

CLAUDIO MERULO

(1533-1604)

OPERA OMNIA PER ORGANO

TOCCATE D'INTAVOLATVRA D'ORGANO

LIBRO PRIMO (ROMA, 1598)

LIBRO SECONDO (ROMA, 1604)

*[7] TOCCATE MSS. DAL FONDO GIORDANO
(BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA DI TORINO)*

LE TOCCATE D'INTAVOLATVRA D'ORGANO

DI

CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO

(Correggio, Reggio Emilia, 8 aprile 1533 – Parma, 4 maggio 1604)

CLAUDIO MERVULO DA CORREGGIO, «SOAVISSIMO ORGANISTA»

Claudio Merulo («Mervli») da Correggio [«CLAVDIVS MERVLVS CORRIGIENSIS»; Correggio, Reggio Emilia, 8 aprile 1533¹ – Parma, 4 maggio 1604],² detto anche semplicemente «Clavdio da Correggio»³ (il suo cognome era propriamente «Merlotti»),⁴ godette durante la sua vita – soprattutto nella qualità di «soavissimo organista»⁵ – di un'altissima considerazione e di una stima universale.

Le varie tappe della sua fulgida carriera costituiscono una chiara dimostrazione della reputazione portata alla figura poliedrica di Merulo, «Musico & Organista di conosciuta eccellenza»:⁶ nell'ottobre del 1556 ottiene la nomina di organista della cattedrale di Brescia⁷ («Ecclesia maior Sancta Maria Rotunda de Dom») – allo

1 *Atto di battesimo, 8 aprile 1533*: «Claudius et quirinus antonij merlotti compater franciscus de parma videlicet de philippa viij ap[ri]lis» (Correggio, Archivio della parrocchia di San Quirino, *Liber Baptizatorum*, Libro A [1496-1545]).

2 *Atto di morte, 5 maggio 1604*: «Adi 4 maggio 1604 ad hore 12 in circa morse il S.[igno]r Claudio da Corregio organista e fu sepolto nella Chiesa maggiore adi 5 del mese soprascritto» (Parma, Archivio della parrocchia di San Tommaso, *Registro dei morti della parrocchia di S. Silvestro*, reg.[istri] 1596-1636). Secondo la testimonianza del letterato e poligrafo Girolamo Borsieri (1588-1629), il decesso sarebbe avvenuto a causa di un avvelenamento accidentale durante un esperimento alchemico, un interesse che Merulo aveva coltivato forse già a Venezia, quando era in contatto con il noto alchimista Marco Bragadino (Cipro, 1545ca-Monaco, 1591).

3 Così denominato, ad esempio, nella raccolta antologica di madrigali curata da Zuccarini da Feltre: CORONA DI DODICI SONETTI / DI GIO.[VANNI] BATTISTA ZVCCARINI / Alla Gran Duchessa di Toscana / Posta in Musica da Dodici Eccellentiss.[imi] Autori / A CINQUE VOCI. / [marca tipografica] / In Venetia Appresso Angelo Gardano / M. D. LXXXVI, *Madrigale di «Claudio da Correggio» Vide l'Arno superbo*; come pure nell'edizione, personalmente stampata, de IL PRIMO LIBRO / DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI / DI CLAUDIO DA CORREGGIO / Nuovamente Posti In Luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / IN VINETIA. / Appresso Claudio da Correggio, & Fausto Bethanio Compagni. / MDLXVI.

4 Figlio di Giovanna Govi e di Antonio Merlotti, Claudio Quirino fu battezzato l'otto aprile 1533 nella chiesa di San Quirino in Correggio. Lo stemma dei Merlotti rappresentava un terreno con un monte stilizzato da tre rocce disposte a piramide, sopra cui cresceva un albero con un merlo appollaiato. A Claudio piacque latinizzare il nome dell'uccello facendosi chiamare Merulus, da cui derivò l'italiano «Merulo» (cfr. REBECCA EDWARDS, *Claudio Merulo. Servant of the State and Musical Entrepreneur in Later Sixteenth-Century Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1990).

5 «[...] Claudio Merulo da Correggio huomo per l'eccellenti virtù sue, et particolar[m. en]te per quella della Musica, et in ispetie del suono d'Organo molto ben conosciuto dal mondo [...]» (*Dedica di Simone Verovio del Libro Primo di TOCCATE D'INTAVOLATVRA D'ORGANO di «CLAUDIO MERVULO DA CORREGGIO organista del Sereniss.[im]o Sig.[nor] Duca di Parma et Piacenza etc.» al Cardinale [Odoardo] Farnese [fratello di Ranuccio I, duca di Parma e Piacenza], datata «Di Roma questo di 20. d'agosto 1598».*

6 «Et la honora molto [la città di Correggio] Claudio Merulo *Musico et Organista di conosciuta eccellenza*, il qual habitando in Venetia è grossamente salariato dalla Rep.[ubblica] Vinitiana per lo servitio della chiesa di S. Marco, & il quale ha scritto in quella professione cose elette, essendo esso molto bene amato & abbracciato dalla nobiltà Vinitiana» (FRANCESCO SANSOVINO [1521-1583], RITRATTO / DELLE PIV NOBILI ET / FAMOSE CITTÀ D'ITALIA / Di M.[esser] Francesco Sansovino. / NEL QVAL SI DESCRIVONO PARTICOLAR[-] / mente gli edifici sacri & profani così pubblici come privati, le famiglie / illustri, gli huomini letterati, i personaggi di conto così morti come vivi / & i dominij loro. CON ALTRE COSE NOTABILI CHE IN ESSI SI / contengono per ordine di Alfabeto. / CON LE RELIQUIE DE SANTI, LE FERTILITA DE TERRITO[-] / ri la qualità de paesi, & il numero de gli habitanti. / IN VENETIA MDLXXV, p. 25 [ad vocem «CORREGGIO», pp. 24-25]).

