₁, 1579₁. Ed. facs. dei volumi del 1561, 1563, 1564 effettuata in un volume da Minkoff, Genève 1982.

33] Per Bianchini cfr. 1546₅ e le ristampe 1554₂ e 1563₂. Ed in facs. Di 1554₂ Minkoff

Reprint, Genève, 1982. La stampa di Celidonio, contenente esclusivamente madrigali intavolati di Rore, è andata persa ma si può comunque leggere in intavolatura tedesca per liuto nel ms. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenerbergische Hofbibliothek, MS G I 4 (3 voll.), databile 1580-90 (ignorato dal RISM B VII). È probabile che i brani contenuti nel ms. Modena, Biblioteca Estense, MS Mus. C 311 attribuiti a Ippolito Tromboncino fossero inclusi nella stampa andata persa. Si tratta infatti di sei canzonette da "cantar in liuto", come vengono indicate anche le composizioni contenute nella stampa nell'Indice di Gardano. Sul MS Mus. C 311 cfr. RISM B VII, pp. 212-213.

34] Per le biografie dei liutisti citati rimando ai repertori musicali. Su Domenico Bianchini cfr. anche A.J. Ness, "Domenico Bianchini: Some Recent Findings", in *Le Luth et sa Musique II*, CNRS, Paris 1984, pp. 97-111.

no continuate sino agli anni Ottanta, e il gusto musicale-strumentale era sí mutato, ma non da provocare delle fratture con quello diffuso nella prima metà del Cinquecento. Una condizione che si altererà presto ma che, come vedremo, non sembrò coinvolgere le opere del Milanese.

Nel 1591 comparve anche il catalogo di Giacomo Vincenti [35]. Il suo *Indice* si differenziava per la sezione delle intavolature da quello del rivale sia per il contenuto che per le indicazioni fornite. I titoli delle opere sono presentati con maggiore precisione e viene segnalato anche il prezzo al quale esse venivano vendute. I volumi meno costosi erano quelli contenenti canzonette da eseguire accompagnate dal liuto. Fra di essi i lavori di Ruggero Giovannelli, Cornelio Antonelli, Giacomo Gorzanis, Gasparo Fiorino, Gabriel Fallamero. L'acquirente poteva acquistarli con dieci o quindici soldi a libro [36]. Quindici soldi erano sufficienti anche per collezionare il *Settimo Libro* di Abondante, non piú rintracciabile oggi nelle biblioteche [37]. L'indicazione relativa a Francesco da Milano recita: «Francesco da

Milano lib. Primo, &/Secondo»; due libri venduti al prezzo di una lira. Non è facile riuscire a intuire a quali volumi della bibliografia del Milanese l'*Indice* di Vincenti faccia riferimento. Un *Libro Primo* e un *Libro Secondo* contenenti composizioni di Francesco furono stampati per la prima volta da Antonio Gardano nel 1546. Lo stesso editore ne curò la ristampa rispettivamente nel 1556 e nel 1561. A sua volta Girolamo Scotto ne preparò un'edizione del tutto simile nel 1563, con l'aggiunta di alcuni brani nel *Libro Primo*. L'indicazione di Vincenti potrebbe dunque far riferimento a ciascuna delle tre coppie: a noi purtroppo non è dato sapere a quale [38]. Il volume piú pregiato posseduto da Vincenti era però il monumentale *Fronimo* di Vincenzo Galilei. Costo: tre lire e dieci soldi [39].

Le opere poste in vendita da Vincenti erano state stampate negli anni Settanta e Ottanta del secolo, con l'eccezione di quelle di Francesco. Il Milanese è l'autore piú "antico" rappresentato nell'*Indice*.

Nel 1596 fu Scotto a pubblicare un catalogo di opere da esso edito [40].

35] *Indice di tutte le opere di musica, che si truova alla stampa della pigna*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, M.D.XCI. Per la pagina relativa alle intavolature per liuto cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 98.

36] Per il volume di Cornelio Antonelli, indicato nell'*Indice* di Vincenti come "Turturino" cfr. 1570₅; sul volume di Gorzanis cfr. 1570₁; su quello di Gasparo Fiorino, indicato da Vincenti come «Nobiltà di Roma», cfr. 1584₃. Il volume di Fallamero è elencato come 1584₃. La copia di questa edizione esistente in I-Gu è stata rubata nel 1985.

37] H. Mayer Brown [158?]1.

38] I volumi sono elencati nella bibliografia di H. Mayer Brown rispettivamente alle sigle 1546/6 e 1546/7, 1556/3 e 1561/3, 1563/4 e 1563/5. L'*unicum* di 1563/4 esistente a Genova, Biblioteca Universitaria, è stato rubato nel 1985.

39] 1584₅. Ed. facs. Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese s.d.

40] *Indice de libri di musica stampati dalla magn.ci Scoti cioè quelli che sino al presente Anno 1596. si ritrovano*. Cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 99.

Vi ritroviamo ancora i volumi di canzonette di Gorzanis e Antonelli, valutati otto soldi ciascuno; la *Nobiltà di Roma* di Gasparo Fiorino, dodici soldi il valore dell'opera; così come quindici soldi era valutata la silloge di Fallamero. Di Francesco da Milano sono elencati ancora il *Libro Primo* e il *Libro Secondo*, in vendita a sedici soldi. Penso che l'identificazione dei volumi vada effettuata con gli unici due lavori editi da Scotto dedicati a Francesco recanti l'indicazione *Libro Primo* e *Libro Secondo*, che videro la luce nel 1563 [41]. Anche nel catalogo di Scotto spiccava la presenza del *Fronimo* di Galilei, che proprio l'officina dell'editore di origine monzese aveva immesso sul mercato librario nel 1584 nella sua versione definitiva. E ancora una volta Francesco da Milano era l'autore più anziano posto in vendita.

Il successivo catalogo in cui comparvero opere del Milanese fu quello della famiglia Giunta, pubblicato nel 1604 [42]. Vi troviamo inserite le novità dell'editoria veneziana, rappresentate dal *Libro Primo* di Simone Molinaro e dal *Libro Secondo* di Giovanni Antonio Terzi, comparsi

entrambi nel 1599 [43]. L'editore fiorentino mantenne però nel proprio catalogo anche opere di autori di una generazione precedente, come Giacomo Gorzanis, Giulio Abondante, Celidonio, Cornelio Antonelli [44]. Ma nella *Junctarum Bibliotheca* trovarono posto anche autori più antichi. Forse Pietro Paolo Borrono (*Intavolatura di Liuto del Borromei*), sicuramente Giovanni Paolo Paladino e Melchiorre de Barberiis, liutisti che si erano fatti conoscere pubblicando negli anni Quaranta [45]. Fra di essi anche Francesco da Milano, segnalato qui come autore dei «libri 2.3.». Abbiamo già visto quali sono i volumi segnalati come *Libro Secondo* nella bibliografia del liutista milanese [46]. Le sillogi recanti invece la dicitura *Libro Terzo* sono tutte condivise con Perino Fiorentino. La prima fu pubblicata da Antonio Gardano nel 1547 e ristampata dallo stesso nel 1562. Nel 1563 il medesimo volume venne pubblicato da Girolamo Scotto, che completava così la sua collana dedicata a Francesco aperta quello stesso anno e plagiata dai volumi di Gardano [47]. Non sappiamo a quale di questi tre

41] Cfr. nota 60.

42] *Catalogus Librorum Qui in Iunctarum Bibliotheca Philippi Haeredum Florentiae prostant*, Florentiae, 1604. Cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 132.

43] Su Molinaro cfr. 1599₇. Ed. facs. SPES, Firenze 1978. Il libro di Terzi è elencato come 1599₁₁. Ed. facs. SPES, Firenze 1981.

44] Di Gorzanis sono elencati i libri 1.2.3. corrispondenti a 1561₁, 1565₂=1563₈, 1564₄.

45] Di Melchiorre de Barberiis sono elencati i libri 4.5.6. corrispondenti probabilmente con

1546₂, 1546₃ e 1546₄; per Paladino l'indicazione è «Intavolatura di Liuto del Paladino»: può trattarsi di 1543₅, [1553₇], 1560₃. Ed. moderna delle opere di Paladino a c. di M. Renault, J.-M. Vaccaro, *Oeuvres de Jean-Paul Paladin*, CNRS, Paris 1986.

46] Cfr. nota 60.

47] I volumi sono elencati come 1547₂, 1562₁, 1563₆, una edizione romana del *Terzo Libro* fu preparata dai fratelli Dorico, denominata *Libro Primo*, nel 1546: cfr. 1566₁; come specificato in altre pagine del presente scritto, la stampa va

volumi il catalogo di Giunta facesse riferimento, ma è comunque interessante notare che nella Firenze del 1604 venivano ancora diffuse opere liutistiche concepite negli anni Quaranta del Cinquecento. Proprio nel 1604, a Venezia, veniva posta in vendita l'opera prima di un autore che avrebbe mutato completamente l'estetica liutistica italiana. *Il Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* di Giovanni Girolamo Kapsberger [48] spezzava la tradizione cresciuta nel corso del Cinquecento proponendo l'uso di nuove forme musicali e di un nuovo stile da attuare con uno strumento di recentissima invenzione: il chitarrone. Una proposta che si rinnovò nel 1611, l'anno dell'edizione romana del *Libro Primo d'Intavolatura di Liuto*. Nel 1621 Alessandro Vincenti pubblicò un *Indice* delle opere da lui possedute. Significativamente il settore dedicato al liuto è intitolato: *Intavolature di liu-*

to, Chitaron, e citara [49], includendo così anche gli strumenti che ultimamente erano saliti alla ribalta. Vi troviamo elencati numerosi volumi di canzonette degli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento, di autori più o meno conosciuti: Giovannelli, Marenzio, Ferrari, Orologio, Giancarli e un manuale di canzoni diminuite di Bassano [50]. Accanto ad essi le novità: i libri di liuto attiorbato e tiorba di Pietro Paolo Melii pubblicati nel 1614, 1616 (due), 1620, e rappresentanti dello stile liutistico secentesco [51]. Ma l'*Indice* di Vincenti rivela una sorpresa: di fianco alle leggere canzonette e alla Seconda Pratica liutistica di Melii, inserisce il *Quinto Libro* di Giulio Abondante edito da Gardano nel 1587 e il *Libro Secondo* e *Terzo* di Francesco da Milano [52]. Si tratta probabilmente dei medesimi volumi posti in vendita da Giunta nel 1604. Il dato ancora più interes-

[48] Pubblicato a cura di Giacomo Antonio Pfender.

[49] *Indice di tutte le opere di musica Che si trovano nella Stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, in Venezia, 1621, cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, pp. 150-151.

[50] Il volume di Marenzio, segnalato da Vincenti come «Canzonette Marenzio per il liuto» è descritto da Josquim de Vasconcellos, *Primeira parte do index da Livraria de musica do Rey Dom Joao IV*, 1873, numero 849, come «Villanelle a 3, para tanger no Laude». Oggi la raccolta è persa: cfr. [159?]₃. Per l'indicazione «[canzonette] del Ferrari per liuto», propongo l'identificazione con Alfonso Ferrari, *Canzonette a tre voci con l'intavolatura per sonar di liuto libro secondo*, G. Vincenti, Venezia 1600; cfr. RISM A/I/3 *Einzeldrucke vor 1800*, Bärenreiter, Kassel Basel Tours London 1972, F 264. Il volume di Alessandro Orologio è ignorato da H. Mayer Brown, *Instrumental*

Music..., cit., ma può essere identificato con le *CANZONETTE/A TRE VOCI/ DI ALESSANDRO OROLOGIO/ INTAVOLATE PER SONAR DI LIUTO/ & nuovamente Stampate./ IN VENETIA./* Appreso Giacomo Vincenti. M.D.XCVI., descritto da F. Rossi, *Il liuto a Venezia...*, cit., p. 95. Per Giancarli cfr. RISM A/I/3, G 1836, e *ivi*, p. 100. La collezione del capo dei concerti della Serenissima, descritto «[canzonette] del Bassano con passaggi per liuto, & concertati/ con la viola, & con l'istromento da pena», va identificato con la silloge segnalata nel volume RISM A/I/1, 1971, con la sigla B 1235, datata 1602.

[51] Cfr. RISM A/I/5, 1975, sigle M 2220 (=M 2221), M 2222, M 2223, M 2224. Ed. Facs. di tutti i volumi SPES, Firenze 1979.

[52] Cfr. 1587₁, e le note 60 e 69.

[53] Le pagine dedicate alle intavolature contenute in questi indici sono consultabili in O. Mischiati, *op. cit.*, pp. 183 e 209.

te è l'inserimento del solo *Libro Secondo* di Francesco nei tre *Indici* successivi di Vincenti del 1649, 1658 e 1662 [53]. Questi ultimi rimangono sostanzialmente simili a quello del 1621, mantenendo il reparto dedicato alle canzonette tardo cinquecentesche e aggiungendo pochi nuovi autori, fra i quali Bernardo Gianoncelli. Di quest'ultimo era stato stampato un volume postumo nel 1650 [54].

Non è facile riuscire a capire per quale motivo i volumi di Abondante e di Francesco da Milano figurassero ancora negli *Indici* di Vincenti alla metà del Seicento, un periodo ancora poco propenso alla storicizzazione e al ricordo della musica composta in precedenza, e soprattutto a quella così lontana nel tempo.

È possibile forse azzardare che composizioni scritte in un tempo così remoto non incontrassero più i gusti musicali dei liutisti secenteschi, ma potessero essere utili come strumenti didattici. Un uso simile a quello a cui venivano sottoposti nello stesso periodo ancora i *bicinia* cinquecenteschi. L'intento pedagogico era stato infatti lo scopo della composizione dei *bicinia* per tutto il corso del Cinquecento, a partire dalla raccolta di Eustachio Romano del 1521, come ha dimostrato Die-

trich Kämper [55]. I volumi che avevano avuto maggior successo, come quello di Bernardino Lupacchino (pubblicato per la prima volta nel 1559 e riedito nel corso del secolo altre otto volte) [56] o quello di Pietro Vinci (prima edizione 1560) [57] compaiono ancora insieme ad altre collezioni nell'*Indice* di Vincenti del 1662 [58]. Intendimenti didattici aveva in quel periodo anche la pubblicazione dei madrigali di Arcadelt, raccolti in partiture adatte a facilitarne lo studio [59]. È interessante notare che il *Secondo Libro* di Francesco da Milano contiene, oltre a sette fantasie, sette intavolature di opere vocali, fra le quali un *Pater Nostere* e uno *Stabat Mater* di Josquin des Prez. È uno dei capitoli della storia musicale sommersa e che parzialmente e ciclicamente riemerge: come avranno risuonato le note delle composizioni di Josquin in un'epoca avvezza all'opera pubblica e sulla soglia del Concerto Grosso?

ITALIA: UN ANNOTAZIONE SUI MANOSCRITTI

Possiamo notare una curiosa parità di esemplari sopravvissuti nel catalogo dei manoscritti italiani e delle stampe nel corso del Cinquecento: in entrambi i casi as-sommano a circa un centinaio. Nel pe-

[54] Il volume di Gianoncelli è elencato per la prima volta nell'*Indice* di Vincenti del 1558 nel paragrafo dedicato alle *Canzoni da sonar a più voci, e Sinfonie*; cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 191. Catalogato dal RISM A/1/3, come G 1839. Ed. facs. SPES, Firenze 1986.

[55] Cfr. D. Kämper, *La musica strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1976, pp. 101-128.

[56] Cfr. 1559₆.

[57] Cfr. 1560₄.

[58] O. Mischiati, *op. cit.*, p. 213. Fra le intavolature d'organo non troviamo opere più antiche di quelle di Girolamo Deruta (1593₃) cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, pp. 236-237.

[59] I madrigali di Arcadelt sono elencati anche nell'*Indice* di Vincenti del 1662 accanto a quelli di Cipriano de Rore e di Orlando di Lasso. Cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 214. Cfr. anche L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982, pp. 6-7, 82.

riodo compreso fra il 1500 e il 1540 le stampe sono 15 e i manoscritti conosciuti 12, con 552 brani stampati e 341 manoscritti in totale. Quello che colpisce non è la differenza numerica in questo periodo, quanto la notevole difformità dei formati utilizzati per la trasmissione. Possiamo infatti osservare la co-presenza del formato in quarto *ad longum*, ma ovviamente i manoscritti possono scegliere con maggior facilità le dimensioni del supporto. Andiamo così dal manoscritto cordiforme di Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS 1144, la cui sezione più antica risale al 1450-1480 [60], al foglio volante del pittore Gherardo Cibo [61], o ancora all'inserzione di un brano in un volume in folio oggi conservato presso la Biblioteca Cantonale di Fribourg [62]. Inoltre i formati tendono a differire in base all'utilizzo "sociale" del volume. Nella seconda metà del secolo sarà chiaro che i volumi in folio, come il cosiddetto Siena-Lute Book, il MS 40032 di Cracovia (*olim Ber-*

lino) e l'autografo di Pacoloni di Castelfranco Veneto erano quasi esclusiva prerogativa di liutisti professionisti, mentre gli altri formati rimanevano a disposizione dei dilettanti [63]. Un caso particolare e di grandissima rilevanza è dato dal materiale conservato presso la Biblioteca di Monaco di Baviera e studiato con attenzione da Arthur J. Ness, proveniente dal cinquecentesco fondo Herwart [64]. Centinaia di fogli, in origine slegati o parzialmente rilegati, furono arbitrariamente riuniti in volumi nel corso del XIX secolo, provocando così una notevole confusione codicologica. In realtà molte di queste carte avevano viaggiato da Venezia alla Germania sotto forma di fogli volanti, o addirittura come copie di presentazione di opere particolari, come il caso eclatante dei passamezzi scritti su tutti i modi da Giacomo Gorzanis, oppure come manoscritti preparatori per la stampa secondo l'ipotesi di Ness circa la musica di Marco dall'Aquila.

[60] RISM B VII, pp. 283-284. Edizione con studio critico di V. Ivanoff, *Das Pesaro-Manuscript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lauten-tabulatur*, Schneider, Tutzing 1988.

[61] Si veda D. Fabris, "Una composizione per liuto di Gherardo Cibo", in *Gherardo Cibo alias Ulisse Severino da Cingoli*, catalogo a c. di A. Nesslerath, SPES, Firenze 1989.

[62] Il frammento è stato ritrovato fra le carte della biblioteca dell'umanista Peter Falk. Cfr. J. Stenzl, *Peter Falk und die Musik in Freiburg*, in «Schweizerische Musikzeitung» 121/5, 1981, pp. 289-296; catalogato in Meyer, *op. cit.* I., p. 31.

[63] Il Siena Lute-Book, cosiddetto a causa della sua provenienza e ora conservato a L'Aia, Gemeente Museum, è catalogato in RISM B VII, p. 84; il volume di Cracovia sta per essere pubblicato a cura di Dinko Fabris e John Griffiths. Sul manoscritto conservato presso l'archivio del Duomo di Castelfranco Veneto si legga F. Rossi, "Pacoloni da Borgotaro versus Pacalone da

Padova, Francesco da Milano nell'antologia manoscritta di Castelfranco Veneto", in P. Dalla Vecchia, D. Restani (a c. di), *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1996, pp. 167-196. Sui formati dei manoscritti secenteschi cfr. V.A. Coelho, *op. cit.*, pp. 19-26.

[64] Cfr. A.J. Ness, *The Herwart Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich. A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Neusidler*, Ph.D. diss., New York University 1984, che apre una enorme quantità di prospettive e possibilità di indagini non solo sul supporto cartaceo dell'intavolatura e delle sue forme ma anche sulla circolazione del repertorio liutistico nell'Europa cinquecentesca. Sui fogli volanti a stampa recanti istruzioni per ben suonare il liuto si legga D. Fabris, "Lute Tablature Instructions in Italy: a Survey of the Regole from 1507 to 1759", in V.A. Coelho (a c. di), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 16-46, particolarmente pp. 42-46.

FRANCIA E PAESI BASSI:
CONSIDERAZIONI GENERALI

La situazione francese si prospetta in modo radicalmente diverso rispetto a quella italiana. La quantità di esemplari sopravvissuti assomma a 29, meno di un terzo della produzione italiana oggi conosciuta, e solo 6 i manoscritti conosciuti, dei quali due distrutti nel corso del secondo conflitto mondiale [65]. Delle 29 stampe, ben 25 furono edite a Parigi, unica città d'Europa dove si stamparono intavolature "nazionali" e le restanti 4 a Lione, delle quali 3 furono elaborate da liutisti non francesi, Bianchini, Paladino e Bakfark. Il corpus piú rilevante è dato dalle due serie di volumi editi da Michel Fezandat dal 1554 al 1558 e da Adrien le Roy e Robert Ballard nel 1562, dedicati al grande liutista Albert de Rippe, l'italiano Alberto da Mantova divenuto *valet de chambre* dei re di Francia [66]. Va rilevata però la fondamentale importanza dell'operato di Pierre Attaignant, che introduce nel 1529 i caratteri mobili per la pubblicazione delle intavolature [67]. Questa invenzione permetterà di svolgere il lavoro tipografico con una velocità estremamente superiore e sarà accolta con

grande rapidità in tutta l'Europa. Secondo Daniel Hertz il tipografo francese immise sul mercato circa 174.000 volumi nel corso della sua attività, dei quali 2.000 rappresentarono i due titoli dedicati al liuto nel 1529 e nel 1530: si tratta di percentuali molto distanti da quelle che abbiamo osservato per i torchi di Gardano e Scotto, presso i quali l'incidenza delle intavolature per liuto risulta essere estremamente piú elevata. Secondo i calcoli di Jean-Michel Vaccaro un'edizione di Attaignant nel 1550 costava piú di un liuto di discreta qualità: questo potrebbe essere un motivo per cui i libri francesi per liuto sono meno numerosi di quelli italiani [68]. Nel 1551 Le Roy e Morlaye ottengono due privilegi reali per stampare musica. Le Roy conquista la possibilità di pubblicare musica «tant instrumentale que vocale», mentre a Morlaye è concesso di pubblicare intavolature di Albert de Rippe e di qualche altro liutista le cui composizioni risultano essere in possesso dello stesso Morlaye. Quest'ultimo incarica Michel Fezandat il 19 aprile 1552 di stampare 1.200 copie del primo volume previsto di intavolatura di liuto, dando vita a due serie di titoli: la prima dedicata a composizioni dello

[65] Lo studio piú completo ed esaustivo sul liuto in Francia nel corso del Cinquecento è di J.-M. Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, CNRS, Paris 1981. Il CNRS ha pubblicato le opere di tutti i liutisti attivi in Francia permettendo così una conoscenza del repertorio e delle fonti unica nel panorama mondiale.

[66] Su Le Roy e Ballard si veda F. Lesure, G. Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Heugel, Paris 1955.

[67] Sull'attività di Attaignant sono ancora oggi fondamentali gli studi di D. Hertz, *Preludes, Chansons and Dances for Lute Published by Pierre Attaignant, Paris, 1529-1530*, Société de Musique d'Autrefois, Neuilly-sur-Seine 1964 e *Pierre Attaignant Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969.

[68] J.-M. Vaccaro, *op. cit.*, p. 65.

stesso Morlaye ma anche di liutisti italiani o spagnoli come Francesco Vindella, Pietro Paolo Borrono, Luis de Narvaez, la seconda al maestro de Rippe, morto l'anno precedente. Sono 10 i volumi sopravvissuti dedicati al liuto da questo sodalizio commerciale; calcolando una tiratura di 1.200 esemplari per ogni edizione giungiamo alla cifra di 12.000 copie preparate nel corso di otto anni di lavoro. Purtroppo non possediamo dati così dettagliati circa l'attività di Le Roy, ma possiamo osservare la molteplicità di interessi editoriali di quest'ultimo, interessi sostenuti anche dall'ampio privilegio reale ottenuto. Le Roy infatti pubblica musica per liuto solo, riprende le intavolature di de Rippe pubblicate da Morlaye, dà alla luce trattati e musica vocale con accompagnamento del liuto. Vaccaro presuppone una tiratura complessiva di circa 17.000 copie, che sommata a quella del torchio di Fezandat sfiora le 30.000 copie [69].

Un'osservazione doverosa circa i liutisti che prepararono i volumi a stampa: si tratta sempre di liutisti indipendenti, non legati ad alcuna corte ma sovente più vicini al mondo del commercio. È grazie alla loro azione che possediamo le musiche superstiti dei virtuosi attivi in Francia, fra i quali come detto Albert de Rippe.

PIERRE PHALÈSE

Una posizione del tutto particolare per la storia delle intavolature occupa Pierre Phalèse. L'attività di quest'ultimo prende avvio nel 1545 a Lovanio con la serie *Des chanson reduictz en Tablature de Lut*. Si tratta di cinque volumi editi simultaneamente con frontespizi e note in francese e in latino fra il 1545 e il 1547 e riediti successivamente per un totale di undici pezzi. L'intendimento è chiaro: Phalèse raccoglie composizioni di autori italiani, francesi, tedeschi e spagnoli, li trascrive in intavolatura francese e li pubblica diffondendo quindi composizioni provenienti da tutta l'Europa in antologie che ne permettono una ancor migliore visibilità. Dal 1552 Phalèse pubblica una seconda serie, in folio, di sette volumi, che raccolgono i principali generi frequentati dai liutisti: fantasie, intavolature di opere vocali e danze. Il totale dei brani pubblicati per liuto solo, due liuti e liuto e canto assomma a circa mille composizioni, una cifra di notevoli proporzioni, senza dimenticare i sei volumi dedicati al cistre editi fra il 1563 e il 1575 [70].

I TERRITORI DI LINGUA TEDESCA

La Germania presenta un'interessante attività editoriale per quanto concerne il liuto. Norimberga si rivela un centro di primaria importanza per la prima

[69] *Ivi*, pp. 66-68.

[70] I dati su Phalèse sono ricavabili dal volume di H. Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique publiées a Louvain par Pierre Phalèse et ses fils*, Academie Royale de Belgique, Bruxelles

1990. Si noti che i due volumi usciti dalla tipografia di Phalèse dati per persi nel corso della seconda guerra mondiale, ma segnalati come [1547]₁₁ e [1547]₁₂, sono ora collocati presso la Biblioteca Jagellona di Cracovia.

metà del secolo, particolarmente grazie all'attività di Hans Gerle in collaborazione con Hieronymus Formschneider (una collaborazione avviata nel 1532 e conclusa nel 1552 con cinque pezzi pubblicati e 222 composizioni); e di Hans Newsidler che intraprende la pubblicazione di una serie di otto volumi – almeno questo è il numero dei titoli sopravvissuti – dal 1536 al 1549 per un totale di 373 brani [71]. Particolarmente negli ultimi volumi è evidente la presenza delle composizioni italiane apparse nei volumi veneziani di Gardano e Scotto. La seconda metà del secolo vede una diffusione maggiore dei centri di stampa per le intavolature tedesche, andando a comprendere centri come Strasburgo, Francoforte, Heidelberg e Colonia. Le edizioni in intavolatura tedesca per le peculiarità del sistema di notazione ebbero la fortuna di non dover stampare l'esagramma relativo ai cori. Infatti il sistema tedesco, probabilmente il più antico, prevedeva una notazione in campo aperto. D'altro canto la non immediata facilità di lettura costrinse gli editori tedeschi ad abbandonarla in favore del sistema francese, che rimase in auge anche in Europa centrale e orientale fino agli inizi dell'Ottocento.

71] Sul repertorio tedesco cfr. Ch. Meyer, *Contribution à l'étude des sources de la musique de luth dans les pays germaniques au XVII^e siècle*, tesi di dottorato, Université de Strasbourg 1986; Ch. Dupraz, *Musique pour luths (1507-1601). Catalogue raisonné et édition moderne du répertoire pour plusieurs luths imprimé à la Renaissance. Analyse musicale des mises en tablature de modèles polyphoniques*, tesi di dottorato, Université de Tours 2001, pp. 421-507. Su

SPAGNA

La penisola iberica svolge un ruolo particolare per la diffusione delle intavolature. Si tratta di volumi non indirizzati direttamente al liuto, ma alla vihuela. Data la concordanza nell'accordatura dei due strumenti e della circolazione in fonti liutistiche delle composizioni per vihuela in volumi dedicati al liuto (Phalèse), possediamo solo sette volumi contenenti intavolatura espressamente per vihuela, comparsi fra il 1536 e il 1576, e pochissimi brani conservati in manoscritti. La qualità delle stampe, la ricchezza dei contenuti musicali, la notevole quantità di informazioni contenute nei volumi fanno però di questo corpus un punto di riferimento nell'ambito delle intavolature cinquecentesche [72].

I brani strumentali pubblicati in Spagna nel corso del Cinquecento, oggi conosciuti, sono 957: 267 appartengono al repertorio degli strumenti da tasto, 690 al repertorio vihuelistico. Rileviamo dunque anche in questo caso l'importanza in percentuale delle intavolature.

Possiamo notare anche una buona documentazione circa i contratti editoriali. Il contratto fra Fuenllana e Martin de Montesdoca per la stampa del

Gerle cfr. J. Illingworth Pierce, *Hans Gerle: Sixteenth-Century Lutenist and Pedagogue*, in «Journal of the Lute Society of America» VI (1973), pp. 17-29.

72] Sul repertorio vihuelistico si veda J. Griffiths, «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context», in V.A. Coelho (a c. di), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 158-179 e relativa bibliografia.

volume *Orphenica Lyra* avvenne il 29 marzo del 1554, e il completamento del lavoro il 2 ottobre dello stesso anno. Nel contratto il tipografo prometteva in realtà di concludere il suo lavoro entro il mese di luglio del 1554. Diversamente andarono le cose per la pubblicazione de *El Parnaso* di Daza, che apparve il 12 aprile 1576 grazie alle cure di Diego Fernández de Córdoba un mese in anticipo rispetto al tempo previsto. Un particolare interessante riguarda le norme relative alla correzione delle bozze. Daza chiede di poter visionare ogni bifolio stampato in fase di bozze e di licenziarlo firmando il bifolio stesso; medesima condizione ricorre nel contratto di Fuenllana, anche se la mansione viene svolta da un musicista di fiducia del vihuelista a causa della cecità di quest'ultimo. *Orphenica Lyra* fu stampata in 1.000 copie, mentre il lavoro di Daza raggiunse le 1.500. Griffiths e Hultberg hanno calcolato un margine di profitto per il volume di Fuenllana del 469%, mentre per quello di Daza del 381% basandosi sulle preziose informazioni contenute nei contratti di stampa [73]. Per farsi un'idea più concreta, con 134 maraveides si poteva acquistare nel 1576 il volume di Daza, ma anche 4 chilogrammi di agnello o 11 litri di vino. È facile dunque fare la proporzione con il margine di profitto. Non ingannino però

queste cifre di notevole levatura. Le vendite potevano essere assai lente, e non necessariamente portavano all'esaurimento delle scorte. I musicisti o i finanziatori delle loro opere affrontavano un pericolo sostanziale nell'investire in libri di intavolatura. Inoltre esistevano i soliti problemi di plagio e di pirateria, che abbiamo già incontrato presso i mercati veneziani. Fuenllana, ad esempio, dà mandato e autorità al suo servitore Juan Ruiz il 14 gennaio 1555 «para que venda su Libro de musica para vihuela y recoja los exemplares de una edicion fraudulenta haciendo complir lo establecido en el privilegio de impresion que posee» [74].

Lo studio della preparazione, diffusione e ricezione delle intavolature per liuto, nonostante gli importanti lavori compiuti, sta muovendo ancora i primi passi. Nondimeno esso, se affrontato in modo sistematico, potrà dare un grande contributo alla storia del libro per musica nell'ambito della cultura d'occidente [75].

73] Cfr. J. Griffiths, W.E. Hultberg, *op. cit.*, p. 358.

74] *Ivi*, p. 359.

75] Un'avvertenza si rende necessaria per l'utilizzo, oggi sempre più diffuso, delle edizioni in facsimile. Se da una parte questa modalità di riproduzione delle fonti agevola la fruizione delle stesse, d'altro canto pone problemi a volte di

notevole entità, non solo dal punto di vista codicologico ma legati all'esegesi delle fonti e alla pratica musicale. Si veda per esempio il facsimile citato del cosiddetto codice Thibault, dove numerose aggiunte a matita avvenute nel corso del XX secolo (barre di misura e di raggruppamenti metrici) non appaiono come tali nella riproduzione.

Il manoscritto di musica nel Seicento

di Angela Romagnoli

Fogli sparsi, antologie curatissime, miscellanee composite per contenuto e struttura fisica, volumi da collezione, parti staccate, partiture: questo, per semplificare, il panorama che ci si trova di fronte se si parla di libro di musica manoscritto nel Seicento. Sorge spontanea una domanda: possiamo parlare, o almeno, possiamo *sempre* parlare di libro? Sembra piuttosto necessario porre una forte premessa: la produzione manoscritta di musica nel Seicento (incluso quella che non ci è pervenuta) in grandissima parte non è concepita necessariamente come libro, ma come materiale d'uso, di scarso valore dal punto di vista del manufatto e invece importante per la sua funzione o di comunicazione di una intenzione creativa che si incarna nell'esecuzione oppure semplicemente d'indispensabile supporto per le istituzioni produttive, siano esse teatri, cappelle ecclesiastiche o circoli accademici e privati.

La definizione corrente di "libro" prevede che l'oggetto in questione sia un «complesso di fogli di eguale misura, stampati, più raramente manoscritti o dattiloscritti, cuciti insieme, dotati di copertina o rilegatura» [1];

a questa definizione possiamo senz'altro ricondurre una serie di prodotti della cultura musicale seicentesca (le grandi collezioni derivanti dalle biblioteche dell'aristocrazia sono costituite in genere da veri e propri libri), ma c'è un ambito vastissimo che si deve invece collocare diversamente: un solo, efficace esempio è quello dell'enorme patrimonio di musica sacra conservato esclusivamente in singoli fascicoli corrispondenti alle parti staccate della composizione, tenuti insieme solo dalla vicinanza fisica nel luogo che li conserva (o in provvide cartelline procurate dal bibliotecario moderno).

Altri nodi problematici intorbidano il flusso di un discorso trasparente: per enucleare i principali, pensiamo solo alla stretta dipendenza della fisicità del "libro" di musica seicentesco dalla sua funzione e dai repertori che tramanda, al rapporto con le stampe coeve e alle esigenze eminentemente d'uso che ne governano la fattura nei moltissimi casi in cui il manufatto non è pensato per le biblioteche ma per la pratica della musica.

[1] G. Folena, F. Palazzi, *Dizionario della lingua italiana*, Loescher, Torino 1992.

All'oggettiva complessità del tema si aggiunga lo scarso aiuto che su questi problemi ci viene dalla bibliografia corrente: il Seicento risulta schiacciato tra l'ovvio accanimento di ricerca sui codici precedenti (più stimolanti dal punto di vista del prodotto materiale) e sulla stampa musicale, e gli studi sul Settecento, dove la filologia dei grandi autori (Händel, Bach, Haydn, Mozart...) ha considerevolmente incrementato pure l'attenzione per gli aspetti materiali dei supporti da loro utilizzati, fornendo preziosi elementi di riferimento anche per un quadro più generale [2].

LE NOVITÀ DEL SEICENTO

Per ciò che concerne la produzione dei libri di musica, il Seicento offre diverse novità rispetto ai periodi precedenti, alcune legate allo sviluppo

tecnologico e all'utilizzo dei materiali, altre derivanti da modifiche più o meno profonde nel far musica, nelle esigenze della committenza e dei sistemi produttivi, nella costituzione dei repertori correnti. Alcune risalgono ai primissimi anni del secolo; il grande ritorno del manoscritto come principale mezzo di trasmissione e tradizione della musica si colloca però più intorno alla metà del secolo, quando si assiste a una decisa inversione di tendenza nei rapporti con la stampa.

I MATERIALI E LE CONSEGUENZE SULLA STESURA DELLE COMPOSIZIONI

Un primo evidente cambiamento che incide su tutta la produzione è la definitiva vittoria della carta sulla pergamena, utilizzata ora solo per le legature ma virtualmente scomparsa come supporto alla scrittura [3].

2] Il dato risulta evidente anche nella consultazione di Nicole Schwindt, *sub voce* "Quellen", in MGG², Sachteil, vol. VII, 1997, coll. 1946-1986, dove il lettore comunque troverà un'illustrazione sistematica utilissima per inquadrare a grandi linee la produzione di stampe e manoscritti musicali. È significativo pure che la corrispondente voce del Grove, nella vecchia come nella nuova versione, ordinata in modo diverso (più storico-cronologico, rispetto a quella della Schwindt), a parte i paragrafi introduttivi, rinunci ad una trattazione del libro manoscritto dopo il 1600 (*sub voce* "Sources"). La situazione non è più confortante se ci si rivolge alla bibliografia generale sul libro: è anche qui molto evidente l'accento sul libro a stampa, mentre il manoscritto post-rinascimentale non viene generalmente preso in considerazione se non in premesse di estrema genericità (a titolo meramente esemplificativo si veda L. Baldacchini,

Il libro antico, NIS, Roma 1982). A parte alcuni casi particolari di cui si farà cenno oltre, le uniche tradizioni manoscritte seicentesche che hanno goduto di un'attenzione specifica da parte dei ricercatori sembrano essere le intavolature per strumenti a pizzico e il repertorio per strumenti da tasto.

3] I codici pergamenei dei primi decenni del Seicento sono rarità bibliografiche oggi come allora, e sono il prodotto di un atteggiamento che guarda al passato; come spesso avviene, la fisicità del libro corrisponde alle intenzioni estetiche e culturali più profonde che sono dietro alla sua produzione. I codici spagnoli Madrid, E-MA 8 e 11, E-SE 1-2, E-E 1, che risalgono all'inizio del Seicento, testimoniano proprio questo: prodotti di un'area relativamente marginale, tramandano un repertorio legato ancora strettamente al periodo precedente e rispettano questo vincolo anche nella propria fat-

Che questo abbia risvolti profondi sui costi e i tempi di produzione dei manufatti musicali è un'ovvietà; ma dobbiamo considerare anche altri aspetti che sono legati a questa "rivoluzione": la possibilità di utilizzare diversi formati (il foglio cartaceo è più duttile della pergamena in questa direzione), la disponibilità ampia anche per i privati, che si svincolano così in parte dalla dipendenza dagli *ateliers* di scrittura, la maneggevolezza; in negativo, la maggior deteriorabilità o la reazione agli inchiostri a volte corrosivi.

Dall'adozione definitiva della carta deriva direttamente un'altra importante novità che si attesta con una certa rapidità: i musicisti cominciano a tracciare le proprie creazioni in modo permanente e si abbandona l'uso precedente di appuntare su tavolette di cera *et similia* le composizioni, passate poi a *scriptoria* professionali e quindi, una volta prodotto il codice, cancellate per riutilizzare i supporti. Il Seicento è dunque il primo secolo in cui la presenza di autografi dei compositori comincia a diventare possibile, se non consistente; lo stato degli studi in questo settore è ancora poco avanzato [4], ma è importante rilevare come un cambiamento che riguarda strettamente la fisicità del libro abbia influito sulle abitudini dei musicisti e, in ultima analisi, sulla nostra possibilità d'indagare i processi compositivi disponendo di ma-

teriali adeguati, possibilità quasi sempre negata per tutto il periodo precedente.

NUOVI REPERTORI E PRESENTAZIONE DELLA MUSICA

Più intimamente legata alla rivoluzione dei repertori è la comparsa massiccia della scrittura in partitura, contro le abitudini prevalenti del periodo precedente. L'esigenza di una visione verticale della pagina di musica era legata anche prima al suo studio oppure alla lettura su strumenti da tastiera; la prepotente affermazione della monodia accompagnata accentua questa necessità (già presente peraltro nella disposizione delle melodie sostenute dal liuto nel secolo precedente, in cui vediamo comparire in partitura la parte vocale sopra all'intavolatura), e per alcuni generi la partitura diviene rapidamente l'unica forma di presentazione, eventualmente corredata da set di parti staccate per agevolare l'esecuzione nel caso di organici più ampi. Dal punto di vista strettamente fisico, la necessità della leggibilità verticale comporta l'adozione di determinati formati, che pian piano si legano ai generi musicali, agli organici ed eventualmente alla destinazione ultima delle partiture (esecuzione oppure collezione). Al tempo stesso si rende indispensabile un'organizzazione spaziale dei pentagrammi

[4] Si veda, per un'informazione generale, C. Debryn, *sub voce* "Autograph", MGG², Sachtel,

vol. 1, 1994, coll. 1081-1098, in particolare alla col. 1082.

mi sulle pagine che lasci spazio agli elementi costitutivi ma “extramusicali” della partitura: *in primis* il testo poetico, che deve risultare leggibile e ben distribuito sotto le note, e la cifratura del basso. Questo anche in considerazione del fatto che si diffondono generi non necessariamente destinati al consumo professionale, come la cantata da camera, e inoltre che sempre di meno (in apparenza) si può far conto su quella integrazione della memoria tanto importante per i cantori e musicisti professionisti dei secoli precedenti; devono dunque cambiare alcune abitudini di chi scrive e di chi copia la musica, per mettere a disposizione anche dell'esecutore amatoriale un prodotto assolutamente leggibile e chiaro.

Un altro elemento di fondamentale importanza per i riverberi sulla produzione libraria è stato senza dubbio l'“invenzione” dell'opera in musica. L'inizio della sua storia ha determinato una tipologia di libro a stampa, più che di manoscritto. Un libro come memoria perenne di un avvenimento altrimenti effimero, con tutta una serie di testi a corredo: libretti, incisioni delle scene, descrizioni, prescrizioni, più o meno integrati nelle partiture ma comunque idealmente parte di un unico progetto celebrativo e monumentale (il materiale manoscritto che di certo stava alla base delle esecuzioni è andato invece, parrebbe, irrimediabilmente disperso). L'apertura dei teatri pubblici a Venezia nel 1637 e l'affermazione di un sistema produttivo

di tipo impresariale ha inciso non solo su aspetti di tipo economico, sociologico, musicale, ma pure sulla veste dei materiali che accompagnavano l'opera. La partitura non è qui un monumento a memoria perenne dell'evento, ma un mezzo per arrivare all'esecuzione; è manoscritta e non più stampata (da questo punto in poi la stampa di partiture operistiche rimarrà una rarità assoluta per almeno un secolo e mezzo), è spesso carente nelle indicazioni di organico, evidentemente lasciate alla maggior definizione delle parti staccate (ahinoi difficilmente pervenute). Rapidamente, constatata la tendenza a riproporre il repertorio su diverse piazze, con diversi interpreti e varie interpolazioni, si assesta un modello di partitura con fascicolazione irregolare, funzionale al rispetto dei singoli numeri, che risulta più elastica nell'eventualità di dover sostituire, cassare, ricopiare o spostare scene, arie e quant'altro. Il valore librario e le pretese estetiche di questi volumi sono in genere modesti, al contrario dei loro precedenti a stampa; mero veicolo di musica eseguibile, sono stati tra l'altro nel tempo soggetti a un'enorme dispersione, vuoi perché essi stessi partecipi della natura effimera degli spettacoli e come quelli soggetti a invecchiamento precoce e conseguente perdita d'interesse, vuoi per le vicende materiali che hanno spesso travagliato i teatri musicali (incendi, guerre ecc.), vuoi infine perché rimasti in mano a privati (compositori o impresari) e perciò più facil-

mente inghiottiti dai meandri del tempo.

L'opera tuttavia suscitava grandi passioni: grazie alla melomania di alcuni eminenti frequentatori dei teatri pubblici, le partiture di cui sopra hanno filiato un genere di libro meno caduco di quelle: le raccolte di ariette, fatte copiare da privati a volte per costituire vere e proprie raccolte di decine se non centinaia di volumi, queste sí in diversi casi conservatesi. Si tratta di oggetti con una fisionomia molto precisa, di cui in seguito si parlerà in dettaglio, e che dal punto di vista del contenuto costituiscono spesso l'unica testimonianza della musica di molte opere prodotte dai circuiti pubblici seicenteschi.

I RAPPORTI CON I LIBRI A STAMPA

Anche per i motivi enunciati sopra, il Seicento vede modificarsi almeno in ambito musicale il rapporto manoscritto-stampa: se infatti il Cinquecento aveva assistito al trionfo del torchio, il Seicento percorre un cammino inverso fin dai primi decenni, con un progressivo incremento del ritorno al manoscritto. Questo problema è stato già affrontato da Tim Carter; riprendiamo alcuni spunti utili soprattutto per rilanciare il discorso sulla produzione manoscritta. È interessante a margine notare che questo sembra essere un fenomeno strettamente legato all'ambito musicale, a sottolineare proprio, a mio parere, che la

specificità e l'anomalia dei *musicalia* (che condividono in parte le tecnologie di produzione dei libri generici ma di fatto sono molto più materiale di consumo che altro e come tale estremamente vincolati dalla particolare destinazione d'uso) generano un mercato librario con caratteristiche a sé.

Alcuni repertori sono destinati fin dalla nascita alla stampa e continuano poi per una porzione o per tutto il secolo a circolare prevalentemente in questa forma. Le raccolte di cantate (eredi per certi versi di quelle madrigalistiche) cedono il passo alla tradizione manoscritta dopo la metà del secolo (dagli anni Settanta, grosso modo); la musica strumentale (le raccolte di sonate, a solo o a tre, ma anche i concerti di area bolognese, per esempio) è pure generalmente consegnata al torchio, a meno che situazioni logistiche particolari non scoraggino i compositori dal darla alle stampe; la musica sacra continua pure per tutto il secolo o quasi a essere stampata. Questa constatazione non esaurisce però il rapporto stampa-manoscritto: di seguito vedremo come le due modalità di tradizione continuano a interferire.

STAMPA E MANOSCRITTO: PUBBLICO E PRIVATO

La stampa ha una dimensione "pubblica" che il manoscritto non ha o ha in misura molto minore e da ciò conseguono una serie di fatti importan-

ti, come ad esempio un differente rapporto con la censura [5], o la diversa visibilità degli autori, che si sentono rassicurati dalla pubblicazione delle proprie composizioni, oppure ancora il persistere di quel “gioco delle dediche” tanto importante per la costruzione delle carriere di compositori e poeti [6]. Come si è detto (e sempre per quest’accentuata dimensione pubblica) la stampa rimane in auge quando si desidera utilizzare il libro musicale come memoria perenne di qualcosa: l’oggetto stampato è visto come “più solido” del manoscritto, nasce in una dimensione multipla e perciò adatta a una diffusione “pubblicitaria” capillare, ingloba all’occasione anche la documentazione visiva (incisioni) delle meraviglie prodotte dai potenti committenti (questo vale soprattutto per i primi decenni del secolo) [7]. Paradossal-

mente, tuttavia, questa funzione viene meno già dalla seconda metà del secolo proprio per l’opera, genere in cui era stata forse nella massima evidenza: partiture di opere passate alla storia come eventi epocali sono comunque rimaste manoscritte, e la memoria dell’accaduto è stata affidata non al testo musicale, ma al libretto stampato e alle descrizioni e relazioni dei partecipanti [8]. Possiamo citare a titolo esemplificativo la produzione del *Pomo d’oro* di Marc’Antonio Cesti a Vienna, per certi versi erede delle rappresentazioni cortesi italiane d’inizio secolo (anche se su un piano di sfarzo e spettacolarità non paragonabile). La partitura manoscritta originale (intendendo con questo quella servita per l’esecuzione) è andata dispersa; la copia che normalmente si ricavava per tutte le rappresentazioni di corte a uso di Leo-

5] Pensiamo all’ambito dell’opera quando le partiture diventano per lo più manoscritte: il libretto, che è stampato e reso pubblico, è soggetto all’*imprimatur*, la partitura no.

6] Vedi i noti esempi citati da Carter, tra i tanti casi in cui si affidavano le musiche alle stampe per assicurarne definitivamente paternità e correttezza del testo. Non è neppure casuale che molte opere prime siano stampate anche quando ormai vigevo l’uso di produrre per lo più manoscritti in determinati settori: pensiamo alle cantate, dove ancora tra gli ultimissimi anni del Sei e l’inizio del Settecento troviamo compositori che lasciano stampare proprio il loro libro di esordio, destinato a rimanere un *unicum* in un mare di manoscritti. Si veda a questo proposito l’edizione dell’op. 1 di Gasparini (F. Gasparini, *Cantate da camera a voce sola* [...] *opera prima*, Mascardi, Roma 1695, ed. in facsimile SPES, Firenze 1984), buon esempio pure di come la stampa venisse ancora gestita ai fini della propria promozione personale: la dedica di Gasparini alla du-

chessa di Matalona, Emilia Carafa, che «puol comandare alle Sirene Partenopee» di dedicarsi alla sua musica lascia pochi dubbi sulla natura dell’operazione che il compositore tentava di compiere tramite la sua pubblicazione, operazione che non avrebbe potuto trovare altrettanta incisività se il “regalo” alla potente protettrice fosse consistito in un pur lussuoso manoscritto.

7] Un esempio notissimo e disponibile in facsimile è la partitura del *Sant’Alessio* di Stefano Landi (Forni, Bologna 1970), libro preziosissimo, in *folio* grande, corredo dalle incisioni di scena ad apertura di pagina, con gran profusione di api barbariane sugli spazi lasciati liberi dalla musica a memoria perenne del committente/autore del testo.

8] Anche il sistema delle dediche, che pure non perde importanza, scivola per l’opera dalla metà del Seicento in poi dalla partitura al libretto, ora sede deputata per le “manovre” politico-caratteristiche di impresari, poeti e, più raramente, musicisti.

poldo I, presumibilmente in 5 volumi corrispondenti agli atti, non è conservata integralmente (mancano il 3° e il 5° atto, dispersi nonostante l'estrema accuratezza conservativa degli Asburgo nei confronti del proprio patrimonio musicale), tant'è che solo in tempi relativamente recenti si è avuta la possibilità di un'edizione completa dell'opera [9]. La musica dei balli (di Johann Heinrich Schmelzer) è tramandata da altri testimoni, com'era uso all'epoca [10]. Di contro, si conservano innumerevoli esemplari del libretto, in diverse tirature, con incisioni (24 o 25 a seconda appun-

to delle tirature), e pure in traduzione tedesca e spagnola [11].

IL MANOSCRITTO PRIMA DELLA STAMPA

I manoscritti nel Seicento erano comunque alla base della produzione a stampa. Il compositore consegnava allo stampatore un manoscritto; veniva prodotto un modello (*Stichvorlage*), sempre manoscritto, o utilizzato direttamente quello del compositore, (questo vale per diversi secoli). Raramente gli *Stichvorlagen*,

9] La partitura viennese è in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS Mus. Hs. 16.885 (I, II, IV); un'antologia di arie e recitativi si conserva in Modena, Biblioteca Estense e Universitaria MS Mus.E.120; l'edizione della partitura viennese si trova in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, a c. di G. Adler, Artaria, Vienna 1896-1897; solo gli atti III e IV a c. di C.B. Schmidt, A-R Editions, Madison 1982; i balletti in P. Nettel (a c. di), *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jahrg. XXVIII/2-56, Universal, Vienna 1921.

10] Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS Mus. Hs. 16.583/2, n. 67-82 (partitura); Kromeriz, Arcibiskupský zámek, hudební sbírka, MS XIV/194 (parti staccate). Lo scorporo della musica dei balli dal *corpus* dell'opera è una costante della produzione teatrale del Seicento e oltre. Nel caso particolare di Vienna è anche interessante notare che se i balli sono raccolti in partitura si presentano spesso in forma sintetica, in una sorta di particella; il testo musicale integrale era affidato invece alle parti staccate, qualche volta allegate ai manoscritti delle opere, qualche volta separate e spesso disperse. Per il repertorio seicentesco un fondo che integra quello della *Musiksammlung* della Biblioteca Nazionale di Vienna, erede della biblioteca di corte, è quello di Kromeriz (in cui si trovano appunto anche le parti dei balli del *Pomo d'oro*), dove il vescovo di Olmütz (Olmouc) Karl Lichtenstein-Castelcorno, appas-

sonato di musica e soprattutto conscio del significato che musica e arte rivestivano nella vita delle corti del tempo e dell'area, ha raccolto il materiale che si faceva espressamente mandare da Vienna per poterne godere anche lui nella sua residenza (sulla storia e la consistenza della collezione cfr. J. Sehnal, J. Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Supraphon, Praha 1998, in particolare l'introduzione, stampata in ceco, tedesco e inglese).

11] Il *Pomo d'oro* ha avuto una storia travagliata prima di giungere alla prima esecuzione, abbastanza nota e comunque non utile qui ai nostri fini; questo spiega però l'esistenza di almeno due diverse tirature dei libretti, la prima del 1667 e altre due in formati diversi del 1668. Un elenco dei libretti, sopravvissuti in numero nettamente maggiore rispetto alla media, si trova oltre che nei repertori dedicati (C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994), in H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Schneider, Tutzing 1985, pp. 464-465, dove sono pure indicati altri dettagli sull'opera e le sue fonti. La grande diffusione e il tasso di sopravvivenza dei libretti del *Pomo d'oro* è un indice dello slittamento della funzione di memoria degli avvenimenti teatrali dalla partitura al libretto; il caso dell'opera di Cesti non è isolato, e questo atteggiamento continua anche nel secolo successivo.

come i presumibili autografi dei compositori, sono sopravvissuti; evidentemente erano considerati funzionali al processo produttivo e non obbligatoriamente da conservare, oppure tornavano al compositore, e come gran parte dei lasciti personali dei musicisti dell'epoca sono andati poi dispersi. La coscienza piena dei passaggi del repertorio dalla versione "originale" manoscritta alla stampa è oltremodo necessaria per una corretta valutazione dell'esito finale del processo, ovvero del testo musicale di cui oggi disponiamo: il caso citato da Carter del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* è esemplare in tal senso, ma non è che la punta di un iceberg.

È praticamente certo, e comunque logico (cosa a cui fa pure cenno Carter), che dietro le esecuzioni, specie di generi più complessi che richiedevano organici ampi, ci fossero materiali manoscritti, anche quando poi la tradizione e la diffusione delle composizioni era affidata a esemplari stampati (per fare un esempio, pensare agli esecutori del *Sant'Alessio* di Landi con la preziosa partitura barberiniana sul leggio è quasi comico). Le esigenze pratiche della *performance* erano ben diverse da quelle rappresentative di molte stampe: allora come oggi i cantanti avevano bisogno dei loro libri su cui studiare, gli strumentisti di parti con un sistema di voltate di pagina coerenti, il direttore dell'esecuzione (foss'egli il cembalista, il compositore, un aristocratico con funzioni di regista o chiunque) della sua parte su cui prender nota delle decisioni: di

tutto il lavoro a monte di un evento teatrale che investe anche la musica scritta non v'è traccia nelle belle partiture a stampa che la storia ci ha consegnato. Anche questo depone a favore di due sistemi paralleli di stesura e circolazione della musica, uno ritagliato sulla prassi e incline all'uso del manoscritto, uno sulle esigenze e i gusti della committenza che preferiva la stampa.

Oltre a ciò, sappiamo che in molti casi la stampa seguiva, qualche volta anche di non poco, le esecuzioni (i due anni tra l'allestimento e la stampa dell'*Orfeo* di Monteverdi non sono poi un'eccezione particolare); la versione manoscritta si collocava dunque dietro all'esecuzione nel senso che ne era il supporto, ma anche dietro alla stampa in senso cronologico, e non solo come suo modello immediato, ma proprio come stadio precedente della tradizione del testo.

IL MANOSCRITTO DOPO LA STAMPA

Oltre a questo rapporto che va nella direzione manoscritto/stampa abbiamo però anche, e abbondantemente, il percorso inverso, vale a dire una discreta quantità di manoscritti che sono copia di stampe. Le esigenze a cui questo genere di operazione rispondeva erano di varia natura. Una delle più semplici era quella di moltiplicare le copie in possesso delle istituzioni, cosa che riguarda precipuamente le cappelle musicali ecclesiastiche o comunque incaricate di corredare musicalmente il servizio liturgico e para-

liturgico. È caso diffuso a livello europeo quello dell'utilizzazione e conservazione di un unico esemplare a stampa come modello per ricavare il materiale d'esecuzione, rigorosamente manoscritto. I vantaggi dell'uso pratico dei manoscritti sono molteplici: si sostituiscono piú facilmente i singoli fascicoli in caso di usura, senza dover riacquistare l'intera pubblicazione; si possono dosare le copie delle singole parti a seconda della consistenza effettiva delle sezioni dell'*ensemble* a disposizione dell'istituzione; si manipolano altrettanto facilmente, in caso di necessità, le porzioni della composizione che per qualsiasi motivo è necessario adattare alla situazione specifica della cappella. Quest'ultimo aspetto è di particolare interesse anche per la storia della prassi esecutiva: le varianti delle parti manoscritte rispetto agli originali a stampa rivelano infatti sia le abitudini specifiche di singole sedi, sull'asse sincronico, sia, su quello diacronico, i mutamenti di gusto che intervengono nel caso di composizioni ostinatamente radicate nel repertorio di una certa istituzione. Una testimonianza della maggior elasticità pratica della tradizione manoscritta rispetto a quella a stampa è rappresentata dal salmo *Memen-*

to Domine David di Giovanni Paolo Colonna, stampato nel 1681 all'interno dell'op. 1 del compositore ma conservato anche in versione manoscritta presso l'archivio di San Petronio a Bologna (Lib. C.LIV.4). La stampa prevede 8 voci divise in due cori e due organi; il manoscritto però presenta oltre a quelle della stampa molte altre parti di raddoppio strumentale delle voci: 2 cornetti contralto, 4 tromboni tenore, 4 tromboni basso, 6 violini, 6 viole contralto, 4 viole tenore, 4 «violoncini basso», tiorba, un terzo organo e una parte di basso generale senza destinazione specifica, il tutto diviso comunque in due cori [12].

Un'altra importante applicazione della copia manoscritta dai libri a stampa è la compilazione antologica ad uso privato. Ciascun appassionato poteva ricavare da una serie di stampe un particolare repertorio, omogeneo per genere, spesso, ma eventualmente per autore o per organico, a proprio uso e consumo, per l'esecuzione come per studio o collezionismo.

ALCUNI ASPETTI MATERIALI DEL MANOSCRITTO MUSICALE SEICENTESCO

[12] Cfr. M. Vanscheeuwijck, "La cappella musicale di S. Petronio ai tempi di Giovanni Paolo Colonna (1674-1695): organizzazione esemplare di una istituzione musicale", in O. Mischiati, P. Russo (a c. di), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Atti del convegno internazionale di studi (Centro, 13-15 ottobre 1989), Olschki, Firenze 1993, pp. 303-324, in particolare p. 306. Vanscheeuwijck riporta una serie di esempi interessanti di moltiplicazione notevole delle parti ma-

noscritte rispetto alle versioni stampate del repertorio bolognese; non sono in grado di stabilire con certezza che in tutti i casi i manoscritti seguissero la produzione delle stampe, tuttavia, qualunque sia stata la direzione del rapporto manoscritto-stampa, l'insieme di questi testimoni conferma che la trasmissione manoscritta era piú elastica e consona alle necessità delle singole cappelle, e per noi oggi di enorme importanza per lo studio delle specifiche pratiche di esecuzione.

Dopo aver cercato di dare un'idea della complessità del mondo librario-musicale del secolo è bene osservare più da vicino alcuni dettagli della materialità del manoscritto del Seicento. Tali dettagli sono legati alle considerazioni precedenti: la veste dei manoscritti e i processi produttivi che li originano dipendono strettamente dai generi, dalle destinazioni, dal minore o maggiore interesse pubblico del prodotto, da tutti i fattori, insomma, a cui si è sopra accennato.

I MATERIALI

Il manoscritto musicale del Seicento è cartaceo, dato, questo, che divide con tutti gli altri libri del periodo, indipendentemente da contenuto e destinazione. Lo studio della carta, principale elemento fisico del libro, del fascicolo o del foglio di musica, è premessa fondamentale per una piena comprensione di diversi elementi. La carta può essere fatta risalire a tipologie specifiche legate ad ambienti ben definiti, può essere classificata in base alla presenza e alla qualità di filigrane e vergelle, si presenta varia per spessore e colore, e anche dal punto di vista meramente economico può rientrare, a seconda dei tipi, tra i beni di consumo più correnti o tra quelli di lusso. Dà quindi indicazioni sulla prove-

nienza geografica e sulla datazione dei manoscritti, sull'investimento che su di essi è stato fatto, sulla destinazione. In linea generale le cartiere italiane erano molto apprezzate e la carta italiana, filigranata, fine e leggermente ruvida, era utilizzata volentieri per ogni genere di manoscritto. Siamo in grado, al momento, di operare distinzioni di carattere generale tra carte di diversa provenienza, ma mancano ancora strumenti di lavoro su elementi fondamentali, come per esempio le filigrane, che aiutino una classificazione più puntuale dei manoscritti sotto questo profilo [13].

Gli inchiostri e i mezzi scrittori sono più o meno uniformi in tutta l'area europea: le penne utilizzate erano penne flessibili di volatili, e gli inchiostri si presentavano in diverse gradazioni del bruno o del nero. È rarissimo trovare colorazioni diverse, e anche nei casi di iniziali del testo decorate o ornamenti, questi vengono eseguiti a penna con lo stesso inchiostro del resto. Interventi successivi alla stesura, correzioni e indicazioni per l'esecuzione o le riprese possono in qualche caso essere inseriti a matita.

I FORMATI

Si è già accennato alla possibilità di variare il formato dei manoscritti a

13] Non esiste ancora, ad esempio, un repertorio unificato per le filigrane dal 1600 in poi paragonabile a quello di Ch.-M. Briquet,

Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier, Olms, Hildesheim 1977 (rist. anastatica della II ed., Hiersemann, Leipzig 1923).

seconda della destinazione dei manufatti e dei repertori che accoglievano. Le possibilità di formato non sono diverse da quelle del coevo mercato librario tout court: le piegature dei fogli non variavano per la musica. Le sempre incombenti esigenze della pratica portano però a preferire alcune soluzioni rispetto ad altre. I formati medio-grandi sono più adatti ad accogliere partiture; i formati molto piccoli non vengono impiegati, data la scarsa garanzia di leggibilità che offrirebbero al testo musicale [14]. Alcune abitudini tendono a radicarsi su base territoriale: l'Italia sviluppa ben presto una predilezione per i formati oblungi soprattutto per la musica vocale, sia teatrale sia da camera. L'*in folio* oblungo diviene lo standard per le partiture operistiche, abitudine esportata anche a livello europeo, con alcune eccezioni in cui si preferisce l'*in folio* dritto e grande: alcune collezioni, come quella costituita da André Danican Philidor su ordine di Luigi XIV o quella privata di Leopoldo I d'Asburgo, compiono questa scelta, un po' esotica rispetto all'uso corrente e perciò preziosa [15]. Sempre oblungo, ma particolare come dimensioni e molto tipico dell'epoca e dell'area italiana è il formato cosiddetto *carta d'ariette*, che misura più o meno 100 × 200 mm; un formato piccolo che sarà abban-

donato nel secolo successivo. Esso veniva utilizzato appunto per le ariette, cioè per gli estratti da opere e per le raccolte domestiche di cantate e arie, per tutta la seconda metà del secolo. Lo ritroviamo nelle grandi collezioni degli aristocratici appassionati di musica che hanno raccolto nelle proprie biblioteche la produzione operistica e cantatistica coeva. Negli ultimi anni del Seicento tuttavia anche la produzione cantatistica, sia essa in fascicoli slegati o raccolta in volumi, si rivolge sempre più spesso a formati sempre oblungi ma più ampi. È ovvio che la scelta di un determinato formato è condizionata anche dagli organici: la cantata solistica si adatta alla carta d'ariette certamente meglio delle cantate con strumenti, per quanto non manchino esempi di utilizzazione del piccolo formato oblungo anche per repertorio con strumenti obbligati.