7 La convenzione tra i deputati della Fabbrica del duomo e Claudio Merulo (denominato «Morlotti») si trova in: Brescia, ASC, reg. 761, c. 195v, 21 ottobre 1556, app. 198. Tra i testimoni figura «ser Giovan Francesco Antegnati», probabilmente il costruttore di arpicordi, figlio di Bartolomeo e fratello di Giovan Battista e di Giovan Giacomo (cfr. TOMMASO CASANOVA, *Le istituzioni musicali della cattedrale di Brescia dalle origini alla morte di Costanzo Antegnati*, Tesi di laurea in Lettere Classiche, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1990); l'attività di «Giovan Francesco Antegnato da Brescia» è elogiata da GIOVANNI MARIA LANFRANCO (1490ca-1545): «O pur questi altri: cioe Monochordi, Arpicordi, & Clavacymbali diligentissimamente fatti da Giovan Francesco Antegnato da Brescia» (SCINTILLE DI MUSICA DI. / GIOVAN MARIA LANFRANCO DA TE- / rentio Parmegiano, che mostrano a leggere il Canto Fermo, / & Figurato, Gli accidenti delle Note Misurate, Le Pro- / portioni, I Tuoni, Il Contrapunto, Et la divisione / del Monochordo, Con la accordatura de va- / rii instrumenti, Dalla quale nasce un / Modo, onde ciascun per se stesso / imparare potrà le voci di / Vt Re Mi Fa Sol La. La Sol Fa Mi Re Vt. / In Brescia per Lodovico Britannico M. D. XXXIII, *Parte quarta*, p. 143).

splendido strumento costruito (1536-1538) dall'insigne organaro Giovanni Giacomo Antegnati⁸ («in cornu Epistolæ», con le opere «capsæ podij et ornamentorum» dell'architetto bolognese Battista Piantavigna)⁹ – quale successore del maestro piacentino Vincenzo Parabosco (organista titolare dall'11 agosto 1536 sino al 25 agosto 1556, data della sua morte); nel luglio 1557 vince il concorso per il posto di secondo organista della basilica di San Marco a Venezia,¹⁰ succedendo al defunto Girolamo Parabosco (figlio di Vincenzo; 1524ca-1577); nel 1565, in seguito all'abbandono della carica da parte di Annibale Padovano (1527-1575), ottiene la nomina a primo «ORGANISTA DELLA SERENISSIMA SIGNORIA DI VENETIA IN SAN MARCO»,¹¹ mentre al secondo organo veniva assunto Andrea Gabrieli «de Canaregio» (1533ca-1585); verso la fine del 1584, lasciata Venezia, entra come «organista ducale» al servizio «del Serenissimo Signor Duca di Parma & Piacenza &c.»;¹² dal 1587 figura quale organista titolare del duomo di Parma¹³ allo strumento costruito negli anni 1556-1558 da Giovanni Jacopo Antegnati (con l'«Ornamentum» – conservato sino ad oggi – progettato dal pittore Gerolamo Bedoli Mazzola [1500ca-1569]) e

8 Gian Giacomo Antegnati (1501-post 1557), figlio del capostipite Bartolomeo de Lumesanis («Bartholomeus de Lomexanis de Bressia»; 1450ca-post 1503, forse allievo di Bernardo di Giovanni d'Alemagna), fu incondizionatamente ammirato dai contemporanei; importante è la testimonianza di Lanfranco: «O siano [strumenti] da vento, come sono gli Organi, i quai sono così ben lavorati da Giovan Giacomo fratello del soprannomato Giovan Francesco [Antegnato da Brescia], che non da mano di huomo, ma da Natura creati paiono, Con la sua accordatura così fatta, che ciascuna circonferenza delle sue Canne intera, rotonda, & immacolata resta: Et ciò si può vedere nello Organo novellamente fatto di sua mano nella Chiesa di santa Maria dalle Gracie di questa città di Brescia» (LANFRANCO, *Scintille di musica*, cit., *Parte quarta*, p. 143). Un'ulteriore testimonianza, circa l'alta considerazione che per decenni accompagnò l'organo del «Domo» di Brescia, ci viene fornita dall'«Elogio storico» della figura di «Costanzo Antegnato» scritto e pubblicato da Ottavio Rossi: «È conosciuta per tutta la Lombardia, & in altre Provincie l'Arte singolare di Costanzo Antegnato nel fabricar gli Organi di quella perfezione, che gli fabricava suo padre [Graziadio] ancora. Del quale hora godiamo principalmente quello del nostro Domo, che per giuditio di tutti gli intendenti non ha altro che possa pareggiarseli per varietà di registri, e per dolcezza di suono. Di questo [organo] è stato felice Organista per molti anni Costanzo con vera lode delle sue varie composizioni. Nelle quali se bene i moderni stimano vno stile antico, non negano perciò che non vi si ritrovi grandissimo artificio di scienza non ordinaria. Opera, & compone se ben vecchio e storpiato d'Apoplezia, & come benemerito è riconosciuto dalla Città (con tutto che non suoni l'Organo) con honorato stipendio, essendo tenuto per huomo di buona coscienza, e di ben temperati costumi» (OTTAVIO ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia, Bartolomeo Fontana, MDCXX, *Musici diversi*, pp. 490-501: *sub anno* «1619», *ad vocem* «Costanzo Antegnati», pp. 500-501). Lo stesso Costanzo considera, orgogliosamente, lo strumento del suo prozio «nella ditta chiesa de sancta Maria del domo de Brescia» come il capolavoro più insigne uscito dalle botteghe della sua casa («[...] organo, che al Mondo non ha pari», in L'ANTEGNATA / INTAVOLATVRA / DE RICERCARI D'ORGANO / [...] / OPERA DECIMASESTA. / [ritratto di «CONSTANTIVS ANTEGNATVS»] / IN VENETIA. / APPRESSO ANGELO GARDANO ET FRATELLI / MDCVIII, dedica *Alli molto illustri signori abbate deputati etc. della illustrissima città di Brescia*), proponendolo nel suo *Dialogo* quale primo modello dell'«Arte Organica» o – «per esser già da tant'anni stata nostra propria professione» – dell'«Arte Antegnata» (L'ARTE / ORGANICA / DI COSTANZO / ANTEGNATI, / ORGANISTA DEL DVOMO / DI BRESCIA. / Dialogo trà Padre, & Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo / do di sonar, & registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi / fabricati in casa loro. / Opera xvj. vile e necessaria à gli Organisti. / [marca tipografica] / In Brescia, Presso Francesco Tebaldino. 1608, cc. [5v] e [7v]).

9 Cfr. CASANOVA, *Gli organi delle cattedrali di Brescia dalle origini all'età di Costanzo Antegnati*, in OSCAR MISCHIATI (a cura di), *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna, Pàtron, 1995 («Biblioteca di Cultura Organaria e Organistica», IX), pp. 165-254: 201-210.

10 *Risultato del concorso per il posto di secondo organista in San Marco a Venezia, 22 agosto 1557*: Le «Eccellentissime Signorie [...] hanno a bossoli et ballotte eletto l'infrascritto Ser Claudio Organista del Domo de Brescia, il quale havè maggior numero de ballotte de tutti li infrascritti, et havè ballotte sei de sì et 0. de nò presenti i signori Procuratori non che li Cantori di Capella et Ser Annibale Padoano con l'assegno di 80 ducati all'anno» (Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori de Supra. Chiesa actorum. Organisti*, III, c. 121, anno 1557).

11 Nella seduta della Procuratoria di San Marco del 13 ottobre 1565.

12 *Primo pagamento alla corte di Parma, 31 dicembre 1584*: «Adi ultimo scudi mille ottocento novantatré soldi 33 denari 4 monete a m[esse]r. Claudio di Correggio donategli da S[ua] A[ltezza] [...] scudi 1893 (soldi) 33 (monete) 4» (Parma, Archivio di Stato, *Mastri farnesiani*, reg. IX, p. 391).

13 *Primo pagamento di Claudio Merulo in duomo a Parma, 30 giugno 1587*: «Adi sei di luglio alli infrascripti salariati per li loro salarii del primo semestre del anno presente cioè a d.[on] Gottofredo Palma già organista per suo salario di mesi 4 et giorni sei finiti adi 7 maggio lire 45 soldi 8 denari 9, a m.[esser] Claudio da Coregio organista di presente per suo salario di un mese et giorni 24 finiti ad ultimo giugno lire 19 soldi 9 denari 6» (Parma, Archivio Fabbriceria della basilica cattedrale, *Libro di entrate e uscite 1589-94*, «F8», c. 86r).

parzialmente ampliato dal figlio Benedetto (1535-1608) nel 1562;¹⁴ nell'aprile del 1591 assume anche la carica di organista all'oratorio parmense della «Reverenda Compagnia della Madonna della Steccata»¹⁵ allo strumento costruito da Benedetto Antegnati nel 1573 (con le portelle dipinte dal Parmigianino [Girolamo Francesco Maria Mazzola; 1503-1540] nel 1539 e ampliate dal pittore olandese Jan [«Jean»] Soens [1547ca-1611] nel 1580), «accomodato» e rinnovato infine da Costanzo Antegnati (1549-1624) nel 1593¹⁶ dietro le indicazioni dello stesso Merulo (come si legge nel contratto, «il detto signor Costanzo» era obbligato a consegnare lo strumento «fornito di tutto punto a soddisfazione del signor Claudio da Correggio organista di detto oratorio»).¹⁷

La «singolarissima» maestria del «gentilissimo» Claudio, «nell'organo[...] famosissimo suonatore»,¹⁸ è confermata anche da una nutrita serie di testimonianze storiografiche; alcune meritano di essere qui menzionate.