La musica strumentale, che per lo più tende a circolare a stampa, preferisce anche in versione manoscritta il formato dritto, così come la musica sacra; ricordiamo anche che questi repertori si tramandano principalmente in parti staccate.

LA FASCICOLATURA

I manoscritti musicali presentano una grande varietà di fascicolazio-

[14] Sono invece quelli preferiti per la stampa dei libretti.

[15] A conferma della volontà di distinzione della collezione di Luigi XIV rispetto alla consueta at-

tività di bottega dello stesso Philidor è il fatto che le copie eseguite per conto di privati dello stesso identico repertorio utilizzano il normale formato oblungo: cfr. N. Schwindt, *op. cit.*, col. 1956.

ne, anch'essa dipendente strettamente dalla funzione e dalla genesi dei volumi. Non è infrequente il caso di libri composti *a posteriori* da fascicoli nati indipendentemente, in cui è naturale non riscontrare regolarità; anzi, era probabilmente la norma per certi repertori, come quello cantatistico, in cui la produzione dei compositori avveniva per le singole occasioni su singoli fascicoli che in seguito, a volte *post mortem*, si raccoglievano in volume. Libri di questo genere risultano fortemente composti, variabili quanto a carta, filigrane, dimensioni dei fogli ecc.; sono ricollegabili a volte direttamente ai compositori e in tal caso possono essere in tutto o in buona parte autografi, anche se privi di attribuzione perché pensati per uso privato; si sono conservati per lo più quando, spesso dopo la morte del musicista che li possedeva, sono confluiti nelle biblioteche delle famiglie presso cui gli stessi compositori prestavano servizio [16].

Troviamo anche volumi composti da ogni punto di vista, compreso quello "concettuale", che imporrebbe almeno un *fil rouge* alla miscellanea: così capita pure di trovare fogli sparsi seicenteschi rilegati decenni dopo assieme a fascicoli settecente-

schì, immaginiamo semplicemente per "far ordine" in casa dei possessori. Un esempio è il manoscritto queriniano Miscellanea MS 1128 (Cl. VIII Cod. XIV), che si apre con un bifoglio che riporta un'aria di Antonio Sartorio risalente al 1673, rilegato insieme ad un nutrito gruppo di arie d'opera settecentesche (di Geminiano Giacomelli e Giovanni Antonio Gai), una cantata di Giuseppe Boniventi, adattamenti strumentali di arie d'opera, pezzi per tastiera di Benedetto Marcello e Francesco Gasparini... il tutto copre un secolo abbondante e un arco di generi musicali di tutto rispetto [17].

Anche manoscritti antologici più omogenei per contenuto e fattura presentano tuttavia una fascicolatura irregolare, che tende a rispettare la consistenza spaziale dei singoli numeri copiati. Si tratta di un indicatore relativo al sistema di copiatura e di produzione del libro: compilando le antologie, che venivano copiate da diversi antografi, si lavorava appunto per numeri, magari in parallelo (troviamo casi in cui è riscontrabile la presenza di più mani, sempre di professionisti, all'interno della stessa antologia): il fondo Querini offre diversi esempi in cui è evidente che, se non si può parlare di

[16] Cfr. M. Murata, "La cantata romana fra mecenatismo e collezionismo", in *La musica e il mondo*, a c. di C. Annibaldi, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 253-266, in part. pp. 254-257 (versione originale: "Roman Cantata Scores as Traces of Musical Culture and Signs of Its Place in Society", in A. Pompilio (a c. di), *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. I, EDT, Torino 1990, pp. 272-284).

[17] Cfr. F. Rossi, *Le opere musicali della Fondazione "Querini-Stampalia" di Venezia*, EDT, Torino 1984, pp. 67-77. Notiamo, a margine, che la datazione del bifoglio iniziale è stabilita da Rossi evidentemente sulla base della data di produzione dell'opera, e che il manoscritto è molto differente per mano e formato dagli altri della raccolta queriniana che tramandano lo stesso repertorio.

una coincidenza assoluta fascicolo = numero (anche per la lunghezza dei singoli numeri, specie nel caso delle cantate), non si procede però a cavallo di due fascicoli se non rimanendo nello stesso numero; l'inizio di un numero diverso coincide sempre con l'inizio di un nuovo fascicolo, e se dal precedente avanza spazio o si taglia la carta oppure si lascia vuota [18].

I manoscritti d'opera potevano pure essere organizzati a "numeri chiusi". È però questo un aspetto molto più valutabile per la produzione dopo il Settecento, dal momento che per il periodo precedente sono rimaste molte più copie fatte a scopo di lettura o archivistico piuttosto che materiali prodotti dai compositori in vista dell'esecuzione. In ogni caso il ciclo di produzione dell'opera del secondo Seicento non era diverso da quello dei primi decenni del secolo successivo, e si può perciò ritenere che in generale anche nel Seicento la stesura della partitura operistica avvenisse per numeri chiusi corrispondenti a fascicoli o gruppi di fascicoli, non per forza omogenei, che circolavano anche separatamente prima della conclusione del lavoro, per permettere una moltiplicazione e una diffusione più rapida presso tutte le varie categorie che dovevano avere accesso alla mu-

sica prima dell'inizio delle prove vere e proprie.

LA DISPOSIZIONE DELLA MUSICA

Anche a questo aspetto si è già fatto cenno. Le due grosse categorie in cui dividiamo la produzione manoscritta del secolo in quest'ottica sono partiture e parti staccate. Le parti staccate possono essere a corredo delle prime oppure testimoni autonomi e a sé stanti, sprovvisti di un momento riassuntivo destinato alla lettura contemporanea verticalizzata della composizione. Va da sé che mentre le partiture possono presentarsi sotto forma di veri e propri volumi (libri), le parti staccate sono sempre fascicoli indipendenti, quand'anche fossero rilegati; si tratta perciò sempre di materiale fortemente eterogeneo rispetto al concetto comune di libro. Rispetto al periodo precedente scompare l'abitudine di notare le singole voci separatamente ma sulla stessa pagina, salvo residui di prassi precedenti legate a repertori particolarissimi e con lunghe radici volte al passato (libri corali).

Le partiture assumono generalmente l'aspetto moderno, fatte salve abitudini diverse e meno standardizzate nell'ordine delle parti; c'è però una particolarità, non frequente ma neanche rarissima, che vale la pena di menzionare, e cioè la cosid-

[18] Si veda ad esempio il MS Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia Antologia MS 1441 (Cl. VIII Cod. XIX), che contiene ariette da opere veneziane del 1679, o il caso meno omogeneo del MS Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia Antologia MS 1437

(Cl. VIII Cod. XI), contenente arie e cantate, che ingloba anche un sesternio (cc. 49r-60v) molto più corto degli altri fascicoli (il codice è in formato carta d'ariette di 9 x 25 cm, il fascicolo in questione misura in larghezza 21 cm) e con uno specchio di scrittura pure ridotto in proporzione.

detta *partitura a libro aperto*, generalmente in uso nel repertorio per strumento da tasto a scopo di studio, ma che occasionalmente si presenta anche nei manoscritti operistici o simili: un caso frequentemente citato è quello del manoscritto marciano della *Poppea* monteverdiana [19], ma possiamo ricordare sul versante dell'oratorio e in un altro ambiente anche il manoscritto della *Strage de gl'innocenti* di Antonio Bertali (Vienna 1665) [20].

LE LEGATURE

La qualità della legatura è un indicatore prezioso per lo studio del manoscritto musicale seicentesco. Se prevale la funzione d'uso del materiale la legatura è assente o comunque poco impegnativa; negli esemplari da collezione invece è un elemento curato che spesso contribuisce a dare alla raccolta l'uniformità estetica ricercata dai committenti, come si vedrà anche più sotto. Nel Seicento si utilizza una discreta varietà di rilegature anche per i manoscritti musicali: si usano la pelle, la pergamena o la carta, variamente decorate e corredate eventual-

mente di legacci per mantenere chiuso il libro. Anche il taglio dei volumi può essere decorato (dorato, spruzzato o altro) per impreziosirli ulteriormente.

IL PROCESSO PRODUTTIVO

Non esiste letteratura specifica che inquadri il problema del processo produttivo del manoscritto musicale seicentesco. Di fatto esistevano più modalità; rispetto alle epoche precedenti, una delle novità più evidenti è l'incremento della produzione privata ad uso proprio. I compositori possono ora tranquillamente produrre da sé i propri manoscritti, in forma di stesure veloci realmente private come in bella copia per l'esecuzione o per cavarne parti staccate oppure ulteriori copie. Le copisterie professionali continuavano ad operare; l'omogeneità di scrittura tra manoscritti della stessa area geografica ma appartenenti a collezioni diverse testimonierebbe proprio il ricorso di diversi committenti alle stesse botteghe (i manoscritti queriniani sono ancora una volta un buon esempio). In qualche caso le copisterie lavoravano a diretto contatto con le istituzioni teatrali, tra gli enti più bisognosi di lavori di copiatura a getto continuo; abbiamo in situazioni particolari anche lo sfruttamento dei diritti sulle partiture prodotte, in ambienti come la Francia dominata dal monopolio lulliano, dove tra le botteghe di Henri Foucault, Robert Ballard e Jean-Baptiste Lully s'instaura

[19] Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS IT. Cl. 4 n. 139; riproduzione in facsimile: C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, introduzione di G. Benvenuti, Bocca, Milano 1938.

[20] Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 18.695. Anche il manoscritto di Bertali è facilmente accessibile in facsimile, edito assieme al *Sacrifizio d'Isacco* di Marc'Antonio Ziani: A. Bertali, *La strage de gl'innocenti*, a c. di J.L. Johnson, Garland, New York - London 1986.

un rapporto per certi versi analogo a quello che nell'Ottocento avranno Gioacchino Rossini o Giuseppe Verdi con le proprie case editrici [21].

Non era raro però il caso di copisti attivi direttamente presso i privati; essi provvedevano alle necessità più immediate dei committenti, che erano in genere quelle di approntare rapidamente le copie per poter eseguire i pezzi di musica appena composti dai loro maestri, oppure portati con sé da musicisti di passaggio; di questo troviamo tracce nelle liste dei pagamenti. Anche le cappelle ecclesiastiche in genere producevano in proprio il materiale che serviva loro per l'attività corrente; potevano servirsi di copisti *ad hoc* oppure adibire a tale mansione musicisti attivi presso l'istituzione; in qualche caso erano gli stessi maestri di cappella che, soprattutto se si rendeva necessario intervenire sul testo musicale, assumevano questo compito. Firme e date sulle copie sopravvissute sono tracce evidenti di queste abitudini, oltre ai soliti registri di pagamento.

È difficile perciò per il Seicento (come per i secoli successivi) tracciare le linee *del* processo produttivo del libro di musica manoscritto; esso in realtà si realizza in modi molto diversi, a volte perpetuando il sistema professionale dei secoli precedenti, a volte per circuiti totalmente priva-

ti, a volte seguendo un percorso misto, in cui per esempio la fase della rilegatura, a volte molto posteriore rispetto alla creazione del manufatto contenente il testo musicale, era affidata a una bottega professionale ma coronava un iter per nulla finalizzato, nelle sue intenzioni originarie, alla produzione di un libro.

ALCUNI ESEMPI DI COLLEZIONI SEICENTESCHE

I fondi più omogenei, più studiati e più facilmente descrivibili sono generalmente quelli corrispondenti alle grandi biblioteche dei principi e degli aristocratici, oppure quelli di istituzioni stabili come le cappelle musicali. Vogliamo qui dare qualche cenno a collezioni importanti e ben conservate che si prestano ad esemplificare alcuni degli atteggiamenti presenti nella cultura bibliotecaria del Seicento (se così possiamo chiamarla) che hanno generato libri di musica con caratteristiche peculiari.

LA COLLEZIONE PHILIDOR PER LUIGI XIV E L'INSIEME DEI MANOSCRITTI PHILIDOR

Con André Danican Philidor (ca. 1647 - 1730) siamo di fronte a un

21] Cfr. N. Schwindt, "Quellen", col. 1969. Foucault vendeva copie a stampa ma anche manoscritte delle opere di Lully; sull'ambiente intorno alla *Règle d'or*, la sua bottega, e per ulteriori riferimenti bibliografici, cfr. P.M. Ranum, «Mr de Lully en trio». Etienne Luolié, the Fou-

caults, and the Transcription of the Works of Jean-Baptiste Lully (1673-1702)", in J. de La Gorce, H. Schneider (a c. di), *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque: Kongressbericht* (Saint-Germain-en-Laye: Heidelberg, 1987), Laaber, Laaber Verlag 1990, pp. 309-330.

personaggio dai molteplici talenti: polistrumentista, compositore, ma, quel che soprattutto ci interessa, bibliotecario e curatore per decenni della collezione musicale di Luigi XIV [22]. La data d'inizio di questa sua attività è piuttosto incerta: il tradizionale 1684 [23] è messo in discussione sia dalla datazione del primo manoscritto di sua produzione che conosciamo, che è del 1681, sia da una sua affermazione del 1694, secondo la quale a quelle date sarebbe stato attivo nella biblioteca già da trent'anni [24]. La collezione per Luigi XIV era concepita come un lussuoso memoriale della produzione musicale della corte francese sotto lo stesso Re Sole, ma anche sotto i suoi predecessori, fino ad Enrico III. Philidor, inizialmente assieme al violinista François Fossard e dal 1702 solo [25], ebbe il compito di occuparsi di vari aspetti del delicato com-

pito: accanto alle funzioni di bibliotecario svolgeva anche quelle di copista, pur coadiuvato in questo da una schiera di assistenti; diversi volumi della collezione tuttavia sono dovuti al suo personale lavoro di copiatura, e in ogni caso sotto l'etichetta di "manoscritti Philidor" vanno tutti quelli riconducibili al suo *atelier*, e come vedremo non solo quelli destinati direttamente alla biblioteca del re. Il nucleo portante della raccolta è costituito da repertorio teatrale e sacro [26]; i volumi erano raggruppati con omogeneità. Le legature sono lussuose, con impresse le insegne della casa reale. Come si è già rilevato, il formato scelto per questi volumi è particolare rispetto alle abitudini medie del tempo: un *in folio* piuttosto grande. Questa raccolta rientra nell'ambito dei monumenti musicali: l'intento è conservativo e celebrativo al tempo stes-

22] Per dettagli biografici su Philidor cfr., oltre alle voci dei dizionari musicologici, F. Waquet, «Philidor l'ainé, ordinaire de la musique du Roy et garde de tous les livres de sa bibliothèque de musique». *Un essai de biographie d'après des documents inédits*, in «Revue de Musicologie» LXVI (1980), pp. 203-216. Sui manoscritti Philidor vedi A. Tessier, *Un fonds musical de la bibliothèque de Louis XIV: la collection Philidor*, in «La Revue musicale», CXI-CXV, 1931, pp. 295-302, oltre alla bibliografia citata nelle note successive; i vecchi articoli, come questo di Tessier o quello di Fellowes che citeremo, sono a tutt'oggi insostituibili, sebbene da integrare con la letteratura successiva, specie per quanto riguarda la collocazione dei vari fondi in cui i manoscritti Philidor sono divisi.

23] Data non documentata, ma riportata ancora dalla voce di J. Rushton "Philidor (1) André Danican Philidor l'ainé" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. 1981), vol. XIV, p. 626.

24] Per questa e le altre notizie di carattere più generale sulla collezione cfr. R. Harris-Warwick, "Philidor (1) André Danican Philidor l'ainé" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. 2001), vol. XIX, pp. 558-559; cfr. P.M. Ranum, *op. cit.*, pp. 328-329, nota 43.

25] Cfr. F. Waquet, *op. cit.*, p. 205.

26] Per un approfondimento della collocazione dei manoscritti Philidor all'interno della tradizione della musica francese, e soprattutto lulliana, cfr. tra gli altri J.R. Anthony, *Toward a principal source for Lully's court ballets: Foucault vs Philidor*, in «Recherches sur la musique française classique» XXV (1987), pp. 77-104; J.H. Heyer, "The sources of Lully's grand motets, in Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque", in J.H. Heyer (a. c. di), *Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 81-98; M. Turnbull, *The Sources of the Two Version of «Psyché» (1671 & 1678)*, in J. de la Gorce, H. Schneider (a. c. di), *Jean-Baptiste Lully...*, cit., pp. 349-356.

so. I manoscritti si distinguono nettamente da quelli pensati per la pratica musicale, ma non vanno neanche a costituire una biblioteca privata di lettura del re; sono parte di una specie di programma politico, né più né meno di altre iniziative di Luigi XIV [27]. Nei primissimi anni del Settecento, Philidor assieme al figlio preparò inoltre una serie di manoscritti con musica di Lully (e non soltanto) ad uso del conte di Tolosa, figlio del Re Sole e di madame de Montespan; la collezione (chiamata convenzionalmente Toulouse-Philidor), custodita a lungo presso il St. Michael's College di Tenbury, è stata acquistata dalla *Bibliothèque nationale* alla fine degli anni Settanta del secolo scorso [28]. Si tratta di un fondo ampio per numero di manoscritti e notevole per qualità degli stessi, dal punto di vista della fattura così come per la loro importanza di testimoni di una porzione abbondante di tradizione musicale seicentesca; la storia stessa della collezione è interessante, per

le varie peripezie che l'hanno portata di mano in mano lungo l'asse ereditario del conte di Tolosa fino alla biblioteca del re Luigi Filippo, e in seguito ad altri passaggi, questa volta di mercato, a Tenbury [29], con la coda recente del riacquisto parigino. Attualmente, in sintesi, esistono due grandi istituzioni che raccolgono i manoscritti Philidor: la Bibliothèque nationale di Parigi, dove si trovano il fondo storico della Biblioteca del Conservatorio e quello Toulouse-Philidor, e la Biblioteca Municipale di Versailles.

I MANOSCRITTI CONTARINIANI DELLA
BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

Un fondo seicentesco di grande interesse sia dal punto di vista dei contenuti sia per la storia della collezione e per la fattura materiale dei volumi è quello depositato presso la Biblioteca Marciana e risalente alla famiglia Contarini [30]. Si tratta di 112 manoscritti di musica dram-

[27] Probabilmente lo spunto per la costituzione della biblioteca musicale non venne neanche dal re in prima battuta, ma dal suo potente ministro Colbert, in un ambito più ampio di progetti destinati a eternare una specie di pantheon cartaceo dei maggiori artisti e pensatori francesi: cfr. P.M. Ranum, *op. cit.*, p. 318 e la relativa già citata nota 43 pp. 328-329.

[28] Cfr. C. Massip, *La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale*, in «Fontes Artis Musicae» XXX (1983), pp. 184-207.

[29] Cfr. E.H. Fellowes, *The Philidor Manuscripts. Paris, Versailles, Tenbury*, in «Music & Letters» XII (1931), pp. 116-129, che, a parte l'aggiornamento necessario sul trasferimento del fondo da Tenbury a Parigi, dà una serie di det-

tagli specifici proprio sui manoscritti Toulouse-Philidor e sulla storia della raccolta.

[30] Lo studio analitico e la nuova catalogazione del fondo, come pure la digitalizzazione di alcuni volumi, sono in corso presso la Marciana. Per una trattazione sintetica ma ricca di spunti e ulteriori rimandi bibliografici cfr. F.L., *Medoro*, ed. in facsimile a c. di G. Morelli, Th. Walker, Ricordi, Milano 1984, saggio introduttivo di Morelli e Walker: «Ubi Lucius»: *Thoughts on Reading Medoro*, pp. CXXXI-CLXIV, in part. CXLI-CXLVII.

[31] Nel saggio citato alla nota precedente viene fornita (pp. CXLI-CXLIII) una lista completa di signature, titoli, autori, data delle rappresentazioni relative alle opere, raggruppamento in base all'analisi delle mani che hanno compilato i codici.

matica, in oblungo, alquanto omogenei per fattura e rilegatura [31]. Siamo di fronte ad una collezione che sembra nata in modo del tutto peculiare, all'interno di un progetto piuttosto ambizioso e non comune, di cui fu protagonista Marco Contarini (1632-1689), nobile di nascita ed esponente di spicco della vita politica della Serenissima. Contarini era proprietario della splendida villa palladiana di Piazzola sul Brenta; lí portò avanti un programma di autarchia culturale e materiale, che andava dall'impianto di colture agricole a quello di manifatture, stamperie, cartiere. L'autarchia contariniana toccava pure le produzioni teatrali: la villa ospitava un'istituzione di accoglienza per orfanelle che dava anche istruzione musicale, a cui si affiancarono due teatri, e sfruttando la forza-lavoro artistica prodotta dalla scuola, Contarini si mise in grado di produrre opere in casa. Alle rappresentazioni erano chiamati ad assistere nobili italiani e stranieri che ci hanno lasciato diversi resoconti, riguardanti le produzioni teatrali ma anche l'esistenza di una biblioteca musicale di tutto rispetto [32]. I manoscritti marciani (che con grandissima probabilità rappresentano proprio quella fantastica biblioteca) sono evidentemente un prodotto professionale, sia per quanto riguarda la copiatura sia per le accurate rilegature; l'arco di tempo relativo alle date di composizione delle opere nel fondo contariniano copre circa 50 anni (1639-1684), ma l'inizio della collezione va collocato

con ogni probabilità alla fine degli anni Settanta, quando prese corpo l'idea di dar vita alle stagioni teatrali. Quasi tutti i manoscritti sono copie, a parte un gruppo di 28 manoscritti che tramanda composizioni di Cavalli, che Contarini con tutta probabilità comprò in blocco dopo la morte del compositore e che sono in parte autografi o comunque da far risalire direttamente al musicista. La possibilità di distinguere diversi gruppi in base alle mani dei compilatori e alle filigrane permette d'ipotizzare la presenza di un copista piú "di casa", quello del gruppo in cui si trovano le partiture delle opere certamente eseguite a Piazzola [33].

Abbiamo in questo caso una raccolta funzionale a un progetto esecutivo, anche se Contarini non arrivò ad eguagliare la frequenza degli spettacoli veneziani; tuttavia le copie pervenuteci non erano in sé pensate come supporti per la pratica musicale, ma come repertorio cui mano mano attingere per la produzione del vero e proprio materiale d'esecuzione e come parte di una biblioteca da esibire in quanto tale.

Un dato interessante in aggiunta al valore della collezione marciana è la probabile filiazione da questa di una parte dell'attuale fondo musicale della biblioteca Querini-Stampalia. Secondo il curatore del catalogo del fondo, Franco Rossi, i manoscritti di ariette cui si è piú volte fatto riferi-

[32] Cfr. G. Morelli, Th. Walker, *op. cit.*, p. CXLIV.

[33] *Ivi*, pp. CXLV-CXLVI.

mento presentano infatti concordanze di tipo materiale e contenutistico con il fondo Contarini. Legature, filigrane e mani coincidono con quelle che si riscontrano nei codici contariniani; il repertorio dei manoscritti Querini potrebbe derivare dalle partiture Contarini, o da antigrafì comuni [34]. I Querini oltretutto non erano particolarmente inseriti nel "giro" della produzione operistica seicentesca a Venezia e i manoscritti non presentano segni vistosi di appartenenza Querini (stemmi o altro). Non è comunque ben chiaro come i manoscritti siano entrati in possesso dei Querini; tra le due famiglie esistevano legami, ma non sembra che la collezione sia giunta per via di dote. Inoltre i libri non compaiono negli inventari e nei registri settecenteschi; il curatore del catalogo perciò ipotizza un acquisto tardo, nella prima metà dell'Ottocento [35]. Se l'ipotesi che gli attuali manoscritti Querini siano di provenienza contariniana fosse valida, avremmo un caso singolare: Contarini avrebbe fatto copiare sia le partiture complete sia le antologie, piú o meno contestualmente e dalle stesse botteghe; per-

ché? Potremmo pensare che le antologie fossero destinate ad un uso piú pratico; questo sembrerebbe plausibile per le raccolte di cantate, che spesso presentano caratteristiche anche materiali un po' diverse da quelle di ariette d'opera (saltano agli occhi le legature semplici in pergamena bianca [36]); meno ovvio è per le lussuose antologie operistiche, per quanto anche lí qualche segnale apra la via ai sospetti: troviamo per esempio inserzioni in scrittura corrente di motivi musicali estranei [37], oppure correzioni del testo musicale o precisazioni nella numerica del basso continuo in inchiostro diverso da quello della prima stesura [38].

I MANOSCRITTI LEOPOLDINI DI VIENNA

La Österreichische Nationalbibliothek di Vienna conserva un importantissimo fondo musicale appartenuto a Leopoldo I, che ben si presta a illustrare una diversa tipologia di collezionismo [39]. L'imperatore faceva redigere copia del repertorio eseguito a corte per il proprio uso personale, e lo conservava nei suoi appartamenti privati: il

34] Cfr. F. Rossi, *Le opere musicali della Fondazione...*, cit., p. XIV.

35] *Ivi*, p. XVI.

36] In qualche caso lo troviamo anche in antologie operistiche meno curate: per esempio il manoscritto Antologia ms 1436 (Cl. VIII Cod. X), che contiene 35 arie di Anonimo, Pallavicino, Sartorio, Legrenzi, Gianettini, Draghi, e sembrerebbe compilato da piú mani, di cui alcune piú correnti rispetto a quelle che troviamo nelle antologie con rilegature di maggior pregio. Il manoscritto è inoltre molto meno accurato anche nelle attribuzioni e indicazioni relative alle sin-

gole arie, che normalmente nelle altre antologie operistiche sono invece espresse con chiarezza.

37] Per esempio: Antologia MS 1435 (Cl. VIII Cod. IX).

38] Per esempio in Antologia MS 1430 (Cl. VIII Cod. IV).

39] Su questa collezione si veda il dettagliato articolo di J. Gmeinder, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, in «Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift», a c. della Österreichischen Nationalbibliothek, 43/3-4, 1994, pp. 199-211, dal quale sono tratte le notizie generali esposte di seguito.

fondo, confluito nella *Musiksammlung* della Österreichische Nationalbibliothek ma identificato in genere con l'apposizione «Leopoldina» dopo la segnatura dei singoli manoscritti, si definiva storicamente “bibliotheca cubicularis” o “Schlafkammerbibliothek”. Per “uso personale” si intende qui non lo sfruttamento diretto del materiale per l'esecuzione, ma qualcosa di particolare, per cui l'imperatore era noto: la lettura in partitura all'atto dell'ascolto. La collezione leopoldina abbracciava perciò tutti i diversi generi musicali che copiosamente si consumavano a Vienna, eccezion fatta per la musica liturgica, per la quale evidentemente l'approccio e la situazione d'ascolto erano differenti. Molte caratteristiche dei manoscritti escludono però drasticamente il loro uso pratico, *in primis* per la frequente forte lacunosità del testo musicale, del quale alcune sezioni (specie i ritornelli strumentali nella musica vocale) sono appena abbozzate e perciò ineseguibili direttamente da quelle partiture. Anche le composizioni dello stesso imperatore sono confluite in questa collezione; anzi, il primo volume della raccolta è presumibilmente proprio una miscellanea di composizioni leopoldine risalenti alla metà del secolo (1656-1658), e intitolate all'atto della riunione in volume *Spartitura com-*

positorum Sacrae Regiae Majestatis Hungariae Leopoldi I [40].

I manoscritti presentano caratteristiche di forte omogeneità, pur coprendo un arco di tempo considerevole (in pratica tutta la seconda metà del Seicento, fino alla morte dell'imperatore nel 1705). Il formato (anche qui, come nel caso di Luigi XIV) è *in folio* dritto; la legatura sempre in pergamena bianca con impressioni; al centro dei piatti troviamo normalmente il ritratto di Leopoldo da un lato e l'aquila asburgica dall'altro, corredata eventualmente dal motto dell'imperatore, «Consilio et industria», ma a seconda dei periodi potevano esserci variazioni a questo schema. Nel sopraccitato volume, ad esempio, compare sul piatto anteriore lo stemma d'Ungheria, in riferimento all'incoronazione di Leopoldo a re d'Ungheria (riferimento che compare anche nel titolo della raccolta) [41]. Oppure nel periodo 1666-1673, quello del suo primo matrimonio con l'infanta di Spagna Margherita Teresa, compare il ritratto dell'amata consorte (come lui intensamente musicofila).

Alcuni volumi, pur nella generale unità della collezione, sono impreziositi più degli altri grazie ad impressioni in oro sulla copertina. Abbiamo documentazione relativa ai costi e alle manifatture incaricate del-

40] Segnatura attuale: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18.831 Leopoldina.

41] Gli Asburgo, che per via ereditaria erano solo arciduchi d'Austria, venivano incoronati in momenti diversi re delle diverse componenti della loro ampia monarchia; il titolo imperiale

si riferiva al Sacro Romano Impero e non alla monarchia asburgica in sé, ed era ottenuto a seguito di elezione. Leopoldo I fu incoronato re d'Ungheria a Preßburg (oggi Bratislava) nel 1655, re di Boemia l'anno successivo a Praga, e fu eletto imperatore a Francoforte nel 1658.

42] Cfr. J. Gmeinder, *op. cit.*, p. 202.

le legature [42]; anche per quanto riguarda le carte usate e le mani dei copisti si osserva lo stesso desiderio di omogeneità testimoniato dall'aspetto esterno dei libri. Interessante è notare come alcuni esemplari donati con dedica a Leopoldo, perché confluissero nella sua biblioteca, siano stati confezionati altrove cercando d'imitare però il modello, evidentemente all'epoca noto, delle partiture viennesi: un bell'esempio è rappresentato da alcuni manoscritti con musica di Giovanni Paolo Colonna, rilegati a Bologna ma uniformati allo standard leopoldino [43]. Nella collezione venivano tuttavia accolti anche libri dedicati a Leopoldo, magari di preziosa fattura, per i quali non si era avvertita la preoccupazione della coerenza estetica rispetto al fondo dell'imperatore; sono di fatto gli unici manoscritti che si differenziano nettamente dagli altri. I libri per Leopoldo venivano copiati da professionisti, per lo più non di madrelingua italiana (il che spiega forse una certa imprecisione con qualche errore anche grossolano nel riportare i testi drammatici in questa lingua); agli stessi copisti erano affidate pure le composizioni di Leopoldo che compaiono nel fondo, e che non sono autografe.

Alle partiture di lettura e conservazione dovevano essere affiancate le

parti staccate per l'esecuzione, come pure un originale dei compositori con la partitura integrale; di questo materiale si è persa quasi ogni traccia. È verosimile che il materiale d'uso sia stato conservato presso la cappella di corte e si sia disperso col tempo o sia stato deliberatamente distrutto con il ricambio dei repertori (sorte comune a questa caduca categoria di manoscritti musicali); per gli originali dei compositori vale lo stesso discorso che si è accennato all'inizio di questo lavoro, e cioè che se rimasti in possesso di questi fino alla morte e se né il musicista né altri per lui si sono preoccupati di farne dono a un'istituzione o a un mecenate dotato di accogliente biblioteca, essi sono andati in genere dispersi come gran parte dei lasciti privati anche di altra natura [44]. Questa situazione fa sì che le lacunose partiture leopoldine siano per noi spesso gli unici testimoni del repertorio musicale viennese della seconda metà del Seicento (con l'eccezione della musica liturgica, che ha una tradizione a sé): l'eventuale editore di queste musiche deve però fare i conti con una serie di problemi derivanti dalla speciale natura della collezione, che vanno dalla presenza di diversi errori nel testo musicale e poetico a dispetto della bella presentazione grafica di entrambi, fino allo spinoso compito della rico-

43] Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 16.747 Leopoldina, Mus. Hs. 16.766 Leopoldina, Mus. Hs. 16.782 Leopoldina; cfr. J. Gmeinder, *op. cit.*, p. 203.

44] A Vienna un caso che fa eccezione, ma che è più tardo del periodo di cui ci si occupa

qui, è quello dei manoscritti di Caldara, tra i quali si conservano molti autografi, confluiti nella biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde in quanto parte del fondo privato dell'arciduca Rodolfo, a cui Caldara stesso li aveva lasciati.

struzione di intere porzioni di musica (soprattutto i ritornelli strumentali, ma spessissimo anche i pezzi d'insieme e i cori).

La presentazione dei manoscritti non variava neanche a seconda dei generi: opere, oratori, cantate, serenate, avevano tutti la stessa fattura; la lingua dei testi poetici poteva determinare differenze considerevoli sull'aspetto delle pagine musicali, stante la consuetudine dell'epoca di caratterizzare fortemente anche dal punto di vista grafico le diverse lingue, che avevano ciascu-

na una grafia media propria [45]. Pure non v'era differenza tra le copie di partiture eseguite dal consenso dei nobili intorno a Leopoldo o dagli stessi suoi congiunti e quelle affidate a cast professionali; solo, è più frequente trovare una lista completa degli interpreti nel caso di rappresentazioni di dilettanti aristocratici che non in quelle dei musicisti di corte [46]. Se una composizione veniva ripresa dopo anni se ne riscriveva la partitura, ma in qualche caso troviamo anche fogli aggiunti con le varianti inserite per la

45] Ricordiamo che, se pure possiamo considerare come lingua prevalente della collezione l'italiano, usato per opere, cantate, oratori, serenate, non mancano partiture in latino e in spagnolo, e meno frequentemente in francese o in tedesco.

46] Si veda ad esempio *La Chimera* di Antonio Draghi su libretto di Nicolò Minato, eseguita per la prima volta nel 1682 con cantanti della cappella di corte, e dopo dieci anni con un cast di nobili dilettanti: *La Chimera. Drama fantastico musicale* (musica per i balli di Anton Andreas Schmelzer, coreografie di Domenico Ventura, scene di Lodovico Ottavio Burnacini); partitura del 1692 (solo I e III atto): Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 16845 Leopoldina; un esemplare del libretto nella stessa biblioteca, segnatura 407.392-A.M (TB). Il manoscritto riporta il cast completo, compresi i danzatori, a c. 2v: «Nomi delle Dame, e Cavalieri, che intervengono nel drama. Posti non secondo il grado, ma secondo l'ordine de' personaggi di esso drama». Segue l'elenco di personaggi e interpreti (scioglie le abbreviazioni solo nella prima occorrenza): «Nella rappresentazione / Corti. Il s[igno]r Co[n]te Zernini, Gentilh[uom]o di Cam[er]a di S[ua] M[ae]stà C[esarea] / Acco. La Sig[no]ra Contessa Zernini / Filino. Il s^r Co. di Trautson, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Agatocle. S. A. Sereniss. il s.^r Principe Carlo di Neoburgo / Hipparco. Il s[igno]r Co[n]te Carlo di Waldestein, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Crisippo. Il s^r Co. di Mollart, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C.

/ Calissa. La sig.^{ra} Contessa di Herrbestain [sic] Dama di Corte di S. M. C. / Mamerco. Il s^r Co. Wirbna, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. il Ré dei Rom[ani] / Melitide. Il s[igno]r Marchese Obizzi, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Arpesia. La s^{gr}a Contessa di Waldestein / Uno di Corte. Il s^r Co. d'Herbestein, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Nel Primo Balletto di Pescivendoli / Il s^r Co. Nostiz, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Il s^r Bar[one] di Peschouiz, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Il s^r Co. di Thiraimb, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / Il s^r Co. di Castelbarco, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. il Ré de' Rom. / Il s^r Co. di Lamberg, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. il Ré de' Rom. / Nel secondo balletto di Venditrici d'Erbe / La Sig.^{ra} Contessa di Brandeis / La Sig.^{ra} Cont.^a di Ringsmaul / La Sig.^{ra} Cont.^a di Flasching / La Sig.^{ra} Cont.^a di Wratisslau / Dame di Corte di S. M. C. / Nel Terzo Balletto di Mori, e More / S. A. Ser. il s.^r Principe Carlo di Neoburgo / S. A. Ser. la sig.^{ra} sua Consorte / Il Sig.^r Con. di Nostiz, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. C. / La Sig.^{ra} Cont.^a d'Auensperg Dama di Corte di S. M. C. / Il Sig.^r Co. Perger, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. il Ré de' Rom. / La Sig.^{ra} Co. Flasching Dama di Corte di S. M. C. Il Sig.^r Co. Lamberg, Gentilh.^o di Cam.^a di S. M. il Ré de' Rom. / La Sig.^{ra} Co. di Mollart».

47] Si veda il caso del manoscritto Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 18859 Leopoldina: *Chilonida*, libretto di Nicolò Minato, musica di Antonio Draghi, in cui sono appunto inseriti diversi fogli evidentemente di altra mano, di altro formato e anche di altro

seconda versione incollate nel manoscritto della prima stesura [47].

Com'è noto, Leopoldo era un ottimo compositore, e soleva inserire pezzi di suo pugno all'interno delle composizioni dei suoi maestri (abitudine conservata poi dal figlio Giuseppe I); queste ariette imperiali nei manoscritti della collezione sono segnalate da un discretissimo «aria di S.M.C.», senza ulteriori sottolineature.

Per il loro interesse dal punto di vista della tradizione del repertorio seicentesco e per la pulizia del loro aspetto grafico, le partiture leopoldine sono state spesso prescelte come oggetto di riproduzioni in facsimile: se ne segnalano qui alcune, di modo che il lettore possa facilmente prendere un contatto diretto almeno con la fisionomia delle pagine musicali stilate per l'imperatore. Le grandi collane Garland presentano esempi nei generi dell'opera, della cantata e dell'oratorio, fornendo così nel complesso un buon test di quella uniformità trasversale di cui si accennava. Tra le opere abbiamo il *Leonida in Tegea* di Antonio Draghi [48], un'opera in tre atti; dello stesso Draghi troviamo anche l'oratorio *Jephthe* (MS

Mus. Hs. 18.884 Leopoldina) [49], scritto per Praga nel 1680 [50], pubblicato assieme all'*Oratorio di S. Pietro piangente* di Pietro Andrea Ziani (MS Mus. Hs. 18.926 Leopoldina), in realtà, nonostante il titolo più vicino al genere del sepolcro (una forma di oratorio tipicamente viennese) a cui appartiene anche il terzo lavoro, sempre della collezione leopoldina, raccolto nel volume, *Le cinque piaghe di Cristo*, ancora di Antonio Draghi (MS Mus. Hs. 18.894 Leopoldina). Sul fronte della cantata un volume della serie dedicata contiene un gruppo di composizioni di autori del Seicento tramandate nei manoscritti di Leopoldo: incontriamo ancora Draghi, ma anche Carlo Cappellini, Filippo Vismarri, Carlo Agostino Badia, Giovanni Battista Pederzuoli [51]; tutti italiani attivi più o meno stabilmente a corte.

Quella di Leopoldo I è una collezione che si differenzia abbastanza nettamente dai due tipi che abbiamo analizzato in precedenza: è stata raccolta da un "soggetto pubblico" ma ad uso privato e, sebbene la fattura dei manoscritti sia accurata e soprattutto estremamente omogenea,

stile musicale rispetto al corpo della partitura. Nel caso specifico non si è potuta individuare un'eventuale ripresa più tarda dell'opera (cfr. H. Seifert, *op. cit.*, pp. 338-340) ma resta la testimonianza di una pratica di lavoro sul libro musicale stratificata nel tempo.

[48] A. Draghi, *Leonida in Tegea*, a c. di H. Mayer Brown, Garland, New York - London 1982.

[49] A. Draghi, *Jephthe - Le cinque piaghe di Cristo*, P.A. Ziani, *Oratorio di S. Pietro piangente*, a c. di J.L. Johnson, Garland, New York -

London 1987.

[50] L'introduzione al facsimile non è corretta sui dati relativi alla storia dell'oratorio, e menziona solo la ripresa viennese del 1687, mentre è chiaro dall'analisi comparata di partitura e libretti che il manoscritto corrisponde alla versione praghese precedente. Per un eventuale approfondimento si veda perciò anche A. Draghi, *Jephthe*, edizione critica e introduzione di A. Romagnoli, KLP, Praga 2000.

[51] Di costoro cfr. *Cantatas, selected and introduced by Lawrence Bennett*, Garland, New York - London 1985.

non si può considerare lussuosa, o almeno non in termini corrispondenti al grado e alle disponibilità del potente committente. Questo uso privato è di tipo pratico e in parte conservativo ma poco dimostrativo (pensiamo al Contarini, che invece esibiva assai volentieri la sua collezione agli ospiti); investe però un aspetto della pratica musicale, quello dell'ascolto e della lettura non a fini esecutivi, che raramente ci è dato di poter indagare relativamente ad altri fondi di consistenza simile sopravvissuti fino ai nostri giorni.

Proprio questa particolarità di destinazione dei manoscritti leopoldi-

ni ne spiega pure le caratteristiche materiali interne ed esterne, dal formato al grado di affidabilità del testo, dalla lacunosità del tessuto musicale all'accuratezza invece del paratesto, in molte occasioni fonte di preziose informazioni sulle circostanze delle esecuzioni. Tutto ciò a riprova di come sia impossibile, nel Seicento ma in realtà per tutto l'arco di produzione di manufatti destinati a tramandare musica, ragionare della fisicità del "libro di musica" (quale che sia il materiale che vogliamo comprendere sotto questa etichetta) senza tener conto delle esigenze che ne hanno determinato la produzione e della sua destinazione ultima.

La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano

di Mariateresa Dellaborra

Il 20 luglio 1770 Charles Burney, in visita a Milano, assiste a un' *accademia* cui partecipano soltanto "dilettanti";

il padrone di casa era il primo violino ed aveva un'ottima mano; vi erano inoltre dodici o quattordici esecutori tra cui alcuni buoni violinisti, due flauti traversi, un violoncello e un piccolo contrabbasso. Eseguirono abbastanza bene alcune sinfonie del nostro Bach, che differiscono da quelle stampate in Inghilterra: tutta la musica qui è manoscritta [1].

Qualche giorno prima – il 17 luglio – lo stesso illustre visitatore incontra Giovanni Andrea Fioroni, allora maestro di cappella nel Duomo, che gli offre in dono la copia della partitura di uno dei suoi canti liturgici a otto parti e due cori.

L'avevo pregato di darmela perché pensavo di pubblicarla, per convincere quanti ancora ne dubitano che, per

quanto lo stile teatrale e quello liturgico siano oggi in Italia assai vicini, in particolare quando siano usati strumenti e cantori supplementari, tuttavia, lo stile antico e solenne non si è del tutto perso [2].

Testimonianze di questo tipo abbondano negli scritti di autori del Settecento (siano essi musicofili, letterati, viaggiatori, studiosi o teorici) spesso ansiosi di ricevere o inviare copie di arie favorite, duetti, concerti, e aiutano a far luce sulla natura e sui molteplici aspetti relativi alla pratica musicale. La circolazione di musica manoscritta avviene allora con altissima frequenza e in quantità ben superiore a quella a stampa che in Italia riprende a imporsi, com'è noto, solo nella seconda metà del secolo [3]. In quest'epoca, particolarmente in ambito veneziano, rinasce l'interesse per l'editoria, predisposta però a produrre prevalentemente edizioni delle

1] Ch. Burney, *The present state of music in France and Italy*, London 1773, qui consultato nella traduzione italiana *Viaggio musicale in Italia*, a c. di E. Fubini, EDT, Torino 1979, p. 92. I corsivi sono originali.

2] Ch. Burney, *op. cit.*, p. 84.

3] Cfr. per esempio M. Infelise, *L'editoria veneziana nel 700*, Franco Angeli, Milano 1991; B.M. Antolini, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, in «Studi musicali», XVIII/2, 1989, pp. 273-375, da cui desumere la bibliografia di riferimento.

opere di maggior successo, quindi piú richieste durante le esecuzioni: soltanto cosí si sarebbero potuti in parte coprire i costi di stampa.

Le due citazioni desunte dal diario di Burney risultano tanto piú preziose in quanto, oltre a riferirsi specificamente a una tipologia di materiale cartaceo, mettono in comparazione due prassi esecutive ben differenti: quella inglese, che predilige avvalersi di stampe, e quella italiana che invece si basa sui manoscritti. Ciò accade non solo per le esecuzioni casalinghe, riservate a un'élite ristretta ed esclusiva, ma anche per quelle pubbliche, sia vocali che strumentali. Oltre a ciò, Burney pone indirettamente l'accento su un altro particolare inerente alla doppia possibile trasmissione, manoscritta o a stampa, sottolineando l'importanza di divulgare, attraverso quest'ultima, prassi e scritture legate al passato o a un ambiente culturale specifico.

S'individuano già alcuni degli aspetti centrali del tema proposto, ai quali andrà aggiunta un'analisi della tipologia di repertorio volta a chiarire: 1) con quale ricorrenza si siano diffusi in manoscritto melodrammi, concerti, sinfonie, quartetti e sonate a solo o a piú strumenti; 2) quale fosse in questo contesto il peso e il rapporto degli autografi e delle copie; 3) quale fosse il rapporto tra il manoscritto e la conseguente (o antecedente) stampa.

Il terreno è piuttosto impervio, perché non esistono repertori completi e globali di fonti manoscritte,

perciò la trattazione rappresenterà un primo tentativo di fare ordine, procedendo attraverso una convenzionale quanto schematica divisione in generi. Si sono prediletti casi particolari, semisconosciuti, talora minimi – piuttosto che quelli già a lungo investigati – ritenendoli significativi per acquisire un'adeguata visione del vasto panorama settecentesco.

I MELODRAMMI

Io vorrei che Rameau prendesse pari pari i poemi di Quinault o di Lamotte; [...]. Gliel'ho consigliato parecchie volte; mi ha detto che ci aveva pensato anche lui, ma che lo aveva sempre trattenuto il timore di passare per vanitoso [...]; ma piú ancora, credo, il timore della frazione avversaria e dei possibili paragoni. Questa è una cosa che qui [in Italia] è meno da temere, perché non si stampa né si riproduce la musica; sicché restano nella memoria soltanto i brani piú celebri, e il resto è presto dimenticato. [...] I compositori sono pagati male; l'impresario dà loro trenta o quaranta pistole, ed è tutto il loro compenso, a parte il ricavato della prima copia delle arie, che riescono a vender cara sinché è una novità, mentre non ne ricavano piú nulla una volta che sono divulgate, e che è diventato facile riprodurne delle copie. Vi ho detto che in Italia ignorano cosa significhi riprodurre o stampare qualunque musica, sia vocale sia strumentale. Ne avrebbero da fare troppe; i concerti,

le sinfonie per grande coro piovono da ogni parte [4].

La testimonianza del presidente Charles de Brosses descrive uno *status* delle fonti che si è protratto per tutto il secolo e ha toccato in primo luogo l'intera produzione operistica. La partitura musicale di un'opera circola esclusivamente manoscritta, viene inserita nei bauli da viaggio della compagnia, percorre l'Italia e visita le città straniere al seguito dei cantanti. Essa tuttavia, nel corso delle repliche, può subire trasformazioni e adattamenti e non trovare più stretta corrispondenza con le singole parti staccate, destinate ai vari interpreti, o con la fonte originaria, spesso stilata dal compositore stesso [5]. Il formato in cui di solito si presenta, sia che tratti di un argomento giocoso sia serio, è quello oblungo, interamente di mano dell'autore principale, ma più frequentemente di più mani che intervengono di norma in occasione dei recitativi secchi. Le parti per i singoli strumenti di solito sono redatte da copisti, come pure le partiture per le recite successive, a meno che il musicista principale non decida di apportare personalmente modifiche sostanziali al testo.

Era prassi diffusissima, infatti, che non solo i cantanti si portassero appresso le loro arie "da baule" da piazzare al momento opportuno nel corso dell'opera, ma che nuove arie venissero appositamente composte per questo o quel virtuoso affinché potesse brillare adeguatamente sera dopo sera. Ciò si evince, ad esempio, dal seguente passo di Niccolò Jommelli estrapolato dalla lettera del 30 gennaio 1770 indirizzata a Pedro José da Silva Botelho, direttore dei teatri portoghesi:

Ecco l'aria di Elimira [*Parto ma timida*, I, 8] per l'opera *La schiava liberata* che in esecuzione degli ordini di V. S. Illma, ò cambiata, per adattarla all'abilità del musico che deve rappresentare la sud:^a parte; giusto il suggerimento marcatomi nella nota del Martinelli. L'andamento della presente aria, è allegro; ma sempre adattabile per altro al comodo del musico, che deve cantarla; che vale a dire, un po' più, un po' meno, non guasta. L'è corta: ma ò voluto tenerla espressamente sulla misura, e su'l piano di tutte le altre della sud:^a opera; per non mettere un sol cipresso in mezzo di un'equalissimo, erboso piano [6].

Jommelli si preoccupa cioè di com-

4) Ch. De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Séríeys, Paris 1799, qui consultato nella traduzione italiana *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, a c. di B. Schacherl, Laterza, Bari 1973; Lettera LI, *Spettacoli e musica*, pp. 519-520. Tutti i passi sono riportati nella grafia originale con la sola normalizzazione delle maiuscole.

5) Si consideri, a titolo d'esempio, la sterminata serie di repliche che *I due supposti conti*, opera di Domenico Cimarosa, ebbe dopo la prima allestita nel 1784 al Teatro alla Scala; cfr. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1992, pp. 8563-8590.

6) Cit. in M. Petzoldt McClymonds, *Niccolò*

porre un nuovo brano, piú adatto all'interprete. Ma può anche capitare che non sia lo stesso compositore a intervenire apportando le trasformazioni necessarie e piú confacenti o compilando un brano musicale meglio riuscito. Lo conferma questo passo di Johann Christian Bach, estrapolato dalla lettera del 1759 a Padre Martini, in cui dichiara di essere intervenuto in prima persona su un'opera altrui.

Il sign: Elisi fú poco bene trattato dal Maestro che fece la prim'opera e in conseguenza non compariva; dopo trè o quattro recite il sig:re cavaliere m'ordinò a fare un'aria sopra le parole *Misero pargoletto* etc. per il suddetto cantante, e la qual'aria ebbe la fortuna d'incontrare, così anche lui, a segno che si li fa molto applauso, ed è costretto a replicarla una volta per sera [7].

Anche il caso qui sotto esemplificato rientra in tale tipologia: si tratta de *Li rivali placati* opera di Pietro Alessandro Guglielmi composta nel 1764 per il teatro Giustiniani di San Moisé e replicata ripetutamente in teatri italiani e stranieri sino al 1777

7) Cit. in R. Allorto, *Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach e le sue composizioni sacre*, Ricordi, Milano 1992, p. 124, lettera del gennaio 1759. L'opera cui si fa riferimento è il *Demofonte* di Antonio Ferrandini e l'aria in questione è cantata da Timante nella scena 5 dell'atto III. Lo stesso cantante fu impegnato anche nella seconda opera della stagione di carnevale: *Alessandro nelle Indie* di Ignaz Jakob Holzbauer.

8) Per le repliche attestate cfr. C. Sartori, *I libretti italiani...*, cit., pp. 20036-20047; M. Dellaborra,

[8]. In una delle numerose copie della partitura [9] l'originaria aria di Lavinia dell'atto 1, scena 3 (*Serbate costante l'affetto, l'amore*, Andante amoroso 3/8, La), viene interpolata con un'aria composta da Baldassarre Galuppi, completamente diversa per testo, andamento e carattere (*Nel mar di tanti affanni*, Allegro di molto, C, Sib) e specificamente pensata per la signora Chiavazzi nella recita del «1772 in S. Benedetto l'ascensa», rappresentazione non documentata nei repertori. La partitura manoscritta fornisce tre preziose indicazioni altrimenti non note: 1) "l'intromissione" di un'aria del Buranello; 2) l'attestazione di un'ulteriore recita del 1772; 3) la partecipazione della debuttante signora Clementina Chiavacci (Chiavazzi, Ciavazzi) di Roma [FIG. 1].

A suffragio ulteriore si può citare il caso del primo melodramma di Giovanni Battista Sammartini, *Memet*, che alla recita di Pavia del 1733 propone due arie diverse (*Non ha dolor piú rio* e *Se vuoi che serva almen*) per altrettanti nuovi interpreti (rispettivamente Stella Fortunata Cantelli e Filippo Finazzi) non presenti alla pri-

laborra, "Martinelli librettista di Guglielmi: l'esordio con *Li rivali placati* (1764)", in P. Radicchi (a c. di), *Pietro Alessandro Guglielmi, musicista italiano nel Settecento europeo*, atti del convegno internazionale di studi Massa (13-16 dicembre 2001), in preparazione.

9) Modena, Biblioteca Estense, MS Mus. F. 530. 1-22.

10) La questione è investigata dettagliatamente in M. Dellaborra, "Giovanni Battista Sammartini operista", in *Studies on Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environ-*

aria In S. Benedetto L'attoria Il Canto la Signora Chiavazzi del Sr. Baldassarre Galuppi per la signora Chiavazzi

Fig. 1: Pietro Alessandro Guglielmi *Lirivali placati*, atto I, scena 3; aria di Lavinia nella versione di Baldassarre Galuppi per la signora Chiavazzi.

ma di Lodi del 1732 [10]. In un caso l'aria si svolge sullo stesso testo del libretto lodigiano (ma prospetta evidentemente tipologie tecnico-espressive differenziate e legate al nuovo cantante), nell'altro sviluppa concetti autonomi [11]. Ancora più palmare è l'esempio rintracciabile nelle partiture che dall'Italia giungevano a Esterháza dove Franz Joseph Haydn, *Kapellmeister* del principe, provvedeva ad apportare tutte le trasformazioni necessarie passando al setaccio e adattando al teatrino di corte pagine di Giuseppe Gazzaniga, Dome-

nico Cimarosa, Antonio Salieri, Pasquale Anfossi, Niccolò Piccinni.

L'esempio qui proposto riguarda il cambiamento operato da Haydn nella settima scena dell'opera *L'impresario in angustie* di Domenico Cimarosa allestita nel carnevale 1786 per il Teatro Nuovo sopra Toledo a Napoli e passata a Esterháza nel 1790. In essa Haydn interviene nel punto in cui il testo originale declamava «ognuno resta già, sì resta già»: taglia le otto battute di Cimarosa e le sostituisce con venticinque battute di sua invenzione (Don Crisobolo

[11] Bruxelles, Conservatoire royal, Bibliothèque (n. 4790; 4799), manoscritti redatti rispettivamente nel 1899 e nel 1900 da Henry Wotquenne che precisa «mis en partition d'après l'ancienne partie séparée» e per 4799 ag-

giunge: «a Pavia, 1733». Cfr. N. Jenkins, B. Churgin, *Thematic Catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1976, nn. 95, 97, pp. 139-140.

intona: «Silenzio miei signori / cos'è questo fracasso, / voi vi prendete spasso / del pubblico e di me, / vi giuro in fede mia / che se non va in scena più l'Impresario, / in cena no lo vedrete affé» e tutti gli rispondono: «ma se poi mai quest'opera non molto bene andrà, / da noi-voi si faccia subito, sarà quel che sarà») [12] che portano rapidamente alla conclusione dell'opera, mentre nell'originale erano previste ancora ben quattro scene [FIG. 2a-b].

Tale procedimento è ripercorso anche dagli autori italiani, che rimaneggiano ogni minimo frammento di opera pur di accontentare i protagonisti della serata e riservano loro ogni tipo di cura, spesso apponendo il nome di ognuno sull'aria che questi avrebbero dovuto eseguire, segno inconfutabile di una precisa destinazione legata a peculiari abilità esecutive e attitudini vocali. Ne è conferma la "partitura" ricostruita de *l'Ambizione superata dalla virtù* di Giovanni Battista Sammartini in cui ogni aria (le sole parti sopravvissute dell'intera opera) riporta il nome del cantante della prima ed unica recita nel teatro Ducale di Milano nel carnevale 1735: «sig. Amorevoli, sig. Monticelli; sig.^{ra} Te-

si; sig. r Appiani; sig.^{ra} Cerminati; sig.^{ra} Salvioni» [13].

Altro significativo esempio è quello de *La donna di genio volubile*, opera di Marcos Antonio da Fonseca Portugal che ebbe un grandissimo successo dopo la prima recita veneziana del 1796 e godette di decine e decine di repliche sino al 1800.

Il frontespizio ricorda la cantante cui fu destinata l'aria "Per amar abbiamo il core" nella recita del 1800: la famosissima Teresa Strinasacchi, allora regina incontrastata dei teatri veneziani [14] [FIG. 3].

L'esemplare in questione [15] è inoltre estremamente significativo per la sua natura disordinata, caotica, *summa* di parti differenti compilate in anni diversi; per la sua incompletezza ora nel testo ora nella musica, con sezioni cassate, confuse; per le interpolazioni di numerose mani.

Non sono solo i recitativi a subire la sorte di essere composti da allievi o da altri musicisti diversi dall'autore principale (come era prassi) ma anche le arie sono sottoposte a cambiamenti e a modifiche dell'ultimo minuto.

All'opposto si confronti la copia precisa, uniforme e leggibilissima de *l'Ifigenia in Tauride* di Tommaso Traet-

[12] Il brano è conservato autografo in Esterházy-archiv MS Mus. OE-50. Cfr. anche A. von Hübner, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Schott's söhne, Mainz 1971, Gruppo XXXIC, n. 14, p. 587; M. Dellaborra, "Cimarosa-Haydn: le opere per il teatro di Esterháza (1789-1790)", in P.G. Maione (a c. di), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa*, atti del convegno internazionale di studi Aversa (25-27 ottobre 2001), in preparazione.

[13] La musica è conservata a Bruxelles, Conservatoire royal, Bibliothèque in 23 fascicoli (4777-4803, mancanti del 4790 e 4799) corrispondenti a 22 arie e al quartetto non ordinati però secondo l'ordine del libretto.

[14] Cfr. *sub vocem* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, Torino 1988.

[15] Conservato ad Amburgo nella Staats und Universitätsbibliothek, M A/ 888.

già ognuno resta già si resta già.
già ognuno resta già si resta già.
già ognuno resta già si resta già.

Fig 2a: Domenico Cimarosa *L'impresario in angustie*, scena 7 (estratto), b. 176-179.

già ognuno resta già si resta già.
Silenzio mio: Signor - così è questo fra caffè voi in possibile

Fig 2b: Joseph Haydn *L'impresario in angustie*, scena 7 (estratto), b. 176-180.



Fig. 3: Marcos Ant nio Fonseca Portu~~g~~ *La donna di genio volubile*, frontespizio dell'aria Per amar abbiamo il core, scritta per Teresa Strinasacchi.

ta, predisposta per la rappresentazione milanese del carnevale 1768.

Ai cantanti era legata la fortuna di un titolo, dunque a loro andava la massima attenzione del compositore [16]. In casi non molto frequenti tali operazioni sono dichiarate apertamente: «si sono mutate le arie per conformarsi al genio e all'abilità dei virtuosi» [17]; altre volte si tace la modifica.

Tutto ciò ovviamente accade se l'opera ha successo e se quindi dev'es-

sere attualizzata negli anni, considerando l'inesauribile desiderio di novità del pubblico. In caso contrario giace in copia unica, magari autografa, priva di segni che ne testimonino l'utilizzo.

LE OPERE STRUMENTALI PER ORCHESTRA

Vivaldi è divenuto mio amico intimo,

[16] Per ravvivare la trama potevano essere inseriti appositamente nuovi personaggi come nel caso dell'*Agrippina moglie di Tiberio* di Giovanni Battista Sammartini su libretto di Guido Riviera in cui «Il personaggio di Emilio è stato aggiunto per uso di questo teatro, potendosi a voglia altrui agevolmente levare, e ridurre al suo primo essere il componimento, col togliere quelle scene, ove alla meglio egli è introdotto», cfr. Libretto, *Argomento*, p. VII.

[17] Questa frase è desunta dal libretto *Il più fedel trà vassalli*, dramma in 3 atti, *Avvertenze*, opera rappresentata al teatro Ducale di Milano nella stagione del carnevale 1720. Caso analogo è per il *Flavio Anicio Olibrio* di Francesco Gasparini rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1707 e quasi interamente riscritto dall'autore per il teatro Ducale di Milano nel 1722.

per vendermi i suoi concerti a carissimo prezzo. [...] L'ho sentito vantarsi di comporre un concerto, con tutte le sue parti, piú rapidamente di quanto impiegherebbe un copista per trascriverlo. Ho constatato, con mia grande meraviglia, che egli non è stimato quanto merita in questo paese, dove tutto è soltanto moda, dove le sue opere si ascoltano da troppo tempo, e dove la musica dell'anno avanti non si esegue piú [18].

È ancora una testimonianza del De Brosse a offrire ulteriore conferma della frenesia e della rapidità nella produzione musicale – e nella conseguente divulgazione – da parte dei singoli autori che dovevano stare al passo con le richieste e i desideri del pubblico e della committenza. Nel contempo, però, il pensiero del presidente francese arricchisce di nuovi e preziosi dati le notizie sulla prassi della composizione di uno specifico musicista, Antonio Vivaldi, che stendeva di proprio pugno le parti staccate e la partitura dei propri concerti, forse per sfuggire ai refusi dei copisti. Questa situazione è abbastanza diffusa nel repertorio strumentale: Giovanni Battista Sammartini, il padre della sinfonia, prepara le parti per i concerti settimanali sulla spianata del castello Sforzesco; Giuseppe Tartini verga le pagine dei concerti per violino solo; Pietro Nardini predispone puntualmente tutti gli spartiti per i singoli strumenti e gli esempi potrebbero continuare numerosi. Prediligendo la versione in partitura nel caso di con-

certi con solista, e in parti staccate nel caso di sinfonie, *ouvertures* e concerti di gruppo, l'autore procurava il materiale sia in prima persona, sia avvalendosi di copisti fidati. La percentuale dell'una e dell'altra presenza, evidente dai cataloghi dei singoli musicisti, è variabile ed è difficile stabilire la regola che sovrintendeva alla decisione finale. In questo ambito tuttavia s'impone piuttosto prepotente la produzione a stampa, che in un primo momento affianca quella manoscritta e poco a poco la soppianta quasi definitivamente. Molti dei maestri citati figurano dunque nei cataloghi degli editori sia italiani sia stranieri e la loro musica "a penna" risulta, per buona parte, copia precedente o conseguente della stampa. In questo ambito può rivelarsi sorprendente il legame tra le due realtà. In alcuni casi le versioni – manoscritto e stampa – sono identiche e l'uno è la copia cui l'altra fa riferimento; in altre occasioni invece il primo diverge notevolmente dall'edizione per tagli, aggiunte o dilatazioni introdotte, oppure per una diversa distribuzione d'organico; in altre circostanze l'edizione è precedente al manoscritto. Oltre a ciò non va trascurato che manoscritto e stampa possono divergere per destinazione: una *ouverture* a una cantata può, ad esempio, comparire come *sinfonia* autonoma all'interno di una raccolta a stampa; la creazione di un autore essere attribuita ad altri o un brano orchestrale comparire stampato per differente organico. La denominazione stessa della composizione può modificarsi inoltre secondo le ne-

18] Ch. De Brosse, *op. cit.*, p. 145.

cessità, essendo ancora molto vaga e confusa la terminologia che precisamente voglia definire una *sonata a più strumenti*, una *ouverture*, una *sinfonia* o un *concerto*.

Le pagine vivaldiane, come è noto, offrono materia per tutte le tipologie prospettate [19], ma può altresì apparire curioso il caso di altri autori.

L'*ouverture* di Jommelli che apre la raccolta di *VI Overture a più stromenti composte da varri [sic] autori opera seconda*, pubblicata a Parigi da Claude Vernadé verso il 1755 prevede in organico soltanto archi. La copia manoscritta invece, utilizzata come *ouverture* per il *Creso*, opera allestita per il teatro Argentina di Roma il 5 febbraio 1757, include anche i fiati. La stampa è dunque precedente al manoscritto che arricchisce lo strumentario della versione originaria.