Vincenzo Galilei (1521ca-1591), nel suo famoso *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581), inserisce Merulo nel ristrettissimo numero «de sonatori di tasti» eccellenti sia nell'esecuzione («ben sonare») sia nella composizione («bene scrivere, ò vogliamo dire comporre nel loro strumento»):

Quelli come Annibale Padovano, che habbiano saputo ben sonare & bene scrivere; à comparatione del numero che ci è de sonatori di tasti, sono pochissimi; & in tutta Italia di che n'è copiosa piu che altra parte del mondo, non credo in modo alcuno che passino il numero di quattro, tra i quali si annoverano *Claudio da Coreggio*, Giuseppe Guami, & Luzzasco Luzzaschi; l'altro qual sia lo dichiareremo altra volta.¹⁹

Gioseffo Zarlino «da Chioggia» (1517-1590), sublime teorico e «MAESTRO DI CAPELLA DELLA ILLUSTRIS.[SIMA] SIGNORIA DI VENETIA», volle figurare «il gentilissimo M.[esser] Claudio merulo da correggio, soaviissimo Organista del detto tempio [di San Marco, in Venezia]» come uno degli interlocutori²⁰ – insieme ad Adrian Willaert

14 Per le vicende relative alla costruzione dell'organo Antegnati, alla sua ricollocazione e ampliamento, all'erezione laboriosa e articolata dell'*Ornamentum*, della balaustra e della cantoria, si veda: Parma, Archivio della Fabbriceria della cattedrale, anno 1555, Registro OC e cassetta n. 11, nn. 30, 32, 34, 35, 41.

15 *Assunzione di Claudio Merulo in Steccata, 19 aprile 1591*: «A chi piace delle S.[ignor]ie V.[ostre], che sia eletto il S.[ignor] Claudio Merulo da Correggio in organista dell'organo dell'oratorio di questa R.[everen]da Compagnia con salario ogn'anno di scudi cinquanta d'oro in oro, à ragioni di lire sette et sol.[di] due di ciascun mese, da esserli pagati di due mesi in due mesi in fine di ciascun mese cominciando il primo mese da primo del mese presente et con li casi di soliti et consueti dia la balla giala. A chi non piace dia la bianca. *Obtentur omnibus approbantibus*» (Parma, Archivio Ordine Costantiniano, Archivio della Steccata, *Mandati*, b.[usta] 1).

16 Nel *contratto del 5 agosto 1593* (Parma, Archivio Ordine Costantiniano, *Rogiti*, vol. 11, pp. 99-104) leggiamo la disposizione fonica richiesta: «Primo che'l sodetto sig.[no]r Costanzo sia tenuto et obligato far un nuovo somiero al sodetto organo che sia capace per dodici registri cioè Principale, Octava, Quintadecima, Decimanona, Vigesima seconda, Vigesima sesta, Vigesima nona, Trigesima terza, Flauto in Duodecima, Flauto in Octava, Fifaro come quello del Domo di Parma, Principale unissono con l'altro ma da potersi sonare separatamente ne i bassi et soprani»

17 *Contratto con Costanzo Antegnati, 5 agosto 1593*, cit.

18 Cfr. THOMASO GARZONI DA BAGNACAVALLO [1549-1589], *LA / PIAZZA / UNIVERSALE / DI TUTTE LE PROFESSIONI / DEL MONDO, / NUOVAMENTE RISTAMPATA, / et posta in luce, da Thomaso Garzoni / da Bagnacavallo. / Con l'Aggiunta d'alcune bellissime Annotationi a discorso per discorso*, Venezia, Paolo Meietti, 1592³ [Venezia, Gio.(vanni) Battista Somascho, 1585¹, 1589²], *Discorso XLII*.

19 VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, p. 138. Galilei, illustrando poi «la cagione poiche questi sadisfacciano si con la penna & col sonar loro», aggiunge: «[...] sono di piu stati dotati dalla natura di bellissimo ingegno, di gran giuditio, di felice memoria, & di fiera & insieme leggiadra disposizione di mani» (p. 139).

20 Fatto ironicamente volto al negativo da Vincenzo Galilei nel suo *Discorso* critico verso le opere di Gioseffo Zarlino: «Mi sovvien' hora del gentilissimo Messer Claudio da Coreggio, & quantunque egli sia l'istessa modestia, non posso credere ch'egli habbia vdito alcune di queste semplicità, senza ridersene insieme con gl'altri che introduce il Zarlino ne suoi ragionamenti; a i quali ha fatto vn grandissimo torto, con mettergli in predicamento di huomini c'habbino bisogno d'imparare per dimostrazione le cose notissime; come è quella che traendo da vna ottava la quinta, rimane la quarta; concetto veramente da tenere a tedio qual si voglia huomo otioso, & di ottuso ingegno. & forse che di si fatte cose se ne legge vna sola nelle sue Dimostrazioni, ei n'è pieno il libro dal principio al fine» (DISCORSO / DI VINCENZIO / GALILEI / NOBILE FIORENTINO, / INTORNO ALL'OPERE / di messer Gioseffo Zarlino da / Chioggia, / ET ALTRI IMPORTANTI / particolari attenenti alla musica. / Et al medesimo Messer Gioseffo dedicat°. / IN FIORENZA, / Appresso Giorgio Marescotti. / MDLXXXIX, p. 61).