Situazione analoga, relativamente alla semplice successione cronologica, si verifica anche con un manoscritto conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia (It. IV n. 980) [20] il cui frontespizio recita: *Concerti a cinque con violino solo e violoncello obbligato opera prima di Benedetto Marcello nob. ven. dilettante di contrappunto stampada da Gius. Sala in Venezia nel 1708, e dedicata dall'autore all'ill.ma ed ecc.ma sign.*

Paolina Zenobio Donado copia tratta fedelmente dalla stampa. La copia, cioè, si compiace di essere una riproduzione fedelissima della stampa veneziana.

La sinfonia sammartiniana in Do minore J-C 8 nasce come introduzione alla cantata *Il canto di San Pietro* eseguita in San Fedele a Milano nel 1751, ma viene pubblicata a Parigi da Jean-Baptiste Venier nel 1757 come terzo numero della raccolta miscellanea *VI Sinfonie a più stromenti* o la sinfonia in Mi b maggiore J-C 29 originariamente legata alla cantata *Il pianto di Maddalena al sepolcro* (Milano, San Fedele, 1751) è pubblicata tra le *Six Favourites Overtures* a Londra da Anton Hummel nel 1770 circa.

Ancora in riferimento alla produzione di Sammartini, si può citare la sinfonia in Re maggiore J-C 18 attribuita a Jommelli nella stampa del 1748 curata da Louise Roussel Leclair a Parigi (*Simphonie nouvelle a quattro del signor Nicolò Jomelli, maestro di musica in Napoli*). Parimenti la sinfonia in Fa maggiore J-C 33 è inserita tra le *XII sonate a due e tre violini col basso del signor Giuseppe San Martini milanese opera seconda*, Parigi, Le Clerc, 1742 e la sinfonia in Sol maggiore J-C 45 ascritta a Joseph Stadler nella raccolta di *Sei sinfonie a due violini alto viola e basso [...]*

[19] Cfr. ad esempio A. Vivaldi, *VI concerti a flauto traverso opera decima*, Archivum musicum, *Vivaldiana, Musiche di Antonio Vivaldi in facsimile*, collana diretta da F. Fanna, F.M. Sardelli, SPES, Firenze 2002, I, pp. 9-23.

[20] A questo proposito può essere utile consultare i cataloghi tematici relativi ai fondi mu-

sicali conservati nelle varie raccolte veneziane e, nel caso specifico, cfr. F. Rossi, "Le musiche di Marcello nelle biblioteche di Venezia", in C. Madricardo, F. Rossi (a c. di), *Benedetto Marcello la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 223-372.

edita a Parigi da Vendôme tra 1757 e 1759.

Un ultimo esempio tratto dal catalogo sammartiniano può riguardare il *Minuetto* della sinfonia in Sol maggiore J-C 47 che compare a Londra presso l'editore John Preston all'incirca nel 1775 quale *A Favourite lesson for the Harpsicord or Piano forte* [21].

Anche alcuni manoscritti tartiniani riservano interessanti sorprese: la copia di tre dei quattro concerti per "flauto traversiero e archi" conservata nella Universitetsbiblioteket di Uppsala (Gimo 291-294) riproduce – in due casi trasponendoli in altra tonalità – altrettanti concerti violinistici. Il copista in generale si mostra fedele nell'operare la trasposizione dall'uno all'altro strumento. In un solo passo (*Adagio* in Sol minore del Concerto in Sol maggiore) decide di "personalizzare" la scrittura dello strumento a fiato introducendo temi e conseguenti ornamentazioni particolarmente confacenti alla sua natura.

In altri casi, forse i piú frequenti, il manoscritto rimane infine un *unicum* (o riprodotto in piú esemplari oppure sopravvissuto in una sola copia) senza nessun seguito editoriale, e dunque estremamente importante e utile per avere una visione piú ampia del catalogo del compositore, altrimenti esiguo o poco significativo.

È il caso dei tre *concertini* «con flutta traversiere» composti nell'ottobre 1750 da Giovanni Battista Sammartini (conservati in copia unica e autografa alla Badische Landesbibliothek di Karlsruhe MSS 795-797), che recano una serie di preziose indicazioni per l'esecutore. Non soltanto nel corso dei tre brani si leggono annotazioni legate all'agogica o all'espressione («sempre moderato e grazioso»; «questo finale in forma di Minuetto, deve suonarsi in tempo cantabile affettuoso») – oltre alle dinamiche disseminate qua e là nel corso dei singoli movimenti – ma anche precise puntualizzazioni registiche («la flutta deve suonare sempre col primo violino à riserva dei soli»). Sul retro della carta 6 è inoltre vergata dal compositore la seguente fondamentale didascalia:

Questi concerti devon' eseguirsi con solamente quatro stromenti cioè, un flauto traversier, due violini, mà che suonano di bon gusto, come pure un violoncello. La flutta deve sempre suonare col p.^{mo} violino, essendo quella la parte principale; con di piú li soli che sono qui notati. S'averte che li violini devon suonare con tutta la maggior discrezione acciò la flutta debba sentirsi distintamente, e così anche deve suonare il violoncello [FIG. 4a-b-c].

Il manoscritto quindi appare piú ricco di annotazioni, piú immedia-

21] Ma una simile prassi coinvolge anche le miscellanee manoscritte. Cfr., ad esempio, il *Minuetto* della già ricordata sinfonia J-C 33

che compare in una *Recueil de pl.^{tes} Menuets de Crémone et de Milan et autres* ridotto per violino e basso.



Fig.4a:Giovanni Battista Sammartini, frontespizio del I Concertino con Flutta traversiera

Fig.4b:Giovanni Battista Sammartini, Prima pagina del I Concertino per flutta traversiera
legge la prescrizione: 'la flutta deve suonare sempre col primo violino a riserva dei

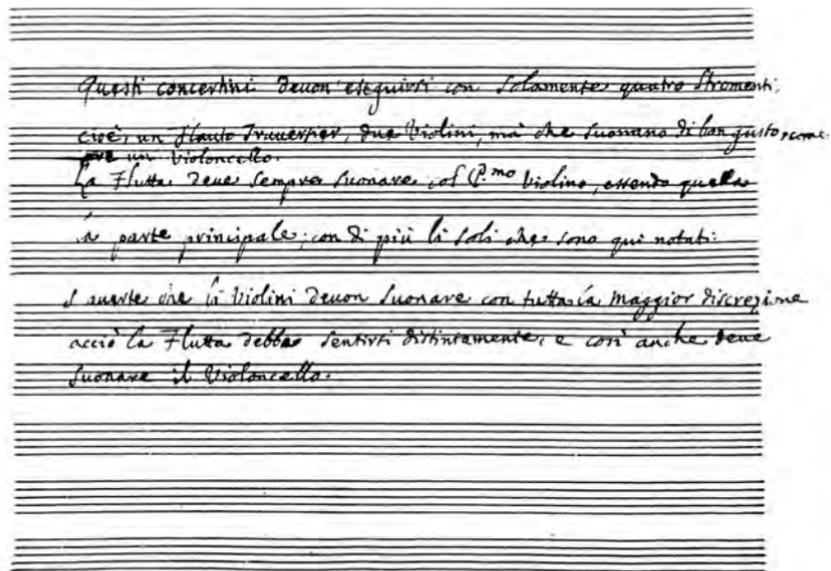


Fig. 4c: Giovanni Battista Sammartini, I Concertino, c. 26, annotazione autografa relativa a

to, piú spontaneo, vicino e attento alle necessità del singolo interprete rispetto alla stampa che invece ha valore “universale”.

È ancora il caso dei manoscritti vivaldiani: sia quelli raggruppati in quattordici volumi nella raccolta torinese Foà-Giordano [22], che rispecchiano diversi atteggiamenti compositivi e contengono preziose annotazioni del compositore stesso o appunti di varia natura; sia quelli destinati a specifici esecutori e disse-

minati dunque in biblioteche di tutto il mondo, che ampliano ulteriormente la gamma d’informazioni che non attengono solo all’aspetto esecutivo o tecnico. Si pensi agli autografi dei cinque concerti e delle sei sonate per il violinista Johann Georg Pisendel (virtuoso al servizio della corte di Dresda, ospite a Venezia tra 1716 e 1717) [23]. Il gruppo di partiture che il musicista riportò in patria, annoverava anche copie di concerti di Tommaso Albinoni e di Be-

22] Per ulteriori dettagli sul fondo torinese costituito prevalentemente da autografi, con una netta prevalenza di partiture piuttosto che di parti, cfr. M. Talbot, *Vivaldi*, EDT, Torino 1978, pp. 14-16, oltre all’ampia introduzione storica al catalogo I. Fragalà Data, A. Colturato, *Raccolta Mauro Foà raccolta Renzo Giordano*, Torre d’Orfeo, Roma 1987, pp. XI-LXXVII.

23] È nota, ad esempio, la colorita espressione «per li coglioni» che si trova tra le batt. 61-66 nella parte del basso continuo del finale del concerto RV 340 dove compaiono, in via del tutto eccezionale in ambito vivaldiano, alcune cifrature per la realizzazione degli accordi in un passaggio in progressione. L’annotazione probabilmente era destinata al copista o ad altri possibili esecutori meno esperti del Pisendel, fine conoscitore di armonie.

nedetto Marcello in cui lo stesso strumentista introdusse interpolazioni e adattamenti atti a esaltare il proprio virtuosismo.

LA MUSICA STRUMENTALE
E VOCALE DA CAMERA

Ho bisogno, ed il mio bisogno è di musica, onde ricorro all'oracolo [...]. Non saprei chi meglio potesse liberarmi di questo impegno che il mio caro signor Bernacchi sciogliendo e dal suo tesoro musicale e da quello degli amici suoi il numero che sarà possibile d'arie, che possano far onore a chi le manda, a chi le implora, ed a chi dee cantarle, queste copiare in partitura (quando al signor Bernacchi piaccia di secondar le mie preghiere), dovrebbero essere mandate per via sicura da Bologna a Venezia [24].

Pietro Metastasio scrive questo ac calorato messaggio da Vienna il 18 dicembre 1752 ad Antonio Bernacchi a Bologna e la sua richiesta è riferita specificamente a brani vocali, estrapolati da opere o nati specificamente quali musiche da camera. Egli desidera ardentemente possedere materiale musicale siffatto da usare in prima persona o da donare a soggetti capaci di apprezzarlo e di eseguirlo. Nell'ambito del ricchissimo epistolario metastasiano tali domande coinvolgono molteplici artisti o uomini po-

litici (dal celeberrimo evirato Carlo Broschi – il Farinelli –, al compositore Andrea Bernasconi, al fratello Leopoldo Trapassi, al generale Picualques) e attengono esclusivamente al repertorio vocale. Se in questo ambito sono numerosissimi i brani copiati ad uso e consumo di dilettanti o professionisti che tengono "accademie", non di meno il repertorio strumentale gode di una diffusione straordinaria. Rampolli di nobili famiglie si dilettano con vari strumenti e quindi ricercano presso eterogenee fonti materia prima, magari insolita, con cui fare sfoggio delle proprie abilità. È il caso della famiglia Ricardi di Netro, il cui capostipite Fabio IV (1705-1772) fa trascrivere una buona quantità di musica di diversi autori. Sulle copie di trii per violini e basso, di sinfonie, di *ouverture* di Carlo Campioni, Baldassarre Galuppi, Saverio Garzia detto lo Spagnoletto, Giovanni Battista Sammartini, alcune delle quali *unica*, troneggia infatti l'annotazione «ex rebus Marchionis Fabij, comitis de Colloredo», spesso seguita – elemento preziosissimo eppure così raro – dalla data [25]. Accanto a questa raccolta che privilegia il flauto, si possono menzionare almeno due tipi di composizioni destinate ad altrettanti committenti che si dilettavano di strumenti piuttosto inconsueti: la *Sonata per*

24] P. Metastasio, *Lettere*, Mondadori, Milano 1951, vol. III, pp. 772-773.

25] Cfr. G. Spanò, *Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netro a Udine*, a c. di L. Nasimbeni, Musica & Ricerca nel Friuli-Venezia Giulia, Grafica Goriziana, Gorizia 1996, pp. 12-13.

26] La prima è conservata nella biblioteca privata Fornaciari e le seconde presso la Biblioteca del Conservatorio di Genova (ss.v. I.1.). Probabilmente da attribuire al violinista, direttore d'orchestra e compositore fiorentino Giovanni Francesco Giuliani. Cfr. L. Inzaghi, L.A. Bianchi, *Alessandro Rolla*, Nuove edizioni, Milano 1981, pp. 238-239.



Fig 5: Giovanni Battista Sammartini, frontespizio delle Sonate per amandolino [sic] e basso

amandolino e basso di Giovanni Battista Sammartini [FIG 5], le due *Sonate per flauto, due amandolini, una viola tutti obbligati* di Alessandro Rolla [26].

Copie perfettamente fedeli all'originale si affiancano ad altre piú "libere", con scambi di movimenti, trasformazioni d'organico, semplificazioni o ornamentazioni *ad libitum* della linea melodica autentica. È questo forse il repertorio in cui maggiormente predominano "confusione" e "anarchia", dovute in parte alla natura stessa delle composizioni, tramandate rigorosamente in fascicoli separati e destinate ad essere eseguite, come ricordato, non solo da strumentisti provetti, ma anche da dilettanti, tra le mura domestiche, con strumenti a di-

sposizione magari non corrispondenti a quelli richiesti espressamente dal frontespizio, e abilità soggettive non sempre notevoli. Gli organici si modificano e gli strumenti si scambiano.

Nel caso di Nardini, ad esempio, il catalogo propone una situazione davvero complessa e per certi versi confusa. Molti tempi di sonate manoscritte sono confluiti in stampe che presentano una successione di tempi completamente diversa dall'originale; ornamentazioni fantasiose, ma diversificate, sono introdotte nell'una e nell'altra fonte in movimenti sostanzialmente identici; *Adagio* in duplice versione semplice e ricca di ornamentazioni [FIG. 6a-b] si alternano senza una logica comprensibile al moderno lettore; raccolte omogenee di



Fig. 6a: Pietro Nardi *Sonata in Sib maggiore, per violino solo e basso*, Adagio, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (IX 41432/10).

sonate manoscritte non confluiscono *in toto* in analoghe edizioni a stampa. Il caso si verifica, ad esempio, nelle dodici sonate manoscritte di Napoli (Biblioteca del Conservatorio MS 6246) di cui solo quattro sono inserite come primi numeri dei *Six Solos for a violin with a bass for the harpsichord or violoncello*, London, John Walsh; mentre la seconda (tra l'altro denominata *La campanella* in una copia di Bruxelles) e la sesta corrispondono alla seconda e alla terza delle *VII Sonates avec les Adagios brodés, dernière édition d'après les manuscrits originaux de l'auteur dédiée a Mr. Marescot*, Paris, Veuve Décombe.

La versione ornata dei movimenti

lenti è presente in molteplici composizioni, sia quelle pensate per il violino sia quelle per flauto, e spesso, soprattutto nelle composizioni non autografe, è scritta per esteso la cadenza.

Discorso a parte si può fare per le sonate per tastiera. Evitando il riferimento alle numerose raccolte manoscritte che tramandano le sonate scarlattiane, già a lungo investigate [27], vorrei soltanto portare l'attenzione su un singolare manoscritto conservato a Bologna (Civico Museo Bibliografico Musicale, MS FF 232) in cui alcune fughe e sonate di Domenico sono associate a complesse fughe di Händel. L'elegante frontespizio recita: «Due opere diverse / la prima del sig.^r Do-

[27] Cfr. R. Kirkpatrick, *Scarlatti*, trad. it. di M. Martino, ERI, Torino 1984, e R. Pagano,

Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una, Arnoldo Mondadori, Milano 1985.



Fig. 6b: Pietro Nardi *Sonata in Sib maggiore, per violino solo e basso*, ornamentata.

menico Scarlatti, / e la seconda / del sig.^r Federico Handel» [FIG. 7]. A piè di pagina: «Per studio di Francesco Gasparini». Forse l'illustre didatta alle prese con lo studio di due autori coevi per investigarne minuziosamente

i tratti? Ecco un nuovo uso del manoscritto: quello prettamente didattico destinato sia agli studiosi sia ai prin-

28] Conservata a Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire, MS Litt. XY, n. 15.138 FRW.



Fig. 7: Frontespizio *dahier d'étude* di Francesco Gasparini contenente fughe e sonate di Domenico Scarlatti e Georg Friedrich H ndel.

cipianti.

Una raccolta molto significativa in questo senso è quella compilata nel 1743 «ad uso di Giacomo Poffa da Cremona» [28] che comprende numerose *suonate d'organo* di ventuno autori di varia provenienza geografica e stilistica: il cremasco Giuseppe Carcani, il ferrarese Antonio Toschi; i milanesi Giovanni Andrea Fioroni, Antonio Rainone e Giovanni Battista Sammartini; il torinese Quirino Gasparini; il cremonese don Giuseppe Gonelli; il veneziano Benedetto Marcello. La rilevanza della raccolta consiste innanzitutto nel fatto di riportare la datazione e in secondo luogo nella varietà degli esemplari, oltre che nella qualità della trascrizione effettuata da un copista attento per un destinatario altrettanto pretenzioso, ma nel contempo desideroso di apprendere tutti i segreti dell'arte or-

ganistica e della teoria musicale. Come talora accade nei trattati, la materia specifica viene qui preceduta da alcuni cenni teorici fondamentali relativi ai segni di *tactus*, alle figure e alle scale musicali. Una silloge con scopo didattico, forse, non priva di alcuni *Ripieni*, di una toccata e di alcuni brani fondati sui modi gregoriani.

Di natura differente è la raccolta: «Sonate *p* cembalo di diversi autori moderni cioè fatta nel 1751» [29] che comprende sei composizioni di quattro maestri (Quirino Gasparini, Giovanni Battista Sammartini, Baldassarre Galuppi presente con due esemplari) e un anonimo, precedute da una serie di bassi numerati. La raccolta è piuttosto disordinata e pre-

29] Conservata a Berkeley, University of California, Music Library and Bancroft Library, MS 876.

senta molti fogli lasciati in bianco oppure annotati col solo *incipit* della composizione. Copista frettoloso o sbadato per un destinatario che avrebbe voluto conoscere e padroneggiare le novità del mercato internazionale?

Di tutt'altra natura sono invece i manoscritti di sonate composte da Padre Giovanni Battista Martini (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS HH 10) accuratamente copiati da due preziose edizioni a stampa: *Sonate d'intavolatura per l'organo e il cembalo dedicate a sua eccellenza il sig.r conte Cornelio Pepoli Musotti* [...], Amsterdam, a spesa di Michele Carlo Le Cène, (1742) e le *VI sonate per l'organo e il cembalo* fatte dall'edizione bolognese di Lelio dalla Volpe del 1747.

Oltre a circolare in raccolte miscellanee, rigorosamente in fogli di formato oblungo, le sonate per tastiera in taluni casi, seppure più rari, appaiono anche singole.

Va rilevato inoltre che alcuni autori coltivano in ambito manoscritto una specifica tipologia formale, mentre si cimentano con forme diverse se affrontano la stampa. Giovanni Battista Sammartini, ad esempio, lascia manoscritte sonate in un solo movimento, mentre nelle stampe coeve, tutte di ambito inglese, è presente solo con sonate in più tempi [30].

MUSICA SACRA

La quantità di copie manoscritte è ampiamente sovrabbondante rispetto alle copie a stampa che, spesse volte, coincidono con nuove edizioni di libroni liturgici contenenti le parti dell'*ordinarium*.

L'attività amanuense è più congeniale ed immediata per l'uso della cappella, pronta ad eseguire i canti legati alle diverse celebrazioni dell'anno e ad apprendere di nuovi per le circostanze più solenni. Tra i compiti del maestro di cappella *pro tempore*, c'era infatti anche quello di predisporre in maniera concreta, materialmente la musica. Anche in questo ambito abbondano autografi, spesso conservati in copia unica, e legati specificamente al rito in uso in quella parrocchia. Il maestro scriveva di proprio pugno la partitura e spesso anche le parti dei singoli cantori, spesso su sollecitazione del Capitolo e pensando a una specifica funzione da solennizzare. Nei casi più fortunati poteva avvalersi di un copista fidato al quale destinare la stesura di tante copie quanti erano gli esecutori nelle sezioni del coro. Il numero di queste aiuta oggi a ricostruire la tipologia di esecuzione, l'organico fisso che componeva la cappella e quello impiegato in solennità speciali, e spesso anche i nominativi degli stessi cantanti in quanto molto frequentemente i frontespici

[30] Cfr. G.B. Sammartini, *Sonate per organo o cembalo*, edizione critica a c. di M. Dellaborra, La bottega discantica, Milano 1999.

[31] Nel Duomo di Milano, ad esempio, durante la reggenza di Giovanni Andrea Fioroni

(1747-1778) le partiture sono prevalentemente autografe e il numero elevato delle parti di alcuni brani ne testimonia la rilevanza o anche il successo. A titolo d'esempio: *Conserve me domine* salmo a 8 voci in Mi maggiore, 1749, so-

zi o le pagine interne dei vari spartiti recano il nome o i nomi degli esecutori. Con una certa regolarità, poi, i frontespizi forniscono utili informazioni non solo sulla circostanza in cui quel brano fu eseguito, ma anche sull'anno di composizione [31].

I manoscritti di musica sacra testimoniano anche i mutamenti di stile o gli adattamenti dei maestri di cappella chiamati ad agire in situazioni, in ambienti molto diversi tra loro e per committenti con particolari richieste. Il caso di Milano, unica roccaforte ancora nel Settecento, insieme a Roma, dei principi sanciti dal Concilio di Trento, è estremamente significativo perché permette di analizzare la produzione di Fioroni, maestro dal 1747 al 1778, legato alla scrupolosa osservanza dei rigidi principi della musica a cappella destinata a non più di otto voci suddivise in due cori e in contrappunto severo [FIG. 8]. Fioroni, tuttavia, chiamato presso altri capitoli governati da regole più blande e inclini alla moda del momento, prontamente si impegna a creare brani concertati per più voci e strumenti, brillanti sinfonie introduttive e a destinare alla voce vaghezze e ornamentazioni di carattere belcantistico.

Il manoscritto va anche considerato come *exemplum*, riferimento, pro-

va di studio di un repertorio più antico, di una prassi che con il tempo si va perdendo. Lo conferma questa lettera di Giovanni Cristiano Bach a Padre Martini del 16 dicembre 1757:

Circa quello che m'ordina V. R. in vedere buoni spartiti del Palestrina bisogna che confessi che qui a Milano poche o nessuno si trova, e perciò V. R. è pregata istantemente di S. E. il Sigr. Cavaliere Litta di prendersi l'incommodo e farne copiare una buona quantità sapendo che il Sigr. Cavaliere che V. R. ne possiede una gran quantità [32].

CONCLUSIONI

La musica manoscritta è dunque una fonte importantissima perché spesso può rappresentare l'unico testimone di una composizione (e anche di un autore) e può coincidere con la forma più spontanea, più vicina al pensiero del musicista. È una creatura cui l'artefice è estremamente legato. Lo può confermare l'accorato tono con cui Jommelli si rivolge al suo protettore Bottelho:

Ecco la prima aria per Sammete, nella *Nitteti* [*Sono in mar, non veggio sponde*, I, 2]. Io non ho presso di me lo spartito di quest'opera; essendo, per mia

pravvie in 45 parti (Busta 102 n. 1); *Gloria a 8 concertato* in Re minore, in 42 (Busta 88 n. 1); *Inveni David servum meum*, offertorio a cinque voci in Do maggiore, in 70 parti (Busta 91 bis n. 1); *Mibi absit* offertorio a sei parti in Si bemolle, in 57 parti (Busta 91 n. 7); *Misterium*

ecclesiae inno a 8 voci in Fa maggiore, in 73 parti (Busta 99 n. 10).

32] Cit. in R. Allorto, *Gli anni milanesi...*, cit., p. 119.

33] Cfr. M. Petzoldt McClymonds, *op. cit.*, pp. 508-509, lettera del 19 febbraio 1770.

Fig. 8: Giovanni Andrea Fiorini *Dies venit expectata*, mottetto dedicato all arciduca Ferdinando d Austria, 1771. Manoscritto autografo (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo)

somma infelicità, insieme con tutti gli altri, nelle mani di S.A.S il duca di Wirtemberg, che, non solo non vuole piú rendermeli, e non vuol darmi neppure la pensione accordata tra noi, con scrittura, e con decreto firmato, e sottoscritto, sempre e quando vuol tenersi li miei originali [33].

E già in altre occasioni il musicista avversano aveva sollevato in modo quasi ossessionante la questione con il duca Karl Eugen di Würtemberg, suo datore di lavoro a Stoccarda tra 1753 e 1769, perché potesse tenere presso di sé le proprie creazioni:

Io, se ò sempre lasciati in potere di V. A. S. tutti gli originali di mio proprio carattere, di tutte le mie composizioni, che per lo spazio di 10 anni, ò do-

vuto qui fare; gli ò solo lasciati per dimostrare qual sia il mio sincero attaccamento all'adorabile persona di V. A. S. e per corrispondere con tale per me ben forte sacrificio, alle tante grazie e munificenze, che l'A. V. S. si è degnata di sempre ricolmarmi; ma non già per mio obbligo. Non vi è esempio, sicuramente di qualunque sia compositore di musica, o altro scrittore autore, che abbia lasciato fuori delle sue mani, ed in potere di chicchesia, gli originali di suo proprio carattere. Ne Hasse, ed altri, alla corte di Dresda; ne tanti maestri alla corte di Vienna; ne il celebre Scarlatti, ed altri di Spagna... Insomma ne mille e mille altri, da che esiste la musica. E se, allora che io ebbi la sorte di essere accordato all'onorevol servizio di V. A. S. mi fos-

se stata fatta nell'accordo una simile richiesta; avrei francamente, a qualunque costo, risposto di no. [...] Se lascio dunque la proprietà de' miei proprj originali; perche mi deve essere proibito di averne le copie? È troppo giusto, e troppo necessario ancora, ad un autore l'aver in poter suo, e sotto la sua mano, e suoi proprj occhi, un'esemplare almeno delle sue proprie produzioni, e fatiche. Pure dall'ordine datomi da V.A.S. mi accorgo che neppure le copie mi è permesso di avere. [...] Non ostante, al cenno di V.A.S. ò ciecamente ubbidito, rimettendo quelle copie che mi trovavo presso di me: le altre copie di poche opere che mancano giacche non tutte le opere ànno avuto secondo cembalo completo, siccome non l'ànno mai avuto tutte le pastorali io mi trovo di averle di già, unite ad altri miei effetti; spedite al mio proprio natio paese [34].

Gli originali sono insostituibili ed è fondamentale che restino di proprietà dell'autore. Ecco perché ogni volta che Jommelli deve inviare le sue musiche al nuovo committente portoghese Don José I (subentrato al tedesco dal 1769 alla morte), è sempre preoccupato che vadano perdute a causa dei corrieri ordinari sia per terra sia per mare che non assicuravano regolarmente le consegne da Aversa a Lisbona. Allora escogita lo stratagemma di scrivere «in carta piccola da lettere» e preferisce affidarsi soltanto al «corriere ordinario anziché a quello per mare» [35] attraverso il quale in una occasione aveva inviato malvolentieri «l'involto, che contiene il mio proprio ed unico ori-

ginale di mio carattere della nuova messa» [36] e infine decide di inviare gli autografi delle composizioni, ma solo dopo averne fatte opportune copie: «mando il mio proprio originale della sud:^a sequenza [*Victimae paschali laudes*], avendolo fatto espressamente in carta picciola, e mi tengo presso di me la copia. Son contento di avercosí pensato; perché qui non è sperabile di avere una copia ben fatta, ed esatta» [37].

La stessa strategia legata all'uso di fogli piccoli si legge anche in una lettera che il frate Prospero Marmioli invia a padre Martini (da "Roma, 4. 1755") in cui chiede di comporgli, possibilmente a tempo perso, due composizioni sacre per rinnovare il proprio repertorio.

Se V. P. volesse un giorno perdere un'oretta di tempo, e farmi due tantum ergo in D #, ma la sola prima parte col'organo solo, a motivo di questi scelerati tuoni, mi farebbe una grazia particolare; vorrei servirmene li lunedì in SS. Apostoli, sono io talmente ristic-

34] Cfr. *ivi*, pp. 694-695, lettera del 24 febbraio 1769.

35] Tale soluzione è adottata per la prima volta nella lettera al Martinelli del 17 ottobre 1769 e poi ribadita in varie lettere. Cfr. M. Petroltdt McClymonds, *op. cit.*, pp. 473, 479-480, 559, 562, 572.

36] Cfr. M. Petroltdt McClymonds, *op. cit.*, p. 572, da Jommelli al poeta Gaetano Martinelli, lettera del 17 ottobre 1769.

37] Cfr. M. Petroltdt McClymonds, *op. cit.*, p. 500, da Jommelli a Botelho, lettera del 16 gennaio 1770.

38] Cfr. *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, ristampa anastatica dell'edizione di Bologna, Nicola Zanichelli, 1888, Forni, Bologna 1969, p. 397.

co di cantare queste inezie del P.re Riva, che non ne posso piú; ma vorrei che v'impiegasse tutto l'ottimo suo gusto, e mandarli in cartina sottile ad uno ad uno per la posta [38].

Nel Settecento la musica manoscritta predomina dunque in ogni genere musicale [39] su quella a stampa: è piú economica, piú rapida nei tempi di realizzazione, adattabile alle esigenze dei destinatari che possono crearsi (o farsi creare) copie uniche, può recare annotazioni personali legate alla circostanza o al committente. Ma, forse, ad emergere come ancor piú esplicito è un altro fattore, che fa del Settecento musicale italiano il secolo piú autenticamente connotato dal prevalere di manoscritti su edizioni. Lo rivela magistralmente questo pensiero di Burney, disperato per non aver trovato in tutta Italia «qualcosa che assomigliasse ad un *negozio* di musica»:

Le composizioni musicali hanno vita assai breve in Italia, poiché vi è una tale passione per la novità che per le poche copie richieste dal pubblico non vale la pena di sobbarcarsi la spesa della stampa. Bisogna pure considerare che qui, come in Turchia, il lavoro di copista dà impiego a tanta gente, e sa-

rebbe crudele desiderare di sottrarglielo, tanto piú che questo commercio è piú attivo e vantaggioso di ogni altro [40].

Ragioni legate al gusto per il nuovo e per la varietà stilistica, dunque, che imponevano ritmi frenetici nella composizione e nella conseguente esecuzione, sempre da rinnovare, e che avevano determinato il fiorire di una categoria lavorativa – quella dei copisti – ora piú che mai impegnata e indaffarata a soddisfare le esigenze degli autori, talora con lentezza estrema e con qualche imprecisione. Così in merito si pronunziava ancora Jommelli:

E veramente io stesso, fuori di qui, non crederei quanto sia perfida, poltrona e senza parola, e senza estimazione questa benedetta genia di copisti di musica. Tanto piú per me che li voglio a scrivere qui in casa mia, ed in mia presenza. Uno dopo tante preghiere, e tante carezze, me ne à scritto a poco, a poco il 2° atto, ma senza le parole, sino a che mi à tirato del denaro di mano; e poi non l'ò visto piú. Basta. Io fo cercare per mare, e per terra. Oh dio! Ma non ci è caso. Qui, in tutto, il tutto, va col tutto. Ora ò preso un giovane del conservatorio di S. Onofrio, che per ordine del suo superiore sarà obbli-

39] È stato volutamente tralasciato l'ampio settore della trattatistica manoscritta che nel XVIII secolo conosce una diffusione considerevole. Per un approfondimento, ancorché parziale della questione, cfr. M. Dellaborra, *«Musico pratico al cimbalo». Paisiello e le Regole per bene accompagnare il partimento* (1782), in preparazione.

40] Ch. Burney, *op. cit.*, pp. 169-170.

41] Cfr. M. Petrolid Mc Clymonds, *op. cit.*, pp. 463-464, da Jommelli a Bottelho, lettera del 25 luglio 1769. Anche Giovanni Cristiano Bach spesso si lamenta dell'operato di questa categoria. A titolo d'esempio cfr. lettera del 18 dicembre 1759: «La musica la tengo pronta, mà il tempo di copiarla mi manca; e vorrei copiarla io stesso perché dei copisti non si può sperare una copiatura corretta». Cfr. R. Allorto, *Gli anni milanesi...*, cit., p. 126.

gato a qui venire. Staremo a vedere. La Messa per altro, che è di già terminata, la mando originalmente di mio proprio carattere, senza farla copiare. Troppo mi farebbero penare, e sospirare. Se in Germania sono i copisti vere tartaruche; qui sono verissimi rozzi matti, per non dire di peggio [41].

A fronte delle severe e reiterate (e spesso, come si vede, motivate) critiche mosse dai compositori contro gli amanuensi del Settecento, il nostro giudizio oggi può forse essere più sereno e accondiscendente soprattutto quando talune grafie – pregiate ed eleganti – ci consentono una proficua fruizione del prodotto in esse tramandato, oltre a rivelarci l'essenza più realistica di uno specifico momento di storia del libro musicale, anche con le eventuali manchevolezze, che tuttavia, *charta* dopo *charta*, ci sentiamo di assolvere.

Un commercio in espansione: l'editoria musicale in Francia nel Settecento. Pratiche editoriali

di Anik Devriès-Lesure

In Francia, durante il Settecento, il commercio di musica ha conosciuto un periodo di dinamismo eccezionale. Parigi, tra il 1770 e il 1800, è stata considerata come «la capitale europea dell'editoria musicale»:

Point de ville en Europe où on grave autant de musique qu'à Paris; non seulement on y grave tous les ouvrages français, mais la plupart des œuvres étrangères y arrivent manuscrites et s'y naturalisent [1].

Un simile sviluppo ha generato profondi mutamenti anche nell'editoria, promuovendo la creazione di nuove strutture commerciali più adatte ai bisogni di un commercio in piena espansione. Su una popolazione di 500.000 abitanti, Parigi contava 23 editori musicali nel 1762, 44 nel 1783 e 66 nel 1800 (senza includere i negozi di musica e le librerie che

si occupavano della distribuzione) [2]. Una simile moltiplicazione delle imprese commerciali era indice della vitalità che l'industria dell'editoria musicale aveva mostrato soprattutto nel corso degli ultimi quarant'anni del secolo. Più di 150 gli stampatori di musica, di cui il 65% erano donne [3], che prestarono i loro servizi alle case editrici, quasi tutte raggruppate a Parigi.

Molti i fattori concorrenti: per cominciare, il fenomeno fu intimamente legato ai tanti concerti che animavano la capitale. Infatti, a partire dagli anni 1740-1750 la musica divenne una delle principali attività ricreative della società parigina; il numero dei concerti pubblici o privati che ospitavano i più prestigiosi virtuosi aumentò progressivamente; le orchestre permanenti e le associazioni musicali aprirono le porte a un pubblico sempre più vasto e la do-

1] *Tableau des libraires, imprimeurs et éditeurs de janvier 1804.*

2] Queste cifre sono state stabilite da un censimento fatto dall'autrice e da F. Lesure nel *Dictionnaire des éditeurs de musique français des origines à 1820*, Minkoff, Genève 1979. Secondo la «Revue musicale» del 1831, durante il 1830, 1.200 persone si sarebbero occupate del commercio di musica in Francia e, tra loro, 80 furono editori.

3] La percentuale è tratta da E. Fau, *La gravure de musique à Paris des origines à la Révolution*, tesi di laurea, École des Chartes, Paris 1978. La professione era classificata tra i «métiers d'art de la femme». La maggior parte delle stampatrici erano mogli di mercanti di musica, di editori o di musicisti; la più celebre, Louise Roussel, fu moglie del violinista Jean-Marie Le Clair.

manda di musica necessaria a rinnovare i programmi si fece sempre piú pressante, anche perché – almeno stando a quanto dicevano i giornali – il pubblico francese era assai ghiotto di novità:

Le public ne s'attachant, [...] qu'aux nouvelles productions, il laisseroit dans les magasins tous les ouvrages qui ne seroient pas de la première jeunesse [4].

Ne conseguí che furono numerosi i compositori e i musicisti di provincia o stranieri che decisero di trasferirsi in pianta stabile a Parigi per farsi conoscere, per far suonare le loro opere, per trovare editori e per approfittare delle crescenti opportunità offerte da tali sinergie.

Era Parigi la città dove si creavano le reputazioni europee degli artisti. Dall'«Almanach musical» del 1783, risulta che ben 194 compositori soggiornarono a Parigi nel 1782, e tra il 1700 e il 1800 piú di 1.600 tra di loro vi videro stampare le proprie ope-

re [5]!

A tutto ciò concorse anche un altro elemento: il cambiamento delle modalità di duplicazione della musica.

Fino ad allora, due erano state le tecniche utilizzate in Francia per riprodurre opere musicali: la copia manoscritta e la stampa a caratteri mobili. Tuttavia, verso il 1660, molti compositori cominciarono ad affidare con sistematicità alle stampe da lastre la realizzazione delle loro opere, con lo scopo di ottenere tirature multiple [6]. Questa pratica crebbe molto rapidamente fino a divenire generalizzata: poco prima del 1720 quasi nessuna edizione musicale fu pubblicata in Francia servendosi di caratteri tipografici mobili [7].

La stampa musicale a partire da lastre offriva immensi vantaggi rispetto alle tecniche del passato. Non solo le lastre di ottone o stagno si adattavano molto meglio della tipografia alla riproduzione di musica (in particolare a quella strumentale), ma offrivano soprattutto la possibilità di

4) «Almanach musical», 1781, pp. 7-8.

5) La cifra è tratta dal catalogo degli annunci musicali pubblicati sui giornali parigini tra il 1700 e il 1800, redatto dall'autrice e in corso di pubblicazione per il CNRS, Parigi 2003.

6) I primi esempi noti risalgono al 1660 e al 1661, si devono al laboratorio di Pierre Richer (autore di una stampa che ritrae Luigi XIV mentre torna dalla messa celebrata a Notre-Dame), che realizzò prima per Michel Lambert, poi per Bénigne de Bacilly, libri di Aroe. Si resta colpiti dalla bellezza e dall'eleganza della *mise en page* di queste prime opere di musica impressa. Gérard Jollain, altro stampatore d'incisioni ed elegante cartografo, presentò nel 1670, con altrettanto talento e raffinatezza di stampa di Richer, i *Pièces de clavecin* di Monsieur de Chambonnières. Si possono citare ancora Hiérosme

Bonneüil, stampatore dei *Pièces à une et à deux violes* di Marin Marais nel 1686, e Claude Rousset, cartografo e figlio dello stampatore che avrebbe stampato con identica abilità le opere di Campa, Marc-Antoine Charpentier, Robert de Visé, oltre al *Premier livre des pièces de clavecin* di Jean-Philippe Rameau nel 1706.

7) Anche l'«imprimeur du Roi», Jean-Christophe Ballard, utilizzò dopo il 1720 la stampa da lastre per pubblicare melodrammi. Intorno al 1770 furono fatti anche alcuni tentativi di rilancio della tipografia (per esempio da un fonditore di caratteri chiamato Loyseau), ma nonostante le migliorie apportate al procedimento tecnologico, tali sviluppi furono in Francia senza futuro (contrariamente alla Germania, dove la tipografia continuò a essere utilizzata fino a tutto l'Ottocento, per esempio dai Breitkopf).

aggirare il drastico monopolio che aveva bloccato, a partire dal 1637, tutta la concorrenza locale. In ambito tipografico, infatti, il 29 aprile del 1637, lo stampatore Pierre Ballard era riuscito a ottenere da Luigi XIII, insieme al rinnovo del suo privilegio come stampatore di musica, che fosse aggiunta alla sua funzione la dicitura di «seul», «seul imprimeur pour la musique du Roi», aggiunta che finì proprio per garantirgli un vero e proprio monopolio:

que le dit Ballard jouisse seul, à l'exclusion de tous autres, du pouvoir, faculté [...] attribué au dit office [...], sous peine de 6000 livres d'amende [8].

I suoi successori, che beneficiarono altrettanto di tale privilegio e che citarono sistematicamente in giudizio tutti coloro che provarono a ledere il monopolio, paralizzarono completamente lo sviluppo in questo campo [9].

Contrariamente alla tipografia, la stampa da lastre non era gravata da alcuna restrizione giuridica. Non era necessario appartenere a una corporazione per farne uso. Un decreto del Conseil d'Etat ratificato a Saint-Jean-de-Luz, il 26 maggio 1660, conferì agli stampatori di musica il diritto di

«vendre et débiter les ouvrages dont ils étaient les auteurs et les propriétaires» [10]. Così, dal 1660, chiunque in Francia desiderasse esercitare questa professione, poteva farlo. Ogni compositore poteva anche pubblicare liberamente le sue opere utilizzando questa tecnica, senza dover ottenere l'autorizzazione del «seul imprimeur pour la musique du Roi». Questa libertà, unita alla domanda crescente di musica, trasformò Parigi in una sorta di «Eldorado» del commercio di musica.

La qualità professionale che acquisirono rapidamente gli stampatori musicali francesi e il numero di persone che praticarono questo mestiere, favorirono anche tale espansione poiché questa si adattava alle attese del pubblico, cui essi potevano rispondere nei tempi stabiliti dalle pressanti domande delle istituzioni dei concerti [11]. L'eleganza delle loro realizzazioni fu altresì un elemento complementare che favorì il commercio della musica.

Purtroppo non disponiamo di nessuno studio quantitativo in grado di permetterci un conteggio globale della produzione editoriale che fu posta in luce da questi stampatori durante il Settecento e di seguire la curva ascensionale delle pubblicazioni.

8] Testo del privilegio citato in P.-S. Fournier, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Barbou, Paris 1745, p. 9.

9] Per esempio un lungo procedimento giuridico oppose la famiglia Ballard all'editore Jacques de Sanlecque. Cfr. P.-S. Fournier, *op. cit.*, pp. 15-17, 28-30.

10] Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr. 22119, pièce 22 «Traité sur la liberté de la gravure et des graveurs».

11] Tra i grandi nomi della stampa musicale francese vanno almeno citati Claude Roussel, Henry de Baussen, François du Plessy, Louise Roussel, Louis Hue, Antoine Richomme ecc.

Cionondimeno, se ci si basa sull'osservazione dei cataloghi pubblicati nel corso della seconda metà del secolo dalle principali case editrici francesi, si constata che, in media, la maggior parte di loro pubblicava una cinquantina di titoli nuovi ogni anno. In tal modo è possibile, senza troppi rischi d'errore, valutare la produzione di un'annata moltiplicando questa cifra per il numero degli editori in attività; per l'anno 1783, per esempio, si stima approssimativamente un totale di 1.500 pubblicazioni, dal momento che a Parigi erano in attività ben 44 editori.

Bisogna altresì precisare che la tecnica di stampa su ottone o su stagno limitava, rispetto alla tipografia, le tirature, poiché oltre i 200-250 esemplari, una lastra diventava inutilizzabile a causa del consumo progressivo della parte incisa dovuto ai passaggi ripetuti sotto la pressa. Ma questo limite materiale non sembra aver inciso sulle vendite, poiché un numero del genere era sufficiente a soddisfare i bisogni della clientela. Per altro, alla fine del Seicento, con l'apertura dei mercati provinciali e stranieri, gli editori non esitarono ad aumentare le tirature, cosa che corrispose a un calo di qualità che oggi si può verificare osservando alcune partiture edite negli ultimissimi anni del secolo.

La stampa da lastre come mezzo di riproduzione della musica modificò in profondità le pratiche editoriali francesi. Per vendere e far conoscere al pubblico le opere pubblicate, i compositori dovettero costituire nuove strutture che si adattassero ai bisogni generati da questa trasformazione dei mezzi di produzione.

Spesso, durante l'ultimo terzo del Seicento e fino al 1737, i compositori stessi si fecero editori della propria musica, facendosi carico non solo degli oneri finanziari ma anche della diffusione di ciò che pubblicavano. Per più di cinquant'anni, essi utilizzarono i loro propri domicili come luoghi di vendita: da qui la frequenza della locuzione di vendita «chez l'auteur», presente sulla maggior parte dei frontespizi compresi tra il 1660 e il 1750. Tuttavia, molto rapidamente si fece sentire la necessità di creare un luogo specifico che facesse da tramite per i rapporti tra compositori e clientela. L'iniziativa fu presa per la prima volta nel 1690 da un "mercante-cartaio" e "copista di musica" parigino, Henri Foucault, che aprì un negozio in rue Saint-Honoré all'insegna de "A la Règle d'Or". In questo stabilimento fu accentrato «l'ensemble de la musique imprimée ou gravée en France» e «gravée ou imprimée dans les pays étrangers, dont on fait usage» [12]. Vi si garantiva la vendita di «toutes

[12] Paris, Bibliothèque Nationale de France, dépt. Musique, catalogue Foucault, 1697, inserito ne l'*Europe Galante* di Campra.

[13] *Ibidem*.

les nouveautés de musique» [13] (comprese quelle riprodotte in forma manoscritta). L'apertura di questo negozio, non impedì ai compositori di continuare a utilizzare i loro indirizzi privati per la vendita, ma essi cominciarono a praticarla anche in associazione col negozio. Molto spesso, per esempio, si possono riscontrare sui frontespizi sia i nomi dei compositori sia quelli dei mercanti associati.

Bisognerà attendere il 1728 per veder aperto a Parigi un secondo negozio di musica: situato in rue du Roule, all'insegna de "A la Croix d'Or", fu inaugurato e diretto fino al 1751 da un violinista (uno dei ventiquattro della *Chambre du Roi*), Jean-Pantaléon Le Clerc.

Proprio come avveniva presso "A la Règle d'Or" (che nel frattempo aveva cambiato proprietario ed era passata nelle mani di François Boivin) [14] tutte le pubblicazioni nuove, non importa se provenienti da tipografia o da stampa, francesi o straniere, vi si trovavano ugualmente in vendita.

Per far conoscere al pubblico la lista delle opere di cui si assicurava la disponibilità, questi due negozianti presero poco a poco l'abitudine di

pubblicare dei cataloghi separati [15], sotto forma di libretti di trenta o quaranta pagine che recensivano tutti i pezzi che erano stati affidati alla loro distribuzione. Tutto ciò tramanda ancor oggi un'immagine piuttosto esaustiva di quanto veniva pubblicato in Francia in quegli anni. Se si paragona il contenuto dei cataloghi pubblicati "A la Règle d'Or" e "A la Croix d'Or", si constata che i medesimi titoli erano proposti tanto dal primo che dal secondo [16]. Questi due negozi, dunque, svolgevano una funzione identica: quella di nuclei centrali e di uffici di diffusione per la vendita.

Fra l'altro, con altrettanta rapidità compositori e mercanti si appoggiarono ai giornali per informare i lettori delle novità che pubblicavano. Avvisi pubblicitari erano riservati a tale scopo in diversi giornali, in particolare nel «*Mercur de France*»; in «*Affiches, annonces et avis divers*»; nella «*Gazette de France*»; nel «*Journal de Paris*» ecc. In generale, si può stimare che circa il 60% dei titoli pubblicati tra il 1760 e il 1800 furono oggetto di pubblicità a mezzo stampa.

Come pagamento del loro servizio, i primi negozianti di musica trat-

[14] François Boivin, morto a Parigi il 25 novembre 1733, marito di Elisabeth-Catherine Ballard (conosciuta col nome di Mme. Boivin, poi Veuve Boivin), era il nipote di Michel Pignolet de Monteclair.

[15] Nel 1742 (cat. *veuve Boivin*; Paris, Bibliothèque Nationale de France, dept. Mus. Vmc 5046 (3)); nel 1734, 1737, 1742, 1751, 1753 (cat. *Le Clerc*, anno 1734: Copenaghen, *Kongelige Bibliotek*; anno 1737: Paris, Bibliothèque

Nationale de France, dept. Mus. Res. Vmc 30; anno 1742: Paris, Bibliothèque Nationale de France, dept. Mus Vmc 5046; anno 1751: Paris, Bibliothèque Mazarine n. 53601; anno 1753: Weimar, Thuringische Landesbibliothek).

[16] La comparazione è stata effettuata dall'autrice in *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les Boivin, les Le Clerc*, Minkoff, Genève 1976.

tenevano una provvigione sul prezzo di vendita delle opere loro affidate che oscillava tra il 10 e il 15% [17].

Occasionalmente i negozianti fungevano anche da editori, commissionando qualche opera: si trova traccia di questi finanziamenti sui registri dei privilegi [18], dove erano trascritti i nomi dei compositori sotto forma di proprietari delle opere depositate.

Per rendere più capillare la diffusione delle loro opere e per moltiplicare i punti vendita, fino al 1750 i compositori fecero spesso appello a commercianti del tutto estranei alla compravendita musicale, ciò spiega le professioni insolite dei depositari che potevano essere a volte scovati sui frontespizi delle edizioni dell'epoca: «chez Boudoux, maître plombier», «chez Gautier, horloger»; «chez La Flèche, marchand de tabac», «chez Talma, dentiste», «chez Aubert, architecte», «chez Ballot, notaire», «chez Bigant, brossier», «chez Baur, marchande boursière» ecc., ma questa situazione di anarchia durò relativamente poco e cessò a partire dalla seconda metà del Settecento.

In provincia, negli stessi anni e durante tutto il Settecento, la diffusio-

ne e la vendita delle opere musicali stampate a Parigi fu effettuata principalmente tramite librerie, maestri di musica o ordinazioni dirette ai magazzini parigini. Solo la città di Lione ebbe, a partire dal 1735, un negozio specializzato nella vendita di libri di musica, gestito da Erienne De Brotonne, un secondo vi fu aperto nel 1762, ne prese la direzione Jean-Antoine Castaud. Ma nessuno di questi due negozi ebbe attività editoriale sua propria.

LE PRIME CASE EDITRICI FONDATE
A PARTIRE DA UN FONDO DI OPERE
A STAMPA. TIPOLOGIA DEGLI EDITORI
MUSICALI IN ATTIVITÀ, NEL SETTECENTO

Bisognerà attendere il 1736 per veder costituiti i primi stabilimenti specializzati, che, d'altro canto, non vendevano che una scelta di opere che avevano acquistato in esclusiva. L'idea venne a un violinista, Charles-Nicolas Le Clerc, fratello minore del «marchand de musique». Fu il primo innovatore a creare un commercio editoriale i cui fondi fossero costituiti solo di titoli stampati su lastra, scelti da lui stesso e acquistati in esclusiva dai compositori per mezzo di un contratto di cessione dei di-

[17] Alcuni atti notarili, stipulati tra editori e compositori precisano l'ammontare delle commissioni cedute. Ecco un esempio di convenzione attivata il 2 gennaio 1761 tra il compositore Joseph-Barnabé Saint-Savin detto «L'abbé le fils» e l'editore Le Clerc: «Quand aux exemplaires qui seront vendus par le dit Sieur Le Clerc [...] les parties conviennent qu'il y aura pour le dit Sieur Le Clerc une remise de 24 sols par exemplaire» (cifra che rappresentava il 10% del prezzo di copertina dopo aver

venduto 12 copie), Archive National, Min. Centr., LXXXIII, 472, 2/01/1761.

[18] Spogli dei registri dei privilegi sono stati effettuati da M. Brenet, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges*, in «Sammelbände der I.M.G.» VIII (1906-1907), pp. 401-466, e da G. Cucuel, *Quelques documents sur la librairie musicale au XVIII^e siècle*, in «Sammelbände der I.M.G.» XVI (1911/1912), pp. 385-392.

ritti. L'esclusiva, tra l'altro, veniva consolidata dall'acquisizione dei privilegi che assicuravano all'editore una protezione contro i furti e le contraffazioni. È in queste dinamiche che s'intravedono i punti fermi del commercio editoriale tali e quali a quelli praticati anche in seguito.

In base a tali presupposti le case editrici musicali si moltiplicarono; la specializzazione editoriale non impediva neppure ad alcuni imprenditori di aggiungere alla loro attività principale quella di depositari (in aggiunta alla vendita delle edizioni acquisite), stabilendo una sorta di rappresentanza editoriale dei titoli dei loro soci.

Tra i grandi nomi che hanno fatto la storia dell'editoria musicale nel corso di questo periodo vanno citati Louis-Balthazard La Chevardière, Antoine Huberty, Simone e Pierre Leduc, Jean-Pierre De Roullède, Charles-Georges Boyer, Christophe Le Menu, Antoine Bailleux, Jean-Georges Sieber, Ignace Pleyel, Jean-Jérôme Imbault, M^{me} Jeanne-Elisabeth Duhan [19].

LA DIFFUSIONE INTERNAZIONALE

Questa generazione di editori musicali prese subito coscienza della necessità di allargare l'orizzonte delle vendite rivolgendosi al mercato internazionale. I primi contatti iniziarono ad essere presi negli ultimi venti anni del Settecento. Un annuncio pubblicitario del 1780 [20] rivela l'ampiezza del fenomeno; vi si rile-

vano già i nomi dei corrispondenti provinciali ma anche dei distributori nelle principali capitali europee:

CORRESPONDANS. Paris, chez M^{rs}. de Roullède de La Chevardière, rue du Roule, à la Croix d'or, & Esprit, Libraire, au Palais Royal, seul Correspondant de la Société Typographique de Genève; Versailles, Blaizot; Lyon, Guera, Place des Terreaux; Grenoble, Bret, Libraire; Marseille, Sube & Laporte, Libraires; Montpellier, Rigaud, Libraire; Toulouse, Brunet, Marchand de Musique, rue S. Rome; Bordeaux, Bouillon; Nantes, Dairveaux; la Rochelle, Dovin; Rouen, Maguoy; Nancy, Maquese; Strasbourg, Bayer & Truttel; Lille, M^{me}. Sifflet; Manheim, Gotz; Bruxelles, Godfroid; Amsterdam, Bossa & Compagnie; Genève, Société Typographique, Neufchatel, Société Typographique; Turin, Reyscends, Frères; Rome, M. Digne, Consul de France; Vienne en Autriche, Artaria & Compagnie; Londres, Bremner, dans le Strand, vis-à-vis l'Hôtel de Sommerset, & Longman & Broderip, Marchand de Musique, n° 26, rue de Cheapside.

Un atto notarile – l'inventario *post mortem* dell'editore Sieber – rivela come alla fine del Settecento questo parigino avesse corrispondenti in America (a New Orleans), in Russia

19] L'elenco completo è reperibile in A. Devries, F. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Minkoff, Genève 1979.

20] Pubblicità apparsa sul «Journal de Paris», 15 settembre 1780, dedicata a *Les Consolations de ma vie*, [...] *recueil d'airs et de romances* [...] di Jean-Jacques Rousseau.

(a San Pietroburgo), in Belgio, Svizzera, Inghilterra e Italia [21]. Ma il mercato internazionale si sviluppò sistematicamente solo nell'Ottocento, grazie a progressi nel campo dei mezzi di trasporto.

TIPOLOGIA DEI PRIMI EDITORI MUSICALI

Abbiamo già visto quali siano stati i primi mercanti-editori di musica: l'antesignano fu un cartaiò e copista musicale, Henri Foucault; il suo successore, nel 1721, François Boivin, era un mercante di abbigliamento nipote del compositore Michel Pignolet de Montclair, col quale si associò per tre anni. Di seguito, praticamente tutti i commerci di edizioni musicali che furono avviati nel corso del Settecento furono fatti da *professionisti di musica*. Potevano essere interpreti, docenti o compositori, ma sempre uomini molto attenti alla scrittura musicale e alla fedele trascrizione dei manoscritti che erano stati loro affidati da chi li aveva scelti.

Tutti, comunque, continuavano a svolgere anche il loro primo lavoro anche perché, per esempio, i salari che guadagnavano come strumentisti servivano da garanzia per far fronte alle spese di edizione.

Furono molti i violinisti ad intraprendere questa professione, si possono citare i due fratelli Le Clerc, membri dell'*Académie royale de musique* e della *Chambre du Roi*, i fra-

telli Leduc (primi violini del *Concert Spirituel*), Imbault, primo violino del *Concert d'Emulation* ecc., ma si trovano anche i nomi di alcuni cornisti (Sieber, primo corno all'*Opéra*, François-Joseph Heina, Frédéric-Daniel Vogt), flautisti (Toussaint Bordet, Etienne Ozi), maestri di musica e compositori. Questi ultimi, oltre alle loro stesse opere, pubblicavano anche quelle dei loro soci (Jean Jacques Beauvarlet-Charpentier, Michel Corrette, Marie-Alexandre Guénin, Pierre-Evrard Taillart). Molti *facteurs d'instruments* si diedero a loro volta al commercio editoriale: per esempio i due costruttori di arpe Georges Cousineau e Jean Henri Naderman, i cembalari Pascal Taskin, Ignace Pleyel, i fratelli Sebastien e Jean-Baptiste Erard ecc.

I musicisti non professionisti che si lanciarono nel commercio editoriale propriamente detto furono relativamente pochi e risalgono alla seconda metà del Settecento (mentre nell'Ottocento si produrrà un fenomeno inverso). Tra di loro si conta qualche libraio o cartaiò: Claude-François Deslauriers, la società Janet & Cotelte, alcuni appartenenti al settore dei «marchands merciers»: Charles-Georges Boyer, Marie-Anne Castagnerie; una commerciante di lingerie (M^{le} Marie-Geneviève Hue che, oltre a vendere pizzi e fazzoletti, pubblicava anche *Les Leçons de Ténèbres* e il *Miserere* di Michel Richard Delalande, Lalande, oltre ad altri 200 titoli – tra cui molte opere di Georg Friedrich Händel, Carlo Tassarini, Tommaso Albinoni, Giu-

[21] Archive National, MC, XXXVIII, 921, 30/01/1822.

seppe Tartini); c'era anche un commerciante di capperi e olio d'oliva come La Chevardière, grande specialista nella pubblicazione di sinfonie periodiche. Praticamente nessun editore librario si arrischiava nella musica, solo Thomas Brunet, Claude Hérisant, Pierre Prault o Louis Vente pubblicarono occasionalmente qualche rara opera.

Bisogna anche notare che tra questa prima generazione di editori, molti furono quelli di origine straniera: il piemontese Jean-Baptiste Venier, il ceco Heina, il bavarese Sieber, l'austriaco Pleyel, personaggi che giocarono anche un ruolo importante nell'importazione di musica strumentale dai loro paesi.

IL FINANZIAMENTO DELLE OPERE

Le prime opere pubblicate con la tecnica delle lastre furono «à compte d'auteur». Per contribuire alla copertura delle spese vive, in particolare all'acquisto della carta – allora piuttosto cara – molti compositori cercarono appoggi finanziari di persone importanti (di solito principi o altri aristocratici) dedicandogli poi la pubblicazione per ringraziarli della loro liberalità. Questo tipo di mecenatismo fu in voga fino alla Rivoluzione.

Quanto ai primi editori, oltre al fatto di far gravare nelle parcelle di musicisti i sussidi necessari per far fronte alle spese di pubblicazione delle loro opere (acquisto dall'autore, spese di stampa, acquisto della car-

ta, spese di promozione a mezzo stampa e di pubblicità), essi ricorrevano anche a finanziamenti esterni per poter rinnovare i cataloghi, poiché i ricavi non erano sempre sufficienti a coprire gli investimenti preliminari. L'appello alla sottoscrizione e la commercializzazione degli arrangiamenti di opere di successo fornirono loro spesso questi apporti complementari.

1 - La sottoscrizione: la chiamata ad anticipi in denaro, per mezzo di sottoscrizioni lanciate al pubblico, permetteva generalmente di raccogliere quanto bastava ad avviare la pubblicazione di un'opera; come contropartita degli acconti versati dagli amatori sottoscrittori, questi ultimi beneficiavano di una riduzione del 25% sul prezzo finale. Ecco, per esempio, uno dei numerosi appelli alla sottoscrizione rintracciato sui giornali [22]:

[*L'Arte del Violino*]. Le Sr le Clerc, ordinaire de la musique de la Chambre du Roy, donne avis au public qu'il fait actuellement graver par L. Huë, l'un des meilleurs graveurs de Paris, la troisième œuvre de LOCATELLI. Cet œuvre, connu sous le nom de *L'Arte del Violino*, consiste en 12 concerto & 24 Caprices, dont la mécanique recherchée, est capable de donner la connaissance des traits les plus difficiles du violon. La cherté excessive de l'édition d'Hollande, & les sollicitations des amateurs de l'Art ont déterminé le

[22] Avviso apparso sul «Mercur de France», jun 1742, pp. 1417-1418.

S^r Le Clerc à en faire une à Paris, à beaucoup meilleur marché, & qu'il propose par souscription, aux conditions suivantes: 1°. Le prix de cet ouvrage sera de 36 liv. pour ceux qui auront souscrit, & de 48 liv. pour les autres. 2°. On recevra les souscriptions jusqu'au 15 septembre prochain, à commencer du 9 juillet. 3°. En payant par les souscripteurs la somme de 24 liv. on leur délivrera le violino primo, & dans le mois d'octobre suivant ils recevront les autres parties, en donnant la somme de 12 livres. On s'adressera pour souscrire, chés le S^r Le Clerc, rue S. Honoré, vis à vis le cul-de-sac des PP. de l'oratoire, ou chés le S^r Le Clerc, marchand de musique, rue du Roule, à la Croix d'or. («Mercur de France» [?], juin 1742, pp. 1417-1418).

Ma capitava anche che la sottoscrizione non trovasse alcuna risposta:

La Souscription proposée pour cet ouvrage [le *Carmen seculare* de Philidor] n'ayant point été remplie à l'époque indiquée par l'Auteur [PHILIDOR], il prie les personnes qui ont souscrit de vouloir bien faire retirer les sommes qu'elles ont déposées chez M. Rappeneau de Lisle, notaire, rue Montmartre, où elles leur seront rendues, en rapportant la quittance qu'elles ont reçue. («Mercur de France», 25 novembre 1778, pp. 308-309).

2 - *Arrangiamenti*: la promozione delle opere di successo tramite arrangiamenti o trascrizioni, adattati per ogni tipo di strumento fu anche,

a partire dal 1770, un procedimento cui fece ricorso la maggior parte degli editori per finanziare il proprio commercio. Simili arrangiamenti erano una fonte di entrate lucrose, poiché nessuna legge li ostacolava né vi erano obblighi, da parte degli arrangiatori, di versare diritti ai compositori. Così, senza spese, un editore poteva sfruttare la popolarità di un titolo, trasformarlo e destinarlo a strumenti o formazioni tra le più richieste dal pubblico. Oltre al fatto che il compositore dell'originale si vedeva depauperato finanziariamente, tali arrangiamenti potevano anche snaturare la sua opera senza che egli vi si potesse opporre. André-Modeste Grétry, Egidio Duni, François-Adré-Danican Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny, Christoph Willibald Gluck, Alexandre Dezède, Antonio Maria Gaspare Sacchini, sono i nomi di alcuni degli autori tra i più depredati all'epoca. Cionondimeno, anche se i giornali denunciavano una simile pratica sfavorevole ai compositori, gli editori continuarono a perpetrarla fino a metà Ottocento. I due annunci citati di seguito illustrano simili pratiche abusive:

Nous avons souvent l'occasion de parler contre tous ces arrangemens de musique faits sans la participation de l'Auteur, véritable brigandage, dont les Artistes, & souvent même le public, sont également dupes. M. GRETRY vient aussi de s'en plaindre publiquement. Il est à désirer qu'à force de réclimations, il s'établisse un nouvel ordre qui mette en sûreté la propriété des auteurs.

Nous croyons que le plus sûr moyen est que les auteurs se chargent eux-mêmes à l'avenir de ces arrangemens, qui mériteront alors aux yeux du public une entière préférence. («*Mercur de France*», 9 avril 1785, pp. 95-96).

M. Martini prévient qu'il a été obligé pour réhabiliter ses airs [extraits du *Droit du Seigneur*] d'y faire lui-même des accompagnements de harpe ou de fortépiano, tous ceux qui ont été faits jusqu'à présent n'étant nullement conformes à la partition. Outre ces accompagnements, il a joint 3 romances, des parties de violons, alto et basse, afin qu'elles puissent être accompagnées avec l'orchestre. («*Affiches, annonces et avis divers*», 5 mai 1784, p. 1178); («*Mercur de France*», 5 juin 1784, pp. 47).

LA PROTEZIONE DEI DIRITTI D AUTORE

Gli abusi di cui sopra conducono naturalmente a parlare delle leggi che reggevano all'epoca il diritto d'autore. A livello europeo non c'era alcu-

na normativa che proteggesse i compositori dalle contraffazioni. I privilegi reali e poi la legge del 19 luglio 1793, che aveva riconosciuto il diritto sulla proprietà intellettuale, assicuravano loro una protezione relativa solo in ambito francese [23], inefficace nei confronti della pirateria straniera [24]. Jean-Philippe Rameau, per esempio, che cercò di fare in modo che i suoi *Pièces de clavecin en concert*, pubblicati come autore, non fossero contraffatti all'estero prima della loro messa in vendita in Francia nel 1741, non trovò altro modo che quello di ritardarne la pubblicazione e di proporre l'acquisto tramite sottoscrizione, quantomeno per recuperare le spese vive [25].

Prima che la legge del 19 luglio 1793 venisse firmata dalla *Convention*, i privilegi reali (accordati per periodi che andavano dai cinque ai quindici anni) proteggevano i loro detentori contro eventuali contraffazioni perpetrate sul territorio francese, ma nessun articolo di questa legge vietava gli arrangiamenti, poiché l'arrangiatore era considerato

[23] Cfr. J. Gribenski, *Un métier difficile: éditeur de musique à Paris sous la Révolution*, in «*Le tambour et la harpe. Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution*», Du May, Paris 1991, pp. 21-36.

[24] La prima carta internazionale sul diritto d'autore, conosciuta come «*Convenzione di Berna*», fu firmata solo il 9 settembre 1886. Tredici i paesi firmatari: Germania, Austria, Inghilterra, Svizzera, Belgio, Spagna, Francia, Italia, Lussemburgo, Monaco, Tunisia, Haïti, Giappone. Il documento fu in seguito rivisto a più riprese con l'aggiunta di nuovi paesi.

[25] «*L'ouvrage qui est déjà gravé [i *Pièces de clavecin en concerts* di Rameau], s'imprime actuellement; mais comme on craint qu'il ne soit*

contrefait dans les pays étrangers avant que l'Auteur en ait tiré ses frais, on propose aux Amateurs une souscription de vingt-quatre livres pour chaque exemplaire, composé de l'in-folio & de l'in 4°. On ne s'oblige pour lors à fournir les exemplaires que dans le mois d'août de la présente année 1741, pour donner aux étrangers le tems de s'en pourvoir, avec promesse cependant de les livrer dès qu'il y en aura deux cents d'assurés, & de ne recevoir aucune souscription au-delà de ce nombre. Les souscriptions signées de l'Auteur & numérotées pour plus grande sûreté, se distribueront: chés M. Ballot, notaire, rue S. Honoré, vis à vis la rue traversière. On payera la moitié comptant, & l'autre moitié en recevant l'exemplaire. («*Mercur de France*», mars 1741, pp.

come “autore” e in quanto tale beneficiava delle ricadute finanziarie sui suoi adattamenti di arie di successo. Molti editori plagiati, come anche un certo numero di compositori, tentarono, con una petizione indirizzata all'Assemblée nationale il 24 giugno 1798, di opporsi al «brigandage qui ne tend rien moins qu'à anéantir la propriété des marchands, auteurs, éditeurs» chiedendo che fosse vietata la prassi di «faire des arrangements et des importations» [26], ma non ottennero alcun risultato. Si noti che in questa petizione le «importations» sono menzionate accanto agli arrangiamenti, poiché in Francia anche questi erano considerati come parte del «domaine public». Di conseguenza, ogni opera pubblicata fuori dalla Francia era considerata come di dominio pubblico e nessun diritto doveva essere versato al suo autore. Questa lacuna giuridica ingenerò tutta una serie di abusi e fu periodicamente denunciata dai musicisti nella loro corrispondenza (Händel, Mozart, Haydn ecc.). Una simile assenza di legislazione diede anche luogo a un procedimento giuridico durato molti anni che, alla fine del secolo, fece giurisprudenza. Le parti in causa erano l'editore Sie-

ber opposto al suo socio Pleyel; fu il plagiante, Sieber, a vincere la causa (aveva pubblicato, senza l'accordo di Pleyel, delle sonate composte per quest'ultimo, di cui una prima edizione era già apparsa all'estero) [27].

L'unico strumento che potevano utilizzare i musicisti per premunirsi da questi furti legalizzati era vendere l'opera simultaneamente nelle principali capitali europee.

Tra le soluzioni escogitate per tentare di scoraggiare le pratiche illegali di contraffazione, ci furono l'aggiunta di firme dei compositori e degli editori sul frontespizio dell'edizione venduta [28], oppure la divisione a metà delle lastre di una medesima opera (una parte andava all'editore e un'altra al compositore) [29], anche se simili stratagemmi si rivelarono alla lunga insufficienti.

IL REPERTORIO PUBBLICATO

Prima di osservare le grandi linee evolutive del repertorio pubblicato nel Settecento in Francia, bisogna menzionare una peculiarità delle opere a stampa di allora: quasi nessuna data

[26] Testo della petizione conservato in Paris, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, Recueil 151.

[27] Da un resoconto, conservato presso la Bibliothèque de l'Opéra, Op. 6654, n. 3055, che riunisce le accuse mosse reciprocamente dalle due parti.

[28] «L'auteur [Luigi Cherubini] prévient que les exemplaires [della *Lodoiska*] sont signés par l'éditeur, et que les non-signés seront échangés, en indiquant le contrefacteur. [in vendita] Chez Naderman, éditeur [...] rue d'Argenteuil». («Affi-

ches, annonces et avis divers», 23 janvier 1793, p. 322).

[29] «Le Clerc garde les 40 premières pages du livre [i *Principes du violon* [...] di l'Abbé figlio], l'Abbé fils les 40 derniers. Chacun sera tenu de faire tirer à ses frais l'impression et l'achat du papier pour les planches qu'il aura en sa possession. L'exemplaire sera vendu 12 livres. Chacun touchera 6 livres. Une remise de 24 sols par exemplaire pourra être accordée aux marchands débitants à qui Le Clerc les aura délivrés». (Archive National, MC, LXXXIII, 472, 2 janvier 1761).

di pubblicazione venne infatti indicata sul frontespizio delle edizioni apparse tra il 1710 e il 1800. I librai di musica sapevano, come appare anche dall'«Almanach musical» del 1781 (pp. 7-8), che la musica invecchiava «plus promptement que les oeuvres des autres arts» e che il pubblico abbandonava nei depositi tutto ciò che aveva perso «la première jeunesse»; ecco perché si preferì omettere la data piuttosto che indicarla, influenzando così le scelte della clientela.

Fino a circa il 1740 la musica francese ebbe il predominio nella lista delle opere presenti nei cataloghi pubblicati «A la Règle d'Or» e «A la Croix d'Or». Una tale preminenza fu, tra l'altro, legata al fatto che i compositori francesi furono i primi a imparare dalle possibilità offerte dalla tecnica d'impressione per pubblicare le proprie opere. Fino a circa il 1730, il repertorio vocale (melodrammi, cantate, cantatilles, musica sacra) fu più numeroso dello strumentale, nonostante la presenza relativamente ingente della musica per clavicembalo (con opere di Jacques Champion de Chambonnières, François Couperin, o Jean Henry d'Anglebert). Per contro, a partire dal 1742, si moltiplicò la musica strumentale per piccole formazioni: sonate per strumento solista (clavicembalo, violino, flauto, arpa), duetti, trii, quartetti, quintetti. A tale produzione si aggiunsero i metodi per strumento. Sul versante vocale, ariette, romanze e *opéras comiques* rimpiazzarono i melodrammi di tema mitologico, le «airs à chanter», le cantate e le cantatilles. La quantità di musica sacra (messe, mottetti ecc.) fu

in diminuzione in rapporto a quella pubblicata a inizio secolo.

A partire dagli anni 1740-1760 si constatò un netto cambiamento negli orientamenti del repertorio. Le opere di compositori francesi della prima metà del Settecento furono ritirate da tutti i nuovi cataloghi, rimpiazzate dalla musica strumentale italiana o di origine tedesca; solo pochi francesi continuarono a figurarvi. Questo disinteresse per la musica francese pubblicata durante la prima metà del secolo suscitò anche, nel 1762, il fallimento dell'impresa «A la Règle d'Or», allora gestita dall'editore Marc Bayard e i cui fondi erano quasi del tutto costituiti da questo genere di musiche. Ecco l'argomento presentato da Bayard ai creditori per giustificare i cattivi affari:

le débit de la musique française a presque entièrement cessé [tenendo conto del] gout décidé que le public a pris pour la musique italienne... en sorte que le bénéfice de ce commerce s'est affaibly de jour en jour, d'autant plus que d'une part, au lieu de trois marchands qui faisaient le commerce avant l'établissement du dit Sr. Bayard, il y en a actuellement au moins huit, et que d'une autre une multitude de colporteurs s'en meslent aujourd'hui [30].

Questa evoluzione del gusto fu percepita verso il 1737 da Charles-Nicolas Leclerc, che, vale la pena ricordarlo, fu il primo francese ad aver costi-

30] Archive National, MC, LXXII, 19 juin 1762, *remise de fonds de commerce par Bayard aux dames Mye et Trumeau*.

tuito un fondo editoriale di opere a stampa acquisite in esclusiva. La scelta che effettuò e di cui si trova la lista nel primo catalogo pubblicato nel 1737, è caratteristica dei gusti futuri del pubblico (in cui già predominano opere cameristiche straniere, soprattutto italiane, di Francesco Geminiani, Gianotti, Adolph Hasse, Piero Antonio Locatelli, Paolo Lorenzani, Giuseppe Antonio Paganelli, Gaetano Pugnani, Joachim Quantz, Wenceslas Joseph Spourni, Giuseppe Tartini, Carlo Tessarini, Antonio Vivaldi ecc.).

A partire dal 1770, la musica sinfonica e quella concertante («sinfonia», «*symphonies périodiques*», «*simphonies concertantes*» o «concertos») presero piede. I nomi di Stamitz, Mozart, Haydn, Boccherini, Cambini, Viotti ecc. sono presenti praticamente in tutti i cataloghi. Alcuni editori, come de La Chevardière o Venier si specializzarono anche nelle collezioni periodiche di sinfonie numerate «*symphonie périodique N°...*». Quanto al repertorio vocale, all'opéra-comique, alle ariette, alle arie variate, esse trovarono altrettanto il favore del pubblico e contribuirono alla prosperità delle case editrici. A questo tipo di repertorio e a partire dal 1760 apparvero anche sul mercato una serie di riviste musicali a carattere periodico [31], una sorta di antologie che tenevano il passo del gusto attuale, adattate per diversi strumenti, per gran parte fatte di arrangiamenti di arie scelte, estratti da melodrammi o da opéras-comiques con accompagnamenti

adattati per qualsiasi strumento: «*Journal d'ariettes italiennes*» presso Bailleux, «*Journal de violon ou recueil d'airs nouveaux arrangés pour le violon*» presso Baillon, «*Recueil périodique d'ariettes d'opéras comiques et autres arrangées pour le fortepiano et pour le clavecin*» presso Bouin, «*Journal de clavecin par les meilleurs maîtres*», «*Journal de Harpe*» entrambi presso Le Duc, «*Etrennes de guitare*» presso Jolivet, «*Journal d'orgue à l'usage des paroisse*» ancora presso Le Duc ecc. Queste riviste, assai apprezzate dal pubblico, avevano il vantaggio di assicurare entrate regolari alle case editrici; l'éditeur Bailleux, per esempio, fece fortuna proprio grazie al suo celebre «*Journal d'ariettes italiennes*» che usciva ogni quindici giorni.

È interessante notare che nessuna opera scritta nel corso del secolo precedente figurò più in tali pubblicazioni; bisognerà attendere gli anni attorno al 1830 e l'azione di didatti come Alexandre Choron perché si svegliasse la curiosità del pubblico verso il repertorio storico.

Come si vede, è nel corso del Settecento che i fondamenti del commercio vengono stabiliti e che le sue pratiche non sono ancora del tutto tramontate, essendo simili anche alle attuali. Ecco perché, grazie al dinamismo di cui diede prova nell'editoria musicale, Parigi, tra il 1760 e il 1800, merita senza dubbio il rango di capitale europea dell'editoria, posizione che non ha mai più ricoperto in seguito.

[31] L'editore Jean-Christophe Ballard aveva già lanciato questo tipo di pubblicazione nel 1694 con le sue raccolte mensili di «*Airs sérieux*

et à boire de différents auteurs», raccolte che però (interrotte nel 1724) erano destinate solo ai cantanti.

Il libretto d'opera

di Marco Beghelli

Nel linguaggio comune, si dice “libretto” – o anche piú banalmente “libro”, nel gergo ottocentesco – il testo verbale di un'opera in musica, un testo poetico destinato alla rappresentazione teatrale, confezionato secondo criteri formali predefiniti in funzione della sua intonazione [1]. È un chiaro caso di metonimia (il contenitore per il contenuto): il termine, com'è facile intuire, designa infatti in prima istanza il supporto cartaceo ch'è solito rendere pubblico, a mezzo stampa, quel testo poetico, un supporto predisposto nella comune forma di libro, ma dalle dimensioni ridotte, donde il diminutivo vezzeggiativo di “libretto” per antonomasia, adottato in veste italiana anche dalle altre lingue europee che conobbero il teatro d'opera

1] Per le vicende del libretto inteso come testo drammatico sull'arco dei suoi quattro secoli di storia – un aspetto estraneo a questa trattazione – cfr. A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998. La librettologia, divenuta negli ultimi decenni una vera e propria disciplina che accomuna linguisti e musicologi, sta dando notevoli frutti sul piano estetico, lessicologico e filologico. Un programma di ricerca sulla librettistica italiana è attualmente in corso fra un *pool* di università italiane; questo contributo n'è un frutto collate-

al suo massimo fulgore (*the libretto*, *das Libretto*, e ancora *libreto* in spagnolo, portoghese, ceco, polacco, *librettó* in ungherese, *lebrętticęn* russo) o importato in traduzione come calco semantico, ripiegando cioè parimenti sul diminutivo del lemma locale significante “libro” (*le livret*, *das Büchel* [2], a *könyvecske*).

Difficile è comunque accertarne la nascita, proprio perché la tecnicizzazione di un termine d'uso comune rischia di confondersi nei documenti piú antichi con il suo impiego nel significato generico (“picciol libro”). L'attecchimento nel linguaggio teatrale deve comunque risalire perlomeno alla fine del Seicento, giacché in una lettera del 1701 il poeta Apostolo Zenò impiegava ormai il termine con assoluta disinvoltura (e ad

rale, prodotto anche grazie a contributi del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna.

2] Non attestato dai comuni dizionari, ma evidentemente in uso: «Ich habe leicht 100 – Ja wohl mehr Bücheln durchgesehen – allein – ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte» (lettera di Wolfgang Amadé Mozart al padre, da Vienna, 7 maggio 1783, in W.A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, a c. di W.A. Bauer, O.E. Deutsch, 7 voll., Bärenreiter, Kassel 1962-1975, vol. III, p. 268).

esso affibbiava già la nomea di genere letterario stilisticamente corrotto):

Il lungo esercizio mi ha fatto conoscere che dove non si dà in molti abusi, si perde il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto. Piu ch'è si vuole star sulle regole, più si dispiace; e se 'l libretto ha qualche lodatore, la scena ha poco concorso [3].

Lo stesso Benedetto Marcello l'userà poi ripetutamente nella sua satira sul *Teatro alla moda* (Venezia 1720), mentre sensibilmente più tardiva deve ritenersi la diffusione del derivato *librettista*, vale a dire il poeta autore dei versi [4].

Per estensione, il termine *libretto* è poi stato assunto anche da generi di spettacolo musicale limitrofi all'opera, come operette, oratorii, cantate, e perfino balli e pantomime [5],

là dove il contenuto del libretto non s'accetra evidentemente più su un testo poetico destinato al canto (ch'è assente), ma sulla semplice narrazione più o meno dettagliata degli eventi inscenati. Più propriamente, dovrebbe allora parlarsi in modo onnicomprensivo di un *libretto per musica*, locuzione del resto in uso fra gli addetti ai lavori [6].

NATURA BIBLIOGRAFICA

Il libretto – nell'accezione editoriale del termine – non contiene musica, ma soltanto parole [7]; la presenza di un capitolo ad esso dedicato in un volume che tratta del “libro di musica” potrebbe dunque sembrare impropria, se i suoi legami con la musica non fossero talmente stretti e diretti da dissolvere pressoché la sua

3) Lettera di Apostolo Zeno a Ludovico Antonio Muratori, da Venezia, [agosto 1701], in *Edizione nazionale del carteggio di L.A. Muratori*, a c. di A. Burlini Calapaj, vol. XLVI, Olschki, Firenze 1975, pp. 245-246: 246.

4) Su tale figura professionale, si veda F. Della Seta, “Il librettista”, in L. Bianconi, G. Pestelli (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1987, pp. 231-291.

5) Per tacere dei libretti cinematografici emessi a inizio Novecento come supporto alle musiche sinfoniche d'accompagnamento ai film muti, spesso particolarmente eleganti: fra i più noti, quelli per *Cabiria* di Gabriele d'Annunzio, musica di Ildebrando Pizzetti (1914), per *Rapsodia satanica* di Fausto Maria Martini, musica di Pietro Mascagni (1915), per *Frattelle Sole* di Mario Corsi, musica di Luigi Mancinelli (1918).

6) Cfr. l'articolo del librettista A. Ghislanzoni, *Mie idee sul libretto per musica*, in «Giornale-capriccio» 1/15 agosto 1877, p. 18.

7) Libretti contenenti anche testi musicali sono eccezioni e costituiscono una particolarità del settore, quasi del tutto assente nella produzione italiana. Se ne hanno esempi sin dal primo Settecento nel repertorio di *vaudevilles* e *opéras-comiques* francesi, sui cui libretti a stampa vengono talvolta riportati i *refrains* più accattivanti. Tale pratica si ripeterà a metà Ottocento con alcuni libretti inglesi e americani delle opere di repertorio comunemente eseguite in lingua italiana (comprese dunque tante originariamente in francese o tedesco), in cui la doppia colonna col testo cantato e la traduzione inglese che l'affianca viene di volta in volta interrotta dalle melodie dei passi più famosi. Funzione spiccatamente didattica è infine quella legata, anche in Italia, al repertorio wagneriano, i cui libretti già da fine Ottocento furono ben spesso corredati con guide tematiche ai vari Leitmotive. Per queste particolarità editoriali ed altre simili curiosità, si rimanda a Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1951, da cui sono tratte molte delle notizie materiali qui riportate.

identità letteraria nella cognizione comune, che lo considera un prodotto del tutto subordinato alla musica, ieri come oggi: non si scrivono libretti per dar sfogo all'estro poetico, ma in funzione di un'intonazione musicale; non si leggono libretti per mero piacere letterario (solo il Metastasio e pochi altri autori reggerebbero un siffatto approccio), ma a margine di una rappresentazione operistica, di un ascolto radiofonico o discografico, dello studio di una partitura; non sono i letterati a indagarne forme e contenuti, bensì i musicologi, ed a raccogliarli e tramandarli fino ad oggi hanno prov-

veduto *in primis* biblioteche e collezionisti espressamente interessati alle cose musicali [8].

Anche su un piano strettamente catalogafico, il libretto d'opera ha finito per assumere ai giorni nostri un'identità a sé stante. Il manuale di catalogazione ufficialmente in uso nelle biblioteche italiane prevede infatti regole del tutto differenti da quelle praticate per i normali libri a stampa.

I libretti d'opera, di oratori, di operette, di balli, balletti, pantomime, editi esplicitamente in occasione e per accompagnare determinati spettacoli o

8] Fra le maggiori collezioni italiane, fondi di riferimento per la ricerca mondiale, contenenti alcune decine di migliaia d'esemplari, si ricordano quelle del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (progressivo ampliamento della raccolta iniziata nel Settecento da Padre Martini), della Fondazione Cini di Venezia (frutto in gran parte del formidabile collezionismo novecentesco di Ulderico Rolandi), di varie biblioteche generali statali (Bologna, Firenze, Milano, Napoli, Venezia ecc.) e comunali (Firenze, Palermo, Torino ecc.), nonché di tante biblioteche di antichi conservatorii (Firenze, Milano, Napoli, Parma, Roma, Venezia ecc.). Anche all'estero si segnalano raccolte di notevole ampiezza, per lo più afferenti alle diverse biblioteche nazionali (Londra, Monaco di Baviera, Vienna, Washington ecc.) o di conservatorio (Parigi, Bruxelles ecc.), oppure registranti il contenuto di storiche collezioni patrocinate da sovrani culturalmente illuminati (ad esempio quella della Herzog August-Bibliothek di Wolfenbüttel). Molte anche le collezioni private, spesso ricchissime, di cui si ha però scarsa conoscenza fino a quando non arrivano a confluire in strutture pubbliche per acquisto o donazione (erano raccolte private i 32.000 libretti del suddetto fondo Rolandi, i 21.000 del fondo Carvalhaes nella Biblioteca del Conservatorio "S. Cecilia" in Roma, i 13.000 del fondo Schatz nella Library of Congress di Washington, i 7.000 del fondo

Bonamici nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, i 5.000 del fondo Conti-Castelli andati ad incrementare l'originaria raccolta bolognese di Padre Martini, i 4.000 del fondo Torrefranca oggi nella Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia).

Più in generale, mancano comunque ancora dati complessivi sul patrimonio superstite, disperso fra mille istituzioni grandi e piccole. Cataloghi a stampa dei giacimenti di alcune collezioni principali sono apparsi fin dall'inizio del Novecento (a partire dal pionieristico O.G.Th. Sonneck, *Catalogue of opera librettos printed before 1800: Library of Congress*, Government Printing Office, Washington 1914), proliferando poi negli ultimi decenni del secolo, quando la catalogazione dei libretti d'opera ha visto un impulso notevole. Unica opera collettiva (pur con tutte le lacune di simili imprese e la limitazione alla produzione sei-settecentesca) rimane al momento la monumentale impresa di C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 8 voll., Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994, cui s'aggiungono recensioni isolate dedicate a singoli autori (A.L. Bellina, B. Brizi e M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olshcki, Firenze 1982; G. Fanan, *Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, Istituto di Bibliografia Musicale, Roma 1997).

esecuzioni, si schedano sotto il titolo, con intestazioni secondarie sia sotto il librettista sia sotto l'autore della musica. Questa soluzione è da raccomandare particolarmente per tutte le biblioteche di qualsiasi tipo che possiedano libretti in quantità rilevante e di diverse epoche. Nelle quali è anche opportuno si riservi ad essi una sezione apposita del catalogo autori o s'istituisca un catalogo a parte [9].

Tali particolarità discendono direttamente da certe caratteristiche del testo operistico, nonché da modalità esecutive invalse nell'arco di due secoli e mezzo di storia del genere: la peculiarità dei libretti di essere «editi esplicitamente in occasione e per accompagnare determinati spettacoli o esecuzioni» influisce infatti sulla loro identità letteraria al punto da mettere in crisi – prima sul piano estetico, poi su quello catalografico – il concetto stesso di “autore”, fino a quando almeno non è venuta ad attenuarsi, verso la metà dell'Ottocento, la prassi esecutiva diffusissima di considerare l'opera in musica un testo strutturalmente aperto a possibili interventi in occasione di ogni allestimento. Come gli storici dell'opera hanno da tempo evidenziato, il testo verbale di un libretto del Metastasio, una volta

buttato sul mercato e dato in pasto al sistema teatrale, risulterà infatti tanto meno di paternità metastasiana, bensì vivaldiana, pergolesiana, gluckiana, cimarosiana, quanto più il compositore di turno sarà intervenuto in un drastico processo di “taglia e cuci” per adattare quel prodotto a rinnovate esigenze esecutive; ma se anche l'ennesima partitura cresciuta su di esso godrà a sua volta di successive riprese senza il diretto controllo del compositore, gli ulteriori interventi apportati dai nuovi interpreti ridimensioneranno pure la paternità della musica. Il libretto pubblicato per accompagnare un determinato allestimento in un particolare teatro con un cast ben preciso, testimone nei versi stampati di tutte le modifiche intervenute in quell'occasione, finirà dunque per risultare privo di un vero autore – spesso neppure indicato – e frutto, pertanto, di un ideale autore collettivo [FIG. 1]: il che costringe il bibliotecario moderno a intestare la scheda principale di quel prodotto sotto il titolo, considerando poeta e musicista non più che elementi catalografici secondari, mentre l'indicazione del teatro e della stagione in cui la rappresentazione è inserita (spesso gli unici elementi a campeggiare nel frontespizio, oltre al ti-

9] Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *Manuale di catalogazione musicale*, Istituto centrale per il Catalogo unico delle biblioteche italiane e per le Informazioni bibliografiche, Roma 1979, p. 19. Tali direttive si uniformano a quelle da tempo invalse internazionalmente (cfr. Association internationale des bibliothèques musi-

cales, *Code international de catalogage de la musique*, vol. I: F. Grasberger, *Der Autorenkatalog der Musikdrucke*, Peters, Frankfurt a. M. 1957, p. 16). Sulle peculiarità bibliografiche del libretto d'opera si veda anche F. Riva, *E dopo Sartori? Considerazioni sulla catalogazione dei libretti*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XXXI (1996), pp. 91-118.

ADRIANO
IN SIRIA
DRAMMA PER MUSICA
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL NOBILISSIMO TEATRO
DELLE DAME
 NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1769.
 DEDICATO
A Sua Eccellenza
 LA SIGNORA PRINCIPESSA
D. IPPOLITA BONCOMPAGNI
 LUDOVISI REZZONICO



IN ROMA
 CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Si vendono da Lorenzo Corradi Libraio
 a capo a' Coronari vicino a Tor
 Sanguigna.

Fig. 1: *Adriano in Siria*, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro delle Dame nel Carnevale dell'anno 1769 (Corradi, Roma 1768?). A livello catalografico, come per la gran parte dei libretti settecenteschi, si tratterebbe di un testo anonimo: la paternità metastasiana è stata fatta per risaputa (si tratta dell'ennesima intonazione di un testo che aveva debuttato nel 1768) mentre l'autore della musica, Gian Francesco De Majò, viene passato in una pagina interna. Poiché la stagione di Carnevale prendeva avvio il 26 dicembre, con buona probabilità il libretto andrebbe editorialmente attribuito all'anno 1768 (cfr. nota 10).

tolo e al destinatario della dedica [10]) rimangono di fatto i soli dati utili per riconoscere e distinguere senza ambiguità una *Clemenza di Tito* dall'altra.

ASPETTO FORMALE

In quanto pubblicazione di supporto allo spettacolo operistico, si potrebbe facilmente affermare che il libretto d'opera venne alla luce con la nascita dell'opera stessa, come ausilio per lo spettatore-ascoltatore, «ché, rappresentandosi in sale molto grandi, non è possibile far sentire a tutti la parola, [...] e la tanta musica, mancando all'udito la parola, viene noiosa» [11]. In realtà, è soltanto nel passaggio dal palazzo privato al teatro pubblico che l'idea di un volumetto tascabi-

le da vendersi all'ingresso del teatro andrà mano a mano diffondendosi. Se è pur vero che per l'*Orfeo* monteverdiano (Mantova 1607) «la favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà» [12], nondimeno buona parte dei testi poetici delle prime opere rappresentate, a partire da quelli di Ottavio Rinuccini per la *Dafne* di Peri (Firenze 1598) [FIG. 2] e per l'*Euridice* di Peri e Caccini (Firenze 1600), spesso vanno in tipografia successivamente allo spettacolo (*La Dafne* a due anni dal debutto) e con ben altre caratteristiche editoriali: sono stampe spaziose e di medio formato (i primi libretti fiorentini si presentano in 8°: circa 22,5 cm di altezza per 16,5 cm di larghezza), talvolta perfino sontuose, con tanto d'incisioni in fron-

10] Persino l'anno di edizione non rientra sempre fra i dati d'obbligo, facendo fede il riferimento alla stagione teatrale in cui lo spettacolo s'inserisce. Ciò comporta in molti casi uno sfasamento di date, in particolare per gli spettacoli della stagione di Carnevale, che notoriamente si estendeva dal giorno successivo il Natale al Martedì grasso (variamente compreso fra il 3 febbraio e il 9 marzo): il libretto almeno della prima opera in programma, poniamo, nella stagione di Carnevale 1780, essendone fissato il debutto per il 26 dicembre 1779, apparterrà dunque di necessità – bibliograficamente parlando – alla produzione editoriale dell'ultimo mese dell'anno precedente a quello che campeggia in bella vista sul frontespizio. La questione si complica per i territori che utilizzavano datazioni proprie: a Venezia, ad esempio, il calendario *more veneto*, col cambio di data al 1° marzo successivo rispetto all'uso moderno, può erroneamente indurre lo studioso inesperto ad assegnare i libretti (nonché gli allestimenti relativi) ad anni solari errati (emblematico il ca-

so dell'*Incoronazione di Poppea* monteverdiana, da molti repertori attribuita al 1642 anziché al 1643).

11] Così l'anonima prefazione «A' lettori» annessa alla stampa della partitura della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (Mutij, Roma 1600, p. [III]), che al termine della musica stampava in quattro pagine l'intero testo poetico di Agostino Manni, prefigurando l'immagine di un libretto d'opera già suddiviso in atti e scene. Successivamente, il testo godette anche di due ristampe "letterarie" a sé stanti (Mutij, Roma 1660 e Marchetti, Siena 1607).

12] Lettera di Francesco Gonzaga al fratello Ferdinando, da Mantova, 23 febbraio 1707, in A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Ricordi, Milano [1890], p. 86; cfr. A. Striggio, *La favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'anno MDCVII nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova, sotto i felici auspizij del Sereniss. Sig. Duca benignissimo lor protettore*, Osanna, Mantova 1607.

**LA DAFNE
D'OTTAVIO
RINUCCINI**
**Rappresentata alla Sereniss. GRAN DVCHESSA
DI TOSCANÁ**
Dal Signor Iacopo Corsi.



IN FIRENZE
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI
M D C.
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 2: *La Dafne d'Ottavio Rinuccini* (Marescotti, Firenze 1600). Benché stampato due anni dopo l'esecuzione fiorentina, a futura memoria dell'evento, in senso editoriale si tratta del libretto d'opera della storia, capostipite di un genere tanto prolifico quanto reietto. La scolare natura di prodotto d'occasione si legge già a chiare lettere nel frontespizio di prototipo, in cui compare un chiaro riferimento alla circostanza esecutiva.

tespizio o antiporta [13], da considerarsi come testimoni cartacei a futura memoria dell'evento, al pari dell'eventuale partitura a stampa e d'una serie di testi celebrativi scaturiti dalla particolare circostanza: cronache, memoriali, sonetti encomiastici ecc. [14]. Prova ne sia che, quando gli intenti autocelebrativi verranno a cessare, la consuetudine di stampare il libretto in anticipo andrà in breve consolidandosi e diffondendosi, mentre la stampa della partitura – prodotto d'esclusivo uso professionale – resterà per oltre due secoli fatto rarissimo, perlomeno in terra italiana.

Dapprincipio, nei teatri veneziani – il primo aperto al pubblico pagante è il San Cassiano (1637) – alla stampa completa dei versi si alterna la soluzione di pubblicare soltanto stringati riassunti del dramma, scena per scena (lo *scenario*, appunto) [15]: è in que-

sta forma che si mostra ad esempio il volumetto edito in occasione della “prima” dell'*Incoronazione di Poppea* mon-teverdiana (Venezia 1643)  **FIG. 3**], per il cui libretto completo il filologo moderno deve allora ricorrere a una stesura manoscritta coeva fortunatamente pervenutaci, o a una tardiva edizione in volume, fra le opere letterarie del suo autore Giovanni Francesco Busenello, oppure alle parole trascritte sotto le note, direttamente in partitura [16]. Da metà secolo l'edizione dello scenario viene tuttavia affiancata e poi sostituita in via definitiva da quella del dramma completo.

Generalmente preceduta da una lettera di dedica, da una prefazione e dall'argomento del dramma con la delucidazione dei necessari antefatti, la pubblicazione del testo da cantare avveniva utilizzando il piccolo ed economico formato in-12° comune ad altri ge-

13] Preziose quelle di Giulio e Alfonso Parigi nella *Regina Sant'Orsola* e nella *Flora, ovvero Il natal de' fiori* di Andrea Salvatori, per la musica di Marco da Gagliano: Firenze 1625 e 1628.

14] Si vedano, ad esempio, la *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra* (Marescotti, Firenze 1600), redatta dall'allora poeta di corte fiorentino Michelangelo Buonarroti il Giovane, e il *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia* (Osanna, Mantova 1608), compilato dal direttore degli allestimenti mantovani Federico Follino: i due volumi contengono rispettivamente i testi poetici di Giovanni Battista Guarini per *Il dialogo cantato nel convito reale da Giunone e Minerva* (musica di Emilio de' Cavalieri) e quelli di Ottavio Rinuccini per *L'Arianna e Il ballo delle ingrato* (musica di Claudio Monteverdi), il tutto mescolato alle te-

stimonianze sugli eventi non strettamente musicali. Sull'abitudine di stampare il libretto a evento compiuto, cfr. N. Pirrotta, “Early Venetian libretti at Los Angeles”, in G. Reese, R.J. Snow (a. c. di), *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1969, pp. 233-243.

15] Cfr. E. Rosand, “The opera scenario, 1638-1655: a preliminary survey”, in F. Della Seta, F. Piperno (a. c. di), *In cantu et in sermone, for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, Olschki, Firenze 1989, pp. 335-346.

16] Rinunciando qui a segnalare i problemi specifici che pongono le diverse fonti del testo verbale di questa particolare opera, per un discorso più generale sulla concorrenza di fonti musicali e letterarie nella delineazione dell'identità di un testo librettistico si rimanda a L. Bianconi, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale» II (1995), pp. 143-154, e alla bibliografia precedente ivi citata.

ATTO TERZO¹⁵

Si muta la Scena nella
Città di ROMA.

Nella Scena Prima.

Drusilla gioisce sperando di breue
intender la morte di Poppea
sua rivale per goder degl'Amo-
ri di Otthone.

Nella seconda.

Arnalta Nutrice di Poppea, con
Littori fa prender Drusilla, la
quale si duole di se medesima.

Nella Terza.

Nerone interroga Drusilla del
tentato homicidio, Lei per sal-
uar dall'ira di Nerone, Ottho-
ne.

Fig. 3: Scenario dell'Opera Reggia intitolata *La coronazione di Poppea* che si rappresenta in musica nel *Theatro dell'Illustr. Sig. Giovanni Grimani* (Pinelli, Venezia 1643). *scenario* - tipico prodotto editoriale di met Seicento, che si sostituiva sovente fra le mani del pubblico al libretto dell'opera - il soggetto viene riassunto per segmenti drammatici, secondo una modalità invocata da Stendhal ancora due secoli dopo.

neri di letteratura di consumo. Questi volumetti – libretti, appunto – di un centinaio di pagine (più tardi un'ottantina), fitti di versi in caratteri tipografici più o meno corrispondenti al nostro "corpo 8" ed utilizzando altezze anche inferiori nelle pagine introduttive, erano destinati alla lettura preventiva o più spesso contemporanea allo spettacolo, da effettuarsi entro la sala stessa con l'eventuale ausilio di un moccoletto (ma le rappresentazioni, serali, non avvenivano comunque a luci spente, secondo la moda post-wagneriana). Tirate alla svelta, sotto l'incumbere della fretta o di modifiche dell'ultim'ora, queste edizioni rivelano negli errori di stampa e nell'impaginazione non sempre impeccabile i segni delle angustie tra le quali sono nate. Ma pur nell'economicità e nella precipitazione dell'insieme, questi libretti (che devono aver avuto una parte notevole nella produzione di certi editori veneziani, quali ad esempio – nel secondo Seicento – Francesco Nicolini) non mancano di ambire ad un

decoro da ottenersi o più modestamente con la scelta ed il dosaggio, nell'impaginazione, di tondi, corsivi e grassetti, oppure con l'impiego di cornici e finalini di serie che ritornano identici da un testo all'altro, o addirittura commissionando apposite incisioni da inserire come antiporta con raffigurazioni allusive alla vicenda narrata, con gruppi allegorici e soprattutto con scene salienti del dramma [17].

Nel Settecento l'aspetto generale del libretto d'opera rimane sostanzialmente immutato, ma perde del tutto quel minimo di nobilitazione editoriale che aveva goduto in certe emissioni secentesche: sono dunque edizioni "povere", su carta di scarsa qualità, racchiuse da deboli copertine variamente colorate ma prive d'intestazione e ben spesso rimosse nel tempo [TAV. 6]; i caratteri di stampa non sono sempre puliti, i refusi abbastanza frequenti, ma si conferma presso alcuni editori quel minimo d'attenzione verso piccoli segni esor-

[17] P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 76-77 (seguono nel testo le indicazioni esemplificative di parecchi titoli specifici). Non mancano, in pubblicazione moderna, le riproduzioni fotostatiche di alcuni esemplari. Per uno sguardo sull'editoria del Sei e Settecento, torna utile la collezione antologica *Italian opera librettos: 1640-1770*, a c. di H. Mayer Brown, 16 voll., Garland, New York - London 1978-1983; nell'ambito tedesco: *German opera 1770-1800*, a c. di Th. Bauman, voll. XVIII-XXII, Garland, New York - London 1985-1986. Altre raccolte si segnalano in rapporto a singoli autori di primaria importanza: E. T. Harris (a c. di), *The librettos of Handel's operas: A collection of seventy-one librettos documenting Handel's operatic career*, 13 voll., Garland, New York - London

1989; E. Warburton (a c. di), *The librettos of Mozart's operas*, 7 voll., Garland, New York - London 1992; la collana *I libretti di Rossini*, vari curatori, in corso di pubblicazione per la Fondazione Rossini, Pesaro 1994 e ss. Riproduzioni di titoli intonati da singoli autori si vedono anche a corredo di edizioni monumentali delle partiture (ad esempio, i voll. XLIII-XLVII di E. Warburton (a c. di), *The collected works of Johann Christian Bach 1735-1782*, Garland, New York - London 1986-1987; il supplemento *Libretti* (a c. di K. Hortschansky), *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, Bärenreiter, Kassel 1995 e ss.), o di materiali in qualche modo connessi con la rappresentazione dell'opera (vedi la collana di disposizioni sceniche «Musica e Spettacolo», a c. di F. Degrada, M. Viale Ferrero, Ricordi, Milano 1990 e ss.).

nativi: l'iniziale maiuscola in corpo maggiore a inizio scena, o persino decorata in principio d'atto, un fregio in testa alla poesia, uno stemma floreale nel frontespizio o sull'ultima pagina. Cambiano i formati: al piú diffuso libretto in-12° (variabile da 7 × 13 cm a 9 × 15 cm circa), si affianca talvolta uno standard di larghezza quasi raddoppiata (11-12 × 16-17 cm circa), che consente una stampa piú ariosa ed offre il giusto spazio ai versi piú lunghi, senza dover sempre ricorrere a fastidiosi riporti delle ultime sillabe nella riga limitrofa; preferito già nel Settecento da certi editori e in certe particolari piazze, tale formato maggiore divenne comune durante il secolo XIX.

Nei libretti di Rinuccini il testo scorreva ancora senza interruzioni in atti e le didascalie erano quasi del tutto assenti (un'unica didascalia nella *Dafne*, due nell'*Euridice*, veruna nell'*Arianna*), anche se si dà almeno un caso di esemplare superstite recante a mano integrazioni proprio di natura visiva, segno di una sentita esi-

genza in tal senso [18]. Di fatto, tutto quanto avesse riguardato l'apparato scenico fu illustrato con dovizia nella *Descrizione* e nel *Compendio* citati, testi complementari al libretto nella loro funzione di documentazione *a posteriori* [19]. Va da sé che la didascalia – sia gestuale, sia scenografica, stampata solitamente in stile tipografico differente da quello delle battute proferite (per lo piú in corsivo) [20] – diverrà in breve parte integrante del testo poetico, delineandone a tutto tondo la natura precipuamente drammatica. L'opera buffa sarà sempre piú ricca di indicazioni gestuali rispetto alla coeva opera seria, per l'oggettiva presenza di maggior azione nonché per la quotidianità dei soggetti, che, avvicinando i personaggi al mondo reale, li priva di quella stilizzazione mitica che avvolge l'eroe della tragedia. Fra Otto e Novecento, analogamente a quanto avviene nel teatro parlato, si assiste poi ad una vera e propria moltiplicazione esponenziale delle didascalie, invadenti anche intere pagine di libretto [FIG. 4]:

18] Cfr. U. Rolandi, *Didascalie sceniche in un libretto dell'Euridice del Rinuccini (1600)*, in «Rivista Musicale Italiana» XXXIII (1926), pp. 21-27.

19] Un altro esempio consimile è la *Relazione delle Nozze degli Dei* (Massi e Landi, Firenze 1637), relativa all'allestimento d'un libretto di Carlo Coppola, con musiche di vari autori, e contenente indicazioni particolareggiate su scenari, vestuari e movimenti scenici. Fatti i dovuti distinguo, possiamo vedere in questi testi un antenato dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche* ottocenteschi, pubblicazioni in un certo qual modo legate alla produzione librettistica propriamente detta, benché di diffusione limitata fra gli addetti ai lavori e con precisi intenti non solo descrittivi del passato, ma anche prescrittivi nel futuro (cfr. D.

Rosen, *The staging of Verdi's operas*, in «Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977», Bärenreiter, Kassel 1980, pp. 444-453, trad. it., «La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi», in L. Bianconi (a c. di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-222; molti esemplari di quei *livrets* sono riprodotti nei due volumi a c. di H.R. Cohen, *Vingt-six livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes e The original staging manuals for twelve Parisian operatic premières*, Pendragon Press, New York 1986 e 1991.

20] Nei libretti del primo Seicento, il rapporto fra "tondo" e "corsivo" può risultare invertito nella caratterizzazione differenziata di versi e didascalie.

E infatti - (e ciò riempie di estremo stupore quel pubblico di mousmè) - il pupo Jor riesce ad avvinghiare il pupo Dhia e, così abbracciato, portarlo con sé a... Nirvana! Allora le tre guéchas, improvvisamente, escono davanti al Teatro a danzare. La loro apparizione e la loro danza completano l'effetto della rappresentazione. Oh, strane danzatrici! Oh, strane danze! Portano sul viso bizzarre maschere e le vesti, a veli, quando sono agitate dai movimenti delle diverse danze, le fanno rassombrare a misteriosi esseri fantastici avvolti dentro a nuvole. Una ha la maschera della Bellezza e la nuvola che la intorna è fatta di luce mite e soavissima; un'altra ha la maschera della Morte, la terza quella di un Vampiro e le nuvole di veli che le avvolgono sono di colori tetri e funerei. Kyoto gira intorno a raccogliere le offerte e così riesce scaltamente a distrarre l'attenzione: la povera Iris a un tratto rimane isolata dal gruppo delle mousmè; e un pronto giro di danza e un alto e vertiginoso volo dei veli della Bellezza, della Morte, del Vampiro la nascondono.... Alcuni fra i saltimbanchi rapidi s'impadroniscono della fanciulla; una mano sulla bocca le strozza un grido! È la danza finisce; e in un batter d'occhio il Teatrino è smontato, i pupi rinchiusi, i paraventi piegati, e la comitiva già s'avvia!

Kyoto Grazie, mousmè! Arrivederci!...

Musica!

Le Mousmè Andiamo?... È tardi!

È tardi!... Andiamo! Andiamo!

Kyoto (Or lascio questo scritto e del denaro
al Cieco, e il colpo è fatto!)

Osaka (Il colpo è fatto!)

(Mentre le mousmè ripassano il ponte per ritornare al villaggio, Kyoto rapidamente depone un foglio scritto, tenuto disteso da rios d'oro e mommie, sulla soglia della piccola casetta di Iris, con tanta abilità da non risvegliare il sensibilissimo udito del Cieco, e raggiunge celermente la comitiva che si allontana.)

Come lugubre visione e Teatro, e guéchas, e pupi si dileguano col suono dei sâmisén, cymbali e tamburelli e gongs!

Iris, ove sei?... O fiori del piccolo giardino, ov'è ora la vostra Iris?...

Iris è svenuta; essa giace ora involta nel tetro velo del Vampiro, e intorno la Morte e la Bellezza vigilano a deludere gli sguardi dei passanti.

Oh, come risuona triste la voce del Cieco che parla discutendo e sbugiardando il dramma falso di Jor e di Dhia rivolgendosi alla fanciulla mentre si affievoliscono lontano, lontano, i suoni dei sâmisén, cymbali, tamburelli e gongs.

Fig4:Luigi Ilis,camusica di Pietro Mascagni, (Ricordi, Milano 1898). A fine Ottocento, il mai assunto dimensioni esorbitanti rispetto ai versi messi in musica. In questo particolare persino a un doppio regime: le didascalie tradizionali, tipiche di un testo teatrale (sono affiancate a commenti (qui in corsivo) stilisticamente assai più pertinenti a un solo esplicitano i movimenti scenici, ma ne sottolineano pure quei risvolti affettivi valente attore riuscir mai a trasmettere a uno spettatore che lo guardi da parecchie za. La spinta estetizzante di un prodotto come questo arriva ad arricchire ogni pagina sfondo sempre diversa (in questa s'intravede nell'originale un uccello di palude), des parire nelle ristampe successive a grande tiratura.

non solo minuziosissime descrizioni d'ambiente, tendenti a fissare una volta per tutte la dimensione scenica dello spettacolo, ma anche delineazioni maniacali di atteggiamenti, stati d'animo, sogni, ricordi e pensieri del personaggio in scena, di cui nulla potrà mai pervenire allo spettatore che non segua il testo a stampa di pari passo con la rappresentazione (ma non ne avrebbe in molti casi neppure l'agio, l'estensione di certe didascalie essendo ben superiore al tempo che il rapido scorrere della musica concede alla lettura).

La lunghezza del testo poetico di un libretto è quanto mai variabile, influenzando di conseguenza sul numero di pagine di quei volumetti (circa 60-80 per un'opera in tre atti, secondo la grandezza del formato editoriale e il carattere di stampa): si parte con i 445 versi della *Dafne*, i 626 della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (il Cavaliere raccomandava che non si superassero i 700) [21], i 790 dell'*Euridice*, i 678 della *Favola d'Orfeo*, ma l'*Arianna* oltrepassa già ampiamente il limite dei mille versi (1.114), *L'incoronazione di Poppea* tocca i 1.500, le *Nozze degli dei* i 2.000, il *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini per Francesco Cavalli (Venezia 1649, fra i maggiori successi teatrali di tutto il Seicento) raggiunge quota 2.766 e così via, in un crescendo progressivo per quasi un secolo, toccando punte co-

me quelle dell'*Epulone* di Francesco Fulvio Frugoni (Venezia 1675): 5.522 versi, beninteso mai intonati da alcuno. Già il fortunato libretto di Giulio Rospigliosi *Chi soffre spera*, messo in musica da Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli (Roma 1639), superava comunque i 3.500 versi. È pur vero che il genere di commedia – di cui questo titolo costituisce, sotto certi aspetti, il capostipite nel teatro d'opera – richiede per sua natura dialoghi più nutriti che non la tragedia; nel Settecento la tendenza sarà tuttavia quella di fermarsi ben al di sotto dei 2.000 versi (così Zeno e Metastasio per l'opera seria, ma anche Goldoni e Da Ponte per quella buffa).

I radicali cambiamenti compositivi sorti al volgere del secolo porteranno l'Ottocento a diminuire drasticamente l'estensione dei recitativi («Chi sarà quel maestro che potrà mettere in musica senza seccare 100 versi di recitativo come in questo terz'atto? In tutti intieri quattro atti del *Nabucco* o dei *Lombardi* non troverà sicuramente più di 100 versi di recitativo») [22], facendo scendere la lunghezza media d'un libretto al di sotto dei 1.500 versi: 1.480 nel *Barbieri di Siviglia* (Cesare Sterbini) e 1.215 nella *Cenerentola* (Jacopo Ferretti), ma appena 1.005 per un'opera seria pur mastodontica come *Semiramide* (Gaetano Rossi), 908 per *Anna Bolena* (Felice Romani) e 705

21] Nella citata prefazione alla partitura a stampa, p. [iii].

22] Lettera di Giuseppe Verdi a Guglielmo Brenna, da Milano, 15 novembre 1843, in G. Verdi, *Lettere inedite*, a c. di G. Mo-

razzoni, Libreria Editrice Milanese, Milano 1929, p. 24 (la lamentela colpiva la prima stesura del libretto *Ernani*, propostogli da un Francesco Maria Piave al suo debutto operistico).

per *Rigoletto* (Francesco Maria Piave). A metà secolo si è insomma ridiscesi ai livelli auspicati da Emilio de' Cavalieri, per rimanervi sostanzialmente fino al termine della grande parabola melodrammatica italiana (945 versi nel pur verbosissimo *Otello* di Arrigo Boito, ma appena 732 in un libretto standard come *Tosca* di Illica e Giacosa).

Il Novecento, passate le logorree dannunziane, dedicherà nel secondo dopoguerra attenzioni di nuova natura al libretto d'opera, in linea con le esperienze della poesia sperimentale. Ad essa si rivolgono i pochi compositori "avanguardisti" ancora propensi ad impegnarsi in qualche forma di teatro cantato, trovando ad esempio in letterati quali Edoardo Sanguineti (in una felice e reiterata collaborazione con Luciano Berio) nuovi e diversi esempi di "libretto", alla ricerca di soluzioni inedite sin nella distribuzione delle parole sulla pagina, richiedendo talvolta formati editoriali alternativi [FIG. 5].

Quella di una studiata organizzazione grafica dei versi era stata del resto una caratteristica costante del libretto d'opera. La differenziazione poetica – ben netta nell'opera italiana – fra versi sciolti (endecasillabi e settenari non rimati in libera alternanza, destinati ai recita-

tivi) e versi lirici (tutti i metri in uso in poesia, per dar voce a strofe regolari destinate alle arie e ai numeri d'assieme) ha sempre influito vivamente sull'immagine della pagina, là dove il tipografo abbia avuto esperienza delle convenzioni grafiche invalse, che pretendono differenziati allineamenti al margine sinistro (detti *giustificazioni*): in posizione "normale" i versi sciolti, leggermente rientrati i versi lirici, con eventuali rientri aggiuntivi (ovvero sporgenze) per evidenziare il primo verso di ciascuna strofa [23] [FIG. 6]. Un'ulteriore caratteristica grafica, che accomuna il libretto alla tragedia parlata, è la ricomposizione visiva della *frangitura*, il fenomeno che consiste nello spezzare un verso fra più personaggi, distribuendone i singoli segmenti: la regola vuole allora che le parole messe in bocca ai personaggi successivi a quello che avvia il verso si allineino visivamente con la conclusione della battuta precedente, e così di seguito, fino a colmare la misura del verso stesso. Nell'esempio che segue (Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*, atto II, scena IX), si osservi la disposizione ortodossa di due terzine di decasillabi (il leggero rientro segnala l'inizio di ciascuna strofa, che si conclude per statuto operistico con un verso tronco):

23] Tutto ciò vale primieramente per la tradizione italiana. All'estero possono vigere altre convenzioni, vuoi dettate da un differente stile operistico che richiede testi in altro modo formulati (vedi la sostituzione dei versi sciolti con vera e propria prosa destinata a dialoghi parla-

ti), vuoi da consuetudini grafiche peculiari, comuni anche alla letteratura maggiore (ad esempio, una giustificazione differenziata per ogni metro poetico – versi alessandrini piuttosto che decasillabi, novenari, ottonari ecc., in rientranze successive – tipica dell'editoria francese).

<p>CORO B [gruppo 1^o]</p> <p>I am a teen-ager and as most teen-agers I dream about my future I dream of someday being a freshman [in college] I dream to study to be a JOURN- NALIST and a dream and I dream human relations I dream of getting married and having a PA- -ty</p> <p>but in the situation the world is in today it seems: I dream: it seems: I dream my dream. it seems they will never -never- -come true</p> <p>It seems, my dream, I dream and all -and all I can do I can do is is, it seems It seems is pray, it seems that god that sophomoric god will help our country our leaders, to realize the terrible consequences of war</p>	<p>CORO B [gruppi 2^o, 3^o e 4^o]</p> <p>lette biscottate tokky -una spazzola tailleur a due pezzi tre fazzoletti di puro cotone tre mutandine per bambini un quaderno di carta liscia un numero strigliante il rote che stamata dietro il Benagone -due tappeti -tutte le opere di Cicerone un aspirapolvere -un aspirapolvere a rate -un gatto due, tre gatti, tre gatti stamati -due fratelli stamati -una bara di pelle e un cassetto di gommapiena un Durax e una bara di zinco due bare -una ribellia -cinque bare un fucile mitragliatore quindici bare e un lanciastiffame quindici bare e un lanciastiffame</p>	<p>CORO B [gruppo 2^o]</p> <p>respondeo respondeo dicendum quod aliquod -bellum -ill iustum -illa requiritur -respondeo -respondeo -primo -sacertis principis -secundo -causa iusta -iusta -respondeo -ita -respondeo -tertio ut ill intentio bellantium -recta recta</p>	<p>Lei si vuole espulsione del letto alla finestra: si sporge.</p> <p>Caro nell'armadio e ne vive gli oggetti piu' diventi la spazzatura aumenta.</p> <p>Corre impetuamente alla porta che spalanca: guarda: nulla (riate del COCO A)</p> <p>Ritorna lenemente al letto trasciandosi in mezzo agli oggetti accumulatisi do- vunque e calpatendosi.</p>
--	---	--	--

Fig 5: Edoardo Sanguine *Passaggio*, libretto per Luciano Berio (Universal Edition, Milano 1963).
 secondo Novecento, il teatro musicale non produce più opere (in scena) il termine qui utilizzato dagli autori) e il libretto si modifica di conseguenza. Nella pagina prodotta, i testi cantati (su tre colonne parallele che indicano la simultaneità) sono organizzate in versi non-versi, nei quali l'effetto grafico sopraffo lo stesso contenuto parte, sopravvivono le didascalie sceniche. Il tradizionale formato editoriale ridotto lateralmente il campo a nuove e sempre diverse soluzioni.



Fig.6: *Siroe, Re di Persia*, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Malvezzi la Primavera dell'anno M. DCC. XXXII.

(Sassi, Bologna 1733). Una ben ordinata pagina di libretto (secondo regole tipografiche fino in fondo), in cui emergono l'indicazione dell'inizio di una nuova scena, l'elemento partecipativo, i versi cantati con giustezze differenziali (verso sciolto e rima baciata, o rima baciata e rima baciata), e la tradizionale rima baciata ('Core' / 'versificarsi') e la rima baciata nella fattispecie, o rima baciata). La seconda strofa viene qui staccata dalla prima grazie a un ulteriore rientranza, che avrebbero potuto essere un'interlinea bianca, ovvero una sporgenza interna o esterna della strofa. La particolare disposizione su due righe dell'ultimo ottonario (tecnica talvolta ad esempio, autore di questo libretto per Johann Adolph Hasse) per rima al mezzo, e la così rima interna ('stanno' / 'inganno') considerata un preziosismo poetico degno di sottile indicazione ' &c.' tipica dei libretti settecenteschi, nei quali la quasi totalità delle strofe da capo, e sta dunque a segnalare il ritorno alla prima strofa, di cui il libretto rimpicciolisce l'ultimo, la dicitura 'ATTO', che si legge in alto, altro non è che il titolo corrente delle due facciate (e sulla destra apparir di volta in volta 'PRIMO', 'SECONDO' o 'TERZO' e in basso il richiamo, vale a dire l'anticipazione della prima parola della pagina, indicando l'inizio del nuovo atto, comincerà nella fattispecie con la dicitura 'Atto Terzo' e si procederà alla rilegatura del volumetto.

50

A T T O

E pocanzi, può darfi di peggio?
Vidi un uom, Signor mio, gittar
giu!

il Con. Dal balcone? *(con vivacità.*

Ant. Vedete i garofani. *(Additandogli il
vaso di fiori schiacciato.*

il Con. In giardino?

Ant. Sì:

Suf. a2 Figaro, a l'erta. *(basso a Fig.*

il Con. Cosa sento!

la Con.)

Fig.) Costui ci sconcerta: *(piano.*

Suf.)

la Con.)

Fig.) a3 Quel briaco, che viene a far

Suf.) qui? *(forse.*

il Con. Dunque un uom... ma dov'è, dov'è
gito? *(con fero.*

Ant. Ratto ratto il birbone è fuggito,

E ad un tratto di vista m'uscì.

Suf. Sai che il Paggio... *(Piano a Fig.*

Fig. So tutto, lo vidi. *(Piano a Suf.*

Ah ah ah *(Ride forte.*

il Con. Taci là.

Ant. Cosa ridi?

Fig. a2 Tu' sei cotto dal forger del di.

Suf.

il Con. Or ripetimi: un uom dal balcone...

Ant. Dal balcone:

il Con. In giardino...

Ant.

Fig. 7: Le nozze di Figaro, commedia per musica tratta dal francese in quattro atti, da rappresentarsi nel Teatro di Corte l'anno 1786 (Kurzbeak, Vienna 1786). Nel libretto stampato per la prima del polavoro mozartiano, il tipografo ha omesso di evidenziare graficamente i versi; ne consegue una distribuzione disordinata di frammenti metrici che sembrano aver perduto l'identità metrica. In questo il modo barbaro con cui vengono oggi per lo più ristampati i libretti d'opera, specie nelle pubblicazioni a più ampia diffusione (programmi di libretto, allegati discografici ecc.).

18 A T T O

S C E N A II.

Alerio, e i fanciullo fra le donzelle seguaci d'Europa, ed alcuni pochi guerrieri Cretensi, che vengono attaccati da Egitto, che si presenta loro alla testa d'una squadra numerosa di soldati Fenicij.

Aff. S Telle! ... (1) Il figliu!... (2) All'armi; **Aff.** All'armi. (3)

Egiz. Chi non cede alle nostr' armi (4)
Si difendi, o cada estinto.

Aggesseri. Chi non cede, cada estinto. (5)
Aff. Cruda forte, hai vinto, hai vinto! (6)
Ma da te non caddi oppresso: (7)
Ma l'istello = io sono ancor.

Egiz. Sia da voi frastito il figlio; (8)
O si renda il genitor.

L

P R I M O. 19

Donzelle. Ah bel figlio = il sol periglio (1)
Dia consiglio = al genitor.

Egiz. (2) Ohi. Che più tardote? (3)

S C E N A III.

Europa, che forte improvvisa dal suo ritiro; e detti.

Eur. C Ruideli! Ah no. Fermate. (4)
Pria che ferir quel fem, (5)
Pec quello petto almeno
Passino, oh Dio! quell' armi
A lacerarmi = il cor. (6)

Aff. Mio ben, che mai faceli? (7)

Eur. Renditi. (8)

Aff. Alfin vincelli. (9)
Cedo al paterno amor.

Eur. Cedi al paterno amor.

Cora Vnife il paterno amor.

Egiz. Tratto in carcere d'istito (10)
Sia ciascun fra' lacci avvinto:
E si ferbi alla vendetta:
Ch'oggi un padre aspetta = e un re. (11)

(1) Accorre con molta furia in difesa del fanciullo, mentre i soldati Fenici si incontrano verso il medesimo.

(2) A' suoi guerrieri Cretensi.

(3) Smanan l'armi e si pongono in difesa del fanciullo, e delle donzelle, che lo circondano.

(4) A' suoi soldati Fenici, additando loro Alerio, ed i suoi seguaci Cretensi.

(5) Attaccando i guerrieri di Creta, che, accorte il loro combattimento, si vanno retrocedendo istintiva alla difesa, ed all'ordine.

(6) Verso il cielo, nel veder che il fanciullo solo, per l'oppressione, è respinto de' suoi guerrieri Cretensi.

(7) Avvertendolo di non essere verso Egitto.

(8) Avvertendolo il fanciullo a' suoi fratelli, che si pongono in atto di resistere.

(9) Supplichevola verso Alerio.

(10) Un numero a' suoi soldati Fenici.

(11) Soldati Fenici si accennano (questi all'improvvisa apparizione di Europa.

(1) Accorre affannosa per impedir la morte del figlio.

(2) Si pone tra il fanciullo, ed i soldati Fenici.

(3) Nella esplosa, le ossano verrà scacciata da Europa, ed Alerio a due.

(4) Con tenerezza verso Europa.

(5) Smanando verso Alerio.

(6) Gridando a terra l'accorto, cede, non senza pena, e risentimento, alle istanze d'Europa.

(7) A' suoi soldati Fenici.

(8) Parte.

Fig 8: Europa riconosciuta. *Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Duca! Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese d'Agosto dell'anno 1778* (Bianchi, Milano 1778). 0 lo storico libretto distribuito al pubblico la sera dell'inaugurazione del Teatro alla Scala di Milano (3 agosto 1778), poesia di Mattia Verazi, musica di Antonio Salieri. Secondo una pratica poco diffusa, le lunghe didascalie vengono raggruppate a pi di pagine non interrompere il regolare scorrimento dei versi.

Da segnalare infine una singolare prassi redazionale invalsa dalla fine del Seicento: quella d'indicare esplicitamente i tagli, rispetto al testo originale, effettuati dal musicista per opportunità compositiva, ovvero apportati per brevità in quella specific-

ca sede teatrale dagli stessi esecutori. L'indicazione avveniva tramite virgolette (" oppure ») poste al margine sinistro dei versi soppressi – da cui l'espressione frequente *versi virgolati* – e aveva l'intento d'offrire sempre e comunque il testo poetico

Melodrammi giocosi, a c. di E. Bonora, Mucchi, Modena 1998; L. Da Ponte, *Libretti viennesi*, 2 voll., a c. di L. Della Chà, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, Parma 1999; l'antologia storica *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda, P. Fabbri, Mondadori, Milano 1997. Particolarmente originale, incentrata questa volta su un compositore, la raccolta sinottica di tutti a c. di L. Bianconi, G. La Face Bianconi, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, 3 voll., Olschki, Firenze 1992 e ss. Esemplice edizione genetico-evolutiva di un libretto

d'opera – dalla "selva" (l'ossatura preliminare) alla redazione autografa, all' *editio princeps*, alle successive versioni recanti interventi "autentici" – è G. Pagannone, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano*, Olschki, Firenze 2004. Un esempio, al contrario, di come i libretti non vadano stampati sono i volumi gemelli G. Rospigliosi, *Melodrammi profani e Melodrammi sacri*, a c. di D. Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998 e 1999 (se ne veda la feroce recensione di D. Daolmi in «Il Saggiatore musicale» IX (2002), pp. 230-249, chiarificatrice dell'intera proble-

nella sua estensione completa: non tanto nella stesura poetica originale, ch  le arie venivano rimpiazzate senza particolari avvertimenti, quanto piuttosto nella sua completezza drammatica, considerato il fatto che i tagli segnalati riguardavano per lo pi  i recitativi, luogo deputato all'esposizione e svolgimento dell'intraccio. Per chiarire la portata del fenomeno, pu  essere utile uno sguardo a un esempio limite. L'ultima intonazione della *Semiramide* metastasiana (1729) giunge a Ottocento inoltrato con la partitura di Giacomo Meyerbeer (Torino 1819), in un teatro particolarmente interessato a simili operazioni («i libri di Torino sono fatti da un certo Conte non so il cognome, che impasticcia i libri di Metastasio come la *Didone* e l'*Ezio*, che ha scritto Mercadante») [25]: ebbene, non solo le classiche arie col "da capo" sono ormai obsolete per il melodramma ottocentesco, che le sostituisce con rond , duetti e pezzi d'assieme, ma anche i lunghissimi recitativi originali risultano del tutto impraticabili, e vengono pertanto drasticamente ridotti, con un'azione certosina di spolpamento che la nuova stampa del libretto rende palese attraverso le "virgolate", senza cos  privare il lettore torinese neppure d'una parola del Poeta Cesareo [FIG.9].