(1490–1562) e Francesco Dalla Viola (Ferrara, inizio secolo XVI – 1568)²¹ – dei *Ragionamenti* pubblicati nelle sue *Dimostrazioni harmoniche* (1571).²²

Il celebre «Pittore Milanese» Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) colloca Merulo nella triade eletta degli «huomini eccellenti» appartenenti al «coro de gli organi», accanto ad Annibale Padovano e a Giuseppe Caimo (1545–1584):

Et vaga cosa sarebbe anco, & capriciosa il rappresentarvi i nove chori della musica à tre à tre, co' suoi instrumenti, & con ritratti de gli huomini eccellenti in ciascuno di quelli, come per essemplio ne' tempi nostri nel primo coro del concerto delle voci Adriano Villaert Fiamengo, Gioseffo Zarlino da Chioggia, & Don Nicola Vicentino, nel secondo de gli organi Annibal Padovano, Claudio da Coreggio, Giuseppe Caimo Milanese, nel terzo de i liuti, Francesco soprannominato il Monzino Milanese, Ippolito Tromboncino da Vineggia; & Fabricio Dentici Napolitano [...].²³

Claudio Merulo, «nuovo Orfeo»²⁴ superiore nelle composizioni a «gli antichi» greci,²⁵ è reputato da Adriano Banchieri (1568–1634) un «Organista celebre [...] degno di memoria eterna»:

Devo però far menzione di dui Organisti celebri, le cui anime sieno in Gloria Luzzasco Luzzaschi fù nel Duomo di Ferrara, & Claudio Merulo in quello di Parma amendui soggetti degni di memoria eterna.²⁶

21 Francesco dalla Viola, allievo di Willaert a Ferrara negli anni 1522–1525, già precettore di viola di Ercole II, fu nominato nel 1559 maestro di cappella di Alfonso II d'Este come successore di Cipriano de Rore (1516–1565). Figura nella celebre raccolta MADRIGALI DE LA FAMA / A QVATTRO VOCI COMPOSTI / *Da l'infrafcritti Autori, Novamente con diligentia stampati & corretti / Cypriano De Rore / Francesco Da la Viola / Francesco Manara* / [marca tipografica] / *In Venetia Appresso di / Antonio Gardane.* / D. M. XLVIII.

22 GIOSEFFO ZARLINO, DIMOSTRAZIONI / ARMONICHE / DEL R.[EVERENDO] M.[ESSER] GIOSEFFO ZARLINO / DA CHIOGGIA / MAESTRO DI CAPELLA DELLA ILLUSTRIS.[SIMA] SIGNORIA / DI VENETIA. / Nelle quali realmente si trattano le cose della Musica: / & si risolvono molti dubij d'importanza. / *Opera molto necessaria à tutti quelli, che desiderano / di far buon profitto in questa nobile / Scienza.* / Con la Tavola delle materie notabili contenute nell'opera. / IN VENETIA, Per Francesco de i Franceschi Senese. 1571, *Ragionamento Primo*, p. 1.

23 TRATTATO / DELL'ARTE DELLA / PITTURA, SCOLTURA, / ET ARCHITETTURA, / DI GIO.[VANNI] PAOLO LOMAZZO / MILANESE PITTORE, / *Diviso in sette libri.* / NE' QVALI SI DISCORRE / De la Proportione / De' Moti. / De' Colori. / De' Lumi. / De la Prospettiva. / De la pratica de la Pittura. / Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. / *Con vna tavola de' nomi de tutti li Pittori, Scoltori, Architetti, & / Matematici Antichi, & Moderni.* / AL SERENISSIMO DVCA DI SAVOIA. / Con Privilegio de la Santità di N.S. Papa Gregorio XIII. / & de la Maestà Catholica del Rè Filippo. / In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio. / A instantia di Pietro Tini, M. D. LXXXV, *Libro sesto, Cap. XXV, Quali pitture vadano dipinte intorno à fonti, ne' giardini, nelle camere, & altri luochi di piacere, & ne gli instrumenti musicali*, pp. 344–348: 347.

24 Cfr. LODOVICO DOLCE [1508–1568], *Le Troiane tragedia* [...] *recitata in Vinegia l'anno 1566*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1566 (1567², 1594³). L'edizione del 1567 (p. 157) riporta un sonetto gratulatorio in onore di «Messer Claudio musico»: «Voi, che con numerosi alti concenti, / con note or liete, ora dogliose e meste / rappresentate l'armonia celeste, / che fan girando i cerchi almi e lucenti, / di là toglieste i lacrimosi accenti / e le voci sdegnose, or lente or preste. / Onde, qual nuovo Orfeo, CLAUDIO traeste / del petto di ciascun sospiri ardenti. / Ma non pur sete vero unico erede / di questa gran virtù che già fioriva, / or par che meglio il petto vostro ineste, / che chi vi parla una sol volta, o vede / (tanto è dolce e'l gentil ch'indi deriva), / convien che v'ami e di voi sempre reste».

25 «Questa mia Tragedia fu recitata con quella maniera, che si ha piu ridotto alla forma de gli antichi; tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concenti, quando soli, quando accompagnati [...]. *Non si è potuto imitare l'antichità nelle compositioni musicali havendole fatte il S.[ignor] Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giamai esser giunti gli antichi [...]*» (CLAUDIO CORNELIO FRANGIPANE [1553–1643], TRAGEDIA / DEL S.[IGNOR] CL.[AUDIO] CORNELIO / FRANGIPANI. / AL CHRISTIANISSIMO / ET INVITTISSIMO HENRICO III. / RE DI FRANCIA, E DI POLONIA. / *RECITATA NEL GRAN CONSIGLIO / DI VENETIA. / IN VENETIA, / Appresso Domenico Farri.* M. D. LXXVIII, c. B3v).

26 CONCLVSIONI / NEL SVONO DELL' / ORGANO. / Di D.[on] Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano, / & Organista di S.[an] Michele in Bosco. / Novellamente tradotte, & Dilucidate, in / Scrittori Musici, & Organisti Celebri. / OPERA VIGESIMA. / ALLA GLORIOSA VERGINE, / ET MARTIRE SANTA CECILIA / *Devota de gli Musici, & Organisti.* / DEDICATA / In Bologna, per gli Heredi di Gio.[vanni] Rossi M.DCVIII, *QUARTA CONCLVSIONE DILVCIDATA. Organi, Organisti, & Organari celebri, à gli tempi moderni*, p. 13. La stessa considerazione troverà espressione in Padre Agostino Superbi: «Luzasco Luzaschi [...] è stato poi nel suonare l'Organo emminente, et famosissimo, era amico e concorrente di Claudio da Coreggio, et ambidua sono stati i maggiori Organisti ch'abbi avuto l'Italia» (AGOSTINO SUPERBI DA' FERRARA,

Girolamo Diruta (1550ca – post 1612), allievo e «creatura»²⁷ di Merulo, pone l'intero suo ampio trattato in due volumi – *Il Transilvano*[.] *Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da penna* (1593),²⁸ *Seconda parte del Transilvano* (1609)²⁹ – sotto l'autorità diretta del Maestro, motivando la sua «fatica» al fine di trasmettere gli ottimi insegnamenti appresi, in particolare nell'intento di illustrare la fondamentale «Regola per sonar Organi regolatamente con gravità, e leggiadria»:³⁰

[...] finalmente venni in questa Illustrissima Città di Venetia, & sentendo nel famosissimo Tempio di San Marco un duello di due Organi³¹ risponderli con tanto artificio, e leggiadria, che quasi vscij fuor di

Apparato d'huomini illustri ferraresi per dignità ecclesiastiche, e lettere, Ferrara, Francesco Succi, 1620, p. 131).

27 Alla scuola di Merulo si formarono numerosi e rinomati musicisti: oltre a Girolamo Diruta, si possono ricordare Francesco Stivori (Venezia, ?-Graz, 1608ca), Giovanni Battista Mosto (Udine, ?-Alba Iulia, Transilvania, 1596), Vincenzo Bonizzi (Parma, ?-1630; «[...] se ben anco m'approfitai in cotal Disciplina nella gran Scuola di Claudio da Correggio uomo in sua professione forse senza esempio» [ALCUNE OPERE / DI DIVERSI AUTTORI / A DIVERSE VOCI, / Passaggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anche per ogni / sorte di Stromenti, e di Voci / DA VI(N)CENZO BONIZZI, Venezia, Alessandro Vincenti, MDCXXVI, dedica a «MADAMA MALGARITA / DUCHessa DI PARMA, ET PIACENZA, ETC. »]), Guglielmo Arnone (Bergamo, 1557ca-Milano, 1630), Fiorenzo Maschera (Brescia, 1540ca-1584ca), Camillo Angleria (1580ca-1630ca). Quest'ultimo si appella frequentemente all'autorità del Maestro nel suo trattato intitolato: LA / REGOLA / DEL / CONTRAPONTO / E DELLA / MUSICAL COMPOSITIONE. / *Nella quale si tratta brevemente* / DI TUTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE / co' i suoi esempi à due, trè, e quattro voci. / DELLA COGNITIONE DE' TUONI, / secondo l'uso moderno, e la regola agli organisti per / suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. / *Con due Ricercari l'uno à 4. e l'altro à 5. dell'Autore, et un / Ricercare, e Canoni à 2. 3. e 4. da cantarsi in vari modi / del Signor GIO. [VANNI] PAOLO CIMA*, al quale / La presente Opera è dedicata, e nuovamente data in luce. / DAL REV.[ERENDO] PADRE / FR.[ATE] CAMILLO ANGLERIA DA CREMONA, / del Terz'Ordine di S. Francesco, Discepolo di / CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO. / [marca tipografica] / *In Milano*, per Giorgio Rolla. MDCXXII; a pagina 111 è riportata la dedica al «signor Giovan Paolo Cima, organista nella Chiesa di Nostra Signora presso à Santo Celso di Milano», cui segue la risposta di Cima, della quale riportiamo un interessante passo: «E però, se si considera questa sua Regola sì compita, ed eccellente, chi non vede, che è pur troppo da se stessa difesa, quandochè questi insegnamenti che in lei si contengono, non son altro, che rivi derivati da quel gran fonte CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO, al cui gran valore non si doveva altro per premio, che il Cielo stesso. Non saranno al sicuro, e V.[ostr]a P.[aternità] si contenti di crederlo, non saranno dico intorbidate sì chiare, e sì purgate acque, anzi di queste bevveranno i virtuosi tutti, si specchiaranno dentro, perché rimireranno in queste il valore del suo Maestro, anzi il gran CLAUDIO istesso».