[25] Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo, da Genova, 19 aprile 1828, in V. Bellini, *Epistolario*, a c. di L. Cambi, Mondadori, Verona 1943, p. 85. Autore di tali arrangiamenti potrebbe essere stato il conte Lodovico Piossasco Feys (cfr. A. Basso, *Il teatro della citt *, II vol.

PARATESTI

A complemento del testo poetico, il libretto inteso come volume a stampa si arricchisce di ulteriori contenuti. Sfogliamo insieme dalla prima all'ultima pagina. Il frontespizio, come si   gi  detto, contiene per certo soltanto il titolo e l'eventuale sottotitolo (assai in uso fra Sette e Ottocento, specie nel repertorio comico), cui seguono con frequenza variabile la specificazione del genere (dramma per musica, dramma giocoso, melodramma, oratorio, serenata, azione teatrale ecc.), il numero degli atti, gli autori del testo poetico e della musica (dapprima quasi del tutto assenti, poi presenti con assiduit  crescente durante l'Ottocento), il teatro e la stagione destinati alla rappresentazione, l'eventuale dedica a qualche patrono, la citt  di edizione e il nome dello stampatore (del tutto opzionale l'anno di stampa, in parte surrogato, come gi  detto, dall'indicazione della stagione teatrale).

Entrando all'interno del volume, non   rara fino al primo Ottocento la presenza di una lettera d'encomio indirizzata al patrocinatore di turno. Dapprincipio n'  autore lo stesso poeta: nel modello produttivo di met  Seicento, i librettisti non dipendevano infatti dall'impresario, ma facevano eco-

di A. Basso (a c. di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976, pp. 183-184), responsabile forse anche della *Semiramide* per Meyerbeer, nonostante il nome di Giacomo Rossi comunemente indicato nei repertori enciclopedici.

38

ATTO

SCENA III.

Tamiri, e Semiramide.

- Tam.* Signor, perchè si tiene
Prigioniero Scitalce?
- Sem.* » A tuo riguardo. »
Voglio, che a' piedi tuoi supplice, umile
Ti chieda quell' altero
E perdono, e pietà.
- Tam.* » Gran pena in vero!
» Eh non basta al mio sdegno. » Io vo', che il petto
Esponga al nudo acciaio; io vo' che sia
La sua vita in periglio; » e se un rivale
» Su gli occhi miei gli trafiggesse il seno,
» Nel suo morir sarei contenta appieno.
- Sem.* » Ah! mal conviene a tenera donzella
» Mostrar, fuor del costume,
» Di brama si tiranna il core acceso.
- Tam.* » Parli così, perchè non sei l' offeso.
» La sua morte mi giova.
- Sem.* » (Lo sdegno coll' amor venga alla prova.)
» Tamiri ascolta. Alfine
» Ho desio d' appagarti, e già che vuoi
» Scitalce estinto, io la tua brama adempio,
» Ma non chiamarmi poi barbaro, ed empio.
- Tam.* » Anzi giusto, anzi amico
» Chiamar ti deggio. »
- Sem.* In solitaria parte
Farò, che innanzi a te cada trafitto.
- Tam.* Oh Dio!
- Sem.* (Cià impallidisce) Tu potresti allora
» Prima che affatto ci mora,
» Aprirgli il sen con le tue mani istesse
» Allora . . .

Fig.9: *Semiramide*, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale dell'anno 1819 (De Rossi, Torino 1819). Si tratta in buona sostanza del vecchio libretto metastasiano (1729) nazionazione, giunta ormai fuori tempo massimo, quando il genere operistico richiedeva strutture sissime da quelle d' inizio Settecento. Un anonimo rabberciatore di versi (forse tale cont Feys) provvide a inserirvi tutte le cavatine e i rond , i duetti e i concertati di cui Gi sogno nel 1819, incastonandoli negli aulici recitativi originali del Poeta Cesareo: troppo per venire interamente cantati a quell' epoca; troppo sacri, nondimeno, per stamparli in f diente da virgatura a margine consente di salvare capra e cavoli, indicando i tagli allo spettacolo col libretto aperto. Nella fattura versivirgola, cioè in un verso quindici quantit supere alla consuetudine. Tuttavia, il poeta preposto ai tagli garantisce sempre la regolarità perstitti, che - sebbene monconi di frasi pi lunghe - suoneranno ognora perfetti endecasipiet . Io vo che il petto") o settenari ("la sua vita in periglio"). Ø semmai il tipografo guatamente la frangitura (vedi il secondo e terzo verso, da considerarsi un unico endecasimalcostume vieppi diffusosi nel tempo.

nomia a sé, provvedendo in proprio alla stampa del libretto, di cui intascavano i proventi [26]. Per quanto abbiano sempre dimostrato una certa gelosia – sia pur inane – per i loro parti teatrali (la stessa istituzione dei versi “virgolati” è il frutto d’un compromesso fra l’aspirazione letteraria del librettista, che vuole presentare al mondo il testo nell’integralità della sua concezione, e l’indipendenza creativa del compositore, che mette in musica solo quanto gli aggrada), dopo la prima fissazione a stampa i poeti perdevano comunque il controllo sul loro lavoro, ristampato in autonomia da ogni teatro che lo riutilizzasse in una qualche sua forma; statisticamente parlando, sono quindi preponderanti i libretti editi senza il diretto controllo dell’autore, e ciò accadrà in tutti i casi di ripresa dell’opera in altra città, o d’intonazione *ex novo* di un libretto preesistente, opportunamente modificato. La lettera d’apertura del volume diverrà dunque sempre più spesso il gesto d’omaggio uscito dalla penna di un impresario, in alternativa o come ampliamento dell’eventuale dedica sulla prima pagina.

In ciò, il libretto d’opera – sempre inteso come prodotto editoriale – si configura dunque per quello che già

l’osservazione del frontespizio faceva dedurre: solo indirettamente è l’emanazione di un poeta, che pur ne occupa la gran parte delle pagine con il suo parto drammatico, e men che meno di un musicista, il cui nome cede sovente il passo a quello di violinisti, danzatori e parrucchieri operanti in quel particolare allestimento; ci troviamo piuttosto di fronte all’atto pubblico di un teatro (a ben vedere, non molto diverso dal moderno programma di sala), in cui, fra le tante notizie sulla serata, lo spettatore trova anche le parole del dramma, riesemplate in base alle modifiche specifiche di quel particolare allestimento. Tutto ciò viene confermato dalla presenza – sempre più frequente, a partire da fine Seicento – d’un elenco degli interpreti vocali partecipanti allo spettacolo [27], con tanto di soprannomi in uso (specie se castrati), qualifiche onorifiche e incarichi stabili vantati da ognuno [FIG. 10], e viene definitivamente sancito dalla lista delle cosiddette *mutazioni sceniche*, vale a dire la descrizione sommaria degli ambienti predisposti per i vari momenti del dramma in quel singolo allestimento, non sempre in fedeltà alle direttive del libretto originale [28]. Nomi e cognomi dei principali artefici di tale impianto visivo (l’ingegnere e il pittore delle scene,

26] Cfr. L. Bianconi, Th. Walker, *Production, consumption and political function of seventeenth-century opera*, in «Early Music History» IV (1984), pp. 209-296, trad. it. parziale in C. Annibaldi (a c. di), *La musica e il mondo*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 221-252: 246.

27] Un’eccezione precoce è il libretto del-

l’*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi, musica di Felice Sances (Padova 1638), che contempla già un dettagliato elenco degli esecutori.

28] Sull’argomento cfr. M. Viale Ferrero, “Le didascalie sceniche del Metastasio”, in M.T. Muraro (a c. di), *Metastasio e il mondo musicale*, Olschki, Firenze 1986, pp. 133-149.

8
PERSONAGGI.

ALESSANDRO .

Il Sig. Raffaele Signorini .

PORO Re di una parte dell'Indie, amante
di Cleofide .

*Il Sig. Giovanni Carestini Virtuoso del Se-
renissimo di Parma .*

CLEOFIDE Regina di un'altra parte del-
l' Indie , amante di Poro .

Il Sig. Giacinto Fontana detto Farfallino.

ERISSENA Sorella di Poro .

Il Sig. Giuseppe Appiani Milanese .

GANDARTE Generale dell' armi di Poro,
amante di Erissena .

Il Sig. Francesco Tolve Napolitano .

TIMAGENE Confidente d'Alessandro , e
nemico occulto del medesimo .

Il Sig. Gio: Andrea Taffi .

La Musica è del Sig. Leonardo Vinci Pro-Vi-
ce Maestro della Real Cappella di Napoli.

Inventore de' Balli .

Il Sig. Pietro Gugliantini Virtuoso della Se-
renissima Gran Principessa di Toscana .

Inventore degli Abbattimenti .

Il Sig. Decio Berrettini .

ATTO

Fig.10: Alessando nell'Indie, dramma per musica di Pietro Metastasio [...] da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame nel Carnevale dell'anno 1730 (Zempel - De Mey, Roma 1730). Il paratesto librettistico non manca quasi mai, accanto ai personaggi del dramma, gli interpreti della specifica produzione che il coreografo accompagnava, per i castrati, dal soprannome che li ha resi celebri ("Farfallino") e, per tutti quanti lo possano vantare, dal titolo onorifico ottenuto da quella produzione ("Duca di Parma"), proclamazione che è nel contempo lustro al cantante che ha ottenuto la coreografia e al mecenate che gliel ha attribuita. Più rara, l'indicazione della provenienza geografica ("Milanese", "Napolitano"). È in questa stessa pagina che troviamo eventualmente posto il nome del coreografo, del maestro d'armi e duelli (gli abbattimenti), nonché dell'impresario.

ma anche il sarto degli abiti maschili, quello degli abiti femminili, il calzolaio, il parrucchiere, il berrettonaro ecc.) vanno poi a completare gli elenchi, talvolta assai estesi, di strumentisti e ballerini, con i loro rispettivi direttori (il primo violino per gli uni, il compositore dei balli – cioè il coreografo – per gli altri), mentre gli autori dei versi e della musica, cioè degli elementi immateriali e soprattutto *non contingenti* dello spettacolo, rimangono come s'è detto spesso volte taciuti (cosa che non significa necessariamente che fossero sempre dati per scontati, come quando oggi diciamo sbrigativamente “la *Traviata* della Callas” o “la *Bohème* di Zeffirelli”).

Il librettista trova il suo spazio per parlare in prima persona attraverso un'eventuale premessa rivolta «Al lettore» o «Al rispettabile pubblico» in cui, con una serie di *excusationes non petitae*, intende prevenire possibili accuse d'incongruità drammaturgiche o allontanamenti drastici dalle vicende storiche prese a soggetto, immancabilmente imputate alle necessità intrinseche dell'opera in musica o alle richieste del moderno gusto teatrale; in forma più neutra redige invece all'occorrenza un «Argomento» del dramma, che secondo i casi espone i complessi antefatti della vicenda («Da questo punto prende il suo principio la rappresentazione del presente drammatico componimento» n'è la frequente conclusione), o riassume la vicenda stessa come guida preliminare alla comprensione dell'intreccio. Nei teatri dello Stato

Pontificio, e ovunque sia attivo l'ufficio dell'Inquisizione, il poeta è poi costretto, in una stereotipata «Protesta», a professare la propria assoluta aderenza alla fede cristiana, indipendentemente da quanto le necessità del dramma gli abbiano fatto mettere in bocca ai singoli personaggi. Ad essa s'affianca, dislocato talvolta a fine libretto, l'*imprimatur*, vale a dire il nulla osta della censura alla pubblicazione del testo, emesso a seconda dei luoghi e delle epoche da autorità religiose o civili [FIG. 11].

Pagina dopo pagina, giungiamo finalmente all'inizio del testo drammatico, con le sue divisioni interne in atti e scene successive. Non sempre la poesia scorre però liberamente e senza intoppi. In forma invasiva, e con dirette ripercussioni sullo svolgimento dello spettacolo, fino a Ottocento inoltrato trovano spazio fra un atto e l'altro testi del tutto estranei a quelli del dramma per musica annunciato nel frontespizio: si tratta, in certe zone e in certe epoche (ad esempio, a Napoli nella prima metà del Settecento), di un secondo libretto, di proporzioni assai più ridotte, relativo a eventuali *intermezzi* comici destinati a inframezzare i tre atti dell'opera seria; più frequentemente, gli intervalli dello spettacolo principale nonché il dopo-spettacolo vengono riempiti da balli su soggetti del tutto estranei ad esso, di cui il volumetto in vendita in teatro riporta il rispettivo “libretto” (che, in assenza di parole cantate, si riduce alla narrazione più o meno estesa degli eventi inscenati), non-

43

Bur. Frontino me l'ha detto.
 Fro. Frontino, si signore!
 Ros. Frontino non sarà.
 Gam. Frontino traditore,
 Fro. Perché tal novità?
 Per sciogliere quel nodo
 per far lagarnez un altro
 Immaginai da scaltro
 Questo ingegnoso error.

Er.m. Come? -
 Er.m. Perdonna, o cara,
 Un temerario amore.
 Indegno del tuo core!
 Ammazzami non sono.
 Chieggo da voi perdono
 A un labbro mentitor. In Gamber.

Sam. Sposala pur figliuolo
 Il ciel vi benedica.
 Bur. Ed io qui resto solo?
 Gam. Pazienza, caro amico.
 Bur. Non ma n'importa un ficio
 Dogna di me non è.

Tutti. Che dolce momento! - Che giorno felice!
 La gioia, ed il contento - Brillare ci fa.
 L'equivoco è sciolto - Ritorna la calma,
 Amore d'ogni anima - Trionfo sarà.

Fine

18. Aprile 1811
 P. P. ed approvato
 Luigi. M. P. M. del R. Imp. Teatro

Fig11: Sono relativamente rari i libretti pervenutici in forma manoscritta. Alle origini, copie da collezione, destinate all'erudito, come avveniva per un qualunque testo letterario, teschi di Giulio Raspiugliosi, ad esempio, ci sono giunti in tale veste). Nel Settecento, tirature nonch il valore effimero di quei testi annulleranno la necessità di una trasmissione e i pochi drammi destinati a durare nel tempo godranno di eleganti edizioni cumulative, stasiani. Fra Sette e Ottocento, l'esemplare manoscritto coincide pertanto quasi esclusivamente con il librettista fortunosamente superstiti, o con una sua copia in pulito (autografa) nata di volta in volta al compositore, al censore, al tipografo. Quella riprodotta qui è la copia (autografa?) sottoposta alla censura - che dissemina nel corso del testo parecchie emendamenti apportati, in sede esecutiva il testo fu infatti giudicato trasgressivo e lo scartafaccio venne assunto a documentazione dell'azione disciplinare intentata contro il compositore di turno. Si noti, gi nella stesura manoscritta, il suggerimento alla giusta impaginazione del testo: la sporgenza a sinistra, più o meno accentuata, del primo verso di ogni strofa ('Come?', 'Sposala'), dopo il verso tronco che conclude la strofa precedente; la frangitura composta ('Come? = Perdonna, o cara'); i doppi senari contrattati ('Perdonna, o cara' e 'Amore d'ogni anima') relegata nel margine destro.

ché il nome di coreografi e danzatori, così che il libretto d'opera diviene fonte primaria anche per la storia della danza teatrale sette-ottocentesca, fino a quando – verso il 1870 – anche il ballo non guadagnerà una propria autonomia e un libretto a stampa tutto suo (una pratica che, sporadicamente, era comunque già in uso un secolo prima).

Con la dicitura «Fine del dramma» si conclude per solito il testo poetico, e con esso il libretto nella sua variegata consistenza, salvo l'aggiunta non rara di cartigli dell'ultimo minuto – le stampe dei libretti erano già di per sé prodotti dell'ultim'ora, confezionati in gran fretta a ridosso dell'andata in scena – recanti la rubrica «Errata corrige» oppure sostanziali varianti nel testo, quali l'aggiunta o la sostituzione di questa o quell'aria, verosimilmente pretesa da uno degli interpreti principali che si fosse sentito limitato da una parte ristretta o si fosse trovato a mal partito con un brano a lui non confacente [FIG. 12]; in alternativa, tali modifiche venivano prodotte direttamente sul testo già stampato, incollandovi sopra peccette con le nuove parole.

USO E FUNZIONE DEL LIBRETTO

In tutto ciò, la ricca messe di libretti sopravvissuti al passare dei secoli costituisce per lo studioso moderno

una raccolta capitale di documenti relativi alla storia del teatro d'opera – da cui ricavare notizie preziose per la compilazione di accurate cronologie riguardanti istituzioni ed esecutori, ma anche l'immagine di un gusto e di un'estetica dello spettacolo socialmente condivisi (nella scelta dei soggetti, nella loro deformazione rispetto agli archetipi classici, nella limitazione di certi temi imposta dalla censura con modalità diverse in tempi e luoghi, nelle pratiche di rimaneggiamento e di esecuzione, in tutto quanto insomma contribuisce a far leggere l'opera come un prodotto culturale in senso lato) – piuttosto che un *corpus* di testi letterari da trattare alla stregua, per dire, dei vari poemetti amorosi, moralistici o satirici che andavano a stampa in quegli stessi anni, in formati editoriali spesso del tutto simili a quelli utilizzati per i libretti d'opera. Del resto, come il precedente paragrafo ha mirato a dimostrare, l'intento di chi confezionava tali pubblicazioni era soltanto quello di fornire un supporto pratico allo spettatore in un agile ed economico volumetto, da conservarsi poi eventualmente come souvenir della serata.

La sua lettura *durante* lo spettacolo è ampiamente documentata [29], e si giustifica con la sempre lamentata difficoltà di cogliere le parole, quando affidate alla tipica emissione

29] Si veda ad esempio il ben noto olio di Pietro Domenico Oliviero riprodotto l'interno del Teatro Regio di Torino nella sera – così vuole la tradizione – della sua inaugurazione (26 dicembre

1740, con l'*Arsace* di Metastasio, musica di Francesco Feo): ebbene, uno su cinque fra gli spettatori raffigurati in platea tiene in mano un libretto aperto, immergendovi lo sguardo.

Dopo la Scena VIII. dell'Atto secondo, p. 44

D. Narciso.

Partiti D. Geronio ed il Poeta, esce lieto e frettoloso,

Intesi: ah! tutto intesi. In questo Albergo
 Mi guidò la fortuna. Ingrata donna
 Non fuggirai da me. Tutto vogl'io
 Tentar perchè mi resti;
 La fè mi serberai, che promettesti.
 Tu seconda il mio disegno,
 Dolce amor, da cui mi viene.
 Deh! ricusa a tutti un bene,
 Che accordasti un giorno a me.
 Se il mio rival deludo!
 Se inganno un incostante!
 Per un offeso amante
 Vendetta egual non v'è.
 Ah! sì; la speme,
 Che sento in core,
 Pietoso amore,
 Mi vien da te. (parte)

Fig.12: Il turco in Italia, dramma buffo per musica in due atti da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala per primo spettacolo dell'Autunno del 1814 (Pirola, Milano 1814). Il libretto stampato in occasione del debutto di Rossini termina ufficialmente alla p. 67, sul cui retro si legge tuttavia l'appendice di un verso: «Dopo la Scena VIII. dell'Atto secondo, p. 44». Il libretto di Rossini è stato stampato in occasione del debutto di Rossini: nell'occasione, il divo Giovanni David, che non aveva evidentemente digerito la scena di Geronio e del suo librettista Felice Romani di lasciarlo privo di un pezzo solistico. Nell'immagine si notino i quattro diversi livelli che evidenziano i successivi cambi di metro, secondo un modello francese, nonché la sporgenza esterna del primo verso di ogni strofa.

canora del cantante lirico (su qualche esemplare si possono ancora trovare tracce di cera sgocciolata dal moccolo avvicinato per illuminare la pagina, segno che la luce presente in quelle sale, pur notoriamente illuminate, non era del tutto sufficiente, specie nei palchi). Ma la lettura sin *preventiva* del testo – diffusa al punto che i teatri s'impegnavano a renderlo disponibile ancor prima dell'andata in scena (Stendhal ci rac-

conta delle sue puntate al botteghino della Scala per acquistare la mattina presto il libretto ancor fresco di stampa) [30] – parrebbe un controsenso se confrontata col mondo della tragedia parlata, dove anzi conoscere in anticipo il decorso degli eventi sarebbe per molti un mortificare la soddisfazione d'ascolto (più verosimile la rilettura casalinga *a posteriori*, sull'onda dell'interesse suscitato dallo spettacolo, operazione assai più

[30] Stendhal [Henri Beyle], *Vie de Henry Brulard* [1835-1836], cap. XXXVIII. Ringrazio particolarmente Lorenzo Bianconi per

questa segnalazione e per i tanti, sempre preziosi suggerimenti che hanno arricchito il presente scritto.

facile per il pubblico dell'opera, che automaticamente si ritrova il testo fra le mani, senza neppure doversi impegnare in fastidiose ricerche). Eppure la consuetudine di leggere il libretto in anticipo – in vece di limitarne la lettura durante lo spettacolo – è testimoniata già nel primo secolo di vita dell'opera in musica:

Dov'andari sta sera? Vad all'Opera.
 Voli venir? Con voi verrò per tutt.
 [...]
 Avì let el librett? L'ho scors on tratt.
 Che ve 'n par? Verament se reconoss,
 Ch'el ven da penna nobil,

sono i tipici discorsi fra due aristocratiche, riportati per bocca d'una serva di Carlo Maria Maggi [31]. La prassi della lettura preventiva è rimasta viva fino ad oggi, fra coloro almeno cui i mille altri impegni prima della serata a teatro non impediscono di ritagliarsi il tempo necessario. L'idiosincrasia testimoniata da Stendhal a inizio Ottocento fra alcuni spettatori veneti ci suona dunque perlomeno curiosa:

Si noti che parlo sempre e solo della musica, mai delle parole, che non conosco. Ricostruisco sempre, per conto mio, le parole di un'opera. Partendo dalla situazione scelta dal poeta, gli chiedo soltanto una parola, una sola, per definirmi il sentimento; per esempio [all'inizio dell'*Italiana in Algeri* di Rossini] vedo in Mustafà un uomo

stanco della sua donna e della propria grandezza e non privo di vanità nella sua qualità di sovrano.

Forse l'aggiunta delle parole mi rovinerebbe tutto. Che farci? Sarebbe stato evidentemente meglio che fossero stati Voltaire o Beaumarchais a scrivere il libretto; sarebbe piacevole come la musica; lo si potrebbe leggere senza rompere l'incantesimo. Ma siccome i Voltaire sono rari, è una vera fortuna che l'arte incantevole di cui ci occupiamo possa fare così facilmente a meno di un grande poeta. Purché non si faccia l'imprudenza di leggere il libretto. A Vicenza ho visto che lo si sfogliava la prima serata per avere un'idea dell'azione. Di ogni brano si leggeva il primo verso che definisce la passione o la sfumatura del sentimento che la musica deve interpretare. Ma nel corso delle quaranta recite successive non venne mai in mente ad alcuno di aprire quel volumetto rilegato in carta dorata.

A Venezia la signora B***, temendo lo spiacevole effetto del libretto, non lo voleva nel suo palco nemmeno alla prima rappresentazione. Le si sunteggiava l'azione in una quarantina di righe; poi, seguendo la numerazione 1, 2, 3, 4 ecc., le si esponeva in quattro o cinque parole l'argomento di ogni aria, duetto o pezzo d'assieme [ad es. *Cavatina Lindoro*: desolazione di un giovane amante italiano fatto schiavo in Algeri; *Duetto Lindoro e Mustafà*: il prigioniero ricusa la donna che gli viene offerta in sposa], e questo breve

31] *Il lotto di Genova* (aggiunta a *I consigli di Meneghino*, 1697), in C.M. Maggi, *Il teatro mi-*

lanese, a c. di D. Isella, 2 voll., Einaudi, Torino 1964, vol. I, pp. 563-593: 589-590.

estratto era seguito dal primo verso dell'aria o del duetto [«Languir per una bella l e star lontan da quella...»; «Se inclinassi a prender moglie l ci vorrebbero tante cose»]. Ho notato che tutti apprezzavano quest'idea. Così dovrebbero essere stampati i libretti per gli amatori [32].

Usati dunque come mero supporto all'ascolto, la dimensione squisitamente letteraria di quei testi viene semmai recuperata nelle eventuali successive riedizioni svincolate dalla contingenza teatrale, in raccolte curate dagli stessi poeti – per affidare all'eternità la versione “definitiva” di un prodotto ritenuto comunque poeticamente valido – o confezionate postume con intenti celebrativi. In tal senso vanno viste le ripetute edizioni metastasiane, a partire da quella veneziana del 1733-1737, cui s'aggiungono le tante pubblicazioni settecentesche curate dagli autori medesimi, dove i libretti appaiono a completamento della produzione letteraria maggiore (Scipione Maffei, Verona 1730; Giovanni Claudio Pasquini, Arezzo 1751; Carlo Goldoni, Venezia 1788-1795; Ranieri de' Calzabigi, Livorno 1774 e Napoli 1793), o come raccolta piú o meno completa dei soli testi drammatici (Benedetto Ferrari, Milano 1644; Giovanni Francesco Busenello, Venezia 1656; Francesco Berni, Ferrara 1666; Giovanni Andrea Moniglia, Firenze 1689-1690; Pietro Antonio Bernardoni,

Bologna 1706-1707; Girolamo Gigli, Venezia 1708; Francesco Silvani, Venezia 1744; Paolo Antonio Rolli, Verona 1744, postuma; Apostolo Zeno, Venezia 1744; Ferdinando Moretti, San Pietroburgo 1794). Piú rare le edizioni antiche di testi in altre lingue (i libretti di Charles-Simon Favart e signora, Paris 1763-1777), per lo piú reperibili in antologie collettive cresciute attorno a un teatro (*Le Théâtre italien* curato da Evaristo Gherardi, con varie edizioni a partire dal 1694; il *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Paris 1703-1747; il *Teatro comico portoguez*, Lisboa 1744 e 1787-1792). Tale prassi editoriale s'interrompe significativamente nel corso dell'Ottocento (dopo l'esempio isolato di Luigi Romanelli, 1832, e con l'omaggio postumo a Eugène Scribe, Paris 1874-1885), segno della progressiva perdita di credibilità artistica per tale letteratura di second'ordine. L'editoria piú recente se n'è infatti interessata quasi solo nel caso di poeti in odore di eccellenza prestati piú o meno occasionalmente al teatro musicale, di cui si accolgono in edizione letteraria anche i “peccati” operistici (Giovanni Pascoli, Bologna 1924; Gabriele D'Annunzio, Milano 1939-1940; Arrigo Boito, Milano 1942; Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt a. M. 1947-1954; William S. Gilbert, New York 1958; Edoardo Sanguineti, Milano 1969; Wystan H. Auden, Princeton

[32] Stendhal [Henri Beyle], *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1823, trad. it., *Vita di Rossini*,

seguita dalle Note di un dilettante, a c. di M. Bongiovanni Bertini, EDT, Torino 1983, pp. 46-47.

1993; Italo Calvino, Milano 1994; Dino Buzzati, Milano 1998): sempre e comunque edizioni che vedono il poeta al centro dell'interesse. Persino la prima edizione collettiva dei libretti wagneriani, curata – come avevano fatto i librettisti settecenteschi – dall'autore istesso (Leipzig 1871-1883), si era volutamente presentata come espressione di un *Dichter*, e non quale materiale di lavoro d'un *Komponist*. Soltanto la riabilitazione, nel secondo Novecento, del teatro d'opera come prodotto musicalmente e drammaturgicamente pregevole ha saputo ribaltare il punto di vista, dando il via a una serie di edizioni, perlompiù di largo consumo, incentrate sui nomi dei maggiori compositori d'opera (Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Puccini, Strauss) [33].

A dispetto di tali iniziative nobili-

tanti, il libretto d'opera propriamente detto – in quanto genere editoriale – viene generalmente vissuto come un prodotto “usa e getta”. È difficile stabilire quante copie fossero stampate nel Settecento per ogni occasione: forse meno di mezzo migliaio, ma evidentemente si facevano anche tirature successive, se il successo della produzione portava a moltiplicare le repliche [34]. Ebbene, cosa rimane di tanta produzione? A dispetto delle decine di migliaia di libretti sei, sette e ottocenteschi oggi conservati nelle pubbliche biblioteche, il numero si riduce a pochissimi esemplari sparsi per il mondo se ci limitiamo ad osservare le singole emissioni, una quantità cioè verosimilmente inferiore a quella di un volume coevo di cui siano state vendute un numero equivalente di copie. Evidentemen-

33] Innumerevoli oramai, in Italia e all'estero (con le eventuali traduzioni a fronte), le collane dedicate a «Tutti i libretti» di un compositore, proliferate negli ultimi decenni del Novecento. Fra i titoli meno scontati, si segnalano M. Burden (a c. di), *Henry Purcell's operas. The complete texts*, Oxford University Press, New York 2000; Ch. Pollack, *Franz Schuberts Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte zu den Opern*, Hans Schneider, Tutzing 1988; D. Herbert, *The operas of Benjamin Britten: The complete librettos*, Hamilton, London 1979.

34] Croce e delizia dei moderni filologi, ogni nuova tiratura poteva comportare correzioni dei refusi, o addirittura modifiche sostanziali dovute a sopraggiunte esigenze esecutive, che riuscivano ad essere accolte soprattutto nel caso – del tutto frequente – in cui la sempre scarsa disponibilità di caratteri tipografici, che induceva a ridurre al minimo i tempi della loro immobilizzazione nelle forme già composte, aveva richiesto un'immediata scomposizione delle pagine, costringendo così il tipografo a ripartire da capo (su tali argomenti, si rimanda all'antologia P.

Stoppelli (a c. di), *Filologia dei testi a stampa*, il Mulino, Bologna 1987). N'è conseguenza la sostanziale diversità di esemplari che a tutta prima parrebbero identici, cosa che costringe il filologo a verificare ogni testimone superstita, nella consapevolezza di poter comunque difficilmente eleggere un “esemplare ideale”. Problema analogo è quello, dettato da spartizioni di mercato ancora tutte da chiarire, dell'esistenza di libretti a stampa differenti per un medesimo spettacolo, confezionati da tipografie distinte. Per la prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Roma, Carnevale 1816, col titolo della prim'ora *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*), abbiamo ad esempio ben tre diverse emissioni del libretto (rispettivamente: «Nella Stamperia di Crispino Puccinelli», «Pel Mordacchini», «Presso Giunchi e Mordacchini»), benché lo spettacolo sia stato rappresentato per una settimana appena; inutile dire che piccole varianti fra di essi – dalla punteggiatura alla grafia di certe parole, per tacer dei refusi – si segnalano in quantità considerevole: a quale dei tre il filologo potrà riconoscere il titolo di *editio princeps*?

te il libro lo si conservava, il libretto lo si collezionava ovvero lo si cestinava, al pari di tanta odierna letteratura di consumo, cominciando proprio dai programmi di sala dei teatri.

MODIFICAZIONE E DECLINO DI UN GENERE

L'immagine del libretto d'opera fin qui tracciata è molto italo-centrica e circoscritta ai primi due secoli e mezzo di vita di tale genere editoriale.

Il primo limite non è tale più di tanto, se si considera che per due secoli l'opera in musica italiana è stata un prodotto paneuropeo – Francia parzialmente esclusa – e che anche quando, a partire dalla fine del Settecento, generi di teatro musicale nazionali si sono sviluppati fino a raggiungere una completa autonomia, si è continuato ad eseguire ovunque le opere italiane ben spesso *anche* nella loro lingua originale (cosa che non avveniva reciprocamente in Italia, con i prodotti stranieri *sempre* importati in traduzione, fino almeno ad anni recentissimi). In molti libretti d'oltralpe (ad esempio, in quelli londinesi di Händel) il testo in lingua italiana viene pertanto affiancato nella pagina accanto alla traduzione nell'idioma locale [FIG. 13]: una traduzione per lo più libera, non vincolata cioè al ritmo musicale, in quanto utilizzata solo come ausilio alla comprensione e non come testo da cantare [FIG. 14]. Non si confonda questo caso con la particolarità dei libretti geneticamente plurilinguistici, come quelli ad esem-

pio della tradizione amburghese fra Sei e Settecento, in cui i recitativi erano composti e cantati in tedesco, mentre le arie erano spesso (anche se non sempre e non tutte) mantenute in italiano, considerando evidentemente la nostra lingua un elemento stilistico peculiare del melodizzare operistico, non meno importante di certi stili musicali [35] [FIG. 15].

Il secondo limite di questa esposizione è stato imposto invece da un'oggettiva realtà storica. L'Ottocento vede infatti un progressivo consolidamento del concetto di "repertorio", un meccanismo produttivo che comporta l'affermarsi duraturo di certi titoli, considerati alla stregua di classici, da rimettere costantemente in scena accanto ai titoli nuovi. Non che a riprese di un medesimo titolo (parole e musica insieme) non si potesse assistere anche nel secolo precedente: si trattava però spesso di riprese più formali che sostanziali, considerate le notevoli varianti che si riteneva lecito – se non persino doveroso – introdurre ogni volta; ed erano comunque operazioni che non si spingevano molto addietro nel tempo, interessandosi a partiture le quali, anche nei casi più fortunati, non superavano di molto il decennio di vita sulle scene.

Il titolo più antico ad essere stato rappresentato continuativamente in tutto il mondo dal debutto ai gior-

35] Cfr. l'ampia raccolta di libretti in facsimile riprodotti in R. Meyer, *Die Hamburger Oper: eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678-1730*, 3 voll., Kraus, München 1980-1984.

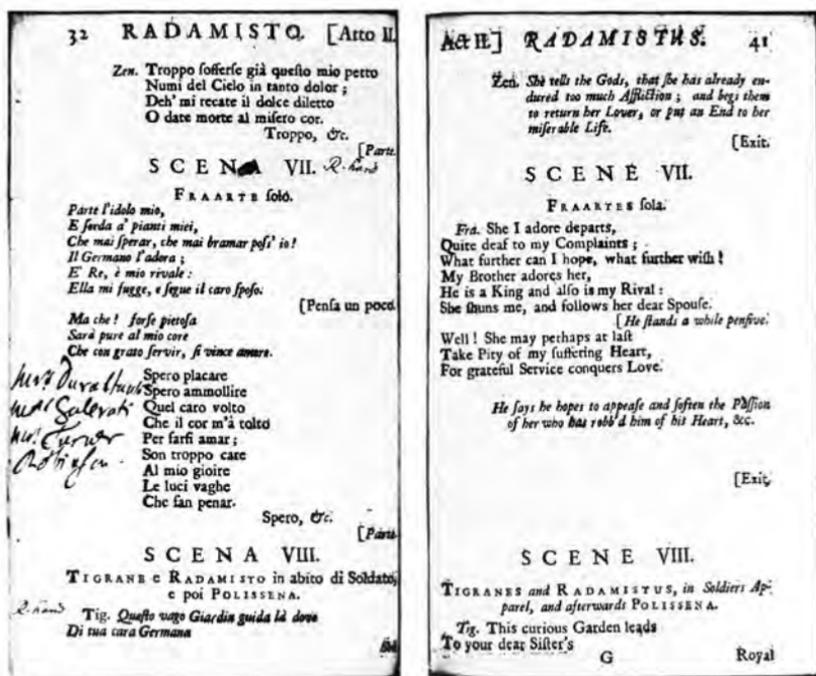


Fig. 13. Radamisto, opera da rappresentarsi nel Regio Teatro d'Hay-Market, per l'Academia Reale di Musica / Radamistus, an Opera as it is perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market, for the Royal Academy of Musick (Wood, London 1720). Ti-
 pico esempio di libretto con traduzione a fronte (il salto nella numerazione delle pag-
 in un Europa dove la lingua italiana costituiva senza discussione alcuna l'idioma uff-
 questo particolare esempio, soltanto i versi sciolti dei recitativi ricevono una tradu-
 traduttore getta la spugna, limitandosi a riferirne il contenuto generico ('She tells
 lezza dell'impossibilit  (e inutilit ) di produrre una versione inglese efficace di qu-
 L'esemplare qui riprodotto particolarmente prezioso in quanto conserva indicazioni m-
 re scenico: 'R[ight] hand', 'L[eft] hand' per stabilire il lato del palcoscenico da cu-
 trare o uscire in quello specifico allestimento; di fianco a ogni aria, l'elenco degli
 scare nei camerini per la scena immediatamente successiva ('Mrs. Durastanti', 'Mrs. G-
 Robinson').

ni nostri  , senza troppi dubbi, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1816). Certo, si acclimat  ben presto in forma assai diversa dall'originale, con tagli che accorciavano la lunghezza della partitura di quasi un quarto della sua durata complessiva e persino tre interi brani del tutto o quasi del tutto aboliti dalla prassi esecutiva, due dei quali rimpiazzati per

consuetudine – parole e musica – con pezzi di altri autori, proprio come era avvenuto per tante opere settecentesche. Raggiunta tale forma gi  dopo pochi anni di vita, la man-
 tenne comunque stabile fino a met  Novecento, quando nuove istanze filologiche vennero progressivamente a restituirne il testo originale: basti ascoltare – spartito alla mano – la



Fig.14: Sui vantaggi e sui limiti del libretto in traduzione o con testo a fronte, due cartoni di Marcelin (al secolo mile Planat), apparse su 'L'Illustration', rispettivamente n. 672, 11 agosto 1856, p. 29 e n. 650, 11 agosto 1855, p. 108.

prima registrazione discografica del *Barbiere* a grande diffusione (16 dischi a 78 giri pubblicati nel 1929 dalla Columbia, poi ripetutamente riversati in LP e CD), per rendersi conto della portata del fenomeno. Come che sia, una volta codificata si *una* versione della partitura condivisa da tutti gli interpreti e da tutti i teatri, non aveva più molto senso ristampare tutte le volte il medesimo libretto di Cesare Sterbini (definitivamente modificato dalle alterazioni invalse), ma era sufficiente una stampa standardizzata, buona per tutte le stagioni. Lo stesso co-

minciò mano a mano a valere anche per certe opere di Donizetti, di Bellini, di Verdi, che venivano a rimpolpare, una dopo l'altra, un repertorio popolare condiviso.

Dapprima si continuò ad incollare, su apposite porzioni del frontespizio lasciate in bianco, la tradizionale dicitura indicante luogo ed epoca di ciascuna particolare rappresentazione, e all'interno il nome degli interpreti accanto a quello dei personaggi (sovrapponendoli magari a quelli della stagione precedente, in esemplari rimasti invenduti); dopo la metà del secolo XIX, i

Neunter Auftritt.

Das Theatrum zeigt einen Hof-Platz mit unterschiedlichen Architekturen und Thüren in der Mauer / so aus der Königin Gemach in andere Zimmer führen.

Raymondo, Almira.

Aria.

Raym.	<i>Mi da speranza al core Di giunger a regnar. Contento far mi puoi O forte, se lo vuoi, Dunque non mi lasciar Mi da &c.</i>	Die Hoffnung verträ- stet mein Herz/ es wor- de dereinst zur Regie- rung kommen. O Glück du kanst mich vergnügen/ so laß mich derohalben nicht.
-------	--	---

Almira kommt/ vielleicht bricht an ein Blick
Von meinem schmeichelbafften Glück.

Alm.	Raymondo hat umsonst sich eingehüllet In eines Abgesandten Kleid/ Dadurch sein Thun mit Hoheit ist erfüllt: Ich bin so süß/und wil es wagen/ Die Ursach dessen Anstuf zu ertragen/ Ich bin dazu/ Großmächtigste/ bereit.	
------	---	--

Aria.

Zweyer Augen Majestät/
Die fast alle Welt entzückt/
Und mit Liebes-Fesseln drückt/
War mein Leitstern und Magnet
Zweyer Augen Majestät.

Alm.	Und wo wird sich hie solche Schönheit zeigen?	
Raym.	Die Ehrerbietigkeit heist mich den Ort verschweigen.	(Geht ab.)

Zehnder Auftritt.

Almira.

Ich kan nicht mehr verschwiegen beennen/
Und ohne Rettung untergehn/

D

34

Fig 15: Der in Kronen erlangte Glücks-Wechsel, oder Amira, Königin von Castillen, in einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellt im Jahr 1704 (Greflinger, Hamburg 1704). La composizione tipografica del testo di un libretto deve far conto, su piazze come quella amburghese, della valsa di considerare l'opera come un dramma in tedesco farcito di arie in buona parte zeppa linguistica emerge in tutta evidenza sulla carta, per l'abbandono dei caratteri latini (qui impiegati anche per termini non tedeschi come "Aria", "Theatrum", e per i naggi), nonch per la traduzione dei versi offerta a lato. Nella stessa pagina, uno stesso personaggio s'avvale nondimeno della lingua tedesca.

maggiori editori musicali si sostituiranno tuttavia progressivamente agli stampatori generici fino ad allora attivi nel settore, immettendo sul mercato stampe standardizzate a grande tiratura dei libretti delle opere di loro proprietà, in redazioni del tutto svincolate dalla contingenza teatrale (al più, per servire le istituzioni maggiori, una speciale emissione di quel medesimo volume poteva essere corredata con frontespizio e pagina retrostante *ad hoc*, per le indicazioni di rito).

Il fenomeno si consolida e si diffonde a dismisura dopo il 1880: le nuove opere di Verdi, Catalani, Puccini per Casa Ricordi, quelle di Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea per l'editore Sonzogno vedono la luce corredate sin dal primo momento di un libretto "ufficiale". Considerata la durevolezza del nuovo prodotto librario, destinato a venire conservato dallo spettatore assiduo in vista d'ogni nuova ripresa dell'opera, ci si può ora impegnare in edizioni più accurate, in-8° (13-14 × 19-20 cm, poi ampliato nel Novecento a 16-17 × 23-24 cm), affidate a carta di buona qualità e impreziosite per la prima volta da copertine artistiche, anche a colori, la cui immagine – presente nelle case di tutti i melomani – finiva per diventare una sorta di manifesto identificativo di quell'opera, condiviso anche dalle copertine de-

gli spartiti per canto e pianoforte [36] [PAV. 7]. Talvolta le pagine stesse su cui scorre il testo poetico presentano tenui sfondi decorati, in linea con la natura del soggetto (vedi le giapponeserie di *Iris*, 1898, citate per la fig. 4). Il libretto perde dunque il suo valore documentario, per riacquistare in un certo senso quello celebrativo delle origini, ergendo rapidamente allo *status* di "classici" i titoli più fortunati.

Una nuova serie di piccoli editori di area milanese (Barion, Madella, Cervieri) si farà comunque avanti sul principio del nuovo secolo per proporre, a prezzi contenuti, edizioni popolari dei libretti più frequentemente rappresentati, ma in vesti assai più modeste: non certo le opere dell'ultima generazione, che la nuova legge sul diritto d'autore protegge inflessibilmente; bastano tuttavia a nutrire un buon catalogo editoriale i vari *Barbieri di Siviglia* e *Guglielmo Tell*, *Elisir d'amore* e *Lucia di Lammermoor*, *Norma* e *Sonnambula*, *Rigoletto* e *Trovatore*, titoli di pubblico dominio, divulgati con la caratteristica copertina rosso-arancione, adottata dallo stesso Ricordi per la collana a basso prezzo. La loro invadente presenza ancor oggi sulle bancarelle dei mercatini antiquari è segno tangibile di tirature altissime, ben superiori a quelle dell'effimero libretto dei se-

36] Il libretto del *Macbeth* verdiano pubblicato nel 1874 da Casa Ricordi costituisce il primo esempio in Italia di copertina legata al soggetto dell'opera (ne fu autore quel fantomatico Prina

che si debbono anche molte delle immagini campeggianti sugli spartiti dell'epoca). L'illustrazione era monocroma, ma già dal 1877 Ricordi cominciò a pubblicare copertine variamente colorate.

coli precedenti.

Il nipote del vecchio libretto d'opera è oggi il cosiddetto "programma di sala", un volumetto di dimensioni variabili da teatro a teatro, venuto progressivamente in auge nelle istituzioni maggiori per affiancare la vendita dei libretti standard. In Italia se ne trovano di eleganti esempi già tra le due guerre mondiali, là dove ragioni pratiche non inducessero invece all'emissione cumulativa di un volume onnicomprensivo per i titoli dell'intera stagione: la locandina della serata, una succinta narrazione della trama, magari qualche fotografia degli interpreti ed eventuali inserzioni pubblicitarie per sostenerne i costi sono lo scarso contenuto di tali pubblicazioni, fino a quando – intorno agli anni Settanta – alcuni dei maggiori teatri non hanno cominciato ad ampliarne la portata inserendovi guide all'ascolto e saggi musicologici sempre più eruditi, congiuntamente al testo poetico dell'opera. Quest'ultimo, di volta in volta, presenta la riproduzione fotostatica di un esemplare antico o la ricomposizione tipografica delle parole *ex novo*, aprendo così una discussione ancora in atto su quale sia il testo più idoneo ad essere pubblicato in tale sede: quello del libretto stampato per la prima rappresentazione? quello sottoposto alle note in partitura? o quello realmente cantato nel particolare allestimento che il programma di sala accompagna, conforme cioè agli specifici tagli esecutivi della serata, co-

me nei secoli passati, nonostante l'impossibilità, oggi, di scorrere il libretto durante lo spettacolo, per l'oscuramento della sala? La tiratura di un programma di sala operistico può raggiungere oggi anche cifre elevatissime per un libro di musica (da tre a seimila copie per quelli del Teatro alla Scala, secondo il titolo e la quantità delle repliche); pur tuttavia, la loro diffusione reale è scarsissima, limitati come sono ad una vendita intramuraria e venendo raramente accolti negli scaffali delle biblioteche, anche specializzate, cosa che ne rende quasi impossibile la reperibilità a distanza di tempo.

L'ultimo ritrovato in campo librettistico viene incontro a quella parte degli spettatori (il maggior numero, oggi) che per mancanza di tempo o di stimoli entra a teatro senza nulla sapere sul dramma che andrà a vedere: è la nuova prassi di proiettare in tempo reale le parole cantate su qualche zona dell'arco scenico, dilagata in tutti i maggiori teatri nell'ultimo decennio del Novecento. Iniziata per supplire al problema delle esecuzioni in lingua straniera, l'iniziativa si sta diffondendo anche per le opere in lingua locale, di cui si proiettano in successione i versi del libretto, nella consapevolezza che la gran parte di essi non giunge comunque all'orecchio (le sempre più frequenti riesumazioni di drammi per musica sei-settecenteschi stanno dimostrando che neppure le sobrie intonazioni dei recitativi secchi riescono a farci comprendere adeguata-

mente i testi di Nicolò Minato o del Metastasio, un disagio che ci fa rimpiangere la possibilità di leggere il libretto seduta stante, come facevano i nostri avi) [37]. Tali libretti virtuali si uniformano per necessità al testo effettivamente cantato sul palcoscenico, ma di essi resterà memoria soltanto in algidi file informatici, che troveranno difficilmente qualche appassionato collezionista disposto a conservarne la memoria.

Filiazione diretta di tale sistema, detto dei *sopratitoli*, è quello già battezzato col nome di *libretto elettronico*, introdotto dapprima nella Metropolitan Opera House di New York e ora in lenta espansione anche in Europa (in Italia ha debuttato il 7 dicembre 2002 nel Teatro degli Ar-

cimboidi, sede provvisoria del Teatro alla Scala): si tratta di un piccolo schermo applicato sul retro della poltrona antistante, in cui ogni singolo spettatore può scegliere di leggersi – nella lingua originale o in una traduzione di suo piacimento – il libretto trasmesso durante lo spettacolo (come avviene per la visione di un DVD); ma può anche decidere di tenerlo spento, chiudere il libretto e tornare ad affidarsi alla sola musica, ricordandosi che, se qualcosa l'ha attratto quella sera in quel luogo, non è tutto sommato l'interesse per una storia avvincente o per dei versi accattivanti (se mai lo sono), bensì il fascino di qualche nota ben assestata, di qualche melodia memorabile e struggente che di quei versi s'è nutrita.

37] Il problema – quasi interamente attribuibile agli stessi cantanti, se si considera la dizione al contrario nitidissima di alcuni (purtroppo, la minor parte) – era già della prima ora, come ci rivela Giulio Strozzi nella prefazione alla *Delia*, o sia *La Sera sposa del Sole*, il primo libretto veneziano ad

essere stampato in anticipo sull'esecuzione (Venezia 1639, musica di Francesco Manelli, per l'apertura all'opera in musica del Teatro di SS. Giovanni e Polo): «son ricorso alla stampa, acciò ch'ella sia la contraccifra di que' musici che cantano talora più volentieri a loro medesimi ch'agli ascoltanti».

L'opera italiana dell'Ottocento: le fonti manoscritte

di Claudio Toscani

Ad onta della popolarità e della capillare diffusione nazionale del melodramma, le partiture d'opera italiane sono trasmesse, fino all'Ottocento inoltrato, da una tradizione manoscritta. Il testo musicale "ufficiale" dell'opera è lo spartito, cioè la riduzione per canto e pianoforte, stampata e diffusa attraverso i canali del mercato amatoriale; le partiture complete, invece, sono uno strumento professionale escluso al pubblico e non vengono, di norma, date alle stampe. È questa una particolarità tutta italiana, che ha avuto importanti conseguenze storiche (non ultima, la mancanza di testi "standard", ufficializzati da una versione a stampa, per molte opere del primo Ottocento) e il cui retaggio è ancor oggi avvertibile nella scarsità di partiture d'opera disponibili per il comune lettore; ma più in generale, questa consuetudine ha avuto conseguenze su larga scala per la considerazione nella quale il melodramma è stato tenuto all'interno della società italiana, per il relativo ritardo con cui si è sviluppata una rigorosa riflessione critica sul repertorio (spesso investito, in passato, da una pregiudiziale prevenzione), per il ri-

tardo con cui è stata avvertita l'esigenza di sottoporre i testi a una revisione critica, applicando anche all'opera italiana i metodi della filologia altrove ampiamente collaudati.

La tradizione manoscritta delle partiture operistiche è spiegata da ragioni di varia natura. Ve ne sono innanzitutto di economiche: la mancanza di un mercato sufficientemente ampio per la stampa, ma anche l'esigenza di proteggere i diritti di proprietà, in un'epoca in cui è il possesso fisico della partitura che ne garantisce lo sfruttamento economico, e in un paese come l'Italia, in cui il diritto d'autore ha un riconoscimento tardivo. Ve ne sono altre, non meno importanti, da ricondurre allo statuto e alla natura estetica del melodramma, i cui testi – ritagliati, ancora nel primo Ottocento, su specifiche occasioni e su specifiche compagnie di canto – nascono in una forma virtualmente "aperta", passibile di futuri adattamenti. Altre ragioni ancora si spiegano con le caratteristiche storiche del sistema operistico italiano, connotato da rapidità e intensità produttiva, soggetto alle leggi dell'imprenditoria e a un'accesa concorrenza; un sistema produttivo "chiuso", i cui protago-

nisti condividono un atteggiamento pragmatico lontano da dichiarazioni di intenti o professioni di impegno artistico, e interferiscono generalmente poco con la vita culturale della società. Un sistema, infine, che accentua fortemente gli aspetti performativi ed esalta, prima ancora del testo fissato nella partitura, l'interpretazione vocale (all'interesse per i cantanti, preminente nell'Ottocento, oggi si affianca quello per il direttore d'orchestra e per il regista, ma ciò non muta i termini della questione). La tradizione manoscritta delle partiture d'opera è dunque un aspetto strettamente correlato a un genere e a un sistema produttivo specifici, che nella prima metà dell'Ottocento conoscono la loro massima espansione, prima che i rivolgimenti storici e sociali a metà del secolo ne mutino i meccanismi, le convenzioni, i principi estetici, facendo emergere nuove figure professionali e modificando un complesso sistema di rapporti mantenutosi invariato per due secoli abbondanti [1].

1] È tuttora difficile rintracciare dati completi sul patrimonio superstiti. Molti dati vanno confluendo nel *Répertoire international des sources musicales* (RISM), che un tempo si arrestava al sec. XVIII, e nel Sistema Bibliografico Nazionale (SBN); un'altra fonte d'informazione è l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Una concentrazione unica di partiture operistiche autografe dell'Ottocento è costituita dall'Archivio Storico di Casa Ricordi a Milano. Fondi particolarmente ricchi di manoscritti teatrali italiani dell'Ottocento si trovano presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli, il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze, la

LA FUNZIONE DEI MANOSCRITTI

I testi "ufficiali" dell'opera italiana dell'Ottocento, per il pubblico che in teatro assiste alla rappresentazione e per gli appassionati che in privato ne ascoltano e riproducono i brani, sono il libretto e la riduzione a stampa per canto e pianoforte. Alla partitura completa, il pubblico di norma non ha accesso: questo documento materiale è destinato e riservato agli addetti ai lavori, agli operatori che lo utilizzano per allestire lo spettacolo operistico. Non esiste dunque alcuna convenienza economica nello stampare un testo che non troverebbe sufficienti acquirenti né avrebbe la possibilità di essere utilizzato in ambito domestico. È vero che tra il 1825 e il 1840 la casa editrice romana di Ratti & Cencetti dà alle stampe otto partiture operistiche di Rossini; ma è, questa, un'operazione eccezionale e isolata, legata forse al progetto di un'edizione completa, monumentale e celebrativa, delle opere del Pesarese. E l'e-

Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano, la Biblioteca Musicale Opera Pia Greggiati di Ostiglia, la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, la Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma, l'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia, il British Museum di Londra, la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, e in molte altre biblioteche pubbliche in Italia e all'estero. Il patrimonio è, comunque, estremamente disperso; segnalazioni continue emergono dai cataloghi d'asta, da collezioni private, dai cataloghi di librerie antiquarie. Un certo numero di manoscritti d'opera dell'Ottocento è riprodotto in facsimile nella serie a c. di P. Gossett, C. Rosen, *Early Romantic Opera*, Garland, New York 1978-1979.

ditore fiorentino Guidi, che negli anni Sessanta stampa partiture d'opera in formato tascabile proponendo anche melodrammi del Sei-Settecento, lo fa per venire incontro al nascente interesse storico e antiquario di una parte del pubblico, non certo per licenziare testi destinati all'uso pratico. Le partiture d'opera italiane continuano, per gran parte dell'Ottocento, ad essere prodotte e trasmesse in forma manoscritta, perpetuando una tradizione che dura sin dalle origini del melodramma [2].

La destinazione pratica delle partiture d'opera manoscritte ne spiega l'aspetto esteriore e le caratteristiche notazionali. L'autore che stende una partitura teatrale non prepara un testo da consegnare all'editore per la stampa, vale a dire un testo definitivo, coerente e completo in tutti i suoi dettagli. Prepara invece un testo che verrà utilizzato nel corso di una o più rappresentazioni, che andrà in mano ai copisti, i quali ne effettueranno la copia e ne estrarranno le parti, e più tardi a un editore che preparerà riduzioni di estratti o di tutta l'opera. Redatto generalmente in gran fretta, questo manufatto fa uso abbondante di abbreviazioni, rimandi e segni convenzionali, e si serve di una notazione musicale che spesso è sommaria, imprecisa o addirittura contraddittoria. Nella stesura della sua partitura, l'autore si può per-

mettere di fissare sulla carta in forma veloce – e magari parzialmente incompleta – ciò che poi sarà interpretato, integrato, reso coerente da altri, che agiranno in base a una prassi, a un sistema di conoscenze e a un'estetica interiorizzati e largamente condivisi.

Ma anche a prescindere dalle imprecisioni della notazione e dalle lacune degli autografi, è lo statuto stesso della partitura operistica che ne fa un testo *sui generis*. Almeno fino a metà Ottocento il sistema dell'opera italiana, fortemente sbilanciato in favore dell'interprete e del momento esecutivo, condiziona il compositore e fa della partitura manoscritta, più che un testo definitivo e dotato di un'autonomia estetica, il documento che attesta una versione dell'opera legata a circostanze determinate. La partitura preparata per la prima rappresentazione di un'opera non resta di norma inalterata per gli allestimenti successivi: si dà per scontato che al mutare delle condizioni produttive e del cast vocale siano apportate al testo tutte quelle modifiche – adattamenti, trasporti, tagli, sostituzioni – che vengono giudicate opportune per valorizzare al meglio le doti vocali degli interpreti; e se non è l'autore stesso ad occuparsene, il compito è demandato a un altro incaricato o agli interpreti stessi. Solo verso la metà dell'Ottocen-

2] È vero che agli albori della storia dell'opera alcune partiture d'opera, una dozzina, vengono date alle stampe; ma l'operazione ha un intento più encomiastico che pratico: è legata

all'evento della rappresentazione e intende tramandare ai posteri la memoria, celebrando indirettamente la gloria del mecenate che ha promosso l'allestimento.

to, con l'affermarsi di un piú deciso principio di autorialità, il testo prodotto dal compositore è oggetto di una mutata considerazione generale: non è piú, allora, solo un oggetto intenzionale, virtuale e incompleto, un testo aperto alle rielaborazioni e agli adattamenti necessari in vista di futuri allestimenti dell'opera, bensí il testo definitivo cui l'autore consegna la propria volontà artistica. Dagli anni Cinquanta in poi è soprattutto Verdi, che licenzia partiture accurate in ogni dettaglio e ne esige fermamente il rispetto, a svolgere un ruolo determinante in questo senso; ma decise affermazioni della volontà d'autore non sono infrequenti anche prima, in Bellini e Donizetti in particolare.

Il principio dell'intangibilità del testo fissato dal compositore, affermato definitivamente nella seconda metà dell'Ottocento, va di pari passo con sostanziali mutamenti nelle condizioni produttive e, soprattutto, con l'affermazione del repertorio. I manoscritti teatrali cessano allora la loro antica funzione, soppiantati dalle versioni standard dell'opera preparate dagli editori e noleggate ai teatri con tutti i materiali d'esecuzione. È a questo punto che le partiture autografe, al pari delle lettere dei personaggi famosi, diventano oggetti di commercio antiquario, oggetti tanto piú preziosi quanto piú il titolo è radicato in repertorio. Significativo è il caso della partitura autografa di *Norma*, riprodotta in facsimile nel 1935, con ammirabile perizia tecnica, dalla Reale

Accademia d'Italia: una sontuosa edizione celebrativa, l'omaggio – invero un po' feticistico – a una delle glorie nazionali, del quale tuttavia nessuno si servì per accertare il testo autentico dell'opera, né per indagare il processo compositivo di Bellini.

COMPOSITORE, IMPRESARIO,
EDITORE: LA RETE DEI RAPPORTI

Ancor piú che per la mancanza di potenziali acquirenti, negli stati italiani le partiture d'opera non vengono stampate per ragioni di protezione. Il proprietario della partitura – che per una prassi antica, ancora in uso nel primo ventennio dell'Ottocento, è il committente, cioè l'impresario che scrittura il compositore – non ha alcun interesse a divulgarla: ne può ricavare un utile cedendola a nolo ai teatri, assieme ai materiali d'esecuzione, e può contrattare con un editore il diritto di stamparne estratti. A queste trattative il compositore, che è retribuito una volta per tutte e non trae alcun guadagno da eventuali riprese dell'opera (a meno che sia chiamato a rimaneggiarla), non prende parte. In questo scenario Rossini sembra rappresentare una parziale eccezione, in quanto si fa restituire dall'impresa le proprie partiture originali, che conserva presso di sé (a questo proposito nel 1823 sorsero contrasti con l'impresario Domenico Barbaja, che reclamava la partitura autografa della *Zelmira*). Meyerbeer è un'altra eccezione: negli anni in cui compone

per i teatri italiani (1817-1825) esige la proprietà esclusiva della partitura. Per le consuetudini della Penisola questa è una richiesta anomala; ma anomala, in verità, è la stessa figura di Meyerbeer, figlio di un ricco banchiere che non chiede alcun compenso per la composizione, scrive un'opera solo se gli aggrada e pretende di sorvegliare strettamente ogni aspetto dell'allestimento. Negli altri casi, le cose vanno diversamente; ancora all'altezza del 1828 i contratti tra Donizetti e Barbaja prevedono che la proprietà delle partiture resti all'impresa, senza che al compositore sia consentito farne una copia, neppure parziale [3]. Va da sé che questi accordi non si riferiscono tanto al diritto di proprietà di un'opera in astratto, quanto al possesso di una fonte materiale – l'autografo della

partitura – che autorizza l'impresa ad allestire l'opera altrove.

È a partire dagli anni Trenta che gli impresari cercano sempre più di promuovere allestimenti delle partiture di cui sono in possesso, anziché inseguire il successo con partiture sempre nuove. Alcuni impresari, come Domenico Barbaja e Alessandro Lanari, lavorano su larga scala: si assicurano l'esclusiva su cantanti e partiture d'opera, instaurano una rete estesa e capillare di rapporti, puntano a ottimizzare i guadagni con la gestione simultanea di stagioni teatrali in centri diversi. Questo modo di operare, che presuppone il possesso di un archivio di partiture da parte dell'impresario, prelude alla nascita e all'uniformazione di un repertorio teatrale [4].

Nel sistema variabile e complesso dei rapporti tra compositore e im-

3] Così in G. Valle: «non può il maestro alienare né regalare verun pezzo di musica, che poscia venisse eseguito fuori del teatro, giacché l'Impresa che fa scrivere un'opera è l'assoluta proprietaria della medesima; e quanto si concedesse in proposito senza di lei licenza e volontà, è un danno manifesto, sul quale potrebbero aver luogo i più forti legali e giuridici reclami» (*Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1823, p. 156). Nel contratto tra Barbaja e Donizetti per *Gianni di Calais* e *Il paria*, stipulato il 16 gennaio 1828, si legge che «La proprietà della musica di dette due opere, resterà esclusivamente dell'Impresa come di uso, e non potrà il Sig. Donizetti estrarne copia sotto qualunque pretesto, né delle opere complete, od in parte» (cfr. A.L. Ringer, «Aspetti socio-economici dell'opera italiana nel periodo donizettiano», in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, 22-28 settembre 1975, 2 voll., Azienda Autonoma di Turismo di Bergamo, Bergamo 1983, vol. II, pp. 943-958: 956). La stessa clausola compare nel contratto con la Società d'industria e belle

arti di Napoli per *Maria Stuarda*, sottoscritto da Donizetti nell'aprile del 1834 (*Ivi*, pp. 957-958). All'epoca, il possesso della partitura valeva di norma per un anno, trascorso il quale l'impresario ne perdeva l'esclusiva; si veda ad esempio quanto specificato da Donizetti, nella lettera a Giovanni Ricordi del 15 settembre 1838, in merito alla proprietà della *Lucrezia Borgia*, ceduta alla società del duca Carlo Visconti di Modrone appaltatrice della Scala di Milano: «a norma del mio contratto, la proprietà dopo un anno di pertinenza, non è più né sua né mia, ma metà per ciascuno per lo meno, poiché in scrittura non havvi proprietà riservata» (G. Zavadini, *Donizetti. Vita - musiche - epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948, p. 488).