28 IL / TRANSILVANO / DIALOGO / SOPRA IL VERO MODO DI SONAR ORGANI, / ET ISTROMENTI DA PENNA, / DEL R.[EVERENDO] P.[ADRE] GIROLAMO DIRUTA / PERVGINO, / Dell'ordine de' Frati Minori Conv.[entuali] di San Francesco / ORGANISTA DEL DVOMO / DI CHIOGGIA. / Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di / ciascuna parte, & come nel Diminuire si devono portar le mani, & il modo d'in- / tendere la Intavolatura; provando la verità, & necessità delle sue Regole, con le / Toccate di diversi eccellenti Organisti, poste nel fine del Libro. / *Opera nuovamente ritrovata, vtilissima, & necessaria a Professori d'Organo.* / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / [Prima Parte] / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M. D. XCIII (1597², 1612³, 1625⁴).

29 SECONDA PARTE / DEL TRANSILVANO / DIALOGO / DIVISO IN QVATTRO LIBRI / DEL R.[EVERENDO] P.[ADRE] GIROLAMO DIRUTA / PERVGINO, / *Minor Conventuale di San Francesco*, / ORGANISTA NEL DVOMO / D'AGOBBO, / Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intavolar / ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte di diminu- / tioni: & nel fin dell'vltimo libro v'è la Regola, la quale scopre con / breuita e facilita il modo d'imparare presto à cantare. / *Opera nuovamente dall'istesso composta, vtilissima, & / necessaria a' Professori d'Organo.* / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXXII [1609¹].

30 DIRUTA, *Il Transilvano*, cit., cc. 4v-12r.

31 Il dialogo dei «due famosi organi» concertati dai «due gran Campioni» trova altre attestazioni coeve, in particolare nelle celebrazioni veneziane del 1571 per la vittoria di Lepanto e in occasione del «Trionfo» tributato a Henrico III di Valois nella sua visita a Venezia dell'anno 1574: «Il Re [Henrico III di Valois] giunto innanzi all'altar maggiore [della chiesa di San Marco], s'inginocchiò sopra uno sgabello; cominciarono i due famosi organi, suonati da' due più famosi organisti Claudio Merulo da Correggio, et Andrea Gabrielli Vinitiano a far dolcissimo concerto; soggiungendo gli eccellenti musici di capella, della quale è maestro l'eccellentissimo Giuseppe Zerlini, alcuni brevi responsi» (THOMASO PORCACCHI DA CASTIGLIONE ARRETINO [1530-1585], *Le attioni di Arrigo terzo re di Francia, et quarto di Polonia descritte in dialogo: nel quale si raccontano molte cose della sua fanciullezza, molte imprese di guerra, l'entrata sua al Regno di Polonia, la partita, & le pompe, con le quali è stato ricevuto in Vinetia, & altrove; con esempi d'histoire in paragone, & massimamente de' Principi di Corona, ch'altre volte sono stati ricevuti in Vinetia*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1574, cc. 27v-32); «Entrati nella Chiesa [di San Marco], sua Maestà [Henrico III] s'inginocchiò ad un sgabello coperto di panno d'oro avanti l'altar grande, dove era il santissimo sacramento, & il thesoro, & cantatosi il Te Deum laudamus, & altre catholiche lodi, co'l suono dell'uno, e l'altro organo, si levò, & co'l medesimo ordine s'inviò al convito verso la sala grande» (SVCCESI / DEL VIAGGIO / D'HENRICO III. CHRISTIANISS. [I]^{MO} / RE DI FRANCIA, E DI POLONIA, / DALLA SVA PARTITA DI CRACCOVIA / FINO ALL'ARRIVO IN TVRINO. / DESCRITTI DA NICOLÒ / LVCANGELI DA BEVAGNA. / [marca tipografica] / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL GIO-LITO / DE' FERRARI. MDLXXIII, pp. 34-35). E ancora Rocco Benedetti parla dei «concerti divinissimi» nei quali i due organi della basilica

me stesso, & bramoso di conoscere *quei due gran Campioni*, mi fermai alla porta, dove viddi comparir *Claudio Merulo, & Andrea Gabrielli, ambedua Organisti di San Marco*, a' quali dedicato me steſo, mi diedi à seguitarli, & in particolare il Signor Claudio, là dove egli con il sapere, & io con lo studio, lasciai l'uso cattivo, apprendendo il buono; & questa è stata la principal cagione, che m'ha indotto à far questa fatica, acciò non incorrano li desiderosi di tal virtù ne gli errori, in cui con molti altri cadei; là dove, quando si trovarà un valent'huomo, che sappi, bonissima fantasia, & che pat[isc]a difficoltà di sonarla per il mal'uso della mano, potrà con questa *Regola facilmente ordinar le mani*, & non perdere quella fantasia [...].³²

D'altra parte, è lo stesso «Eccellentissimo Signor Claudio Merulo da Correggio» – «capo, e maestro»³³ che «più de ogn'altro si è affaticato in questa bell'arte d'intavolare diminuito come si vede in diverse sue Opere stampate; Messe, Ricercari, Canzon alla Francese, e Toccate»³⁴ –, nell'«avvertimento» predisposto per la stampa del suo «primo libro delle Canzoni alla francese»³⁵ e pubblicato invece ad apertura de *Il Transilvano* (A' LETORI / CLAUDIO MERVLO / da Correggio, c. [IIIv]), che raccomanda espressamente il «libro non molto tempo fa, composto dal R.[everendo] P.[adre] fra Gerolamo Diruta» e personalmente «approbato», concludendo:

Studisi dunque ogni studiosa persona, ch'havrà caro d'intendere il medesimo ordine, col qual queste intavolature s'havranno da trattare: d'havere il detto libro; che con questo chiarissimo lume s'assicurera di non camminare al buio.