4] Sul ruolo dell'impresario nel sistema operistico italiano è fondamentale lo studio di J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. it. ampliata *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985).

presario si inseriscono, a un certo punto, gli editori. Molti di essi iniziano la loro attività come copisti, e tengono aperta una copisteria anche dopo l'avvio dell'impresa editoriale; acquisiscono fondi di manoscritti stipulando accordi con le imprese teatrali e noleggiando ai teatri le partiture e i materiali d'orchestra, che pubblicizzano con annunci periodici (nei primi anni dell'Ottocento Bertoja, Martorelli, Artaria, Girard, Ricordi e molti altri pubblicano regolarmente avvisi di questa natura) [5]. All'epoca di Rossini, inoltre, l'editoria musicale italiana conosce un rapido incremento grazie alla diffusione degli estratti d'opera e delle varie riduzioni a stampa [6]. La riduzione per canto e pianoforte o per pianoforte solo si rivolge soprattutto al mercato amatoriale, lasciando a chi possiede partitura e parti d'orchestra la possibilità di sfruttarle economicamente con il nolo ai teatri; ecco perché molti editori, almeno finché l'Italia è priva di una legislazione sulla proprietà artistica, possono pubblicare estratti d'opera senza preoccuparsi troppo dei diritti altrui. Gli impresari cercano comunque di mantenere il controllo sulle

rappresentazioni successive dell'opera, autorizzando l'editore-copista a stampare gli estratti ma non a vendere copie dell'intera partitura manoscritta. Ma intorno agli anni Venti, quando il mercato dell'editoria musicale inizia ad avere un certo peso, la cessione a un editore del diritto di stampare gli estratti dell'opera può divenire oggetto di contratto; ed essendo gli introiti assicurati dall'attività editoriale sempre meno marginali, è sempre più frequente che l'autore ottenga una forma di compartecipazione agli utili. In quest'ottica vanno lette le accanite battaglie che i compositori della generazione di Donizetti e di Bellini intraprendono per difendere i loro diritti e per contrastare le edizioni abusive.

A partire dagli anni Trenta il ruolo degli editori cresce rapidamente: in molti casi è l'editore stesso che acquista la proprietà della partitura e ne fa preparare copie manoscritte che noleggia, con i materiali d'esecuzione, ai teatri interessati (lo fanno, tra i primi, Ricordi a Milano e Girard a Napoli), organizzando una rete per la distribuzione in grande scala. Di conseguenza è tra il compositore e l'edi-

5) Un caso tipico è quello di Giovanni Ricordi, che nel 1825 – con un'intuizione in anticipo sui tempi – fece proprio l'archivio del Teatro alla Scala, assicurandosi la proprietà delle partiture rappresentate sino a quel momento e la possibilità di sfruttarle economicamente. Anche in precedenza Ricordi, grazie alla propria copisteria e a contratti con le imprese dei teatri milanesi, aveva accresciuto il proprio archivio di partiture manoscritte; dal 1830 acquisì inoltre il diritto esclusivo di stampare le riduzioni delle opere rappresentate alla Scala. Cfr. la voce "Ricordi" in B.M. Antolini (a c. di),

Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930, ETS, Pisa 2000, pp. 286-313.

6) È soprattutto a partire dagli anni Venti dell'Ottocento che il sistema editoriale, sostenuto dalla generale diffusione del pianoforte, si impone in Italia, ed è allora che la riduzione a stampa per canto e pianoforte diviene veramente il testo "ufficiale" dell'opera. Fino agli anni Cinquanta-Sessanta le riduzioni vengono stampate in formato oblungo, in seguito – seguendo l'uso già affermatosi in Francia – nel caratteristico formato in ottavo, "in piedi".

tore che possono intervenire accordi diretti, sia per la proprietà della partitura sia per la stampa degli estratti. Verso la fine degli anni Quaranta ciò pare essere ormai la norma: l'editore acquista la proprietà della partitura non più dall'impresario ma dal compositore stesso, e in qualche caso è l'editore che commissiona addirittura l'opera (avviene nel 1845 per *Il corsaro*, che Lucca richiede a Verdi senza avere in vista né una compagnia né un allestimento specifico). Dagli anni Quaranta in poi Ricordi influenza il mercato operistico italiano stringendo accordi commerciali con i principali impresari, assume il controllo della distribuzione dei materiali d'esecuzione (che ha interesse a sfruttare il più possibile) ed esercita un ruolo sempre più determinante nel determinare le riprese di un'opera. La sua politica editoriale e impresariale è sostenuta dall'affermazione dell'opera di repertorio, dall'espansione internazionale del mercato operistico italiano e dalle prime leggi sul diritto d'autore, che consentono di sfruttare più a fondo la proprietà della partitura (riconosciuta, ora, come un diritto immateriale, e non come il semplice possesso di un manoscritto).

Gli antichi accordi vengono, perciò, modificati. Verdi, che capisce prontamente la nuova situazione e ne approfitta, chiede somme minori per la

composizione dell'opera, ma contratta con l'editore il diritto di effettuare riduzioni e chiede percentuali sui noli teatrali in Italia e sulla vendita dello spartito all'estero. Nel 1843, trattando con l'impresa della Fenice per la composizione di *Ernani*, Verdi le offrì due alternative: o la vendita della partitura, o la cessione dei diritti sulla stessa (nel secondo caso, Verdi ne avrebbe mantenuto la proprietà, ma avrebbe preteso solo la metà del suo onorario per la composizione). La partitura di *Ernani* fu poi acquistata da Ricordi, che permise all'impresa della Fenice di effettuarne una copia per altre eventuali, future rappresentazioni. Per *Rigoletto* Verdi mantenne la proprietà della partitura, cedendo alla Fenice il solo diritto di rappresentarla nella stagione del 1851; ne vendette poi a Ricordi i diritti, concordando una percentuale sulle rappresentazioni successive [7]. Dopo *Un ballo in maschera* (1859), Verdi non trattò più direttamente con gli impresari: per far valere i suoi diritti si appoggiò direttamente al suo editore.

IL DIRITTO D AUTORE E LA FINE DI UN EPOCA

Perché l'impresario o l'editore proprietario della partitura ne traessero qualche profitto, era indispensabile

7] Nel 1850 Verdi si accordò con Ricordi per ottenere il 30% sul nolo delle parti d'orchestra delle sue opere e il 40% sulla vendita della riduzione a stampa per canto e pianoforte, per una durata di dieci anni; cfr. G. Cesari, A. Luzio (a c. di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Tip. Stucchi Ceretti & C., Milano

1913 (rist. anastatica Forni, Bologna 1968), pp. 93-95. Sull'argomento, più in generale, oltre al citato Ringer (*Aspetti socio-economici dell'opera italiana nel periodo donizettiano*) cfr. J. Rosselli, *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*, in «Studi verdiani» II (1983), pp. 11-28.

che i copisti e i teatri ai quali la partitura veniva noleggiata fossero tenuti sotto controllo, affinché non ne ricavassero copie abusive vanificando i diritti di proprietà. Ma contrastare la pirateria, nell'Italia del primo Ottocento, era assai difficile. Le partiture potevano essere facilmente trafugate corrompendo un copista, e un impresario disonesto poteva anche incaricare qualcuno di strumentare l'opera partendo dalla riduzione a stampa per canto e pianoforte. Una contraffazione del genere riguardò ad esempio *La sonnambula* di Bellini, che protestò con energia sui giornali; e nel 1834, mentre da Parigi negoziava per corrispondenza con la direzione del teatro di Napoli, vide le trattative andare a monte perché il copista di cui s'era fidato aveva effettuato di nascosto una copia della partitura autentica dei *Puritani*, di cui editori e impresari italiani erano già venuti in possesso [8]. Gli stessi impresari, del resto, non si facevano troppi scrupoli nel servirsi di versioni falsificate o illegali se giudicavano troppo onerose le richieste per il noleggio della partitura, e nelle trattative non esitavano a far presente che avrebbero potuto facilmente procurarsi una partitura abusiva. Non meno problematico era il tentativo di con-

trollare le edizioni non autorizzate, stampate da editori disonesti e oggetto di un attivo commercio malgrado la sorveglianza esercitata dall'editore che ne aveva acquisito i diritti. La pirateria era direttamente proporzionale al successo dell'opera, ed era tanto meno controllabile nei paesi remoti nei quali il mercato dell'opera italiana si andava allargando.

Il trattato austro-sardo del 26 giugno 1840, esteso a tutti gli stati italiani con l'eccezione del Regno di Napoli, costituisce un primo tentativo di limitare la pirateria: riconosce all'autore un diritto vitalizio sulle sue opere e stabilisce che la loro esecuzione debba essere soggetta all'approvazione dell'autore stesso. In base a questa convenzione Verdi reclama il diritto di sorvegliare l'allestimento delle sue opere, compito al quale provvede lui stesso o del quale incarica il suo editore Ricordi; Verdi è il primo compositore italiano, inoltre, a inserire nei contratti la clausola che vieta manomissioni delle sue partiture. Con la legge del 25 giugno 1865 sulla proprietà artistica e letteraria, varata dal Parlamento nazionale di Torino e fortemente voluta da Verdi e da Ricordi, il diritto d'autore riceve un riconoscimento definitivo. La legge contiene una clausola

[8] Cfr. le lettere di Bellini a Francesco Florimo del 2 settembre 1835 e a Giovanni Ricordi del 3 settembre 1835 in L. Cambi (a c. di), *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1943, pp. 589-593. Si vedano anche la lettera di Donizetti a Lambertini del 31 dicembre 1834, pubblicata nella «Gazzetta privilegiata di Mila-

no» del 2 gennaio 1835, con l'accorata difesa della *Parisina* autentica, soggetta a un'azione di pirateria (G. Zavadini, *op. cit.*, p. 367), e la lettera del 29 novembre 1836 a Luigi Spadaro, nella quale Donizetti chiede l'intervento della polizia per impedire la rappresentazione di un *Mario Faliero* contraffatto (*Ivi*, pp. 422-423).

che obbliga esplicitamente chi vuole allestire un'opera ad avere il consenso dell'autore o di chi lo rappresenta. Il controllo sugli allestimenti da parte degli autori e degli editori, negli anni successivi, si fa sempre più sistematico: non solo ci si accerta che il testo musicale venga utilizzato integralmente e non venga modificato (a meno che gli interventi non vengano effettuati dallo stesso compositore), ma si arriva a pretendere la sorveglianza sui cantanti scritturati, sul vestiario, sui materiali scenici; in certi casi l'editore correda la partitura fornita ai teatri con disposizioni sceniche e figurini [9].

Dopo il 1870, quando l'opera di repertorio è ormai la regola, è l'editore che fornisce i materiali d'esecuzione e controlla l'allestimento, servendosi di un moderno apparato distributivo e promozionale; ed è con l'editore che il compositore si accorda direttamente. Alla fine degli anni Ottanta il mercato operistico è in mano a Ricordi (che assorbe Lucca nel 1888) e a Sonzogno; entrambi sono in grado di influenzare le scelte dei teatri in Italia e all'estero. Nel frattempo l'opera italiana ha perduto il ritmo creativo dei decenni precedenti: le rappresentazioni sono sempre più numerose, ma il numero del-

le opere rappresentate è sempre più limitato. Negli anni postunitari giunge a compimento il processo iniziato negli anni Quaranta con l'affermazione dell'opera di repertorio; il vecchio mondo degli impresari teatrali scompare e si modifica profondamente un sistema produttivo rimasto pressoché immutato per oltre due secoli [10].

Questi cambiamenti non restano senza conseguenze per la produzione, la funzione, lo statuto delle partiture d'opera. Il sistema del repertorio e l'allargamento del mercato operistico fanno crescere la domanda di partiture a noleggio, tanto che in certi casi le copie manoscritte non bastano più: per l'editore, che nel frattempo è sufficientemente protetto dalle leggi sul diritto d'autore, può essere conveniente stampare i materiali d'esecuzione. Di *Rigoletto* Ricordi stampa, per la prima volta, le parti orchestrali complete; della *Traviata* mette sotto i torchi anche la partitura, realizzandone un'edizione a scopo di noleggio che rende inutile la produzione di copie manoscritte. L'editore punta ad avere una versione standard dell'opera, da distribuire nel numero più alto possibile di luoghi; al compositore chiede perciò una partitura definitiva e

9] Le prime "disposizioni sceniche" apparse in Italia sono quelle stampate da Ricordi nel 1856 per *Giovanna de Guzman* (versione italiana, censurata, delle *Vêpres siciliennes*), tradotte dal *livret de mise en scène* di Louis Plianti pubblicato l'anno precedente a Parigi. Cfr. D. Rosen, "La mess' in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi",

in L. Bianconi (a. c. di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-222.

10] Sui regolamenti e le leggi vigenti nel mondo teatrale italiano del secondo Ottocento cfr. E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, 2 voll., F. Manini, Milano 1872-1873; vi vengono riportati anche contratti standard tra autore e impresario e tra impresario ed editore.

fissata in tutti i suoi particolari, anziché un testo aperto a futuri adattamenti. Non sarà piú, dunque, il compositore a scrivere per una determinata compagnia: sarà preoccupazione di chi allestisce l'opera trovare cantanti adatti a ciò che il compositore ha fissato in modo definitivo nella sua partitura autografa. Tutto ciò costituisce una vera e propria rivoluzione nella lunga tradizione dell'opera italiana.

UN'OPERA IN DUE SETTIMANE

Un "sistema" come quello del teatro d'opera di primo Ottocento, che richiede continuamente novità, comporta ritmi produttivi sostenuti, paragonabili a quelli dell'odierna industria cinematografica; per reggerli il compositore deve possedere mestiere solido e velocità di stesura. Mayr, Rossini, Pacini, Mercadante, Donizetti producono tre-quattro partiture nuove all'anno, e ancora negli anni Quaranta Verdi ne sforna mediamente due ogni anno. Questi ritmi sono resi possibili da un insieme di convenzioni – che vanno dalla costituzione della compagnia di canto alle situazioni drammatiche, alla struttura del libretto, alle regole di versificazione, alle forme musicali – e da metodi operativi codificati, che

facilitano l'intesa tra librettista e compositore e velocizzano progettazione e stesura del testo verbale e di quello musicale [11]. Tra la consegna del libretto e il momento in cui l'opera va in scena il tempo, di norma, è limitato: il compositore deve essere perciò in grado di compiere il suo lavoro in tre-quattro settimane. Rossini stende la partitura del *Barbiere di Siviglia* in meno di venti giorni, a Donizetti bastano due settimane per quella dell'*Elisir d'amore* e undici giorni per il *Don Pasquale*. Bellini, l'eccezione, scrive solo un'opera all'anno; ma ciò dipende unicamente dalla sua strategia di lavoro e di guadagno: nella preparazione delle sue partiture procede con la stessa rapidità dei colleghi. Anche Verdi, che pur appartiene a un'epoca posteriore, mantiene la capacità di scrivere di getto e in poco tempo; *La traviata* è composta – fatta salva la strumentazione – in meno di un mese.

La velocità con cui stendono le partiture è, dunque, un tratto che accomuna i compositori d'opera italiani. Questa velocità è consentita e spiegata, almeno in parte, da alcune prassi largamente condivise. Ai primi dell'Ottocento è ancora abbastanza comune l'impiego di collaboratori per la stesura dei recitativi e, a volte, delle arie per i personaggi secondari. Per *Il barbiere di Siviglia*

[11] Su queste convenzioni sono illuminanti le lettere che il librettista Gaetano Rossi indirizza all'esordiente (e inesperto) Albert Guillion, incaricato di comporre la musica della *Maria di Brabante* per la stagione 1829-1830 alla Fenice di Venezia, oltre alle annotazioni

dello stesso Rossi in margine al testo del libretto manoscritto: cfr. M.G. Miggiani, "Di alcuni termini e concetti prescrittivi in Gaetano Rossi", in F. Nicolodi, P. Trovato (a. c. di), *Le parole della musica* 1, Olschki, Firenze 1994, pp. 225-258.

Rossini fa comporre a un anonimo collaboratore tutti i recitativi secchi tranne uno; nella *Cenerentola* fa scrivere, oltre ai recitativi, due arie e un coro al compositore romano Luca Agolini, suo collaboratore al Teatro Valle. Un altro espediente cui ricorrono spesso i compositori di teatro è l'autoimprestito, cioè il riutilizzo – che può essere più o meno letterale, e presuppone l'adattamento del nuovo testo verbale – di musica precedentemente composta per un'altra occasione. Rossini, è ben noto, se ne serve con sistematicità; ma la prassi è ancora tutt'altro che infrequente in Donizetti e Bellini. Il ricorso all'autoimprestito è comune finché il "sistema" del teatro d'opera richiede l'avvicendamento rapido e continuo di opere nuove, ma viene progressivamente limitato man mano che si rafforzano le nuove consuetudini, basate sul repertorio e su una considerazione più "autoriale" dell'opera in musica. Un terzo accorgimento capace di accelerare la preparazione delle partiture d'opera consiste nell'impiego estensivo di notazioni abbreviate. Stendendo la partitura, il compositore fa ampio ricorso a segni convenzionali ogni volta che vuole prescrivere la ripetizione integrale di musica già fissata sulla carta (sia che si tratti di passi di poche battute, sia di sezioni più lunghe, come un'intera cabaletta); formule d'accompagnamento ripetute vengono notate una sola volta; si impiegano segni convenzionali di rinvio anche quando una linea melodica deve essere suonata all'unisono,

all'ottava, alla terza o alla sesta da più parti strumentali che procedono parallele (l'altissima frequenza con cui l'operista italiano ricorre a questi espedienti si spiega con le sue abitudini di strumentazione, sulle quali oltralpe spesso si ironizza).

Queste stenografie di scrittura si commentano soprattutto alla luce del fatto che il testo manoscritto della partitura preparato dall'autore non riveste un carattere "ufficiale", ma è un tipico testo d'uso: il compositore se ne serve per dirigere le prove con l'orchestra e le rappresentazioni dell'opera, e prima ancora lo appoggia sul leggio del cembalo per provare le parti con i cantanti; lo trasmette ai copisti perché ne traggano le parti vocali e strumentali; lo consegna all'editore perché ne effettui e ne stampi una o più riduzioni. Ciò che l'autore scrive nella sua partitura deve essere interpretato, e in molti casi integrato, da lui stesso o da un altro operatore – il copista, l'editore, l'interprete – cui spetta il compito di realizzare compiutamente ciò che trova annotato in forma abbreviata o parzialmente incompleta. Più in generale va detto, comunque, che a velocizzare il lavoro del compositore sono le caratteristiche strutturali e morfologiche, ampiamente standardizzate, dell'opera italiana del primo Ottocento. La chiarezza delle articolazioni formali, già impostate nel piano generale («ossatura», «selva») concordato con il librettista e prefissate nella struttura metrica del libretto, gli facilita grandemente il lavoro. Non è un caso che il sempre più spiccato

allontanamento dalle convenzioni dell'opera italiana, che si fa evidente soprattutto verso gli anni Cinquanta, comporti tempi piú allungati nella stesura delle partiture.

L ASPETTO ESTERIORE DEI MANOSCRITTI

La carta delle partiture teatrali autografe è spesso diversa per qualità, formato e numero dei pentagrammi, perché acquistata dall'autore in luoghi e tempi differenti. Le copie manoscritte invece, realizzate di norma in un unico luogo e in un'unica fase, sono frequentemente costituite da carta dello stesso tipo, ma sono redatte da piú mani se vengono realizzate in una copisteria professionale, nella quale piú copisti lavorano contemporaneamente.

L'unità basilare della carta da musica messa in commercio nell'Ottocento è la doppia carta, costituita da quattro facciate e corrispondente alla metà di un foglio. Il foglio originale, uscito dalla cartiera, viene piegato due volte e tagliato a metà in corrispondenza della piega piú lunga, in modo da ottenere due doppie carte nel caratteristico formato oblungo (spesso le filigrane, per questa ragione, risultano anch'esse tagliate a metà). Le due doppie carte ottenute dal taglio di un foglio possono essere lasciate l'una dentro l'altra oppure possono essere messe in successione; per ottenere fascicoli piú voluminosi, inoltre, si possono inserire l'una nell'altra diverse doppie

carte (questo procedimento permette anche di effettuare una cucitura piú robusta). Il formato oblungo, che di norma caratterizza i manoscritti italiani, è sostituito a un certo punto dal formato "in piedi", anche a causa di organici orchestrali piú nutriti e bisognosi di un numero maggiore di pentagrammi. Nel secondo Ottocento il formato "in piedi" diviene la norma, ed è utilizzato anche per copiare vecchie partiture in oblungo.

Gli autografi di Rossini, Bellini e Donizetti sono costituiti da una successione di doppie carte accostate, o al piú da una successione di fascicoli formati ciascuno da due doppie carte provenienti da un unico foglio e inserite l'una nell'altra. Questa struttura permette al compositore di iniziare a scrivere un brano senza sapere esattamente di quanta carta avrà bisogno per giungere al termine; alla fine, l'eventuale carta singola rimasta vuota potrà essere facilmente eliminata (alterazioni nella struttura del fascicolo, come l'eliminazione di una carta o l'inserimento di una carta singola in una doppia, indicano solitamente un ripensamento dell'autore, intervenuto in qualche fase del processo compositivo o a partitura ultimata). Diverso è il modo di procedere dei copisti. Questi, conoscendo in anticipo l'estensione del brano (e quindi le dimensioni del fascicolo occorrente), formano un fascicolo unico infilando in serie le doppie carte l'una nell'altra. La copia di una partitura d'opera del primo Ottocento, perciò, è co-

stituita di norma da tanti fascicoli quanti sono i “numeri” o le sezioni musicali [12].

La disposizione in partitura delle parti vocali e strumentali presenta, rispetto alle regole odierne, poche ma significative differenze. La più vistosa riguarda gli archi: i primi violini (la cui parte ha un ruolo di primo piano nella conduzione del discorso musicale, e a tratti è scritta già nei primissimi stadi della composizione) sono collocati in alto, sul primo pentagramma; il secondo e il terzo rigo sono occupati rispettivamente dai secondi violini e dalle viole. I violoncelli e i contrabbassi occupano invece gli ultimi pentagrammi di ogni accollatura; qualora coincidano, le loro parti sono frequentemente tracciate su un unico pentagramma. Nelle partiture ottocentesche le viole hanno, di norma, una parte indipendente; di conseguenza è rara la prescrizione «col basso» (comunissima, invece, nelle partiture del Settecento), che indica il raddoppio, all'unisono o all'ottava superiore, della parte dei violoncelli. Altre differenze rispetto all'uso odierno riguardano l'ottavino, scritto in prevalenza sotto il pentagramma del flauto perché all'epoca era il secondo stru-

mentista della coppia che alternava l'ottavino al secondo flauto, e i fagotti, che in qualità di bassi generali del gruppo dei fiati sono scritti sotto la famiglia degli ottoni.

L'impiego di carta da musica di formato oblungo – che di norma comprende dieci, dodici, sedici o venti pentagrammi per facciata – può creare problemi: se il numero dei pentagrammi è insufficiente per l'organico strumentale e vocale previsto, il compositore o il copista sono costretti a omettere dalla partitura alcune parti; in questo caso le annotano separatamente, su una o più pagine (il cosiddetto “spartitino”) che vengono poste in fondo al fascicolo sul quale è stato scritto il “numero” musicale. Il trattamento è riservato, di norma, agli strumenti d'orchestra la cui funzione può essere considerata di “ripieno”, vale a dire gli strumenti d'ottone (le trombe e i tromboni, più raramente i corni) e le percussioni.

Molte partiture operistiche del primo Ottocento prevedono uno o più interventi della banda sul palco, nei quali una musica di scena veniva realizzata da un gruppo di strumentisti che suonava dietro le quinte oppure, in costume, sul palcoscenico. Spesso

12] Una numerazione progressiva per pagina o per carta non è molto frequente, soprattutto per le partiture autografe; quando è presente essa è, in genere, successiva. È invece normale una numerazione per fascicolo (un fascicolo corrisponde a un “numero” musicale o a una sezione compiuta della partitura), posta in margine sulla prima pagina di ogni nuovo fascicolo. È raro che l'autografo di una partitura d'opera venga rilegato (benché a volte i singoli fascicoli pos-

sano essere cuciti): con somma frequenza esso è perciò soggetto a scompaginazioni e perdite successive. Un caso emblematico è costituito dall'autografo della seconda versione di *Adelson e Salvini* di Bellini, smembrato, le cui parti superstiti sono oggi disperse tra almeno quattro biblioteche italiane e una collezione privata (cfr. C. Toscani, *Una nuova acquisizione belliniana: fonti sconosciute per Adelson e Salvini*, in «Fonti musicali italiane» VI (2001), pp. 105-117).

questa formazione era costituita dalla banda della guarnigione militare del presidio cittadino (al Teatro alla Scala di Milano prestava servizio, intorno al 1830, la banda degli ussari di stanza in città; alla Fenice di Venezia la banda reggimentale austriaca). Realizzare compiutamente gli interventi della banda sul palco non spettava, comunque, all'autore della partitura: questi si limitava a scrivere una parte-guida, cioè una partitura sintetica scritta su uno o su due pentagrammi; era poi il direttore della banda che si incaricava di armonizzare e di strumentare queste sommarie indicazioni, in base all'organico di volta in volta disponibile. In qualche caso ci sono pervenute realizzazioni manoscritte coeve della banda sul palco, redatte su fogli separati acclusi a una copia della partitura [13]. Nella seconda metà dell'Ottocento è invece l'editore che fornisce di norma ai teatri, assieme alla partitura e ai materiali d'esecuzione dell'opera, una versione standardizzata della banda sul palco.

LE COPISTERIE

La maggior parte delle partiture d'opera manoscritte che ci sono perve-

nute sono copie, tratte dalle fonti originali oppure da altre copie. In molti casi esse sono prodotte da copisterie professionali specializzate, che lavorano a stretto contatto con i teatri d'opera e gli impresari, realizzando – oltre alle partiture – i materiali d'esecuzione necessari all'allestimento (a Venezia intorno agli anni Trenta, per fare un esempio, operano per le stagioni della Fenice le copisterie di Camillo Querci e di Giacomo Zamboni). Alcune di esse sono al centro di un'ampia rete di rapporti: il bolognese Gaetano Buttazoni è per molti anni fornitore ufficiale del Comune di Bologna e degli impresari teatrali in Romagna e nelle Marche, e in più di un'occasione è incaricato di fornire i materiali al Théâtre Italien di Parigi [14]. Compito delle copisterie è anche fornire estratti d'opera manoscritti – in riduzioni pianistiche e in vari arrangiamenti – per il mercato amatoriale; questo settore dell'attività, che ha ancora un certo peso ai primi dell'Ottocento, è coltivato soprattutto dagli editori musicali (molti di essi iniziano il loro esercizio commerciale come copisti, e mantengono in vita una copisteria anche dopo aver avviato l'attività editoriale), che possono mettere in commercio i mano-

[13] Realizzazioni coeve della banda sul palco sono riportate in appendice a due moderne edizioni critiche: cfr. G. Rossini, *La donna del lago*, a c. di C. Slim, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990, e V. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, a c. di C. Toscani, Ricordi, Milano 2003.

[14] Sui copisti e le copisterie teatrali italiane manca uno studio sistematico; qualche particolare si evince da Ph. Gossett, *The Operas of*

Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera, Princeton University, Ph.D. Diss., 1970, e dai lemmi rispettivi nel *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, cit.

[15] Cfr. L. Aversano, *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, in «Fonti musicali italiane» IV (1999), pp. 113-160.

scritti sfruttando gli stessi canali delle edizioni a stampa [15].

Non molto è noto sulla figura e l'attività dei copisti; sappiamo comunque che per velocizzare il processo di copiatura il manoscritto da duplicare veniva smembrato in fascicoli e affidato a diversi copisti, che lavoravano simultaneamente. La copia di un'intera partitura operistica, grazie a questo sistema, poteva essere effettuata in una sola notte. Trovare grafie diverse nei manoscritti realizzati dalle copisterie teatrali è dunque la norma. Riguardo al testo musicale che tramandano, diverso è il grado di attendibilità delle copie manoscritte. In generale è raro che il copista intervenga di fronte a errori, anche palesi, nell'antigrafo; quando nel manoscritto copiato ci sono correzioni, è perché esso è stato effettivamente utilizzato per un'esecuzione. Frequenti sono, invece, le omissioni e gli impoverimenti della lezione originale: la fretta con cui operano i copisti e il metodo di lavoro che utilizzano li porta, a quanto pare, a considerare secondari i segni dinamici, agogici e di articolazione rispetto al ritmo e alla diastemazia.

L'attendibilità del manoscritto copiato dipende sia dalla maggiore o

minore propinquità alle fonti originali, sia dallo scopo per cui la copia è realizzata. La prima copia tratta dall'autografo è, in genere, quella che l'impresa fa realizzare a sue spese per gli archivi del teatro, come prevede il contratto d'appalto. Quando ci è pervenuta, questa copia riveste un'importanza particolare ai fini dell'accertamento testuale: essa deriva direttamente dalla partitura autografa, è redatta nei giorni stessi della composizione dell'opera e non reca, di norma, interventi e correzioni successivi, che l'autore può effettuare sull'autografo durante le prove con l'orchestra o anche dopo la prima rappresentazione [16]. In qualche caso, le copie manoscritte della partitura vengono realizzate per obbligo di legge. Dal 1816 al 1856 gli impresari dei teatri regi di Milano sono tenuti a depositare presso il locale Conservatorio di musica una copia della partitura di ogni nuova opera rappresentata, a beneficio della biblioteca scolastica; un obbligo analogo vincola, sin dal 1795, gli impresari dei teatri napoletani. È verosimile che gli impresari, in generale, si assoggettassero malvolentieri all'imposizione governativa: molte fra le partiture operistiche che oggi si trovano nelle biblioteche dei Conservatori di Mi-

[16] Un caso tipico è quello del Teatro La Fenice di Venezia, nei cui contratti d'appalto è specificato l'obbligo di far realizzare una copia della partitura per gli archivi del Teatro. Queste copie erano effettuate, almeno intorno agli anni Trenta, dalla copisteria di Camillo Querci; un buon numero di queste partiture fa parte attualmente dell'Archivio Storico del Teatro La

Fenice, custodito presso la Fondazione "Ugo e Olga Levi" in Venezia. Nel caso in cui l'autografo di un'opera rappresentata alla Fenice sia andato perduto (ciò che si verifica, ad esempio, per *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer), questa copia costituisce generalmente il testo più fedele e più vicino a quello della prima rappresentazione dell'opera.

lano e di Napoli sono redatte in modo vistosamente affrettato.

Un tipo particolare è rappresentata dalle copie di partiture d'opera realizzate per incarico di collezionisti (in genere di nobile lignaggio, membri talvolta di case reali). Queste copie, spesso poi confluite nelle biblioteche pubbliche italiane, sono facilmente riconoscibili: sono redatte in bella copia, non recano segni d'uso e a volte sono rilegate lussuosamente [17]. L'usanza di commissionare copie manoscritte di partiture teatrali per uso privato, che ancora sopravvive ai primi dell'Ottocento, si fa tuttavia sempre più rara e tende presto a scomparire, soprattutto dopo che il poderoso sviluppo dell'editoria musicale, iniziato negli anni Venti, fa della riduzione a stampa per canto e pianoforte il testo pri-

vilegiato per l'impiego domestico e il collezionismo.

I MANOSCRITTI AUTOGRAFI E IL METODO COMPOSITIVO

La partitura autografa di un'opera italiana è il prodotto di fasi successive di stesura [18]. In un primo tempo l'autore annota sulla carta pentagrammata le parti vocali al completo e il testo verbale, con l'aggiunta di occasionali spunti strumentali (alcuni compositori, ma non tutti e non sempre, scrivono per esteso anche il basso strumentale), lasciando vuoti i pentagrammi che verranno riempiti in seguito con le altre parti orchestrali. Questo canovaccio, detto "partitura scheletro" [19], è completato in una fase successiva – solitamente quando il compositore è già

17] Un esempio classico è rappresentato dalla ricca collezione di manoscritti teatrali conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, in gran parte proveniente dalla raccolta di Maria Luisa Infanta di Spagna, duchessa di Lucca.

18] Gli studi sul processo compositivo degli operisti italiani sono stati frenati, in passato, dalla scarsità e dalla limitata accessibilità di schizzi e abbozzi preparatori; questo settore ha tuttavia conosciuto un notevole impulso negli ultimi trent'anni, tanto che la bibliografia sull'argomento è, oggi, relativamente ampia. Cfr. P. Petrobelli, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in «Acta musicologica» XLIII (1971), pp. 125-142 (anche in *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 49-78); Ph. Gossett, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, in «Acta musicologica» XLII (1970), pp. 48-58; J.A. Hepokoski, *Compositional Emendations in Verdi's Autograph Scores*. "Il trovatore", "Un ballo in maschera", and "Aida", in «Studi verdiani» IV (1986-1987), pp. 87-109; Ph. Gossett, "La composizione di *Ernani*", in *Ernani ieri e oggi*, Atti del

Convegno internazionale di studi, Modena 9-10 dicembre 1984, Istituto di studi verdiani, Parma 1987, pp. 60-91 (pubblicato anche, in versione inglese, in C. Abbate, R. Parker (a c. di), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1989, pp. 27-55); K. Kuzmick Hansell, "Compositional Techniques in 'Stiffelio': Reading the Autograph Sources", in M. Chusid (a c. di), *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, pp. 45-97; M. Walter, *Kompositorischer Arbeitsprozess und Werkecharakter bei Donizetti*, in «Studi musicali» XXVI (1997), pp. 445-518. Considerazioni importanti sull'argomento emergono dall'esame delle partiture autografe, effettuato dai curatori dell'edizione critica delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, i cui risultati sono consegnati al commento critico ai singoli volumi.

19] Il termine deriva dall'espressione inglese *skeleton score*, coniata da A. Porter, *The Making of "Don Carlos"*, in «Proceedings of the Royal Musical Association» XCVIII (1971-1972), pp.

in loco, poco prima che inizino le prove con l'orchestra – con tutte le parti mancanti. La partitura finale è dunque un manoscritto stratificato, preparato in due fasi distinte e successive; con un esame accurato è solitamente possibile distinguere le parti scritte allo stadio della partitura scheletro da quelle aggiunte in fase di strumentazione, diverse per lo spessore del tratto lasciato dal pennino e per il colore dell'inchiostro. L'autore può correggere il suo manoscritto in una qualsiasi delle fasi della composizione ed anche a partitura ultimata, durante le prove con i cantanti o con l'orchestra e a volte persino dopo le prime rappresentazioni, con rifacimenti, tagli, correzioni, nuovi inserimenti; in tutti questi casi il manoscritto presenta ulteriori stratificazioni [20].

Questo metodo di stesura – che non è esclusivo degli italiani: se ne servirono Mozart e Schubert, tra gli altri – è spiegato, innanzitutto, da ragioni strutturali: la partitura è ideata in funzione delle parti vocali e modellata sulle qualità di cantanti determinati; è dunque naturale che la stesura della composizione operistica inizi dalle parti vocali, che ne costituiscono la struttura portante. Ma il metodo, cosa ancor più decisiva, è funzionale al lavoro che precede la

rappresentazione dell'opera. Il compositore (che può iniziare a scrivere anche senza avere ancora il testo completo del libretto) prepara, in partitura scheletro, un "numero" per volta; quando il pezzo è completato in questa stesura, il fascicolo viene mandato alla copisteria del teatro, che ne ricava le particelle per i cantanti. A questo punto possono iniziare le prove al cembalo, durante le quali il compositore (o chi per esso) accompagna i cantanti servendosi della partitura scheletro. In seguito la partitura viene integrata con le parti strumentali al completo: a questo punto i fascicoli tornano in copisteria per l'estrazione delle parti e possono iniziare le prove con l'orchestra, che richiedono meno tempo e si svolgono, di norma, a ridosso della prima rappresentazione.

Altre importanti informazioni sul metodo compositivo provengono dalla struttura dei fascicoli dai quali è composta una partitura d'opera manoscritta. Alcuni autori – ad esempio Rossini – utilizzano una successione di doppie carte, accostate l'una dopo l'altra; ciò fa supporre che abbozzino il "numero" direttamente in partitura scheletro, tornando in seguito su questo canovaccio per completare la strumentazione. Ma in altri casi i fascicoli della partitura

[20] I manoscritti autografi delle partiture operistiche mostrano tre tipi sostanziali di correzioni e ripensamenti: semplici cancellature, con riscrittura della nuova lezione; cancellazione di battute o di interi sistemi con tratti di penna; revisioni più radicali, che richiedono la sostituzione di uno o più fogli. La correzione può es-

sere effettuata con la sabbia per asciugare l'inchiostro e il temperino per raschiare; più spesso, tuttavia, è eseguita con un metodo più rapido: l'autore cancella ciò che ha scritto passando il dito sull'inchiostro ancora fresco; ottiene così un alone sul quale è possibile tornare a scrivere. Cfr. J.A. Hepokoski, *op. cit.*

autografa – ciascuno dei quali corrisponde a un pezzo chiuso, o a una sua sezione se il brano è particolarmente lungo – sono costituiti da doppie carte infilate l'una nell'altra. Per poter procedere in questo modo, è necessario conoscere preventivamente la lunghezza del pezzo e calcolare il numero delle carte necessarie: è chiaro, allora, che la stesura della partitura scheletro non può essere il primo stadio della composizione, ed è invece il frutto della trascrizione di abbozzi, piú o meno completi, che l'autore ha preparato in precedenza.

È questo il metodo compositivo seguito abitualmente da Verdi. Abbozzi piú o meno completi delle opere verdiane, precedenti la stesura della partitura scheletro, sono conservati nella Villa Verdi a Sant'Agata; nel 1941 Carlo Gatti vi ebbe accesso e pubblicò in facsimile l'abbozzo continuo di *Rigoletto* [21]. Questo contiene l'opera intera, dalla prima all'ultima scena, notata quasi sempre su due pentagrammi: quello superiore per le parti vocali solistiche o corali, quello inferiore per il basso generale. Anche i materiali preparatori della *Traviata* sono stati recentemente resi pubblici, in facsimile e in una trascrizione diplomatica curata da Fabrizio Della Seta [22]. In

questo caso, la stesura della partitura scheletro fu preceduta da schizzi di diversa natura. Per il primo atto Verdi predispose un abbozzo sinottico, una sintesi che consiste piú di annotazioni verbali che musicali, e che fissa a grandi linee il piano completo dell'atto. Per altre parti dell'opera annotò singole idee melodiche di dimensioni variabili, in genere prive di testo verbale, spunti ancora privi di una destinazione finale e di una tonalità definitiva, che poi sarebbero stati sviluppati in una melodia completa. In altri casi ancora Verdi produsse abbozzi completi di singole sezioni, redatti a volte in versioni plurime e pronti per essere copiati nella partitura scheletro [23].

È noto che a Sant'Agata si trovano anche i materiali preparatori delle altre opere verdiane; pur non conoscendoli, possiamo supporre che Verdi applicasse questo metodo di lavoro sistematicamente sin dagli inizi della sua carriera di compositore teatrale. Questa prassi, tuttavia, non è esclusivamente sua. Anche Bellini, un autore del quale si sono conservati molti materiali preliminari, fa precedere la stesura delle sue partiture da un lungo periodo in cui fissa ed elabora abbozzi di varia natura: a volte semplici idee melodiche, altre

21] C. Gatti, *L'abbozzo del "Rigoletto" di Giuseppe Verdi*, Ministero della cultura popolare, Milano 1941. Lo stesso Gatti pubblicò qualche altra pagina con abbozzi verdiani in *Verdi nelle immagini*, Garzanti, Milano 1941.

22] G. Verdi, *La Traviata: schizzi e abbozzi autografi*, a c. di F. Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2000.

23] È probabile che per *La traviata* Verdi non

abbia avuto il tempo di copiare uno dopo l'altro i singoli abbozzi, preparati per ogni sezione, come invece aveva fatto per *Rigoletto* realizzando un abbozzo continuo di tutta l'opera. La differenza, tuttavia, è piú apparente che reale: anche per *La traviata* Verdi realizzò una stesura preliminare pressoché completa, pur se fisicamente frammentata, e trasferì poi nella partitura scheletro i vari pezzi, nell'ordine mentalmente stabilito.

abbozzi piú lunghi che prefigurano scene, recitativi, sezioni intere di pezzi solistici o d'insieme. Per Donizetti, la stesura di un abbozzo continuo dell'opera è accertata almeno per gli ultimi anni di attività, come dimostrano recenti ritrovamenti [24]; alla stessa prassi sembra aver fatto ricorso frequente anche Mercadante. Non è solo Verdi, dunque, che si concede una lunga fase di preparazione prima di iniziare a lavorare sul supporto cartaceo destinato a diventare, una volta completata l'orchestrazione, la

partitura autografa definitiva. È il lavoro stesso del compositore d'opera che lo richiede, in un'epoca in cui la complessità crescente dei lavori drammatici e il peso sempre minore delle convenzioni rendono necessari una pianificazione piú accurata e molteplici stadi di elaborazione: l'opera dell'Ottocento – non c'è bisogno di sottolinearlo – aspira ad essere qualcosa di piú che una semplice costellazione di brani pensati in funzione dell'esibizione canora.

24] L'abbozzo continuo del secondo atto della *Maria di Rohan* (autunno 1842), recentemente ritrovato (ringrazio Luca Zoppelli per la cortese segnalazione), mostra che questo procedimento era praticato, prima di Verdi, almeno da Donizetti negli ultimi anni della sua at-

tività creativa. Si veda anche la lettera di Donizetti a Mayr del 15 luglio 1843, in cui scrive a proposito del *Dom Sébastien*: «per ora non ho che abbozzi sopra ogn'atto, ma però tali, da stendere il canto di un atto per settimana per quattro atti» (G. Zavadini, *op. cit.*, pp. 678-679).

2001. *Otello*

The image shows a page of handwritten musical notation for the beginning of Act I of Rossini's opera *Otello*. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Violini (Violins), Viola, Fagotti (Bassoons), Trombe (Trumpets), Timpanti (Timpani), and Cello. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *Sforzato* and *Cresc.* (Crescendo). The score is handwritten and includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. The page is numbered '2001.' at the top left and 'Otello' at the top center. There are some handwritten annotations on the right side of the page, including 'M. 1.' and 'Cresc.'.

Fig1: Gioachino Rossini *Otello*; prima pagina della partitura autografa, com. inizio della Sin.



Fig 2: Giuseppe Verdi *Les vêpres siciliennes*: una pagina dalla partitura autografa.



Fig 3: Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor*: una pagina della partitura autografa; nella quale si fa ampio ricorso a segni convenzionali di abbreviazione.



Fig 4: Giacomo Meyerbeer *Il crociato in Egitto*: copia manoscritta realizzata a Venezia all'epoca della prima rappresentazione. Spartitino con le parti di corni, trombe, tromboni e timpani.

The image shows a page of handwritten musical notation for a band. At the top, there are dynamic markings: *M*, *O*, *P*, and *Quasi più forte*. The notation is spread across multiple staves, with various rhythmic values and articulation marks. In the lower right section, there is a section of music with the instruction *Andante grazioso*. Below this, there is a line of text: *mentre cantano questa, non pagano l'aspetto all'orchestra di trattenere la*. At the bottom center, there is a circled number *40*.

Fig. 5: Gaetano Donizetti *Maria de Rudenz*: una pagina della partitura autografa con la parte-guida per la banda sul palco, che dalla sesta battuta prende il posto dell'orchestra.

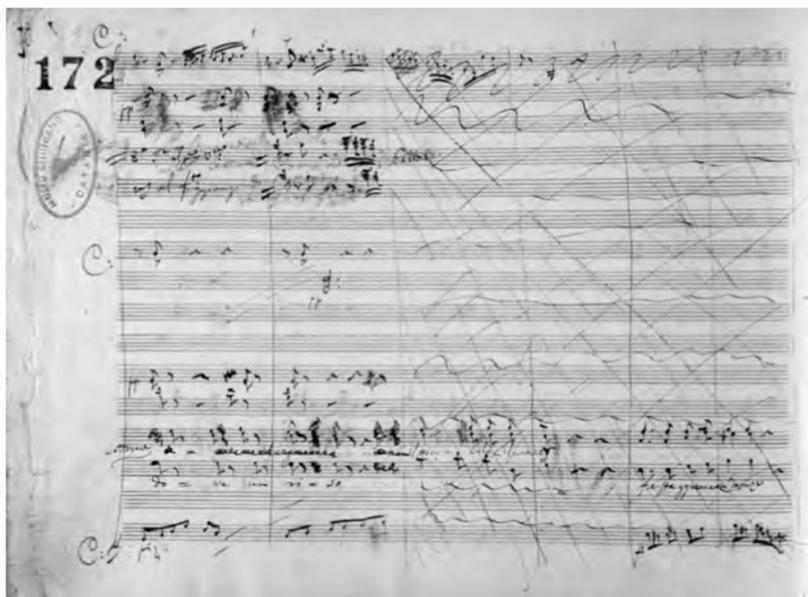


Fig.6: Vincenzo Belli. *Capuleti e i Montecchi*: una pagina della partitura autografa. Le quattro battute, che recano le parti vocali e qualche accenno strumentale, riflettono la stessa struttura scheletrica: esse furono eliminate prima che la strumentazione fosse completata.

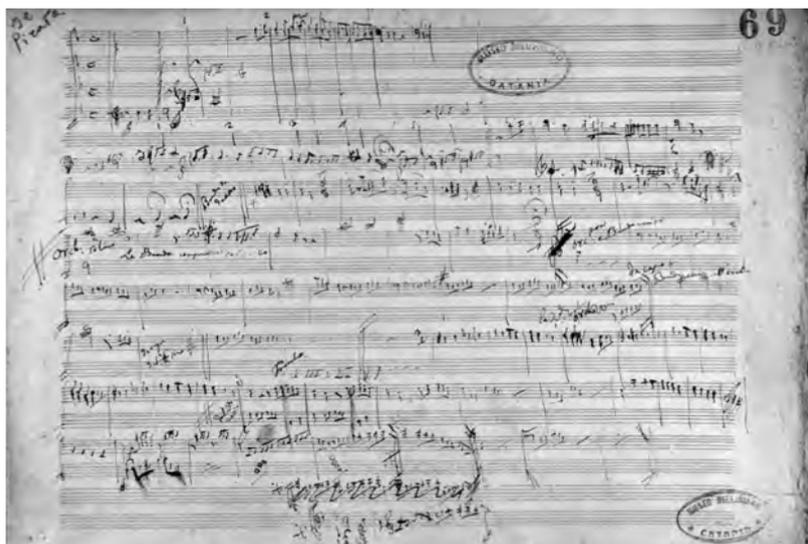


Fig.7: Vincenzo Bellini, una pagina di schizzi preparati per *Il pirata*:



Fig 8: Giuseppe Verà *Rigoletto*: una sezione dell'abbozzo continuo, con l'inizio della scena che apre il secondo atto (Ella mi fu rapita).

La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento

di Luca Aversano

CENNI STORICI

Nel corso del XVIII secolo diversi paesi dell'Europa centro-settentrionale, in special modo Francia, Inghilterra, Olanda e Germania [1], conobbero una grande fioritura dell'editoria musicale. Oggetto e alimento delle attività di stampa erano soprattutto le composizioni strumentali, il cui mercato prosperava su una clientela garantita da un buon numero di dilettanti di musica, per lo più di estrazione benestante [2]. In Italia, dopo i fasti dei secoli precedenti [3], si attraversava invece una fase di profonda depressione. La crisi editoriale, innescata già dagli anni Venti del Seicento da una perdurante congiuntura economica negativa, era presumibilmente connessa anche con il calo, rispetto al Nord

Europa, dell'esercizio amatoriale degli strumenti nelle case e nei circoli privati. La circolazione della musica avveniva in massima parte in forma manoscritta [4], un mezzo di diffusione che risultava evidentemente più efficace, anche dal punto di vista economico, rispetto alla produzione e al commercio di edizioni a stampa. Primi, timidi segnali di ripresa dell'editoria italiana si registrano verso l'ultimo terzo del Settecento: soprattutto a Venezia, con la stamperia Innocente Alessandri & Pietro Scattaglia e gli esercizi di Catterino Aglietti e Antonio Zatta; a Firenze, con Ranieri Del Vivo e la ditta Niccolò Pagni & Giuseppe Bardi; a Napoli, con l'attività di Luigi Marescalchi. A differenza delle imprese veneziane e fiorentine, approdate al campo musicale dall'espe-

1] Per la Francia cfr. il capitolo di Anik Devriès-Lesure.

2] All'epoca le edizioni musicali erano un genere di lusso che potevano permettersi soltanto i benestanti (cfr., tra gli altri, T. Widmaier, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom spätem 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, PFAU-Verlag, Saarbrücken 1998, p. 26). Ancora nel 1791, quando pubblicò il primo volume dei suoi *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'ar-*

te di suonare il violino (Roma, Pilucchi Cracas), Francesco Galeazzi dovette rinunciare ad inserire brani musicali per l'esercizio violinistico, altrimenti, scrisse, «a quale voluminosa mole, e per conseguenza a quale eccedente prezzo sarebbe l'opera mia giunta? Ciò che forse l'avrebbe resa inutile allo scopo principale a cui essa è destinata, di girare cioè per le mani de' Professori [di musica], che pur troppo non suol essere la gente più facoltosa del Mondo».

3] Cfr. il capitolo di Tim Carter.

4] Cfr. il capitolo di Mariateresa Dellaborra.

rienza della tipografia e del negozio librario [5], Marescalchi, nato compositore, aveva poi esteso la sua attività all'editoria e al commercio esclusivamente musicali. Nella sua bottega, oltre a stampare e a commerciare edizioni proprie e altrui, Marescalchi noleggiava e vendeva copie manoscritte, strumenti e corde armoniche. Sarà quest'ultimo modello di editore-mercante specializzato, con un curriculum di studi musicali piú o meno approfonditi, a imporsi in Italia nel corso dell'Ottocento [6].

Un rilevante aumento della produzione di musica a stampa si verificò solo dopo il 1815, negli anni successivi alla Restaurazione. Il clima politico piú stabile da un lato, i grandi successi di Rossini dall'altro, incentivarono il consumo privato di musica operistica e, parallelamente, le correlate pratiche editoriali [7]. Allo sviluppo del settore, che beneficiò di un vero e proprio boom commerciale, contribuì, traendone immensi vantaggi, soprattutto l'impresa milanese di Ricordi. Fondata nel 1808 dal capostipite Giovanni, casa Ricordi si ritagliò velocemente un ruolo predominante sul mercato interno, mantenuto per l'intero Otto-

cento attraverso una fitta rete di relazioni commerciali con stampatori e negozianti delle maggiori città italiane e mediante contratti con i maggiori compositori, che gli assicurarono la proprietà di una cospicua parte del nascente repertorio operistico. Tra il 1825 e il 1844 Ricordi incrementò la propria produzione di edizioni musicali da 2.200 a 16.000 numeri circa, arrivando nel 1853, anno della morte di Giovanni, a quota 25.000 [8].

In quegli anni il primato di Ricordi venne conteso da un altro editore milanese, Francesco Lucca, il quale nel 1825 fondò una ditta destinata a tener testa a lungo al piú celebre rivale. Nel 1888 Giovannina Lucca, moglie del defunto Francesco, dovette suo malgrado cedere il passo, vendendo a Ricordi la proprietà dell'impresa, compresi i diritti delle opere di cui era titolare (tra cui quelli sui drammi di Richard Wagner) e le lastre editoriali, per un totale di circa 47.800 numeri. Molto accesa fu inizialmente pure la concorrenza degli stampatori napoletani, sostenuta dalla calcografia di Giuseppe Girard – aperta nel 1817, quindi passata alla gestione di Guglielmo Cottrau – e alimentata, piú avanti, dalle im-

5] Alessandri & Scattaglia furono, ad esempio, incisori su rame; Zatta tipografo, calcografo, mercante di libri e stampe; Pagni & Bardi calcografi e commercianti di stampe.

6] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del Novecento", in *Dizionario degli editori...*, cit., pp. 7-32, 14-15. Il saggio, oltre a citare numerosi altri esempi di editori-musicisti, offre una sintesi completa delle vicende dell'editoria mu-

sicale italiana nel periodo considerato. Si veda il *Dizionario* anche per un'estesa bibliografia sui vari aspetti della materia (pp. 371-384).

7] *Ivi*, p. 8.

8] Cfr. la voce "Ricordi", curata da B.M. Antolini, *Dizionario degli editori...*, cit., a cui si rinvia per un'esauriente illustrazione della storia della ditta. Alle voci del *Dizionario* si rimanda anche per ulteriori informazioni sugli editori menzionati nel corso del presente saggio.

prese di Giorgio Del Monaco e dei fratelli Pietro e Lorenzo Clausetti. Ma anche l'editoria partenopea non riuscì a mantenere i massimi livelli di produttività, entrando, dopo l'Unità, in un periodo di progressiva decadenza. Nel frattempo, sotto la guida di Giulio, nipote di Giovanni, Ricordi aveva perseguito una politica di espansione in patria e all'estero, consolidando fra l'altro il legame con Giuseppe Verdi, il più importante compositore della casa. La sua produzione editoriale era ancora aumentata, in relazione al crescente numero dei compratori negli anni successivi all'unificazione politica. L'allargamento della clientela era dovuto all'affermazione di un nuovo ceto medio imprenditoriale e impiegatizio, desideroso di acquisire i costumi, anche musicali, della vecchia nobiltà e della giovane borghesia che avevano governato la società italiana nella prima metà dell'Ottocento.

Nello scorcio finale del secolo fu ancora milanese il solo editore capace di contrastare lo strapotere di Ricordi: Edoardo Sonzogno. Edoardo allargò gli interessi della casa, già presenti nel campo dell'editoria libraria, al settore musicale. Nel 1890 lo strepitoso successo internazionale di *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni, opera premiata alla seconda edizione di un concorso per

compositori bandito dallo stesso Sonzogno, diede grande impulso allo sviluppo della ditta, alle cui sorti si legarono presto altri giovani e importanti musicisti, quali Umberto Giordano, Francesco Cilea, Ruggero Leoncavallo.

Nelle alterne vicende dei maggiori editori italiani dell'Ottocento, qui appena accennate, si coglie un tratto comune e caratterizzante: la generale, graduale tendenza ad estendere le proprie attività alla gestione impresariale di concerti e stagioni teatrali, queste ultime controllate mediante il potere di noleggio degli spartiti operistici. La proprietà delle partiture d'opera manoscritte, su cui ancora si fondava il sistema di produzione teatrale [9], costituiva un obiettivo molto ambito, che poteva essere raggiunto acquistando dai teatri i fondi musicali conservati nei loro archivi, ricomprando i manoscritti posseduti dagli impresari, oppure stipulando appositi contratti con gli autori [10]. Altra caratteristica dell'editoria ottocentesca fu la cura dedicata alla pubblicazione di periodici di argomento musicale. Questi ultimi, oltre che a interessi culturali, rispondevano all'esigenza di reclamizzare la produzione delle ditte e di orientare i gusti del pubblico in senso favorevole alle rispettive politiche editoriali. A titolo esemplificativo si

9) Cfr., nel presente volume, il capitolo di Claudio Toscani.

10) Nei contratti, «oltre alla cifra forfetaria da versare al musicista per la prima rappresentazione, si specificavano le voci che avrebbero costituito, in caso di successo, altrettante fonti

di guadagno per entrambi: diritto di stampa, percentuali sulla vendita degli spartiti e sul noleggio di partiture e parti ai teatri» (cfr. F. Nicolodi, «Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi», in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EDT, Torino 1987, pp. 167-229: 185).

possono citare, tra gli altri, la «Gazzetta musicale di Milano» di Ricordi (1842-1902), «L'Italia musicale» di Lucca (1847-1848, 1850-1859), la «Gazzetta musicale di Napoli» di Cottreau (1852-1868), il «Teatro Illustrato» di Sonzogno (1881-1892).

TECNICHE DI STAMPA

Nonostante i miglioramenti apportati dall'editore Breitkopf di Lipsia, che intorno al 1754 aveva trovato il sistema di suddividere le varie parti delle note e dei righi musicali in altrettanti tipi, in modo da poter stampare nitidamente anche gli accordi, i procedimenti tipografici erano usciti progressivamente dall'uso, perché troppo complessi e costosi. Tramontata dunque l'epoca d'oro della tipografia, in corso tra Cinquecento e Seicento [11], le principali tecniche di stampa musicale in uso in Italia durante il XIX secolo erano la calcografia e la litografia.

Con il termine calcografia, dal greco *calk* (*calkós* = rame) e *grafein* (*graphein* = scrivere), si intendono, per estensione, tutte quelle tecniche di incisione del metallo che portano alla realizzazione di una matrice ordinata alla stampa. Anticamente il metallo utilizzato era prevalentemente il rame, anche se non sono mancati esempi di incisione su ferro, stagno ecc. Oggi i metalli più usati sono il rame e lo zinco. La tecnica della calcografia musicale, sviluppatasi in Italia verso la fine del XVI secolo [12], è identica a quella impiegata per la pro-

duzione calcografica di altri tipi di stampe e consiste nell'incisione in incavo su rame, realizzata con strumenti d'acciaio appuntiti, come il tradizionale bulino. Completano la normale attrezzatura diversi attrezzi specifici, tra cui il compasso a punta secca, utile a marcare i punti che delimitano la posizione dei differenti pentagrammi, il rastro per il rigo musicale, i punzoni che rappresentano i segni musicali [13]. La tecnica d'incisione calcografica si distingue in due procedimenti fondamentali: diretto e indiretto. Nel primo, le note e i segni musicali vengono incisi direttamente con utensili idonei a scalfire il metallo, senza mediazioni chimiche. Nel secondo, l'incisione si effettua invece su di una vernice che ricopre la lastra di metallo. È poi l'acido (acquaforte) in cui viene immersa la lastra a corrodere le parti del metallo messe a nudo dal disegno sulla vernice. Qualunque sia il procedimento adottato, la lastra si incide in negativo, ossia con le note disegnate da destra verso sinistra, per permetterne la riproduzione in giusto verso sull'esemplare cartaceo. Una volta ottenuta la matrice, il processo di stampa calcografica passa attraverso tre fasi: inchiostatura, pulitura e stampa al torchio, tutte ri-

[11] Per la tecnica tipografica cfr., nel presente volume, il capitolo di Tim Carter.

[12] Si usava a quel tempo soprattutto per la stampa delle intavolature. Cfr., nel presente volume, il capitolo di Franco Pavan.

[13] I punzoni per l'incisione dei segni musicali vennero introdotti dall'editore inglese John Walsh.

petute a ogni copia. L'inchiostatura consiste nel far penetrare bene l'inchiostro nei segni incisi, distribuendolo abbondantemente, con una piccola spatola, su tutta la lastra. La pulitura, effettuata mediante garze, fogli di carta velina o anche con il palmo della mano, riguarda tutta la superficie della matrice, non deve però togliere l'inchiostro dai segni incisi. La stampa viene realizzata con un apposito torchio, sul cui piano viene collocata la lastra. Ad essa si sovrappone il foglio di carta umido e quindi un feltro di ammorbidimento. Il tutto viene fatto passare tra due cilindri in pressione tra loro che spingono la carta a raccogliere l'inchiostro dentro i segni incisi. Le carte usate in calcografia devono essere piuttosto spesse, contenere pochissima colla, nello stesso tempo avere una certa resistenza per reggere senza strappi alla pressione del torchio. Esse vengono inumidite prima della stampa in modo da farne gonfiare le fibre, che così possono meglio raccogliere l'inchiostro dall'incavo dei segni.

Nel corso del Settecento la calcografia si era dimostrata più adatta della tecnica tipografica a rispondere alle nuove esigenze della riproduzione musicale in serie. Con il metodo calcografico, che garantiva maggiore flessibilità di scrittura e di immaginazione, si stampavano più fa-

cilmente la scrittura strumentale ornata e la sovrapposizione delle note nelle partiture orchestrali. La calcografia presentava inoltre il vantaggio di permettere una tiratura scaglionata degli esemplari, ossia di adattare l'ordine di grandezza della produzione a quello della domanda: stampando volta per volta piccole quantità di copie, si evitavano i problemi di stoccaggio e di perdita della carta in caso di insuccesso di un'opera. La tiratura di minimi lotti di 15-25 esemplari consentiva oltretutto di evitare la ripetizione di eventuali errori, che, una volta rilevati, potevano essere corretti sulla lastra prima di stampare nuove copie [14]. È questo il motivo per cui gli esemplari di una stessa edizione musicale non sono a volte perfettamente identici, sebbene coincidano nel frontespizio, nel numero editoriale e nella maggior parte delle pagine [15].

La tecnica calcografica, molto in voga nel Settecento europeo, fu impiegata diffusamente dagli editori musicali italiani durante la prima metà del XIX secolo. In seguito si dimostrò per molti versi inadatta a far fronte alle nuove esigenze del mercato, la cui forte espansione richiedeva un numero sempre maggiore sia di opere stampate, sia del relativo numero di esemplari. Il metodo calcografico, i cui tempi di realizzazione erano piuttosto lunghi, anche per la

[14] Cfr. A. Devriès-Lesure, "Technological Aspects", in R. Rasch (a c. di), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues*, Berlin Verlag Arno Spitz, Berlin [in corso di stampa].

[15] Per questo la critica del testo, nelle stampe importanti, non deve affidarsi ad un'unica copia, ma prendere in considerazione diversi esemplari. Sui numeri editoriali cfr. *infra*.

necessità di aspettare che la carta inumidita si asciugasse, consentiva invece solo ritmi blandi di produzione. Le tirature dovevano poi essere limitate, poiché la pressione esercitata dai cilindri del torchio sulla lastra di metallo cancellava a poco a poco i contorni del disegno inciso, rendendo la matrice inutilizzabile: da una stessa lastra si potevano ottenere mediamente non più di due-trecento esemplari. Svantaggiosi erano anche i costi elevati del procedimento, dovuti, tra l'altro, al bisogno di impiegare una carta molto spessa.

Questi problemi vennero progressivamente risolti con l'introduzione della litografia. Il termine, dal greco $\lambda\iota\theta\omicron\varsigma$ (*lithos* = pietra) e $\gamma\rho\alpha\phi\epsilon\iota\nu$ (*graphein* = scrivere), indica in origine un procedimento di stampa ottenuto mediante una matrice in pietra, e solo più tardi anche mediante lastre di metalli porosi come lo zinco e l'alluminio. La litografia, inventata nel 1796 da Alois Senefelder di Praga e importata in Italia, a Roma, da Giovanni Dall'Armi nel 1805, si basa su di un fenomeno chimico: la reciproca repulsione o incompatibilità tra l'acqua e le sostanze grasse. Materiale di base è stato fin dall'inizio una particolare pietra calcarea dalla struttura granulare, più o meno fine, ma molto regolare, capace di assorbire molto bene l'acqua e di trattenere le sostanze grasse. All'inizio del procedimento il disegna-

tore scrive sulla pietra, senza incidere, con un inchiostro molto grasso o resinoso che si attacca tenacemente alla superficie. Nella fase successiva, detta di acidazione, lo stampatore passa leggermente sulla pietra del talco e vi stende un velo uniforme di mordente, composto da una soluzione di gomma arabica, acqua e acido nitrico. Nelle parti non protette dall'inchiostro litografico, l'acido trasforma il carbonato di calcio presente nella pietra in nitrato di calcio, sostanza idrofila. La pietra viene quindi inumidita con una spugna: l'acqua sarà assorbita dalla pietra, ma non dal disegno, realizzato con una sostanza grassa. A questo punto la superficie viene cosparsa d'inchiostro, che sarà respinto dalle parti umide e si attaccherà solo a quelle rimaste in carbonato di calcio, ossia alle parti precedentemente disegnate. Nella fase finale di stampa l'inchiostro presente sulla matrice viene trasferito alla carta mediante l'utilizzo di un apposito torchio. La pietra viene inumidita e inchiostrata a ogni tiratura.

Nel campo musicale la tecnica litografica fu adottata per la prima volta dall'editore Makarius Falter di Monaco già dal 1796 [16], ma il merito di averne compreso le grandi opportunità commerciali spetta a Johann Anton André, di Offenbach am Main, che in breve tempo, a partire dal 1800, trasformò integralmente la sua offi-

[16] Falter non era tuttavia dotato di una propria attrezzatura tecnica, tanto che si serviva di diversi stampatori litografici esterni. Cfr. H.

Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchener Musikverlag (1796-1888)*, vol. 1, Schneider, Tutzing 1993, pp. 144, 159, 161, 166.

cina da calcografia in litografia. Seguirono l'esempio di André numerosi altri editori, passando parzialmente o totalmente dall'incisione ai metodi litografici, il che lascia presumere l'esistenza, rispetto alle altre tecniche produttive, di diversi vantaggi, riguardanti tuttavia più l'aspetto economico che quello qualitativo [17]. I benefici maggiori si avevano nella fase di scrittura, molto più veloce e meno costosa del procedimento d'incisione: gli scrittori musicali potevano servirsi di attrezzi consueti, senza bisogno di investire denaro in dispendiose serie di punzoni. Nella prima metà del secolo il metodo più diffuso, che garantiva risultati di buona nitidezza e contrasto, era quello di vergare al rovescio direttamente sulla pietra con l'inchiostro litografico grasso. Un altro sistema, usato inizialmente soprattutto per la stampa di lettere circolari, era quello di scrivere nel verso normale su carta di riporto, con un inchiostro leggermente differente. Il vantaggio principale di quest'ultimo metodo, detto anche "autografia", consisteva nella possibilità di disegnare le note nel verso consueto, da sinistra verso destra, il che permetteva ai musicisti, dilettanti e professionisti, di riprodurre la propria grafia, trasferendola sulla lastra

in pietra [18]. La qualità della stampa litografica dipendeva molto dalla scrittura che, passando per gradi intermedi, poteva variare da un'esecuzione attenta e ponderata, effettuata al rovescio sulla pietra alla maniera dei migliori incisori, a una realizzazione frettolosa da parte di compositori o copisti su carta da riporto [19]. Ad ogni modo la qualità era generalmente inferiore agli standard della stampa per incisione, che garantiva esiti migliori nella notazione dei segni musicali e nei frontespizi, entrambi realizzati con strumenti appositi in grado di dare chiarezza e uniformità nel tratto.

In Italia la litografia musicale si diffuse, affiancandosi alla calcografia, intorno agli anni Venti dell'Ottocento, sul terreno fertile costituito dalle secolari tradizioni della copiatura musicale a mano, dai cui ranghi provenivano presumibilmente gli scrittori di musica litografica. Ma l'interesse per la litografia dipendeva, probabilmente, anche dalla circostanza che l'introduzione di una nuova tecnica consentiva di richiedere ai governi degli stati preunitari la concessione di privilegiate d'uso [20], mediante cui gli editori beneficiati potevano proteggersi, almeno a livello locale, dalla concorrenza dei colleghi [21]. Stam-

17] Cfr. M. Twyman, *La litografia musicale in Italia nella prima metà dell'Ottocento. Uno studio di bibliografia materiale*, in «Fonti Musicali Italiane» 1 (1996), pp. 7-29: 10.

18] Fu così che Richard Wagner produsse l'edizione autografa del *Tannhäuser* nel 1845. Twyman (p. 14) denomina questo metodo "riporto di scrittura su carta", per differen-

ziarlo terminologicamente dagli altri procedimenti di riporto litografico (cfr. più avanti).

19] M. Twyman, *op. cit.*, p. 18.

20] I diritti esclusivi di esercitare un determinato negozio.

21] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia...", cit., p. 18.

perie musicali esclusivamente litografiche furono impiantate soprattutto a Roma (Leopoldo Ratti & Giovanni Battista Cencetti, Litografia delle belle arti, Pietro Pittarelli, Società litografica tiberina) e a Firenze (Gaspero Cipriani, Angiolo Lucherini) [22]. A Milano, dopo una prima fase sperimentale negli anni Venti e Trenta, Ricordi abbandonò l'uso della litografia, per reintrodurlo negli anni Ottanta del secolo. In questo secondo periodo, grazie alla possibilità che la tecnica litografica offriva ai disegnatori di esprimersi direttamente sulla matrice di stampa, l'attività di Ricordi si caratterizzò per una produzione di alto livello artistico (manifesti pubblicitari, frontespizi, illustrazioni delle edizioni musicali, cartoline) [23].

Il numero degli esemplari ottenibili da una lastra in pietra era molto più alto rispetto a quelli ricavabili da una lastra calcografica, giacché la matrice non veniva usurata dal processo di stampa, come accadeva invece nell'incisione. Per le tirature ancora piuttosto basse dei primi decenni dell'Ottocento, ciò non costituiva un grande vantaggio. Ma quando, dalla seconda metà del secolo, fu necessario incrementare il numero degli esemplari, la tecnica litografica dimostrò tutta la sua efficacia, rendendo possibile la riproduzione di un'opera in elevata quantità di copie

e in tempi molto rapidi. A partire dagli anni Sessanta il metodo calcografico fu gradualmente soppiantato da quello litografico, utilizzato nella variante del procedimento di riporto, che consisteva nel prendere prove di stampa con inchiostro litografico da lastre incise, trasferendole poi su lastre di pietra o metallo. Il beneficio principale di tale metodo era costituito dalla possibilità di giovare allo stesso tempo delle tradizionali capacità grafiche degli incisori e dei menzionati vantaggi della litografia in fase di tiratura [24].

ASPETTI GRAFICI E FORMALI

Il formato e il tipo di presentazione delle stampe musicali ottocentesche dipendevano sia dalla loro funzione pratica, sia dai gusti e dalle mode locali. I formati caratteristici erano, nella prima metà del secolo, quello in ottavo e l'oblungo, che meglio rispondevano alle esigenze dell'esecuzione musicale. La parte più cospicua del repertorio, ossia gli estratti di partiture operistiche, era normalmente presentata in riduzione per canto e pianoforte, con le parti vocali notate in chiave antica, oppure in adattamento per pianoforte solo, in entrambi i casi nel formato oblungo, che ben si adattava al leggito pianistico. Il formato in ottavo per que-

22] *Ibidem*.

23] Cfr. M. Pia Ferraris, "L'attività grafica di Ricordi", in *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di Casa Ricordi 1808-1983*, prefazione di H. von Karajan, Ricordi, Milano 1983, pp. 191-195: 192.

24] Cfr. M. Twyman, *op. cit.*, pp. 12-16. Twyman propone di denominare questo procedimento "riporto di prove di stampa", per distinguerlo dal citato metodo del riporto di scrittura.

sto genere di spartiti, prevalente nella seconda metà dell'Ottocento, venne introdotto dall'editore Lucca, che fu il primo a stampare la parte vocale in chiave di violino [25]. La presentazione nel formato in ottavo era in uso anche per la musica strumentale d'insieme, edita quasi esclusivamente in parti staccate, senza partitura. L'omissione della partitura completa si doveva al fatto che tale forma di pubblicazione era non solo tecnicamente complessa ed economicamente dispendiosa, ma anche esposta al rischio di riscuotere scarsi risultati in termini di vendita, giacché non rispondente alle esigenze del mercato. La partitura, infatti, non veniva impiegata nel quotidiano esercizio dell'esecuzione strumentale e, per buona parte del secolo, neanche dai direttori d'orchestra, la cui figura professionale, dopo una prima diffusione in Europa centro-settentrionale nel corso della prima metà dell'Ottocento, si affermò in Italia solo qualche decennio più tardi. Per quanto concerne la musica vocale, la pre-

sentazione in partitura s'incontra quasi esclusivamente negli estratti di singole opere pubblicati nel primo quindicennio del secolo, secondo il modello della tradizione di copiatura manoscritta di fine Settecento [26], ancora di moda nelle città italiane del primo Ottocento [27]. Partiture complete di melodrammi si stampavano molto di rado [28], non solo per i motivi indicati a fronte della produzione di musica strumentale, ma anche perché gli editori – gli stessi proprietari delle opere – non trovavano conveniente divulgare il materiale musicale per la rappresentazione di un melodramma, che avrebbe dato a chiunque la possibilità di metterlo in scena senza corrispondere i relativi diritti del noleggio delle parti. La stampa di partiture poteva invece venire incontro alle esigenze di studio dei musicisti professionisti e di quei dilettanti che intendessero approfondire le proprie conoscenze musicali. Se ne rese conto per primo, in Italia, l'editore fiorentino Giovanni Gualberto Guidi,

25] Cfr. B. Cagli, "L'Ottocento: dal notturno ai monumenta", in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia 12 giugno - 30 luglio 1985, Electa, Napoli 1985, pp. 141-143: 142. Il formato oblungo era chiamato familiarmente "a sedere", mentre quello in ottavo si diceva "in piedi".

26] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia...", cit., p. 19.

27] Un esempio della resistenza italiana a passare dalla moda dell'estratto in partitura allo spartito per pianoforte viene da questo passo di una lettera di Giulio Venoni, gestore della calcografia napoletana di proprietà del compositore Robert Wenzel conte di Gallenberg, agli editori lipsiensis Hoffmeister & Kühnel (Napo-

li, 29 luglio 1805, cit. in L. Aversano, *Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert. 1800-1830*, in «*Analecta musicologica*» xxxiv (2004), p. 132): «Votre musica vocale a l'uso dei Concerti, seroit excellent pour ici, mais hélas Vous l'avéz gravé im Klavierauszug, et ici on ne veut que partition, puisque tout le monde joue, jusqu'aux femmes, les partitions à livre ouvert. Je me trouve surchargé de musique vocale im Klavierauszug avec les parties de l'Orchestre, et personne n'on veut».

28] Uno dei rari lasciti ottocenteschi di partiture a stampa è costituito da un *corpus* di otto opere rossiniane pubblicate a Roma da Ratti & Cencetti tra il 1825 e il 1840.

che nel 1858 inaugurò una fortunata collana di edizioni di partiture in formato tascabile, di genere sia operistico, sia strumentale. L'idea risaliva al parigino Ignaz Joseph Pleyel, il quale già nel 1802 aveva intrapreso la pubblicazione di una *Bibliothèque musicale en partition*, non usando però il formato tascabile, ma un formato piccolo in ottavo. La vera e propria mini-partitura tascabile era invece stata introdotta dalla ditta di Karl Ferdinand Heckel a Mannheim intorno al 1840 [29].

Le stampe musicali ottocentesche recano normalmente, sia sul frontespizio, sia in calce alle singole pagine, i cosiddetti numeri editoriali [30]. Tali numeri servivano a registrare il progressivo ingresso dei brani pubblicati nell'inventario dell'editore e seguivano in genere un ordine cronologico. Le opere stampate in estratti, come ad esempio i melodrammi, ricevevano un numero per ciascun estratto. Lo stesso avveniva per gli album

di più composizioni, ai quali era a volte apposto un ulteriore numero per contrassegnare l'intera raccolta [31]. Le serie dei numeri editoriali sono molto utili per risalire alla datazione delle singole stampe [32]. Nel corso del XIX secolo non si usava infatti indicare sulle edizioni il relativo anno di pubblicazione. La consuetudine pare derivasse dal fatto che – come s'è detto – la stampa calcografica, prevalente nel XVIII e per buona parte del XIX secolo, si effettuava per tirature di piccoli lotti di esemplari, che venivano ripetute a distanza di anni, talvolta decenni, a seconda delle esigenze del mercato. Ciò poteva favorire la decisione di omettere la datazione sulle varie copie progressivamente prodotte: in tal modo si riusciva presumibilmente a evitare che i clienti avessero l'impressione di acquistare un articolo "datato" [33].

Oltre al numero editoriale, le stampe ottocentesche recano a volte delle lettere o segni, anch'essi apposti in cal-

29] Cfr. H. Lenneberg, *Revising the History of the Miniature Score*, in «Notes» XLV (1998), pp. 258-261.

30] Nell'Ottocento italiano le edizioni prive di numero editoriale sono molto rare. Oltre a sporadiche pubblicazioni di editori non specializzati, ricordiamo quelle di Angiolo Lucherini (Firenze) e di Tagliabò & Magrini (Torino). In alcuni casi s'incontrano segnature bibliografiche specifiche della tradizione libraria: è il caso delle edizioni romane di Ratti & Cencetti e della Litografia Tiberina (cfr. Twyman, *op. cit.*, p. 25).

31] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia...", *cit.*, p. 17.

32] Attraverso i numeri editoriali è possibile, in alcuni casi, risalire anche ai tempi necessari per incidere, stampare e mettere sul mercato le singole edizioni (cfr. Antolini, p. 18). Per

gli editori più importanti sono state compilate delle liste cronologiche che pongono in corrispondenza, con un margine di errore non superiore all'anno, i numeri editoriali con le date della loro verosimile pubblicazione. Si veda, per es., il catalogo di O.E. Deutsch, *Musikverlagssnummern: eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900* (Merseburger, Berlin 1961). Liste relative ai maggiori editori italiani dell'Ottocento sono contenute nelle rispettive voci del citato *Dizionario degli editori italiani*. Altre indicazioni utili per datare le stampe sono gli annunci pubblicitari sui periodici e le dediche apposte sui frontespizi (per ulteriori strumenti di datazione cfr., tra gli altri, G. Feder, *Filologia musicale*, trad. it. di G. Di Stefano, il Mulino, Bologna 1992, pp. 61-62).

33] Cfr. D.W. Jones, "What Do Surviving Copies Tell Us", in R. Rasch (a. c. di), *op. cit.*

ce alle singole pagine, con cui gli incisori, nel caso di produzione calcografica, o gli scrittori, in caso di litografia, siglavano il proprio nome [34]. Sui frontespizi sono di solito inseriti gli indirizzi degli editori e dei loro punti vendita. L'indicazione del recapito poteva servire da un lato a richiamare l'attenzione della clientela sui luoghi in cui era possibile acquistare articoli musicali, dall'altro ad adempiere all'obbligo di rispettare eventuali normative di commercio. Oggi essa consente la ricostruzione dei movimenti delle singole imprese, inclini a trasferire piuttosto spesso le loro sedi, anche tra le mura di una stessa città. I frontespizi possono inoltre contenere dediche di vario genere, che forniscono sia notizie di carattere biografico, sia informazioni sull'ambiente sociale in cui operava il compositore e sul mercato a cui era destinata la pubblicazione. A volte le dediche erano pensate dallo stesso editore, che aveva influenza anche sulla titolazione delle opere, giacché sapeva, meglio del compositore, come attirare l'attenzione del pubblico acquirente. La terminologia adottata nei titoli era un fattore importante per la commercializzazione del prodotto edi-

toriale e andò incontro, a partire dalla fine del XVIII secolo, a una progressiva standardizzazione delle forme. Ciò fu in gran parte conseguenza del processo di espansione del mercato, anche su scala internazionale, che rendeva necessaria una semplice e universale comprensibilità del lessico usato dai musicisti e, conseguentemente, dagli editori [35].

La composizione dei frontespizi lasciava infine spazio alle abilità decorative. Sebbene non riuscissero a raggiungere l'alta qualità e la bellezza delle illustrazioni francesi e tedesche, i migliori editori italiani seppero ottenere risultati di buona realizzazione grafica. A Milano le prime stampe musicali illustrate comparvero intorno alla metà degli anni Trenta, in adeguamento alle consuetudini editoriali delle strenne letterarie e dei periodici dell'epoca [36]. Mediante l'esame dei frontespizi lungo l'arco del secolo si può ripercorrere l'evoluzione del contemporaneo gusto decorativo: dalla sobria seriosità neoclassica dei primi dell'Ottocento alle copertine floreali, fantasiose, romantico-decadenti di fine secolo [37]. Uno sguardo allo sviluppo grafico dell'intera edizione musicale, e non del solo frontespizio, consente tuttavia di affermare che gli

34] Per le stampe litografiche, Twyman suggerisce che il riferimento delle sigle fosse non a singoli scrittori, ma all'attività di un'intera bottega artigianale (*op. cit.*, pp. 29-30).

35] Cfr. D.W. Jones, *op. cit.*

36] Cfr. L. Sirch, "Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica", in *Atti del convegno internazionale IAML-IASA*, Perugia 1-6 settembre

1996, Lucca 2001, pp. 131-192, 147-149.

37] Per una dettagliata descrizione degli sviluppi dei frontespizi nelle edizioni di casa Ricordi, con relative illustrazioni, si veda A. Pompilio, *La collezione Scalvini dell'Istituto nazionale di studi verdiani. I. Catalogo degli spartiti per canto e pianoforte delle opere liriche complete con un saggio su criteri di datazione delle edizioni Ricordi*, in «Studi verdiani» VII (1991), pp. 111-188: 163-188.

aspetti decorativi venivano, nel complesso, poco curati. Gli obiettivi primari su cui si concentrava l'attenzione degli stampatori erano una resa nitida e una buona distribuzione sulla pagina dei segni di notazione e, in caso di musica vocale, del testo poetico [38]. Gli aspetti decorativi passavano in secondo piano. La situazione non era cambiata nel XX secolo, tanto che nel 1930 il critico e musicologo Luigi Parigi, estensore di un articolo sulla decorazione nella stampa musicale edito da una rivista di Ricordi, se ne lamenta apertamente:

in sostanza, ci si limita, per ora, a far men peggio quello che a lungo s'è fatto con poco gusto: la copertina. Ma la copertina da sola non costituisce l'edizione musicale – come non costituiva il libro. E il libro, quando ci si è proposti di migliorarlo artisticamente, lo si è considerato all'esterno e all'interno. Ora le leggi, i criteri decorativi che valgono per il libro, per la “parola stampata” valgono fundamentalmente anche per la “nota incisa”, per la edizione musicale. [...] Riflettete: la musica a stampa, nelle edizioni di oggi, termina tutta a fine di pagina! Da più di un centinaio di anni – si può dire – è così. Curiosa strana coincidenza! Come sa procedere misurato, il compositore! Si direbbe che conti sulle dita (come un poetino inesperto i piedi del ver-

so), le sue battute, il musicista; per non arrecare danni all'incisore! Ma no, non c'è niente di strano. È che l'editore, come la natura, ha orrore del vuoto: degli spazi bianchi. Piuttosto che lasciare una mezza pagina vuota – che egli non saprebbe poi riempire a modo con una finale di buon gusto – conta le sue brave battute della composizione e assegna loro quello spazio, un po' più stretto o un po' più largo, che permetta di farle entrare precise, a capello, quasi calettate nella pagina. Il molteplice numero delle battute – di per se stesse elastiche nella varietà d'abbondanza degli elementi – consente all'editore questa manovra antidecorativa. E del tutto superflua. Chi può impedire all'editore di musica di riempire gli spazi vuoti nelle pagine con finali di varie dimensioni, appropriati? [...]. Sfugge soprattutto l'essenziale, il punto centrale del problema. Ancora non si sa vedere la pagina di musica stampata come un organismo completo armonizzabile nei rapporti di tutti i diversi suoi elementi. [...] La giusta concezione manca in primo luogo perché manca la conoscenza di quale possa e debba essere la funzione della «edizione di musica» nella pratica della vita musicale moderna [39].

In coda alle sue lagnanze Parigi chiama in causa un punto essenziale: mancava la concezione decorati-

38] Dal punto di vista della grafia musicale, l'incisione otteneva esiti di maggiore uniformità e regolarità rispetto alla litografia, grazie all'impiego di appositi strumenti. La variabilità della realizzazione dei segni notazionali, soprattutto delle chiavi di violino, realizzate direttamente a mano, costituisce

uno degli elementi principali per distinguere le stampe musicali litografiche da quelle prodotte mediante incisione.

39] L. Parigi, *La musica ornata, I: le edizioni*, in «Musica d'oggi» XII (1930), pp. 343-351: 348-351.

va da lui auspicata. Mancava perché dell'edizione si considerava principalmente l'aspetto funzionale, di prodotto concepito per l'esecuzione, il che impediva di pensarla come oggetto artistico dotato di valore estetico autonomo.

REPERTORIO E TIPOLOGIE EDITORIALI

Nell'Ottocento italiano il lascito di musica a stampa è di gran lunga superiore a quello dei secoli precedenti, nei quali la trasmissione avveniva principalmente per copiatura a mano. Le fonti manoscritte si limitano a documentare per lo più partiture operistiche, brani di musica sacra e varie composizioni strumentali, tra cui gran parte del repertorio per banda. Esaminare la produzione editoriale del XIX secolo significa pertanto risalire ai generi più praticati dai compositori e dal pubblico. Le fonti principali per questo tipo di analisi sono costituite dai cataloghi delle case editrici e dei negozianti di musica, che venivano stampati a scopi pubblicitari [40]. Ne abbiamo oggi una disponibilità solo parziale, giac-

ché la loro natura di *réclame* faceva sì che fossero rapidamente distrutti dopo la consultazione, specialmente nel caso di cataloghi di piccoli editori o commercianti.

Come accadeva per la grafica e per il formato, la scelta del repertorio da pubblicare e delle correlate tipologie editoriali teneva conto dei gusti e dei costumi del pubblico acquirente, costituito per massima parte da dilettanti di vario livello di preparazione musicale [41]. Nella prima metà del secolo si stampavano principalmente estratti di opere in riduzione per canto e pianoforte, per pianoforte solo o per altri piccoli complessi strumentali. I temi e le melodie operistiche andavano ad alimentare un altro fiorente settore editoriale, costituito dalle rielaborazioni strumentali (variazioni, pot-pourri, fantasie, capricci ecc.) destinate soprattutto, ma non solo, al pianoforte. Con il crescente successo del melodramma, che favorì il moltiplicarsi delle edizioni pirata e delle conseguenti liti in tribunale [42], questo tipo di produzione si diffuse sempre di più, poiché consentiva di evitare più facilmente le controversie giudiziarie sui

40] Come scrive Philip Gosset, «un catalogo potrebbe sembrare in superficie un documento arido: una lista, una semplice lista di pubblicazioni. Ma sotto questa superficie vi è la storia di una forma d'arte, la storia degli interessi, delle motivazioni, delle aspirazioni di un popolo, la formazione e il declino di reputazione, gli scambi culturali tra un paese e l'altro attraverso l'Europa» ("Prefazione" ad A. Zecca Laterza (a c. di), *Catalogo numerico Ricordi 1857*, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, Roma 1984, pp. XVII-XVIII). Sugli altri tipi di fonti e documenti utili alla ri-

cerca storica in materia di editoria musicale, cfr. A. Devriès-Lesure, "Historical Sources", in R. Rasch (a c. di), *op. cit.*

41] Non va però dimenticato che le case editrici non si limitavano ad assecondare passivamente i gusti della clientela: allo stesso tempo esse cercavano di influenzare e orientare i costumi musicali del pubblico (cfr. *supra*).

42] Per "pirateria" si intende la riproduzione e la vendita di un'opera pubblicata da altri senza il consenso né del suo autore, né di chi l'ha prodotta o finanziata.

diritti di proprietà delle opere [43]. A confronto, la musica strumentale “pura”, pensata per formazioni orchestrali o da camera, veniva scarsamente pubblicata [44]. Un maggiore, ma pur sempre limitato interesse a riguardo si registra soltanto a partire dagli anni Sessanta, in corrispondenza della fondazione di varie “Società del Quartetto” e della cosiddetta “rinascita strumentale” italiana, contesto in cui si colloca anche la citata serie di partiture tascabili pubblicata a Firenze da Guidi. Nello stesso periodo, ossia nel secondo Ottocento, godette invece di grande fortuna editoriale la musica strumentale da salotto: pezzi di carattere leggero per pianoforte (studi, ballabili, pezzi caratteristici, suite) o per pianoforte e altri strumenti, idonei al consumo privato, principalmente domestico. Alla seconda parte del secolo risale anche un incremento della produzione di musica per banda, cui si dedicarono varie case editrici specializzate [45]. Nel complesso, tra rielaborazioni operi-

stiche, pezzi per pianoforte, composizioni da camera, sinfoniche e per banda, la quantità di musica strumentale pubblicata risulta maggiore di quella vocale. Gli strumenti più editi erano, nell’ordine di gradimento, pianoforte, violino, flauto, chitarra e, sul finire del secolo, il mandolino.

In campo vocale un genere di particolare successo fu, accanto al melodramma, quello della romanza da camera, di moda già dalla fine degli anni Venti dell’Ottocento. Grazie alla funzionalità del genere all’intrattenimento borghese, la produzione editoriale di romanze prese ad aumentare con un ritmo costante, che non diminuì fino all’inizio del Novecento [46]. Dal 1870 ca. s’incominciò a utilizzare una destinazione vocale doppia o tripla, per permettere agli acquirenti di scegliere – tra l’ambito acuto (soprano/tenore), medio (mezzosoprano/baritono) o grave (contralto/basso) – l’estensione a loro più confacente. Sempre nel settore della musica vocale, trovarono la via delle stampe canti

43] Cfr. B.M. Antolini, “L’editoria musicale in Italia...”, cit., p. 10.

44] Per rifornire il mercato di questo repertorio si preferiva importare le edizioni di ottimo livello grafico e compositivo prodotte in Europa centro-settentrionale, soprattutto in Austria e in Germania (cfr. L. Aversano, *Die Wiener Klassik...*, cit., in particolare pp. 89-105, 164-172). Con la locuzione “musica strumentale pura”, o “assoluta”, si intende un tipo di composizione privo di riferimenti extra-musicali, che risponde ad una concezione della musica come linguaggio espressivo autonomo. La tradizione musicografica e musicologica riconosce alla musica assoluta una qualità estetica e compositiva superiore rispetto alla musica da salotto.

45] Un elenco degli editori e delle tipografie dediti alla stampa di musica bandistica tra il 1800 e il 1945 si legge in M. Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Secomandi, Bergamo 1993 («Bergomum» LXXXVIII (1993), pp. 485-493).

46] Per un’analisi dettagliata di questo tipo di repertorio, cfr. il già citato saggio di L. Sirch, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l’editoria a Milano nell’età romantica*, e R. Allorto, “La musica italiana vocale da camera dell’Ottocento nei cataloghi degli editori Ricordi e Lucca”, in F. Sanvitale (a c. di), *La romanza italiana da salotto*, EDT, Torino 2002, pp. 147-165.

patriottici, composti principalmente tra il 1848 e il 1860, arie antiche e canti popolari regionali. Nonostante molta parte del repertorio liturgico continuasse a circolare nella tradizionale forma manoscritta [47], i cataloghi non mancano di registrare varie pubblicazioni di musica vocale sacra. A partire dagli anni Settanta, sulla spinta del movimento ceciliano, nacquero anche case editrici specializzate nel settore, allocate in diverse città italiane [48]. Da ricordare è infine il filone delle pubblicazioni didattiche. Già dall'inizio dell'Ottocento vennero stampati metodi per l'apprendimento del canto e degli strumenti (specie del pianoforte), questi ultimi spesso in traduzione dal francese o dal tedesco. Vi si aggiunsero, nel corso del secolo, esercizi, studi e antologie di pezzi dei maggiori autori stranieri.

Per quanto riguarda le tipologie editoriali, all'edizione singola si affancò ben presto la voga degli album e delle raccolte. Questo tipo di pubblicazione veniva incontro alle necessità dei fruitori, riunendo diversi brani in un insieme entro cui era possibile operare una scelta. Già dall'inizio del secolo si diffusero forme di raccolta articolate nel tempo, consistenti in serie periodiche di composizioni, omogenee per contenuto, che venivano pubblicate progressivamente in piccoli fascicoli e messe

in vendita per associazione, ossia per abbonamento [49]: la *Biblioteca di musica per chitarra* (Giovanni Re, Milano 1808), la serie di musica per danza *Tersicore* (Giuseppe Girard, Napoli 1818-1819), per citare qualche esempio. A partire dagli anni Venti alcuni editori organizzarono la vendita di buona parte o della totalità della loro produzione secondo il citato modello della raccolta per abbonamento. Tra gli anni Venti e Trenta vennero introdotte forme di associazione strutturate in classi, a seconda dell'organico (ad es. classe di canto, di pianoforte, di violino), a cui l'acquirente poteva abbonarsi anche singolarmente, senza dover pagare per tutte. La *Biblioteca di musica moderna* di Ricordi, avviata nel 1820, fu la prima e la più duratura di queste serie [50]. Negli anni successivi si preferirono, alle raccolte per classi, le singole serie periodiche, che incominciarono a raggruppare i brani non più soltanto secondo le tipologie vocali o strumentali, ma anche per genere e per carattere. Nacquero così le serie miste (ad es. *Il trovatore*, Ricordi, 1870-1874), album-compilazioni di pezzi di vari autori per canto e pianoforte e per pianoforte solo, ad uso dei frequentatori dei salotti. Un nuovo genere di raccolte periodiche fu introdotto negli anni Sessanta, quando diversi editori misero in commercio pubblicazioni mi-

[47] Cfr. il capitolo di Mariateresa Dellaborra.

[48] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia...", cit., p. 12.

[49] Tra il Settecento e l'Ottocento il termine "associazione" si usava anche per il commercio

di singole edizioni. Sui sistemi di vendita e distribuzione, cfr. B.M. Antolini, "Publishers and Buyers", in R. Rasch, *op. cit.*

[50] Cfr. B.M. Antolini, "L'editoria musicale in Italia...", cit., p. 21.

ste costituite da pezzi di musica e da sezioni di testo letterario, indirizzate al commento della parte musicale o all'esposizione di notizie, recensioni e varia saggistica.

Menzione particolare richiedono infine le raccolte antologiche dedicate alla musica antica, nei cui confronti, sul finire del secolo, si risvegliò un certo interesse. Ricordi, ad esempio, accolse nel suo catalogo la *Biblioteca di rarità musicali* (1883-1915) e *L'arte musicale in Italia* (1897-1907), curate rispettivamente da Oscar Chile-

sotti e Luigi Torchi secondo i criteri scientifici e filologici elaborati dalla musicologia tedesca. Nonostante l'editoria italiana si sia dimostrata ancora per anni poco incline a tal genere di pubblicazione [51], la stampa di queste antologie segna una tappa importante del processo che, nel Novecento, portò all'affermazione della moderna idea di edizione musicale: non più mero articolo funzionale alle esigenze degli esecutori, ma anche libro che testimonia un atto creativo, monumento di storia dell'arte e del pensiero.

51] Si legga in proposito il seguente commento di Francesco Vatielli, dall'articolo *Discorsi che corrono*, in «La nuova musica» XVII (1912) n. 236, pp. 47-48: «Si trattasse di album di sonatine per mandolino e chitarra adatto a rendere meno gravosi gli ozii intermittenti di qualche ben azzimato barbiere o di una musica dal titolo d'occasione per pianoforte a piccole mani, voi trovereste facile accesso pres-

so uno più o meno reputato stabilimento, ma andate a proporre a un editore (si capisce, senza compenso il vostro lavoro) la pubblicazione di un libro di sonate del Veracini o del Vivaldi oppure un'opera del Luigi Rossi, vedrete con quanto bonario sorriso di commiserazione sarete ringraziato!» (cit. da F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982, p. 79).



Fig. 1a: Frontespizio della parte di direzione per quartetto di *Mosè in Egitto* di Gioachino Rossini, pubblicata a Milano da Giovanni Ricordi [1823 ca.] (Parma, Biblioteca Palatina - Sezione Musicale, R.S.M. 1363). Stampa con tecnica litografica, formato in ottavo. Il frontespizio, graficamente elaborato ma di mediocre esecuzione, indica i nomi del trascrittore e del dedicatario dell'opera. Da notare, inoltre, il doppio numero editoriale: 1 uno (157) riferito alla serie generale delle pubblicazioni della ditta, 1 altro (127) inserito nella particolare successione delle opere stampate in litografia.

The image shows the first page of the Violino Primo part of Gioachino Rossini's opera 'Mosè in Egitto'. The title 'Violino Primo' is written in a large, elegant cursive font at the top. Below it, the text 'SINFONIA IL MOSE' and 'Alto I°' is printed. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score begins with a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The page is numbered '1' in the top left corner and '127' in the bottom right corner. The publisher's name 'G. Ricordi' is visible at the bottom right.

Fig. 1b: Prima pagina della parte di *Violino Primo* per quartetto di *Mosè in Egitto* di Gioachino Rossini, pubblicata a Milano da Giovanni Ricordi [1823 ca.] (Parma, Biblioteca Palatina – Sezione Musicale, R.S.M. 1363). Stampa con tecnica litografica, formato in frontespizio, graficamente elaborato ma di mediocre esecuzione, indica i nomi del trattenuto e del dedicatario dell'opera. Da notare, inoltre, il doppio numero editoriale: 1 uno (riferimento alla serie generale delle pubblicazioni della ditta, 1 altro (127) inserito solamente nella particolare successione delle opere stampate in litografia.



Fig 2: Sobrio frontespizio della riduzione per canto e pianoforte *Tria vocali con ferme ciglia* dal *Maometto II* di Gioachino Rossini, pubblicata in formato oblungo dai litografi romani Ratti e Cencetti [1824 ca.] (Parma, Biblioteca Palatina – Sezione Musicale, R.S.M. 879) con le indicazioni del numero editoriale e della sede della ditta.



Fig 3: Frontespizio di un'arietta da camera per canto e pianoforte di Gioachino Rossini, pubblicata da Giuseppe Girard in formato oblungo [1817 ca.] (Parma, Biblioteca Palatina – Sezione Musicale). Realizzazione di notevole nitidezza, ottenuta grazie all'impiego della stampa calcografica. Nota la macchia iniziata nella pagina, l'impronta che la pressione della matrice ha lasciato sulla carta.



Fig. 4: Frontespizio del primo quinterno di una ~~ra~~ *Sei cantate e diciotto ariette* per voce sola e pianoforte di Girolamo Crescentini, stampata a Bologna dalla litografia Bertina



Fig. 5: Frontespizio bicromatico della romanza *Vola il Tempo e la Speranza* di Domenico Coselli, edita da Lucca ed Euterpe Ticinese con tecnica calcografica [1843 ca.] (Parma, Biblioteca Paesistica, R.S.M. 1029/b). Il nome del dedicatario, secondo una non rara consuetudine, assume la preminenza maggiore di quello del compositore, ad indicarne la più alta rilevanza sociale.

I

FALSTAFF

di G. VERDI

Atto primo - Parte prima

♩ = 116
ALL.^o VIVACE

(S'alza il sipario)

Copyright 1893 by G. RICORDI & Co.
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, rappresentazione, traduzione, riproduzione e trascrizione sono riservati

96000

Fig 6: Prima pagina di un'edizione Ricordi di Falstaff di Giuseppe Verdi (1893), ridotto per canto e pianoforte (Parma, Biblioteca Palatina - Sezione Musicale, 11.B.a. 615).

Note sulle partiture di musica nuova nella seconda metà del Novecento*

di Maria Grazia Sità

In definitiva tutte le arti tendono, non tanto verso la pittura, quanto verso l'azione, verso la spettacolarità, o – per essere ancora più precisi – verso una *visualità cinetica e oggettuale* (qual è poi a livello di mass media, quella del cinema, della televisione, del cartone animato, del fumetto).

A queste conclusioni giungeva Gillo Dorfles nel 1968, dopo aver descritto alcuni aspetti della notazione musicale sperimentale dei suoi tempi e averla contestualizzata nell'ambito di trasformazioni culturali (*pop art*, diffusione dell'*happening* come forma di spettacolo ecc.) che coinvolgevano all'epoca non solo musica, ma anche letteratura e pittura [1]. Che l'arte, in questo caso musicale, tendesse a farsi oggetto artistico nella visibile e tangibile forma della pagina musicale cartacea (una pagina certo trasformata e affatto diversa dalla tradizionale partitura) poteva sem-

brare allora quasi l'alba di una nuova forma d'arte grafico-musicale fioriera di sviluppi originali e rivoluzionari. In realtà le notazioni sperimentali fortemente legate alle arti visuali e tendenti a realizzare un oggetto appartenente sia alla musica (in quanto funzionale a un'esecuzione musicale), sia alle arti visive, furono il frutto di una stagione culturale determinata, che presto si concluse.

L'effervescenza creativa di cui sono dimostrazione molte partiture di musica nuova (non tutte) pubblicate in quel periodo (che va grosso modo dalla metà degli anni Cinquanta agli anni Settanta) propongono comunque soluzioni che modificano di molto l'assetto del tradizionale "libro che contiene la musica" in relazione a vari aspetti. Alcune modificazioni ebbero seguito e caratterizzano ancor oggi l'aspetto delle partiture di musica contemporanea, per motivi pratici o estetici, altre rimangono come esperimenti o testimonianze di tendenze culturali poi fatalmente scomparse. In questo breve intervento si cercherà di descrivere come è cambiato il libro di musica (in particolare quello destinato a contenere la musica nuo-

*] Ringrazio i compositori Marino Pessina e Corrado Vitale per i suggerimenti fornitimi durante la stesura di questo saggio.

1] G. Dorfles, "Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale", in *Musica e arti figurative*, Einaudi, Torino 1968, pp. 7-24: 20-21 (corsivi nel testo).

va) nella seconda metà del Novecento, soprattutto in relazione ad aspetti materiali come forma, dimensioni e modalità di produzione: il tema specifico della notazione, per il quale si rimanda all'abbondante bibliografia specifica esistente, verrà qui solo tangenzialmente toccato.

CAMBIAMENTO DI DIMENSIONI

Gli spartiti e le partiture della seconda metà del secolo sono spesso di grandi dimensioni. Il problema dell'ampliamento delle dimensioni del libro di musica, specialmente quando questo aspetto dipende direttamente dall'allargamento della compagine orchestrale, ha ovviamente una lunga storia alle spalle: si può citare come esempio Schönberg che nel 1910 dovette «farsi approntare espressamente della speciale carta da musica dal momento che in commercio non si trovavano (come normalmente non si trovano nemmeno oggi) dei fogli con i ben 48 sistemi pentagrammi necessari» [2] per la stesura dei suoi *Gurrelieder*. In realtà fogli pentagrammati di dimensioni insolite risultano indispensabili in vari ambienti stilistici

della musica novecentesca, e in particolare dove viene adottata una scrittura per orchestra in cui le parti sono tendenzialmente tutte solistiche (per esempio le scritture con gli archi divisi ecc.). Per fare un esempio, il tipo di tessitura preferito dai compositori cosiddetti spettrali necessita spesso di fogli pentagrammati straordinariamente grandi: la partitura orchestrale di *Dérives* di Gérard Grisey (1973), edita da Ricordi (© 1974), consiste in una riproduzione eliografica di un manoscritto steso su un foglio di 80 pentagrammi che raggiunge le ragguardevoli dimensioni di 60 x 92 cm [3]; alcune pagine della partitura presentano però anche una parte ripiegata contenente un'aggiunta di un'altra decina di pentagrammi.

L'ampliamento delle dimensioni del manoscritto o della stampa musicale può comunque non riguardare direttamente il numero di parti coinvolte: anche un brano per strumento solista può richiedere formati eccezionali. È questo il caso, ad esempio, della partitura della *Terza sonata per pianoforte* di Pierre Boulez, del 1957: il *formant 3 – miroir* [4] si presenta scritto in notazione relativamente convenzionale, ma di-

2] Cfr. R. Vlad, "Musica ed editoria musicale nel Novecento", in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Electa, Napoli 1985, pp. 189-218: 189. Tra le altre grandi innovazioni che riguardano la partitura orchestrale attuate nella prima metà del sec. XX va ricordata anche la prassi di notare gli strumenti traspositori in note d'effetto.

3] La partitura non lo indica esplicitamente, ma è presumibile che si tratti del mano-

scritto dell'autore. Le dimensioni riportate, da qui in avanti, si intendano sempre come base x altezza.

4] P. Boulez, *Troisième sonate pour piano – formant 3 – miroir*, Universal Edition, London 1963. Il progetto originario comprende 5 "formanti": *Miroir* è la forma a specchio del formante *Constellation*. In esso si succedono, senza ordine prestabilito, *mélange; points 3; blocs II, points 2; blocs 1; points 1*.

sposta su frammenti di pentagramma collocati su pagine dalle dimensioni di 38 × 60 cm. Per rendere più chiara la struttura, le varie porzioni di pentagramma sono stampate a colori: quelle che corrispondono ai *points* (sezioni di scrittura puntillistica, disgregata e discontinua) sono riprodotte in verde; invece i *blocs* (dove sono presenti accordi o rapide voltate) vengono presentati in rosso.

Se in questo caso le dimensioni e la forma grafica dello spartito trovano motivo nel suo essere contemporaneamente una partitura e quasi un'analisi del brano, il formato grande risulta diffuso nei brani del Novecento per strumento solista (o per pochi strumenti) per vari motivi, non ultima la comodità di lettura. Un brano per flauto solo come *All'aure in una lontananza* di Salvatore Sciarrino (1977), pure scritto in una grafia convenzionale "arricchita", potrebbe tranquillamente essere contenuto in un formato da tradizionale spartito invece si presenta in dimensioni di 39 × 35 cm (in tre fogli di seguito, collocabili comodamente su leggio senza voltate) [5]. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: Ricordi ha pubblicato due pezzi per violino solo di Gilberto Cappelli [6] nell'insolito formato 22,5 × 41,5 cm, utilizzando una paginazione "a fisarmonica" e riproducendo i due pezzi nel recto e verso del foglio.

Un'altra evidente comodità del formato grande è poter collocare un intero brano in un foglio unico senza voltate: la *Sequenza VII* per oboe solo di Luciano Berio (1969) [7] è contenuta in un solo foglio di 67 × 52 cm che, ripiegato in quattro, riporta lo spartito chiuso a dimensioni consuete (26 × 33,5 cm). Il foglio unico può corrispondere anche all'idea di partitura come campo di possibilità o come catalogo di scelte che vengono presentate contemporaneamente (sarà l'esecutore poi a decidere il percorso) come accade per la *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna (1970) [8].

La forma esteriore della partitura di musica nuova può presentarsi insolita anche in aspetti diversi dalle dimensioni: spesso la copertina viene concepita come un raccogliatore di fogli o di fascioletti. Può capitare che venga indicata la successione in cui eseguire i fogli oppure uno schema generale della composizione che prevede una successione variabile o aleatoria. Per il brano *Babai* per clavicembalo, di Franco Donatoni [9], lo schema generale è indicato nel retro del frontespizio dove sono illustrati i segni che verranno utilizzati nella notazione: una serie di quadrangoli bianchi e neri il cui significato è spiegato nella prefazione. Il brano è poi steso su sette fogli sciolti contenuti nella

5] Il brano è edito come riproduzione del manoscritto dell'autore (Ricordi, Milano 1977).

6] Ricordi, Milano © 1981, stampa 1983, riproduzione del manoscritto dell'autore.

7] L. Berio, *Sequenza VII per oboe solo*, Universal Edition, London © 1971.

8] B. Maderna, *Serenata per un satellite*, Ricordi, Milano © 1970, riproduzione del manoscritto dell'autore.

9] F. Donatoni, *Babai* per clavicembalo (1964), Suvini Zerboni, Milano © 1965, dimensioni 34 × 24,5 cm.

copertina che ha funzione di cartelletta-raccoglitore.

Il raccoglitore può contenere anche materiali di diversa destinazione, come scritti esplicativi o opere grafiche: fra i molti esempi possibili vi è la composizione di Paolo Castaldi, *Battente* per chitarra, che si compone di diverse sezioni (*Battente*, *Cadenze*, *Isola*, *Interludio*, *Wiegenlied* anonimo, *Eco*) presentate su fogli separati raccolti da una copertina, sulla quale appare uno schema generale dell'opera. Fra i fogli staccati è compresa anche un'opera grafica a colori firmata Paolo Castaldi e datata estate 1976 [10].

PENTAGRAMMI E SPAZI BIANCHI

Una delle ragioni per cui la partitura si presenta spesso di ampie dimensioni anche se l'organico non è enorme, può essere ravvisata nel fatto che sembra molto importante nelle partiture del Novecento anche lo spazio bianco lasciato sulla pagina. Non è raro vedere partiture con grandi spaziature a margine o fra le accollature; molto frequente è la scomparsa del pentagramma dove la parte tace per un tempo abbastanza lungo: in questo modo gli spazi bianchi

possono corrispondere in qualche modo anche a reali articolazioni del discorso musicale, dato che l'effetto acustico del pieno e vuoto corrisponde direttamente ai pieni e vuoti della pagina scritta [11].

Una causa dell'accrescimento delle dimensioni di spartiti anche per strumento solista può essere, a volte, la necessità di aumentare il numero di pentagrammi necessari per la notazione: per il pianoforte la pratica è già presente nell'Ottocento in brani di Liszt, e poi di Debussy o di Rachmaninoff scritti su più di due pentagrammi [12]. Nel Novecento la pagina pianistica muta ulteriormente: è stato sopra citato il caso della pagina enorme e colorata della Terza sonata di Boulez. Pagina grande, ricca di spazi bianchi e con uso di pentagrammi per il pianoforte in numero variabile da uno a cinque, per ragioni di chiarezza strutturale, è anche quella di ...*sofferte onde serene*... di Luigi Nono [13]: il brano prevede anche la presenza di un nastro magnetico che però è richiamato in partitura solo con indicazioni verbali a punti di riferimento convenuti [FIG. 1].

Un'altra scrittura pianistica particolare è quella che prevede un pentagramma per ogni ottava dell'am-

[10] P. Castaldi, *Battente* per chitarra, Ricordi, Milano © 1980. Anche se non indicato esplicitamente, si tratta di riproduzione del manoscritto dell'autore.

[11] Fra gli innumerevoli esempi di questa prassi si può citare per la sua precocità la partitura del 1951, ma rivista nel 1959, di K. Stockhausen, *Kreuzspiel*, Universal Edition, London © 1960.

[12] Come antesignano di tale scrittura può essere citato il brano di G.J. Vogler, *Variations sur l'air de Marlborough*, Speyer, Bossler 1791 e anche F. Pollini, *Saggio di una Toccata per piano-forte ordinata su tre righe* op. 56, Ricordi, Milano 1832.

[13] L. Nono, ...*sofferte onde serene*... per pianoforte e nastro magnetico, Ricordi, Milano © 1977 (1992), riproduzione del manoscritto dell'autore, datato 1976 (dimensioni 44 × 33 cm).

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system features a complex arrangement of staves with various dynamics (pp, p, mp, mf, f) and articulation marks. The bottom system continues the notation with similar dynamics and includes performance instructions: "TENUTO AL RIFILAMENTO 3 NASTRO [2197]", "ATTACCA SUBITO", and "L3".

Fig. 1: Luigi Nona, *sofferte onde serene...*, p. 8.

bito strumentale: in questo caso, però, la chiarezza strutturale si accompagna a una certa scomodità di lettura in una pagina molto grande, che prevede voltate frequenti. Si vedano come esempi brani come *Brennend* di Dario Maggi [14].

L'uso della moltiplicazione dei pentagrammi si ritrova anche in casi in cui allo strumentista vengano richieste prestazioni a dir poco eccezionali: il

brano di Brian Ferneyhough *Time and Motion Study II* (1973-1976) [15] prevede la presenza di un violoncellista che suona e canta e del live electronics. La partitura comprende: due pentagrammi per la parte del vio-

[14] D. Maggi, *Brennend* (1982), Ricordi, Milano 1986.

[15] B. Ferneyhough, *Time and Motion Study II, for singing cellist and live electronics*, Peters Edition Limited, London 1977.

Fig 2: Brian Ferneyhough *Time and Motion Study II*, p. 16.

loncello (uno per la mano sinistra e uno per l'archetto); una linea per la parte vocale, cui è sottoscritta anche la corrispondenza delle vocalizzazioni richieste al violoncellista (cantate o parlate) nella forma dell'alfabeto fonetico; due linee per due pedali azionati dal violoncellista (piede destro e piede sinistro) per il controllo della parte elettronica (più tre sistemi riguardanti l'attività degli assistenti al live electronics) [FIG. 2].

In altri casi i tradizionali pentagrammi diventano spazi di riferimento riempiti con segni non convenzionali, ma d'interpretazione abbastanza univoca. In *Volumina* di György Ligeti [16], i tradizionali tre pentagrammi della scrittura organistica sono presenti nella forma di tre grosse caselle che rappresentano l'am-

bito di altezze coperto da tastiere e pedaliera. L'esecuzione è prevista soprattutto mediante *clusters*, rappresentati da strisce continue, o articolate mediante i cambiamenti di densità e di tipologia di segni. Sebbene l'assetto della pagina sia, in fondo, tradizionale, l'uso del *cluster* e la richiesta di risultati fonici raggiunti tramite interventi parzialmente aleatori portano alla necessità di una semiografia radicalmente diversa da quella tradizionale [FIG. 3a-b].

Lo spazio nella partitura assume anche un'altra importante valenza nelle partiture di musica nuova nel caso dell'uso di "notazioni proporzionali" in cui gli eventi indicati in par-

16] G. Ligeti, *Volumina*, per organo, Litolf/Peters, Frankfurt, London, New York © 1967.

System 1 (Measures 23-25):

- Measure 23:** [Bardun 16' bleibt bis 29]
- Measure 24:** *Die einzelnen Anschläge poco a poco liegen, auseinander. Inaktuelle vertikale Pedalnoten, horizontaler, ständiger Tonbogen von links nach rechts über die Klaviatur.*
- Measure 25:** *Verstärktere Registrierung für die verschiedenen Manuale (16', 8', etc. ab 23), aber stets *ppp* möglich, wenn möglich. Wechsel der Registrierung!*

System 2 (Measures 26-29):

- Measure 26:** *Interne Bewegung des Clusters, statischer, passiv. Beide Hände auf demselben Manual.*
- Measure 27:** *Interne Bewegung des Clusters, statischer, passiv. Beide Hände auf demselben Manual.*
- Measure 28:** *Interne Bewegung des Clusters, statischer, passiv. Beide Hände auf demselben Manual.*
- Measure 29:** *Interne Bewegung des Clusters, statischer, passiv. Beide Hände auf demselben Manual.*

Annotations and Performance Notes:

- Hand Position:** *Zweiheiß die ungelassenen Anschläge ein breiterer, locker, sehr dichter, labyrinthischer Klangkörper entwickeln. Beide Hände, interne Bewegung der Cluster, aber nicht auf der Höhe liegen, die sich durch Anschläge spreizt.*
- Pedal:** *Die Pedalregistrierung wechselt ad lib. (23' oder 16')*
- Articulation:** *Keine weiche Stimme!* *Registrierung ständig verschieden (16', 8', etc.) aber stets *ppp*.* *Spezialnote wie im Manual.* *Bestenfalls bewegungslos wie im Manual.*
- Dynamic Markings:** *fff Zangensimmen, Mixtura, etc.* *ppp kaum hörbar* *pp*
- Other Notes:** *Clusterf. ad lib. mit veränderl. jedoch etwas länger als gewohnt (auch stets von links), mit zahlreichen internen Bewegungen (Düster, Tremolo, etc., unregelmäßig) stets von einem Manual zum anderen hin und her springend.* *2. f. hohe Allregistrierung*

Fig. 3a-b: György Liget *Volumina*, pp. 14-15.

titura sono sistemati a una distanza che corrisponde esattamente a un intervallo di tempo determinato. L'intuitiva associazione spazio-tempo, che è quasi sempre sottesa alla com-

pilazione di una pagina musicale, è qui resa esplicita o dalla coincidenza $x \text{ cm} = x \text{ sec.}$ o dalla corrispondenza fra partizioni verticali (simili a divisioni di battuta) disposte a interval-

li regolari e impulso metronomico indicato [17]. In altri casi alle linee di partizione verticale corrisponde un'indicazione in secondi variabile e la distanza fra le partizioni è solo relativamente proporzionale [18] [FIG. 4].

ESIGENZA DI UNA NUOVA SEMIOGRAFIA SPECIFICA

Il tema della semiografia della Nuova musica costituisce di per sé un fecondo campo di studio e di riflessione: gl'inneghiabili limiti già precedentemente avvertiti dai compositori nella semiografia tradizionale (ad esempio nel campo della dinamica, ma anche della diastemazia, nel caso dell'uso di intervalli inferiori al semitono, nella ritmica, nei modi d'attacco che spesso devono essere indicati verbalmente, ecc.) stimolarono nella seconda metà del Novecento soluzioni

grafiche, spesso molto personali, che non sempre sono entrate nell'uso comune. Una ricca manualistica offre "cataloghi" di soluzioni possibili in relazione agli usi di determinati compositori, ma non si può dire che i nuovi sistemi abbiano soppiantato quello precedente: esso ha infatti superato la fase critica degli anni Cinquanta-Settanta e, a partire dagli anni Ottanta (seppure con modifiche e allargamenti) è tornato a prevalere anche nelle partiture della musica nuova [19].

Non è in questa sede possibile approfondire il tema della notazione della musica contemporanea, cui è dedicata una nutrita bibliografia specifica. Basti però ricordare che il problema della semiografia negli anni dello sperimentalismo fece nascere un'ampia riflessione sul rapporto fra autore, compositore e interprete, sul valore del segno musicale, sull'essenza prescrittiva o descrittiva della notazione musicale, argomenti che stimolarono l'allestimen-

[17] Un'indicazione di questo genere si trova nelle note introduttive a L. Berio, *Sequenza II*, per arpa, Universal Edition, London © 1965: «La notazione è sempre proporzionale e ogni linea verticale corrisponde a una pulsazione di metronomo».

[18] K. Penderecki, *Fluorescences*, per orchestra, Moeck Verlag, Celle © 1962.

[19] Fra i principali riferimenti cfr. E. Karkoschka, *Das Schriftpild der Neuen Musik*, Moeck Verlag, Celle 1966 (1984³); H. Risatti, *New music vocabulary. A guide to notational signs for contemporary music*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.) 1975 o, in italiano, L. Donorà, *Semiografia della nuova musica*, Zanibon, Padova 1977. Va osservato che il ritorno, a partire dagli anni Ottanta, a una notazione "convenzionale allargata" si collega anche alla tendenza semplificativa insita in alcuni stili compositivi nati in quegli anni e in seguito, forse, va considerata anche in relazione alla diffusione della scrittura informatizzata: per quanto ampi e completi siano i programmi di scrittura oggi disponi-

bili, certo creano problemi di realizzazione per qualunque personalismo grafico, anche a un utente esperto.

[20] *Kongress für Notation neuer Musik*, Darmstadt 1964; *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Roma 1972; *Congresso internazionale di semiologia musicale*, Belgio 1973. In Italia un appassionato cultore di questo tema, che ha illustrato curando diverse mostre e pubblicando numerosi scritti, è il pianista e compositore Daniele Lombardi (cfr. ad esempio *Scrittura e suono. La notazione della musica contemporanea*, Edipan, Roma 1980; D. Lombardi (a c. di), *Spartito preso. La musica da vedere, Catalogo della mostra, Firenze 14 mar. - 3 mag. 1981*, Vallecchi, Firenze 1981). La notazione come tema di riflessione, stavolta in chiave semiologica, è argomento di testi anche recentissimi, come A. Valle, *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiologici ed estetici*, EDT, Torino 2002.

Fig 4: Krzysztof Penderec *Fluprescences*, p. 14.

to di mostre di spartiti e che furono dibattuti in convegni e congressi [20].

Un cenno a parte merita il campo della musica elettronica, campo in cui sussiste un dibattito sullo *status* stesso della partitura: la funzione prescrittiva può infatti essere realizzata da diagrammi o espressioni numeriche; quella descrittiva può essere invece un prodotto preparato a posteriori, a volte per aiutare la descrizione o l'analisi, a volte per regolare le concordanze con eventuali parti eseguite dal vivo. Può capitare che la reale necessità di una versione scritta del brano non sussista: in qualche caso viene preparato uno "spartito" solo perché il compositore possa essere protetto dal copyright. Moltissimi furono i tentativi di realizzare tipologie soddisfacenti di notazioni

elettroniche, ma spesso rimasero allo stato di esperimenti.

L'aspetto e le dimensioni delle partiture di musica elettronica ovviamente possono risultare decisamente singolari. Il brano di Franco Evangelisti, *Studio elettronico – incontri di fasce sonore (1956-57)* per nastro magnetico, risulta pubblicato da Universal, Wien nel 1958 in un foglio unico dalle dimensioni di 22 x 767 cm [21]: è frequentemente citato come esempio di partitura che assomma in sé le funzioni di realizzazione e di lettura insieme. Una partitura "completa" di *A floresta è jovem e cheja de vida*, composta da Luigi Nono nel 1966, è stata pubblicata solo recentemente a cura di Maurizio Pisati e

[21] Descrizione in R. Vlad, *op. cit.*, p. 217.

Veniero Rizzardi, per conto del *Comitato per l'edizione delle opere di Luigi Nono* [22]: come spiega il curatore Rizzardi nell'introduzione, si tratta di una «ricomposizione dell'opera in forma di partitura» e della «prima stesura di un testo che in questa o analoga forma non è finora mai esistito» (p. VII) basata su fonti manoscritte, fonti sonore e registrazioni discografiche. La partitura (in formato dalle dimensioni abbastanza consuete di 40 × 30 cm) presenta gli interventi dal vivo delle voci e degli strumenti in relazione allo scorrimento dei nastri magnetici (dove sono contenuti i materiali registrati precedentemente). Nel complesso appaiono solo pochi frammenti di pentagramma, relativi agli interventi degli strumenti dal vivo [FIG. 5].

SEGNI E ALEA

L'ambito di maggior proliferazione fantastica nelle partiture sperimentali fu probabilmente quello legato alle pratiche aleatorie. Dove il compositore rinuncia a dare indicazioni precise su quanto dovrà accadere nell'esecuzione e preferisce solo informazioni parziali, itinerari possibili o

immagini figurative da riprodurre per analogia, la partitura tradizionale risulta in parte o completamente sconvolta o realizzata da segni che spesso non sembrano poter alludere a risultati sonori.

L'uso parziale di pratiche aleatorie corrisponde a partiture che ancora fanno uso di pentagrammi tradizionali, ma spesso disposti in maniera insolita o suddivisi in frammenti. La pagina musicale svolge quindi la funzione di catalogo di materiali necessari per un gioco le cui regole vengono spiegate nella indispensabile prefazione, generalmente piuttosto ampia. La p. 20 della partitura di *Quadrivium* di Bruno Maderna (1969) [23] può servire da esempio: nella parte superiore appaiono frammenti di partitura numerati da uno a cinque in numero arabo; essi sono collocati in quattro serie sovrapposte che si intendono di pertinenza di quattro gruppi strumentali, indicati con numero romano (l'organico del brano comprende infatti quattro gruppi orchestrali) [24] [FIG. 6].

A parte la possibile funzione di questo episodio come "cadenza" del direttore d'orchestra (Maderna, come è noto, lo era), va notato in questa

22] L. Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, per soprano, tre voci di attore, clarinetto in Si bemolle, lastre di metallo e nastri magnetici, Ricordi, Milano © 1966, rinnovato 1994 e 1998.

23] B. Maderna, *Quadrivium*, per quattro esecutori di percussioni e quattro gruppi d'orchestra, Ricordi, Milano © 1969. Anche se non esplicitamente indicato in partitura, si tratta presumibilmente di riproduzione del

manoscritto dell'autore. Le dimensioni sono 34 × 49 cm.

24] L'ordine dell'esecuzione dei frammenti contrassegnati da numero arabo sarà decisa dal gesto della mano sinistra del direttore d'orchestra: dovranno essere infatti inseriti fra i venticinque accordi dei quattro gruppi di archi che sono indicati nella parte inferiore della pagina. Questi venticinque accordi saranno indicati da venticinque segni della bacchetta del direttore.

Fig 5: Luigi Nono *A floresta è jovem e cheja de vida*, p. 33.

sezione anche il gusto grafico della presentazione dei frammenti di pentagramma in forme irregolari, come liberamente ritagliati per un collage. Sezioni come questa, pur collocate in una partitura come *Quadrivium*, realizzata per la maggior parte con notazione convenzionale, cercano di far corrispondere la forma grafica allo spirito dell'esecuzione che in questi frangenti si trasforma in *happening* (termine richiamato dallo stesso Maderna nell'introduzione alla partitura).

Dove la realizzazione aleatoria è limitata a momenti o aspetti ben definiti, una soluzione grafica adottata è anche l'uso delle "caselle": all'interno di spazi prestabiliti, racchiusi in riquadri (caselle), la notazione fornisce indicazioni solo parziali, la-

sciando libertà di realizzazione per alcuni aspetti specifici. È quanto accade, ad esempio, in *Circles* di Luciano Berio (1961) [25] in cui appaiono caselle contenenti precise indicazioni sulle altezze e sulle dinamiche: in esse però è lasciata completa libertà per la realizzazione delle articolazioni [FIG. 7].

In altri casi la sezione aleatoria comporta la scomparsa del pentagramma o la sua profonda trasformazione in un prodotto grafico che diventa di pertinenza quasi specifica delle arti figurative. Il percorso di andata (e ritorno) dalla grafica musicale al disegno è delineato nella prefazione di

[25] L. Berio, *Circles* (1960) for female voice, harp, 2 percussion players, Universal Edition, London © 1961.

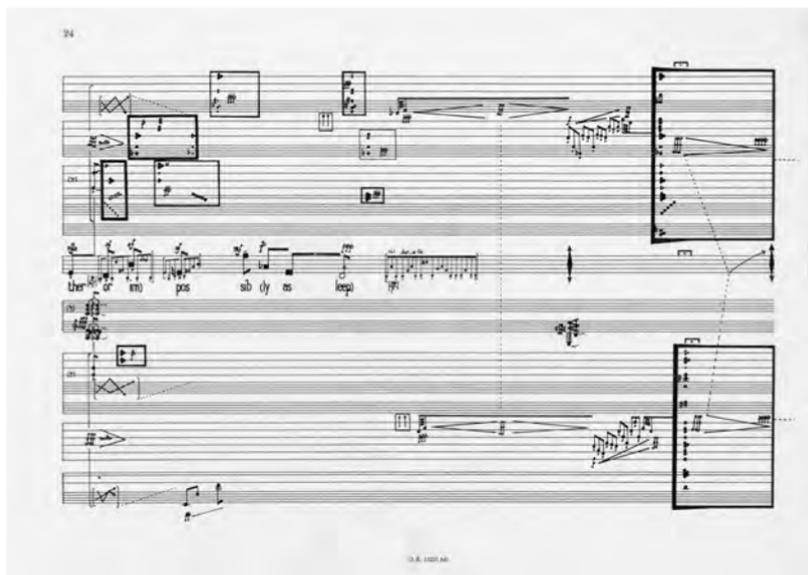


Fig.7: Luciano Berio *Circles*, p. 24.

Sylvano Bussotti a un brano che ben esemplifica questa tendenza: i *Five piano pieces for David Tudor* (1959) [FIG. 8a-b].