Merulo si occupò anche di organaria³⁶ ed ebbe contatti con il grande organaro Vincenzo Colombi da Casale Monferrato (1490ca-1574): gli viene attribuito il pregevole organo positivo di 4 piedi («Ottavino») conservato attualmente nel Conservatorio «Arrigo Boito» di Parma. Aveva acquistato una casa in Borgo della Morte; nel 1617 suo nipote Antonio la donò in parte a una Confraternita religiosa, prescrivendo che vi erigesse un Oratorio. Alla donazione Antonio aggiunse quella di un piccolo organo positivo di quattro registri, che lo stesso Claudio Merulo aveva «costruito di sua mano», con l'aiuto di un certo frate Urbano, esperto organaro veneto.³⁷ Una

alternatamente suonavano insieme alle voci e agli strumenti, quasi un accenno alla tradizione della musica per «cori spezzati», durante le celebrazioni per la vittoria di Lepanto nel 1571: «Il prencipe con la Signoria, & molta nobiltà vestita di rosso andò la Domenica in Chiesa, ove fu celebrata una messa solennissima del Spirito Santo cantata dall'Illustrissimo Sig. Diego Gusman de Silva Ambasciator della Maestà del Re Cattolico nella quale si fecero concerti divinisimi, perche sonandosi quando l'uno, e quando l'altro organo con ogni sorte di stromenti, e di voci, conspirarono ambi à un tempo in un tuono, che veramente pareva, che s'aprissero le cataratte dell'harmonia celeste, & ella diluvasse da i chori Angelici» (ROCCO BENEDETTI, *Ragguaglio delle allegrezze solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria (alle Curzolari del dì di 7 ottobre 1571), a Ser Girolamo Diedo*, Venetia, Gratoso Perchaccino, 1571, p. 6); e dello stesso, in traduzione francese, ricordiamo: *DISCOVERS / DES TRIOM- / PHES ET RESIOVIS- / sances faits par la Serenissime / Seigneurie de Venise, à l'entree / heureuse de Henry de Valois, / troisieme de ce nom, Treschre- / stien Roy de France & de Pologne: / Faict en Italien par M. Rocco Beneditti. / Puis traduit en François. / [fregio tipografico] / A LYON, / PAR MICHEL IOVE. / 1574, p. 26* («[...] sa maiesté entra dans l'Eglise [de S. Marc], & s'estant mis à genoux devant vn oratoire, qui estoit couvert de drap d'or, au devant du grand Autel, fut chanté en musique, les deux orgues sonans le Te Deum»).

32 DIRUTA, *Il Transilvano*, cit., c. 36r.

33 Diruta, rispondendo all'«Illustre Signor Cavaliere», afferma nel suo *Dialogo*: «Le lodi datomi dall'Eccellentissimo Signor Claudio mio Padrone, e Maestro, non vengono cagionate dalle mie virtù, ma dalla nobiltà dell'animo suo; e come quello, il cui petto è nido di cortesia, si compiace lodare quelli che in qualche parte vanno immitando l'arte, de cui egli e capo, e maestro [...]» (DIRUTA, *Il Transilvano*, cit., c. 1v).

34 DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, cit., libro primo, p. 10.

35 CANZONI, / D'INTAVOLATVRA D'ORGANO / DI CLAUDIO MERVLO DA CPRREGGIO / A QVATTRO VOCI, FATTE ALLA FRANCESE. / Novamente da lui date in luce, & con ogni diligentia corrette. / LIBRO PRIMO. / AL SERENISSIMO PRENCIPE DI PARMA, ET PIACENZA / IL SIGNOR RANVCCIO FARNESE. / [marca tipografica] / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / M. D. LXXXVII.

36 Ricordiamo inoltre che Merulo fu attivo sulla scena veneziana in qualità di editore musicale indipendente negli anni 1566-1570. Si veda il saggio di LUIGI COLLARILE, *Considerazioni sull'attività editoriale di Claudio Merulo (1566-1570)*, «Fonti Musicali Italiane», XII (2007), pp. 7-37.

37 Il Rogito del notaio Turchetti, in data 7 ottobre 1617, attesta che fu lo stesso Merulo a costruirlo: «il di lui [Merulo] nipote

scritta su pietra arenaria, tuttora esistente nel Conservatorio, testimonia tale donazione.³⁸

Come già egregiamente sintetizzava Angelo Catelani (1811-1866), Merulo «[...] fu proclamato e riconosciuto *principe degli organisti* dallo Zarlino, dal Galilei, dagli scrittori³⁹ e da' poeti del tempo che ne celebrarono le lodi in vita e in morte, dai pittori e intagliatori che ne moltiplicarono i ritratti, dal Farnese che n'eternò sul marmo⁴⁰ la memoria e le virtù [...]».⁴¹

Antonio, figlio di Bartolomeo [fratello di Claudio Merulo], donò alla Confraternita della Morte “*Organum pro majori parte fabricatum manu propria q.[uondam] Ecc.[ellentissimi] Musici D. Claudi Meruli de Correggio*”» (DON NESTORE PELICELLI [1871-1937], *Storia della Musica in Parma dal 1400 al 1860*, Roma