L'espressione "for David Tudor" usata nel titolo, non vuole essere una dedica ma, per così dire, quasi un'indicazione di strumento. I caratteri musicali scritti realizzano una scala che va dalla scrittura tradizionalmente nota sino al segno musicalmente ancora ignoto: il disegno. In un caso (piano piece 4) un disegno autonomo dell'autore, di dieci anni prima, è stato adottato pianisticamente. Spesso l'atto sonoro che simili disegni possano generare resta nelle mani del pianista. I cinque pezzi, tolti da un più vasto ciclo, si riuniscono, distaccandosene, in un ciclo minore virtualmente dispo-

sto nel ciclo globale. Così, una parte compiuta (piano piece 2) diverrà incompiuta, ma completa, parziale (piano piece 5).

MUSICA E PITTURA

Risulta evidente che molte partiture afferenti all'ambito dell'alea, ma anche esperienze grafiche come quella descritta per *Volumina* di Ligeti, portano lo spartito alla valorizzazione della dimensione visuale in una proporzione che raramente si può riscontrare nella storia della notazione musicale. Un primo stadio può essere considerato l'uso del pentagramma (portatore di notazione più o meno convenzionale) come grossa linea che forma un disegno:

d) piano piece for David Tudor 3 11.5.1959

© 1959 by Universal Edition (London) Ltd., London / Universal Edition No. 13079 c.L.W.

7 ^{adi}NOTE **XIV** piano piece for David Tudor 4

disegno del 1948
adozione pianistica: 27.3.1959

1 } S
M
P

2 } ³ sequenza
Basso
Muto

3 } sequenza
frequenza
timbro
durata
intensità

4 } ^u ^a
dinamica ^o il piano

5 } ^u ^a

6)

Fig 8a-b: Sylvano Bussac, piano pieces for David Tudor; n. 3 e n. 4 (Universal, London ' 1959).

in *Makrokosmos I* per pianoforte amplificato, di George Crumb, i pezzi (ispirati ai segni zodiacali) in alcuni casi si presentano con i pentagrammi disposti come “madrigalismo grafico”: nel n. 4 *Crucifixus [Symbol] - Capricorn*, due pentagrammi sono disposti in modo da formare una croce; il n. 8 *The magic circle of infinity (Moto perpetuo) [Symbol] - Leo* è disposto in cerchio; il n. 12 *Spiral Galaxy [Symbol] - Aquarius* forma naturalmente una spirale [26].

L'esempio di Crumb, del 1974, è un esempio moderato. Sono facilmente reperibili spartiti di quell'epoca in cui il pentagramma è coperto di segni più simili a disegni che a indicazioni esecutive o è del tutto scomparso. È presente, in questi casi, una doppia essenza del manufatto: come opera d'arte grafica e come notazione musicale. Questa doppia presenza incoraggiò varie volte l'organizzazione di esposizioni di spartiti o la pubblicazione di raccolte di manufatti di tale genere (come è il caso del volume *Notations* pubblicato da John Cage) [27]. La tendenza si manifesta in musicisti che possiedono evidenti inclinazioni per-

sonali per le arti grafiche (oltre a Bussotti, ad esempio Paolo Castaldi), ma non solo, e sussiste anche in direzione contraria, nel caso di artisti figurativi attratti da questo settore specifico dell'orbita musicale, come Gianni Emilio Simonetti con le sue tavole di *Mutica* (musica muta) [28]

[FIG. 9]. Anche qui gli esempi possono essere numerosissimi e sono facilmente rinvenibili nelle pubblicazioni dedicate a questo argomento: la curiosità è capire, di volta in volta, come certi lavori grafici possano servire anche per un'esecuzione musicale. Bussotti è generoso d'indicazioni verbali in partiture come *Il catalogo è questo Il raragramma* in cui dedica una pagina alle «analisi premesse alla partitura per quelle pagine di segno inconsueto» [29]: una delle pagine trattate è quella riprodotta anche in copertina della partitura, con la sillaba RA raddoppiata e sovrapposta, composta su un foglio pentagrammato da segni di notazione musicale di molteplici colori. Quasi totalmente slegati dalla realizzazione musicale appaiono invece celebri esempi come *Fontana Mix* di John Cage o *December 1952* di Earle Brown (che dovrebbe comunque

26] G. Crumb, *Makrokosmos I*, for amplified piano, Peters, New York, London, Frankfurt © 1974. Facsimile printing from the manuscript by the composer. Dimensioni: 35,5 x 27 cm.

27] Il volume J. Cage, *Notations*, Something Else Press, New York 1969 consiste in una nutrita raccolta priva di spiegazioni specifiche, di esempi di notazioni di autori suoi contemporanei.

28] Gianni Emilio Simonetti (Roma 1940) pittore, scrittore, filosofo, ebbe una presenza multiforme nelle manifestazioni artistiche del-

l'epoca: vicino all'esperienza del gruppo americano *Fluxus* e anima dell'*underground* di sinistra degli anni Settanta, produsse opere grafiche e scritti e, particolare curioso, risulta anche esecutore in incisioni discografiche di musica di Cage: in particolare di *433'* opera in cui, notoriamente, il pianista *non suona* il pianoforte.

29] S. Bussotti, *Il catalogo è questo Il raragramma*, Ricordi, Milano © 1982, anno 1985, riproduzione del manoscritto dell'autore, p. 3.

30] E. Brown, *December 1952*, da *Folio and Four systems*, Associated Music Publishers.

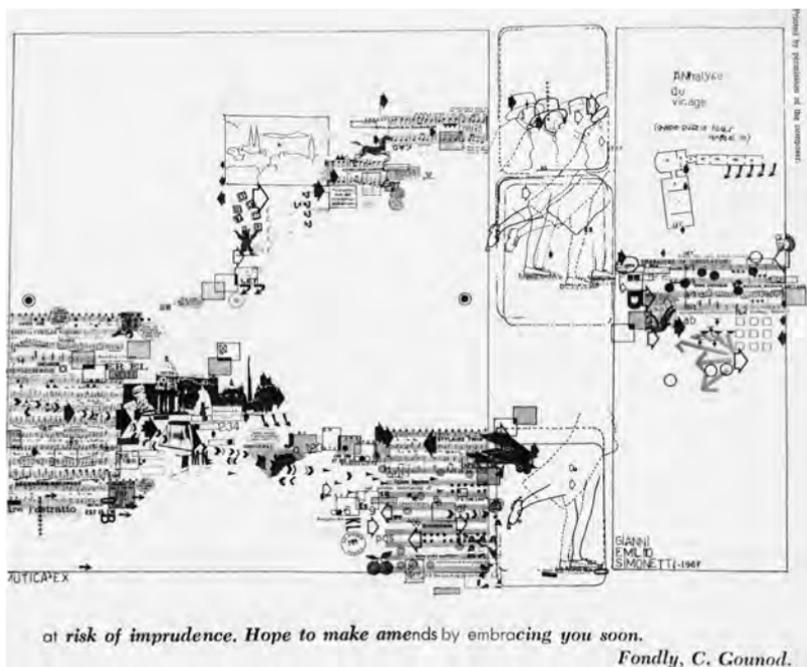


Fig. 9: Gianni Emilio Simone *Analyse du vir. age* (1967).

alludere alla gestualità del direttore d'orchestra) [30].

Recenti esperienze artistiche “miste” che comportano ausili non più limitati al nastro magnetico (ora diventato CD), ma che prevedono anche la presenza di immagini in movimento o realizzazioni gestuali, possono oggi usufruire del mezzo del video (ora DVD). Quando è presente un supporto che contiene una realizzazione comunque non più suscettibile di varianti, queste esperienze si rivelano di natura del tutto diversa dagli *happening* degli anni Settanta. Certamente il serbatoio di materiali per un interscambio musicale, visivo, gestuale è di molto ar-

ricchito dalla presenza delle nuove tecnologie. Anche la partitura si adegua e diviene contemporaneamente la testimonianza di un'esecuzione avvenuta e materiale per un nuovo allestimento: in *Minotaurus 2* di Daniele Lombardi, per pianoforte preparato e amplificato, danzatore e videoproiezione, la partitura – dalle curiose dimensioni di 20 × 16 cm, che la rendono comunque inadatta alla lettura dell'esecutore – rende conto di una esecuzione avvenuta (di cui è presentato materiale iconografico), che servì come base per il materiale video (presente come DVD). La parte pianistica è comunque presente (con l'indicazione «partitura origi-

nale integrale») su 13 facciate, in paginazione a fisarmonica, di notazione a volte non convenzionale. Sul retro della partitura sono riportati testi e materiale fotografico [31].

TECNICHE DI RIPRODUZIONE

Sia per la necessità di abbondanti segni non convenzionali nelle partiture, sia per la realizzazione di opere con preponderante dimensione visuale, sembrerebbe che la tecnica di riproduzione adottata dagli editori negli anni Cinquanta-Settanta non dovesse più essere quella tradizionale. Curiosamente, invece, fino all'introduzione dell'informatica nelle procedure di stampa musicale (anni Ottanta del Novecento), le tecniche editoriali di base non cambiarono molto rispetto all'inizio del secolo. La macchina *offset*, già in uso precedentemente, non faceva che modernizzare la tradizionale tecnica della litografia (sostituendo alla pietra una lastra di zinco). Con questa tecnica la musica, impressa precedentemente su una carta trasparente, viene posta sopra a una lastra di zinco; questa è trattata chimicamente in modo che

quando viene sottoposta a una forte fonte di luce le parti illuminate (senza immagini) e quelle rimaste opache (dove è presente il segno grafico), reagiscono diversamente al grasso (in questo caso l'inchiostro). La lastra viene poi montata nella macchina *offset*, e quando viene inchiostrata tramite rulli, l'inchiostro si deposita solo nelle zone rimaste opache. L'immagine viene poi passata su un rullo di caucciù e in seguito arriva alla carta da stampare [32]. Come è chiaro, però, per questo procedimento è necessario disporre preventivamente di una stampa già effettuata su carta trasparente: fino a tempi relativamente recenti questa stampa preliminare poteva essere effettuata nella maniera più tradizionale, ad esempio mediante l'incisione di una lastra di piombo per la matrice. Una novità della seconda metà del Novecento fu costituita dall'uso dei caratteri trasferibili, che potevano essere composti direttamente su carta lucida, come piccole decalcomanie.

La partitura di musica contemporanea, però, specialmente nel caso della presenza di grafie particolari, può essere semplicemente fotografata direttamente dall'autografo (in

[31] D. Lombardi, *Minotaurus 2*, per pianoforte preparato ed amplificato, danzatore e videoproiezione, testi di L. Barile e B. Corà, Gli Ori, Prato © 2002.

[32] Per una completa spiegazione di queste tecniche cfr. manuali specifici come G. Fioravanti, *Grafica & stampa. Notizie storiche e informazioni tecniche per chi stampa e per chi fa stampare*, a c. di S. Sfligiotti, Zanichelli, Bologna 1997; Idem, *Il nuovo manuale del grafico: guida alla progettazione grafica del prodotto editoriale*, a c. di F. Achilli,

Zanichelli, Bologna 2002; in particolare sull'ambito musicale cfr. Idem, "Evoluzione tecnica della stampa della musica", in *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di casa Ricordi 1808-1983*, Ricordi, Milano 1983, pp. 260-266; 263-265; voce "Printing and publishing of music", par. 1, 5 in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XX, II ed., Macmillan, New York 2001; M. Guastoni, "Aspetti economici dell'editoria musicale", in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. 1, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 917-928.

“bella copia”) del compositore: la pellicola veniva utilizzata per la stampa col sistema *offset* se si prevedeva un’ampia tiratura, oppure poteva essere riprodotta col sistema eliografico, nel caso si prevedessero poche decine di copie (si trattava, all’epoca dell’adozione di questo metodo, di una procedura piuttosto lenta, che comprendeva l’utilizzo di carte speciali piuttosto costose).

OGGETTO D USO — OGGETTO D ARTE
— OGGETTO D USO

I cambiamenti descritti nell’aspetto e nelle tecniche di produzione del “libro di musica” sia nel caso in cui si rendano necessarie notazioni sperimentali, sia nel caso in cui il libro diventi un’opera d’arte grafica, segnano comunque un cambiamento nella maniera di considerare il libro di musica, che è strettamente legato anche alla sua diffusione. Il libro di musica tradizionale, fino alla prima metà del secolo, si legava comunque a un mercato abbastanza ampio: anche nel caso delle musiche nuove, l’editore contava (o per lo meno sperava di poter contare) su una diffusione remunerativa e se la partitura non veniva stampata, ma solo concessa a noleggio (o viceversa essa era diffusa, ma le parti erano disponibili solo a noleggio), la stampa musicale riguardava comunque un numero non esiguo di esemplari, che l’editore cercava anche di promuovere e diffondere.

Nella seconda metà del secolo la

musica nuova, a partire in particolare dall’avanguardia degli anni Sessanta, è invece refrattaria a una diffusione di massa: l’editore la riproduce dal manoscritto dell’autore per i motivi pratici visti sopra, ma la riproduce in eliografia (o, più avanti, come semplice fotocopia) anche perché ne prevede una modestissima diffusione. La partitura nuova è spesso graficamente “bella” e riporta frequentemente la scrittura dell’autore, cosa che potrebbe costituire un’ulteriore componente di specificità del prodotto (peraltro l’utilizzo diretto di una copia preparata dall’autore, saltando l’intervento del copista, realizza anche un risparmio per l’editore). La partitura nuova, però, quando è riprodotta come eliografia o fotocopia, comincia ad avere un aspetto precario: l’eliografia lascia spesso un fondo non perfettamente candido; il grande formato di testi con poche pagine si sgualcisce facilmente; la rilegatura è spesso costituita da una spirale di plastica (anche in pubblicazioni diffuse da grandi editori); l’aspetto del “libro di musica” risulta in breve tempo dimesso e non è certo quello di un *opus* da tramandare (a confronto con certe edizioni di lusso, con copertina rigida e decorazioni varie, adottati ai primi del Novecento anche per semplici riduzioni pianistiche di melodrammi).

DAL MANOSCRITTO RIPRODOTTO
AL LIBRO DI MUSICA VIRTUALE

Anche il tipo di stampa attuato me-

dante riproduzione di manoscritti è comunque tramontato: agli inizi degli anni Ottanta, Giorgio Fioravanti, dopo aver descritto le tecniche editoriali allora in uso per la musica, si chiedeva: «a mezzo millennio dall'invenzione della stampa a caratteri mobili e della calcografia, in piena civiltà informatica, si torna dunque al manoscritto?» e azzardava una previsione che si è avverata solo in parte: «anche la scrittura musicale, con le sue innumerevoli varianti sarà composta dal computer e forse questo evento aiuterà la diffusione della cultura musicale» [33]. La scrittura musicale è infatti puntualmente arrivata a servirsi del computer, ma non si può dire che questo abbia avuto conseguenze per la diffusione della cultura musicale. Le partiture riprodotte dal manoscritto dell'autore hanno lasciato spazio alle partiture prodotte dal computer dell'autore (o del copista). Sempre più frequentemente l'editore infatti riceve dal compositore un dischetto in cui la partitura è già composta pressoché completamente: ma un simile risparmio di tempo e lavoro non ha portato a una crescita del settore.

L'adeguamento tecnologico che permette di sfruttare a pieno i vantaggi dell'informatizzazione in questo settore ha comportato infatti da parte delle aziende l'acquisto di attrezzature dai costi molto elevati, che

non hanno permesso guadagni apprezzabili sul breve periodo. Per motivi di mercato facilmente intuibili, inoltre, il settore dell'editoria musicale attraversa una crisi pesantissima che ha visto grandi case di illustre tradizione chiudere i battenti o convertirsi totalmente al mercato discografico (concentrato, come è ovvio, soprattutto sulla popular music).

Lo scenario attuale è preoccupante, per quanto riguarda i canali tradizionali, ma al tempo stesso stimolante verso soluzioni personali. L'editoria musicale, quando esiste, si occupa assai poco della promozione di prodotti di consumo non ampio (come possono essere le partiture di musica contemporanea). Si è cercato di salvare qualche introito con una legislazione restrittiva riguardante le riproduzioni (per l'utilizzo della copia privata o della fotocopia o altra riproduzione in facsimile di composizioni musicali che passa sotto il nome di "reprografia") [34]: si tratta dei diritti "compensativi" che, insieme con quelli di riproduzione (diritti fonomeccanici e di sincronizzazione) e ai diritti di esecuzione, rappresentazione, radio o telediffusione dovrebbero costituire un'importante fonte di ritorno economico per un editore. In realtà la musica contemporanea (a parte qualche nome di spicco) non porta introiti all'editore né dal lato dell'esecuzione (spes-

33] G. Fioravanti, "Evoluzione tecnica", in *op. cit.*, p. 266.

34] M. Guastoni, *op. cit.*, p. 928; cfr. anche F. Riva, "La musica in biblioteca e l'applicazione della legge sul diritto d'autore in Italia:

anno 2001", in A. De Robbio (a c. di), *Diritto d'autore: la proprietà intellettuale tra biblioteche di carta e biblioteche digitali*, con la collaborazione di L. Marquardt, AIB, Roma 2001, pp. 139-157.

so limitata a poche occasioni), né da quello delle vendite.

La via sembra però aperta alle soluzioni individuali: a parte la rigogliosa circolazione di fotocopie personali (almeno fino a quando era consentito effettuarle) è oggi possibile produrre col proprio personal computer prodotti editoriali curati quanto (e forse più) le edizioni reperibili in commercio. Il compositore, deluso dalle carenze di una promozione e di una distribuzione che gli editori paiono non curare affatto per questo prodotto, potrebbe scegliere di non pubblicare presso un editore, ma

di produrre in proprio la copia per gli esecutori che glielo chiedano. Questa sorta di *print-on-demand*, fra l'altro, consente di non dover dividere i diritti di esecuzione con l'editore, mentre la pubblicità e la distribuzione potrebbe giovare dei canali di Internet (peraltro già l'editoria libraria si serve di questi canali).

Non si azzardano qui previsioni circa il futuro del libro di musica destinato a contenere la musica nuova, intesa come "musica contemporanea" del settore "classico". E ciò anche perché non è questa la sede nemmeno per fare ipotesi sul futuro del concetto stesso di "musica classica contemporanea".

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

De Chirca

- Agee, Richard J., *The Venetian Privilege and Venetian Music-Printing in the Sixteenth Century*, in «Early Music History» III (1983), pp. 1-42.
- Agee, Richard J., *A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century*, in «Studi Musicali» XV (1986), pp. 59-65.
- Agee, Richard J., *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, University of Rochester Press, Rochester 1998.
- Anglès, Higinio (a c. di), *El còdex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV): introducció, facsimil i transcripció*, 3 voll., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1931.
- Anglès, Higinio, "Der Musiknoten-druck des 15.-17. Jahrhunderts in Spanien", in R. Baum, W. Rehm (a c. di), *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12 April 1968*, Bärenreiter, Kassel 1968, pp. 143-149.
- Antolini, Bianca Maria, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, in «Studi musicali» XVIII (1989), pp. 273-375.
- Antolini, Bianca Maria, *L'editoria musicale in Italia dal Settecento al Novecento: Fonti e bibliografia*, in «Fonti Musicali in Italia» III (1989), pp. 33-55.
- Antolini, Bianca Maria (a c. di), *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, ETS, Pisa 2000.
- Austin, Ernest, *The Story of the Art of Music-Printing*, Lowe & Brydone, London 1913.
- Aversano, Luca, *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, in «Fonti Musicali Italiane» IV (1999), pp. 113-160.
- Bachmann, Johann Heinrich, *Die Schule des Musiknoten-Satzes*, Leipzig 1865.
- Baroffio, Giacomo, *Iter Liturgicum Italicum*, CLEUP, Padova 1999.
- Baxter, James H., *An Old St Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628) Published in Facsimile with an Introduction*, Humphrey Milford - Oxford University Press - Librairie Ancienne Honoré Champion, Oxford-Paris 1931.
- Beaudoire, Théophile, *Manuel de typographie musicale*, Paris 1891-1894.
- Bent, Margaret - Wathey, Andrew (a c. di), *Fauvel Studies*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Bernstein, Jane A., *Music Printing in*

- Renaissance Venice: the Scotto Press (1539-72)*, Oxford University Press, New York 1998.
- Bernstein, Jane A., *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Besseler, Heinrich, "Chorbuch", in MGG, vol. II, coll. 1332-1349.
- Blackburn, Bonnie, *Petrucchi's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden*, in «Musica Disciplina» XLIX (1995), pp. 15-45 (rist. in Eadem, *Composition, Printing and Performance*, Ashgate, Aldershot 2000, cap. VI).
- Boorman, Stanley, "Early Music Printing: Working for a Specialized Market", in G.P. Tyson, S.S. Wagonheim (a c. di), *Print and Culture in the Renaissance*, Associated University Presses, London-Toronto 1986, pp. 222-245.
- Boorman, Stanley, "Sources, Manuscripts I", in *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*, II ed., Macmillan, New York 2001, vol. XXIII, p. 794.
- Boorman, Stanley, *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*, Oxford University Press, New York, in stampa.
- Cantus. A Database for Gregorian Chant. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the Divine Office* [<http://crocus.its.uwo.ca/cantus/search.asp>].
- Caraci Vela, Maria (a c. di), *La critica del testo musicale*, LIM, Lucca 1995.
- Cardamone, Donna G., *Multiple Forms and Vertical Setting in Susato's First Edition of Lassus's "Opus 1"*, in «Notes» XLVI (1989-1990), pp. 7-24.
- Cattin, Giulio (a c. di), *L'Europa e la musica del Trecento: Congresso IV: Certaldo 1984. L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. VI, Polis, Certaldo 1992.
- Chlapik, Herbert, *Die Praxis des Notengraphikers*, Doblinger, Vienna 1987.
- Chrysander, Frederyk, *A Sketch of the History of Music-Printing, from the 15th to the 18th Century*, in «Musical Times» XVIII (1877), pp. 265-268, 324-326, 375-378, 470-475, 524-527, 584-587.
- Cinque secoli di stampa musicale in Europa* (catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, 12 giugno - 30 luglio 1985), Electa, Napoli 1985.
- Cohen, Judith, *The Six Anonymous L'homme armé Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, Ms. VI E 40*, American Institute of Musicology, Roma 1968.
- Cope, David, *New Musical Notations*, Kendall-Hunt, Dubuque 1976.
- Coviello, Francesco, *Dalla tradizione manoscritta all'invenzione dei caratteri mobili della musica: Ottaviano de' Petrucci. Inediti della Biblioteca Passionei*, Comune di Fossombrone, Fossombrone 1986.
- Della Seta, Fabrizio, "Il librettista", in L. Bianconi, G. Pestelli (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1987, pp. 231-291.
- Devriès, Anik, *Deux Dynasties d'Éditeurs et de Musiciens: Les Leduc*, in «Revue Belge de Musicologie»

- xxviii-xxx (1974-1976), pp. 195-213.
- Devriès, Anik, *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle: Les Boivin, les Leclerc*, Minkoff, Genève 1976.
- Devriès, Anik - Lesure, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Minkoff, Genève 1979.
- Dittmer, Luther, *Facsimile Reproduction of the Manuscript Wolfenbüttel 1099 (1206)*, Institute of Mediaeval Music, New York 1960.
- Dittmer, Luther (a c. di), *Facsimile Reproduction of the Manuscript Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana Pluteo 29,1*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, New York 1966.
- Donà, Mariangela, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze 1961.
- Donorà, Luigi, *Semiografia della nuova musica*, Zanibon, Padova 1977.
- Duggan, Mary K., *Italian music incunabula: printers and type*, University of California Press, Berkeley 1992.
- Durand, Jacques, *Edition musicale, historique et technique*, Lebois, Paris 1924.
- Duverger, Eugène, *Specimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés*, Paris 1834.
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1979 (trad. it., *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, il Mulino, Bologna 1986).
- Everist, Mark, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, Garland, New York - London 1989.
- Fabbri, Paolo, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna 1990.
- Fallows, David (a c. di), *Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213*, (ed. facs.), with an Introduction and Inventory, Chicago University Press, Chicago-London 1995.
- Feder, Georg, *Filologia musicale*, trad. it. di G. Di Stefano, il Mulino, Bologna 1992.
- Fenlon, Iain (a c. di), *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Fenlon, Iain, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.
- Fenlon, Iain - Milsom, John, *Ruled paper imprinted: music paper and patents in sixteenth-century England*, in «Journal of the Musicological Society of America» xxxvii (1984), pp. 137-163.
- Fischer, Kurt von, "Aosta", in MGG, vol. 1, coll. 676-678.
- Forrest Kelly, Thomas, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, New York - Oxford 1996.
- Fournier, Pierre-Simon, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Berne-Paris 1765.
- Fraenkel, Gottfried S. (a c. di), *Decorative Music Title Pages: 201 Exam-*

- ples from 1500 to 1800*, Dover, New York 1968.
- Gallo, Franco Alberto, *Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, AMIS, Bologna, 1968-1970.
- Gamble, William, *Music Engraving and Printing: Historical and Technical Treatise*, Sir I. Pitman & sons, London 1923.
- Gericke, Hannelore, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, H. Böhlau Nachf, Graz-Kölln 1960.
- Gier, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.
- Gribenski, Jean, "Un métier difficile: Éditeur de musique à Paris sous la Révolution", in *Le tambour et la harpe: Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Du May, Paris 1991, pp. 31-32.
- Guillo, Laurence, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Klincksieck, Paris 1991.
- Hamm, Charles, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in «Acta Musicologica» XXIV/4 (1962), pp. 166-184.
- Hase, Oskar von, *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985.
- Heartz, Daniel, *Pierre Attaignant, royal printer of music: A historical study and bibliographical catalogue*, University of California Press, Berkeley 1969.
- Hesbert, René-Jean, *Antiphonale Misarum Sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Vromant & C°, Bruxelles 1935.
- Hesbert, René-Jean, *Corpus Antiphonalium Officii. I: Manuscripti "cursus Romanus"*, 1963; II: *Manuscripti "cursus monasticus"*, 1965; III: *Invitatoria et antiphonae. Editio critica*, 1968; IV: *Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, 1970; V: *Fontes earumque prima ordinatio*, 1975; VI: *Secunda et tertia ordinatio*, Herder, Roma 1979.
- Hiley, David, *Western Plainchant. An Handbook*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Hilmar, Rosemary, *Der Musikverlag Artaria & Comp.: Geschichte und Probleme der Druckproduktion*, Schneider, Tutzing 1977.
- Hopkinson, Cecil, *The earliest miniature scores*, in «Music Review» XXXIII (1972), pp. 138-144.
- Hortschansky, Klaus, "Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in W. Salmen, *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 1971, pp. 83-102.
- Huglo, Michel, *Les livres de chant liturgique*, Brepols, Turnhout 1988.
- Husmann, Heinrich, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, RISM B v/1, Henle, München-Duisburg 1964.
- Johansson, Cari, *French Music Publishers' Catalogues of the second half of the Eighteenth Century*, 2 voll., Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music,

- 2, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1955.
- Kellman, Herbert (a c. di), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ludion, Ghent-Amsterdam 1999.
- Kerman, Joseph, "Elizabethan music and music publishing; Music printing monopolies and the first publication of English madrigals; Publisher's records, republications and the popularity of Elizabethan editions", in *The Elizabethan madrigal*, American Musicological Society, New York 1962, pp. 257-267.
- Koch, Paul, *Die Musiknoten im Buchdruck*, in «Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes» XXXIII (1940), pp. 61-66.
- Kongress für Notation neuer Musik*, Darmstadt 1964.
- Krummel, Donald W., *Guide for Dating Early Published Music. A Manual of Bibliographical Practices*, Boonin-Bärenreiter, Hackensack-Kassel 1974.
- Krummel, Donald W., *English music printing, c. 1553-1700*, Bibliographical Society, London 1975.
- Krummel, Donald W., *Musical Functions and Bibliographical Forms*, in «The Library» XXXI (1976), pp. 327-350.
- Krummel, Donald W., *Clarifying the Musical Page: the Romantic Stichbild*, in «Printing History» XVI (1986), pp. 26-36.
- Krummel, Donald W., *The Memory of Sound: Observations on the History of Music on Paper*, Library of Congress, Washington 1988.
- Krummel, Donald W. - Sadie, Stanley (a c. di), *Music Printing and Publishing*, Macmillan, London 1990.
- Kügler, Karl, "Ivrea", in MGG, vol. IV, coll. 1306-1310.
- Kügler, Karl, "Rotulus", in MGG, vol. VIII, coll. 571-578.
- Kügler, Karl, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115: Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Institute of Medieval Music, Ottawa 1997.
- LaRue, Jan, *Watermarks and Musicology*, in «Acta Musicologica» XXXIII/2-4 (1961), pp. 120-146.
- Lenneberg, Hans (a c. di), *The Dissemination of Music: Studies in the history of music publishing*, Gordon and Breach, Lausanne 1994.
- Lenz, Hans Ulrich, *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Lipstadt 1932.
- Lesure, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français des origines à 1820*, Minkoff, Genève 1979.
- Lesure, François - Thibault, Génévieve, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard*, Heugel, Paris 1955 (suppl. in «Revue de musicologie» XL (1957), pp. 166-172).
- Lewis, Mary S., *Antonio Gardano, Venetian music printer 1538-1569: a descriptive bibliography and historical study*, vol. I, Garland, New York 1988.
- Lombardi, Daniele, *Scrittura e suono. La notazione della musica contemporanea*, Edipian, Roma 1980.

- Lombardi, Daniele (a c. di), *Spartito preso. La musica da vedere, Catalogo della mostra, Firenze 14 mar. - 3 mag. 1981*, Vallecchi, Firenze 1981.
- Madurell, José María, *La imprenta musical en España: Documentos para su estudio*, in «Anuario Musical» VIII (1953), pp. 230-236.
- Mayer Brown, Howard (a c. di), *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983.
- Mischiati, Oscar, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze 1984.
- Moll, Kevin N., *Folio Format and Musical Organisation in the Liturgical Repertoire of the Ivrea and Apt Codices*, in «Early Music History» xxiii (2004), pp. 85-152.
- Monke, Wilhelm - Riedel, Horst, *Lehrbuch des Musikalienhandels*, Musikhandel Verlagsgesellschaft, Bonn 1971.
- Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century: Antwerp 1995*, in «Yearbook of the Alamire Foundation» II (1997).
- Nádas, John - Ziino, Agostino (a c. di), *The Lucca Codex: Codice Mancini*, LIM, Lucca 1990.
- Nettel, Reginald, *The influence of the industrial revolution on English music*, «Proceedings of the Royal Musical Association» LXXII (1945-1946), pp. 23-40.
- Novello, Alfred J., *Some Account of the Methods of Musick Printing, with Specimens of the Various Sizes of Moveable Types, and of Other Matters*, Novello, London 1847.
- O'Meara, E.J., *Notes on Stencilled Choir-Books*, in «Gutenberg-Jahrbuch», 1933, pp. 169-185.
- Owens, Jessie Ann, «Stimmbuch», in MGG, vol. VIII, pp. 1764-1775.
- Pirrotta, Nino (a c. di), *Il Codice Rossi 215*, LIM, Lucca 1992.
- Plesske, Hans-Martin, *Bibliographie des Schrifttums zur Geschichte deutscher und österreichischer Musikverlage*, in «Beiträge zur Geschichte des Buchwesens» III (1968), pp. 135-222.
- Pogue, Samuel F., *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Droz, Genève 1969.
- Pompilio, Angelo, «Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento», in L. Bianconi, R. Bossa (a c. di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Olschki, Firenze 1983, pp. 79-102.
- Rasch, Rudolf (a c. di), *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues*, Berlin, Verlag Arno Spitz, Berlin, in corso di stampa.
- Reaney, Gilbert, *Manuscripts of Polyphonic Music (11th - Early 14th Century)*, RISM B IV, Henle, München 1966.
- Reckow, Fritz (a c. di), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1967.
- Riemann, Hugo, «Notenschrift und Notendruck: bibliographischtypographische Studie», in *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig*, Röder, Leipzig 1896, pp.

- 1-88.
- Roesner, Edward H. (a c. di), *Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteus 29.1*, Lengenfelder, München 1996.
- Rosa Barezzani, Maria Teresa - Delfino, Antonio (a c. di), *Col dolce suon che da te piove': studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, SISMEL, Firenze 1999.
- Rouse, Richard e Mary, *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, Miller, London 2000.
- Sartori, Claudio, "Stampa musicale", in DEUMM, pp. 384-388.
- Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994.
- Schaefer, Hartmut, *Die Notendrucker und Musikverleger in Frankfurt am Main von 1630 bis um 1720*, Bärenreiter, Kassel 1975.
- Schumann, Max, *Zur Geschichte des deutschen Musikalienhandels seit der Gründung des Vereins der deutschen Musikalienhändler 1829-1929*, a c. del Verband der deutschen Musikalien-Händler, Leipzig 1929.
- Schwind, Nicole, "Quellen", in MGG, vol. VI, coll. 1946-1986.
- Seller, Francesca, "Editoria musicale a Napoli: lo Stabilimento musicale partenopeo", in M. Marino, R. Cafiero (a c. di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: Atti del convegno, Morcone 19-21 aprile 1990*, Jason Editrice, Reggio Calabria 1999.
- Smith, C., *The Art of Music Printing*, in «R.S.A. Journal» CXXXVII (1988-1989), pp. 279-291.
- Smith, Jeremy L., *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*, Oxford University Press, New York 2003.
- Sonneck, Oscar G.Th., *Catalogue of opera librettos printed before 1800: Library of Congress*, Government Printing Office, Washington 1914.
- Staehelin, Martin (a c. di), *Die mittelalterliche Musik-Handschrift Wj: Vollständige Reproduktion der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst.*, Harrassowitz, Wiesbaden 1995.
- Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Roma 1972.
- Thürlings, Adolf, *Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strassburg und Bern*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892.
- Twyman, Michael, *Early Lithographed Music: a Study Based on the H. Baron Collection*, Farrand, London 1996.
- Twyman, Michael, *La litografia musicale in Italia nella prima metà dell'Ottocento. Uno studio di bibliografia materiale*, in «Fonti Musicali Italiane» I (1996), pp. 7-29.
- Valle, Andrea, *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino 2002.
- Valnhulst, Henry, *Catalogue des Éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545-1578*, Palais des Académies, Bruxelles 1990.
- Wathey, Andrew (a c. di), *Manuscripts*

- of Polyphonic Music: in British Isles, 1100-1400*, Henle, München 1993.
- Weaver, Robert Lee, *A Descriptive Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet*, Harmonie Park Press, Warren 1994.
- Weckerlin, Jean-Baptiste, *Histoire de l'impression de la musique, principalement en France, jusqu'au dix-neuvième siècle*, in «La chronique musicale» VI (1874), pp. 241-250; VII (1875), pp. 55-64, 170-182.
- Weinhold, Liesbeth, "Die deutschen und österreichischen Musikverleger und Musikalienhändler im Spiegel ihrer Kataloge (ca. 1700-1850)", in L. Weinhold, A. Weinmann, (a c. di), *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850. Verzeichnis mit Fundortnachweisen und einem historischen Überblick*, Bärenreiter, Kassel 1955.
- Weinmann, Alexander, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Krenn, Wien 1948-1987.
- Witten, R., *Die Lehre vom Musiknotensatz, seine Einteilung, Auszählung und Berechnung nebst einem geschichtlichen Rückblick über die Entwicklung der Notenschrift*

INDICE DEI NOMI

De clartia

Aaron, Pietro 124, 163n
 Abundante, Julio 205
 Acquaviva d'Aragona, Andrea Matteo 126
 Adam de la Halle 63
 Agazzari, Agostino 176, 182
 Aglietti, Catterino 341
 Agolini, Luca 325
 Agricola, Alexander 104
 Aiguino da Brescia 165
 Alamanno, Giovanni Maria 195-196
 Alamire, Petrus 91n, 102n, 107, 113 e n,
 114
 Alan di Lille 64
 Albinoni, Tommaso 251, 270
 Alessandri, Innocente 341, 342n
 Alfonso II d'Este 155, 161
 Amadino, Ricciardo 140-141, 144n, 153,
 165, 203
 André, Johann Anton 346-347
 Anerio, Felice 160
 Anfossi, Pasquale 243
 Anglès, Higinio 84
 Anonimo IV 50
 Antico, Andrea 123 e n, 124 e n, 125 e n,
 126, 128, 132-134, 135 e n, 139, 145,
 152n, 194, 196
 Antonelli, Cornelio 206 e n, 207
 Antonius de Civitate 94
 Arcadelt, Jachob 159-160, 209 e n
 Arnold de Lantins 94
 Artaria, fratelli (Epiamco e Pasquale) 320
 Artusi, Giovanni Maria 165, 173
 Attaignant, Pierre 126-128, 139, 141,
 143, 145, 202, 211 e n
 Aubry, Pierre 59
 Auden, Wýstan H. 305
 Averoldi, Aurelio 186n
 Bach, Johann Christian 239, 242, 258,
 261n
 Bach, Johann Sebastian 216
 Bacilly, Bénigne de 264n
 Badia, Carlo Agostino 237
 Bailleux, Antoine 269, 276
 Baldini, Vittorio 140
 Ballard, Elisabeth-Catherine 267n
 Ballard, Jean-Christophe 264n, 276n
 Ballard, Pierre 265
 Ballard, Robert 139, 228
 Banchieri, Adriano 154, 165, 173, 176,
 182
 Barbaja, Domenico 318, 319 e n
 Barberis, Melchiorre de 203
 Barbetta, Giulio Cesare 203, 205 e n
 Bardi, Giuseppe 341
 Barion, Attilio 311
 Barley, William 139
 Barré, Antonio 139
 Bartholomeus Anglicus 48
 Bartolino da Padova 77, 79, 83
 Bassano, Giovanni 208 e n
 Baussen, Henry de 265n
 Bayard, Marc 275
 Beaulaigue, Barthélemy 150
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron 304
 Beauvarlet-Charpentier, Jean Jacques 270
 Bellère, Jean 140
 Benedetto XIII 47
 Bent, Margaret 92n
 Berg, Adam 141, 143
 Berg, Johann 139, 141
 Beringen, Godefroy 139
 Berio, Luciano 290, 365, 373
 Bernacchi, Antonio 252
 Bernardello, Giuseppe 204
 Bernardoni, Pietro Antonio 305
 Bernasconi, Andrea 252

- Berni, Francesco 305
 Bertali, Antonio 228 e n
 Bertoja, Pietro 320
 Bianchini, Domenico 205, 211
 Bianciardi, Francesco 176, 182
 Bianconi, Lorenzo 303n
 Binchois, Gilles 77, 94 e n, 96-97, 99
 Blado, Antonio 139
 Boccherini, Luigi 276
 Boezio, Severino 44
 Boito, Arrigo 290, 305
 Boivin, François 267 e n, 270
 Bona, Valerio 165, 173
 Bonaventura da Brescia 43-44, 124
 Bonini, Severo 162
 Boniventi, Giuseppe 226
 Boorman, Stanley 15, 137, 139
 Borboni, Nicolò 148
 Bordet, Toussaint 270
 Borrono, Pietro Paolo 194, 197-198, 199 e n, 200, 203-204, 207, 212
 Bossinensis, Franciscus 195 e n, 196, 201
 Boulez, Pierre 364, 366
 Bovicelli, Giovanni Battista 165, 173
 Boyer, Charles-Georges 269-270
 Bozzola, Pietro 153
 Breitkopf, Bernhard Christoph 264n, 344
 Brenna, Guglielmo 289n
 Brosse, Charles de 241, 247
 Brotonne, Etienne De 268
 Brown, Earle 377
 Brown, Howard Mayer 200
 Brunelli, Antonio 176
 Brunet, Thomas 269, 271
 Buglhat, Johannes de 140
 Burney, Charles 239-240, 261
 Burzio, Nicolò 125
 Busenello, Giovanni Francesco 284, 305
 Bussotti, Sylvano 373, 377
 Buttazzoni, Gaetano 328
 Buzzati, Dino 306
 Byrd, William 143 e n, 144n
 Caccini, Giulio 154, 282
 Cage, John 377 e n
 Calvino, Italo 305
 Cambini, Giuseppe Maria Gioacchino 276
 Campagnolo, Stefano 79
 Campioni, Carlo 252
 Campra, Andre 264, 266n
 Cancer, Matteo 140
 Caneto, Giovanni Antonio de 126, 140
 Canova, Francesco 200-201
 Cantelli, Stella Fortunata 242
 Cappelli, Gilberto 365
 Cappellini, Carlo 237
 Cara, Marco (Marchetto) 196
 Carafa, Emilia duchessa di Matalona 220n
 Carcani, Giuseppe 256
 Carlino, Giovanni Giacomo 140
 Carter, Tim 15, 219, 220n, 222, 341n, 344n
 Castagnerie, Marie-Anne 270
 Castaldi, Bellerofonte 204
 Castaldi, Paolo 366, 377
 Castaud, Jean-Antoine 268
 Casteliono, Giovanni Antonio 201
 Castiglione, Baldassarre 138
 Castiglione, Giovanni Antonio 194-196, 197 e n, 198 e n, 199-200, 203, 204
 Catalani, Alfredo 311
 Cavalli, Francesco 232, 289
 Celidonio, Jeronimo 205 e n, 207
 Cencetti, Giovanni Battista 316, 348, 349n, 350n
 Černý, Jiří 143
 Cerone, Pietro 176, 180
 Cerreto, Scipione 165, 173, 176, 183
 Cervieri, A. 311
 Cesti, Marc'Antonio 220, 221n
 Chaillou de Pestain 69
 Chambonnières, Jacques Champion de 275
 Channey, Jean de 127, 139
 Charpentier, Marc-Antoine 264n
 Chiavacci, Clementina 242
 Chilesotti, Oscar 356
 Cibo, Gherardo 210
 Cicognini, Giacinto Andrea 289
 Ciconia, Johannes 95, 99
 Cilea, Francesco 311, 343
 Cimarosa, Domenico 241n, 243
 Cipriani, Gaspero 348
 Clausetti, Lorenzo 343
 Clausetti, Pietro 343
 Clemente VI 83n
 Colbert, Jean-Baptiste 231n
 Colombo, Cristoforo 133 e n
 Colonna, Giovanni Paolo 223 e n, 235
 Coppola, Carlo 287n
 Cornet, Séverin 143

- Corrette, Michel 270
 Corsi, Mario 278n
 Corsico, Gerolamo 198
 Cortecchia, Francesco 154
 Cottreau, Guglielmo 344
 Couperin, François 275
 Cousineau, Georges 270
 Crevenna, Pietro Paolo 197
 Crumb, George 375, 377
 D'Accone, Frank 82
 D'Adda, Rainaldo 197 e n, 198
 D'Anglebert, Jean Henry 275
 D'Annunzio, Gabriele 278n, 305
 Da Ponte, Lorenzo 289
 Dall'Armi, Giovanni 346
 Dalla Volpe, Lelio 257
 Dalza, Joan Ambrosio 195-196
 Day, John 139, 144
 De Monte, Filippo 157
 De Roullède, Jean-Pierre 269
 De Visée, Robert 264n
 De Word, Wynkyn 139
 De' Calzabigi, Ranieri 305
 De' Cavalieri, Emilio 282n, 284n, 289-290
 Debussy, Achille Claude 366
 Del Monaco, Giorgio 343
 Del Vivo, Ranieri 341
 Della Seta, Fabrizio 332
 Deslauriers, Claude-François 270
 Dezède, Alexandre 272
 Di Bacco, Giuliano 84
 Diaz, F. 140
 Diruta, Girolamo 165, 173n
 Donato da Firenze 79, 83
 Donatoni, Franco 365
 Doni, Antonfrancesco 155-156
 Doni, Giovanni Battista 162
 Donizetti, Gaetano 306, 309, 318, 319 e n, 320, 322n, 324, 325-326, 330n, 333n
 Dorflès, Gillo 363
 Dorico, Valerio 123, 126, 134, 139, 203
 Dowland, John 150
 Draghi, Antonio 233n, 236n, 237
 Du Chemin, Nicolas 139
 Du Plessy, François 265n
 Dufay, Guillaume 77, 93, 94 e n, 96, 97 e n, 98-100, 104, 108
 Duhan, Jeanne-Elisabeth 269
 Duni, Egidio 272
 Dunstable, John 94n, 96n, 98n, 99
 Earp, Lawrence 85n
 East, Thomas 139
 Egenolff, Christian 127, 139
 Emerico I de Quart 39n
 Emiliani, Pietro 98n
 Enrico III 230
 Erard, Jean-Baptiste 270
 Erard, Sebastien 270
 Ercole I d'Este 102
 Evangelisti, Franco 371
 Fabbri, Paolo 194-196
 Fabris, Dinko 195
 Falcini, Domenico 182
 Falck, Robert 50
 Falter, Makarius 346 e n
 Farinelli (Carlo Broschi, detto il) 252
 Favart, Charles-Simon 305
 Federico da Montefeltro 111, 114
 Fei, Andrea 139
 Fei, Girolamo 139
 Feo, Francesco 302n
 Feragut, Beltrame 94
 Ferdinando d'Aragona 125
 Fernando da Guerra 39n
 Ferneyhough, Brian 367
 Ferrari, Alfonso 208n
 Ferrari, Benedetto 305
 Ferretti, Jacopo 289
 Festa, Costanzo 135, 152, 156
 Finazzi, Filippo 242
 Fioravanti, Giorgio 381
 Fiorino, Gasparo 206 e n
 Fioroni, Giovanni Andrea 239, 256, 257n, 258
 Fischer, Kurt von 76, 79
 Florimo, Francesco 296n, 322n
 Fogliano, Ludovico 163n, 166
 Follino, Federico 284n
 Formschneider, Hieronymus 127, 139, 213
 Fossard, François 230
 Foucault, Henri 228, 229n, 266, 270
 Fra' Giacobbo di Francesci 80
 Francesco da Milano 125n, 134-135, 148, 197, 202 e n, 203, 205-209, 210n
 Frosch, Johann 126
 Frugoni, Francesco Fulvio 289
 Gabrieli, Giovanni 143, 160

- Gaffurio, Franchino 124, 163n
 Gagliano, Marco da 67, 284n
 Galeazzi, Francesco 341n
 Galilei, Vincenzo 143n, 157, 163 e n, 183, 203, 206-207
 Galuppi, Baldassarre 242, 252, 256
 Ganassi, Silvestro 194
 Gardano, Alessandro 139
 Gardano, Angelo 140-141, 153, 156
 Gardano, Antonio 123, 128, 132n, 140, 142-143, 151, 153, 159, 161, 202 e n, 203, 205 e n, 206-208, 211, 213
 Gargano, Giovan Battista 140
 Garzia, Saverio detto lo Spagnoletto 252
 Gasparini, Francesco 220n, 226, 246n, 254
 Gasparini, Quirino 256
 Gastoé, Dom 73
 Gastoldi, Giovanni Giacomo 144n
 Gaston Fébus 75
 Gatti, Carlo 332 e n
 Gautier de Coinci 64
 Gazzaniga, Giuseppe 243
 Geffroi de Paris 69n
 Geminiani, Francesco 276
 Gerlach, Catharina 141
 Gerlach, Dietrich 139
 Gervaise, Claude 143
 Gherardello da Firenze 79
 Gherardi, Evaristo 305
 Giacosa, Giuseppe 290
 Giancarli, Tarsio 208
 Gianoncelli, Bernardo 209 e n
 Gianotti, Pietro 276
 Gigli, Girolamo 305
 Gilbert, William S. 305
 Giordano, Umberto 311, 343
 Giovannelli, Ruggero 160, 206, 208
 Giovanni XXIII 78
 Giovanni da Cascia 76, 79, 83
 Giovanni de Colonia 127, 140
 Girard, Giuseppe 320, 342, 355
 Giuseppe I 237
 Giustiniani, Vincenzo 162
 Gluck, Christoph Willibald 272
 Goldoni, Carlo 289, 305
 Gombert, Nicolas 160
 Gómez, Maria del Carmen 84
 Gonzaga, Ferdinando 282n
 Gonzaga, Francesco 282n
 Gonzaga, Vincenzo 153
 Gorzanis, Giacomo 157, 205-206, 207 e n, 211
 Granjon, Robert 139, 150
 Graziano (monaco) 43
 Grenon, Nicholas 77
 Grétry, André-Modeste 272
 Griffiths, John 210n, 214
 Grimm, Sigismundus 126
 Grisey, Gérard 364
 Grossin, Estienne 94
 Guarini, Giovanni Battista 284n
 Guénin, Marie-Alexandre 270
 Guidi, Giovanni Gualberto 317, 349, 354
 Guillion, Albert 324n
 Händel, Georg Friederic 216, 254, 270, 274, 307
 Handl, Jachobus 143
 Hasse, Johann Adolf 259, 276
 Haydn, Franz Joseph 216, 243, 274, 276
 Heckel, Karl Ferdinand 350
 Heina, François-Joseph 270-271
 Heinrich, Nicolaus 154
 Hérisant, Claude 271
 Hofmannstahl, Hugo von 305
 Hole, William 148
 Hubertus de Salinis 83
 Huberty, Antoine 269
 Hucher, Antonio 140
 Hue, Louis 265n
 Hue, Marie-Geneviève 270
 Hugo de Lantins 94, 101n
 Hummel, Anton 248
 Illica, Luigi 290
 Imbault, Jean-Jérôme 269-270
 Ippolito di Roma 21
 Isabella de' Medici 157
 Jacobus Leodensis 57
 Jacomet de Ecclesia 74
 Jacopo da Bologna 77, 79, 83
 Jacquemart Gielée 63
 Jacquet da Mantova 160
 Jacquet de Berchem 154
 Jerome di Moravia 44n
 Joannes de Colonia 127, 140
 Johannes Organista de Florentia (Giovanni Mazzuoli) 67n, 83
 Jollain, Gérard 264n
 José I, Don 260
 Josquin des Prez 131, 132 e n, 154, 159-

- 160, 209
 Judenkünig, Hans 196
 Kämper, Dietrich 209
 Kapsberger, Hieronymus (Giovanni Girolamo) 204, 208
 Karl Eugen di Württemberg 259
 Kauffmann, Paul 139, 141
 Kerle, Jacobus de 150
 Kircher, Athanasius 186
 Kriesstein, Melchior 140
 Kügler, Karl 74
 La Chevardière, Louis-Balthazard 269, 271, 276
 Laet, Jean de 140
 Lambert, Michel 264n
 Lamotte, Antoine Houdar de 240
 Lanari, Alessandro 319
 Landi, Stefano 220n, 222, 287n
 Landini, Francesco 79 e n, 83
 Lasso, Orlando di 143, 154, 156, 209n
 Latini, Brunetto 48
 Le Cène, Michele Carlo 257
 Le Clerc, Charles-Nicolas 268
 Le Clerc, Jean-Pantaléon 267
 Le Menu, Christophe 269
 Le Roy, Adrien 139, 141-143, 157, 211-212
 Leclair, Louise Roussel 248
 Leclerc, Charles-Nicolas 275
 Leduc, Pierre 269-270
 Leduc, Simone 270
 Legrant, Guillaume 77
 Leoncavallo, Ruggero 311, 343
 Leone X 125
 Leone Magno 22
 Leopoldo I d'Asburgo 104n, 225, 233, 234n, 237
 Ligeti, György 368, 375
 Liszt, Franz 366
 Locatelli, Piero Antonio 271, 276
 Lombardi, Daniele 370n, 378
 Lorenzani, Paolo 276
 Lorenzo de' Medici 135n
 Lorenzo di Giovanni 80
 Loyseau 264
 Lucca, Francesco 321, 323, 342, 349
 Lucca, Giovannina 342
 Lucherini, Angiolo 348, 350n
 Ludwig, Friedrich 48n, 50
 Luigi XIII 265
 Luigi XIV 225 e n, 229-231, 234, 264n
 Luigi Filippo, re 231
 Lully, Jean-Baptiste 228, 229n, 231
 Lupacchino, Bernardino 209
 Luzzaschi, Luzzasco 155
 Machaut, Guillaume de 63, 82, 84-87
 Macque, Jean de 160
 Madella 311
 Maderna, Bruno 365, 372-373
 Maggi, Carlo Maria 304
 Maggi, Dario 367
 Magni, Bartolomeo 140-141, 153, 156n
 Magrini 350n
 Mancinelli, Luigi 278n
 Manelli, Francesco 313n
 Manni, Agostino 282n
 Manuzio, Aldo 121
 Marais, Marin 264n
 Marazzoli, Marco 289
 Marcello, Benedetto 226, 248, 251, 256, 278
 Marchetto da Padova 75, 79
 Marenzio, Luca 153-154, 208 e n
 Marescalchi, Luigi 341-342
 Marescotti, Cristofano 176
 Marescotti, Giorgio 163
 Marco dall'Aquila 194-195, 211
 Marcolini, Francesco 125n, 134 e n, 135, 194-195, 197n, 200-201, 202 e n, 204n
 Margherita Teresa, infanta di Spagna 234
 Marmioli, Prospero 260
 Martorelli 320
 Mascagni, Pietro 278n, 311, 343
 Masotti, Paolo 139
 Matelart, Johannes 203
 Matteo da Perugia 78
 Mayr, Simone 324, 333n
 Mazzocchi, Domenico 162
 Mazzocchi, Virgilio 289
 Melii, Pietro Paolo 208
 Mellet, Simon 93, 98
 Mercadante, Saverio 296, 324, 333
 Mersenne, Marin 186
 Merulo, Claudio (Claudio da Correggio) 140, 143-144
 Metastasio, Pietro 252, 279-280, 289, 296, 313
 Meyerbeer, Giacomo 296 e n, 318-319, 329n
 Milán, Luis de 157

- Moderne, Jacques 127, 139
 Molinaro, Simone 154, 203, 207
 Monelli, Aurelio 186n
 Moniglia, Giovanni Andrea 305
 Monsigny, Pierre-Alexandre 272
 Montaigne, Michel de 138
 Monteclair, Michel Pignolet de 267n, 270
 Monteverdi, Claudio 151, 152-153, 155-156, 160, 222, 284n
 Morales, Cristobál de 128, 130, 160
 Moretti, Ferdinando 305
 Morley, Thomas 143
 Morosi, Piero di Giuliano 157
 Mouton, Jean 131, 160
 Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 216, 274, 276, 277n, 306, 331
 Muratori, Ludovico Antonio 278n
 Mutij, Niccolò 139
 Nádas, John 70n, 77, 80n, 83, 84
 Naderman, Jean Henri 270, 274n
 Nanino, Giovanni Maria 160
 Nardini, Pietro 247, 253
 Neuber, Ulrich 139
 Nicolini, Francesco 286
 Nono, Luigi 366, 371
 Ockeghem, Johannes 104, 105n
 Oglin 126
 Oliviero, Pietro Domenico 302n
 Orologio, Alessandro 208 e n
 Oswald von Wolkenstein 95
 Ozi, Etienne 270
 Pacini, Giovanni 324
 Pacioli, Luca 195
 Pacoloni, Giovanni 210
 Paganelli, Giuseppe Antonio 276
 Pagni, Niccolò 341
 Paladino, Giovanni Paolo 207 e n, 211
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 128, 156n, 160, 258
 Palianti, Louis 323n
 Paolo Tenorista 65-66, 81, 83
 Parigi, Alfonso 284n
 Parigi, Luigi 352
 Pascoli, Giovanni 305
 Pasotti, Giacomo 123, 126, 132, 194
 Pasquini, Giovanni Claudio 305
 Pederzuoli, Giovanni Battista 237
 Pellicier, Jehan 74
 Peri, Jacopo 282
 Perino Fiorentino 202, 207
 Pessina, Marino 363n
 Petrarca, Francesco 157
 Petrucci, Ottaviano 115 e n, 120 e n, 121-123, 124 e n, 125 e n, 126, 128, 132 e n, 133-134, 135 e n, 139, 145, 194-196, 201
 Petrus Castellanus 122 e n, 135
 Petrus Comestor 47
 Petrus de Cruce 57 e n
 Petrus Johannis 83
 Petrus Lombardus 43
 Phalèse, Pierre [i] 127, 140, 212 e n, 213
 Phalèse, Pierre [ii] 140, 143
 Philidor, François-Adré-Danican 225 e n, 229, 230 e n, 231 e n, 272
 Philippe de Vitry 83
 Philips, Peter 143
 Piave, Francesco Maria 289n, 290
 Piccinini, Alessandro 204
 Piccinni, Niccolò 243
 Picualques (barone, generale) 252
 Pirrotta, Nino 76
 Pisati, Maurizio 371
 Pisendel, Johann Georg 251 e n
 Pitagora 196
 Pittarelli, Pietro 348
 Pizzetti, Ildebrando 278n
 Plantin, Christophe 121n, 140, 143, 150
 Pleyel, Ignace Joseph 269-271, 274, 350
 Poffa da Cremona, Giacomo 255
 Ponzio, Pietro 165-166
 Portugal, Marcos Antonio da Fonseca 244
 Praetorius, Michael 186
 Prault, Pierre 271
 Prepositus Brixiensis 95
 Preston, John 249
 Primartini, Giovanni Battista 126
 Puccini, Giacomo 306, 311
 Pugnani, Gaetano 276
 Pullois, Jean 104
 Quantz, Joachim 276
 Querci, Camillo 328, 329n
 Quinault, Philippe 240
 Rachmaninoff, Sergej 366
 Rainone, Antonio 256
 Rameau, Jean-Philippe 240, 264n, 273 e n
 Rampazetto, Francesco 140
 Rastell, John 127 e n, 145
 Ratti, Leopoldo 348
 Raverio, Alessandro 140

- Re, Giovanni 355
 Rhau, Georg 127, 140
 Ricardi di Netro (Fabio IV) 252
 Richomme, Antoine 265n
 Ricordi, Giovanni 311, 319n, 320 e n, 321 e n, 322 e n, 323 e n, 342-344, 348, 352, 355-356
 Rinuccini, Ottavio 282, 287
 Riviera, Guido 246n
 Rizzardi, Veniero 371-372
 Rodio, Apollonio 160
 Rokseth, Yvonne 56
 Rolando da Casale 83
 Rolla, Alessandro 252
 Rolli, Paolo Antonio 305
 Romanelli, Luigi 305
 Romani, Felice 289
 Romano, Eustachio 209
 Rospigliosi, Giulio 289
 Rossi, Franco 202n, 226n, 232
 Rossi, Gaetano 324n
 Rossi, Luigi 356n
 Rossini, Gioacchino 229, 304, 306 e n, 308, 316, 318, 320, 324-326, 330n, 331, 342
 Roussel, Claude 264n, 265n
 Roussel, Louise 263n, 265
 Sabbio, Vincenzo 153
 Sacchini, Antonio Maria Gaspare 272
 Salieri, Antonio 243
 Sambonetto, Pietro 126
 Sammartini, Giovanni Battista 242, 244, 246n, 247-250, 256-257
 San Bonaventura 43-44
 Sanguineti, Edoardo 290, 305
 Sartorio, Antonio 226, 233n
 Scarlatti, Domenico 259
 Scattaglia, Pietro 341, 342n
 Schlick, Arnolt 196
 Schmelzer, Anton Andreas 236n
 Schmelzer, Johann Heinrich 221
 Schwertel, Johann 140
 Sciarrino, Salvatore 365
 Scotto, Girolamo 123, 128, 130, 132n, 133-134, 140-142, 144, 151, 156n, 159, 161, 202 e n, 203, 206-207, 211, 213
 Scotto, Ottaviano 123-124
 Scribe, Eugène 305
 Senefelder, Alois 346
 Seres, William 139
 Sforza, Galeazzo Maria 102
 Short, Peter 139
 Sieber, Jean-Georges 269-271, 274
 Silber, Eustachius 125
 Silber, Marcus 124
 Silvani, Francesco 305
 Simonetti, Gianni Emilio 377 e n
 Snodham, Thomas 139
 Soldi, Luca Antonio 139
 Sonzogno, Edoardo 311, 323, 343-344
 Sottile, Giovan Battista 140
 Spadaro, Luigi 322n
 Spinacino, Francesco 194-196
 Spourni, Wenceslas Joseph 276
 Stadler, Joseph 248
 Stamitz, Carl 276
 Stendhal (Henri Bayle) 303-304
 Sterbini, Cesare 289, 309
 Strambi, Arcangelo 201
 Strauss, Richard 306
 Strinasacchi, Teresa 244
 Strozzi, Filippo 152
 Strozzi, Giulio 313n
 Sultzbach, Johannes 194, 197 e n, 202
 Susato, Tylman 127, 140, 142-143, 151
 Tagliabò, G. 350n
 Taillart, Pierre-Evrard 270
 Tallis, Thomas 143 e n
 Tartini, Giuseppe 247, 270, 276
 Taskin, Pascal 270
 Terzi, Giovanni Antonio 203, 204 e n, 207 e n
 Tessarini, Carlo 270, 276
 Tigrini, Orazio 165-166
 Tinctoris, Johannes 103n, 159
 Tomasello, Andrew 73
 Torchi, Luigi 356
 Toschi, Antonio 256
 Traetta, Tommaso 244
 Trapassi, Leopoldo 252
 Tregian, Francis 160 e n
 Tromboncino, Bartolomeo 135, 196
 Tromboncino, Ippolito 205 e n
 Ugolino da Orvieto 83
 Ulhart, Philipp 140
 Varisco, Pietro 160-161
 Vautrollier, Thomas 139
 Venier, Jean-Baptiste 248, 271, 276
 Venoni, Giulio 349

- Vente, Louis 271
 Veracini, Francesco 256
 Verard, Conrad 125
 Vercellese, Bernardino 194
 Verdelot, Philippe 134, 159-160
 Verdi, Giuseppe 229, 287n, 289n, 306,
 309, 311, 318, 321-322, 323n, 324,
 330n, 332 e n, 333 e n, 343
 Vernadé, Claude 248
 Verovio, Simone 139, 148, 204
 Viadana, Lodovico Grossi da 143
 Victoria, Tomás Luis de 160
 Vincent di Beauvais 48, 51
 Vincenti, Alessandro 140, 151-153, 159,
 182
 Vincenti, Giacomo 140, 143-144, 153,
 203-204, 206 e n, 208 e n, 209 e n
 Vincenzo da Rimini 82n
 Vinci, Pietro 209
 Viotti, Giovanni Battista 276
 Virdung, Sebastian 196
 Virgiliano, Aurelio 186 e n
 Visconti di Modrone, Carlo 319n
 Vismarri, Filippo 237
 Vissenaecken, Willem van 140
 Vitale, Corrado 363n
 Vitale, Costantino 140
 Vivaldi, Antonio 246-247, 276, 356n
 Vogt, Frédéric-Daniel 270
 Voltaire (François-Marie Arouet) 304
 Waelrant, Hubert 140
 Wagner Klaus 133n
 Wagner, Richard 306, 342, 347n
 Waldkirch, Henrik 141
 Walsh, John 254, 344n
 Welak, Matthäus 140
 Wenzel, Robert conte di Gallenberg 249n
 Werrecore, Mathias 198, 199n
 Whythorne, Thomas 137, 142, 153
 Willaert, Adrian 131, 134 e n, 135, 143,
 153 e n, 157, 160
 Wright, Craig 50n
 Wyrnung, Marcus 126
 Zacconi, Lodovico 165-166
 Zachara da Teramo 95, 99
 Zamboni, Giacomo 328
 Zanetti, Bartolomeo 139
 Zarlino, Gioseffo 143n, 165-166
 Zeno, Apostolo 277, 278n, 289, 305
 Ziani, Marc'Antonio 228n
 Ziani, Pietro Andrea 237
 Ziino, Agostino 77 e n

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI NOVEMBRE DELL'ANNO MMIV
DALLA OFFICINE GRAFICHE RIUNITE, PALERMO
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPOS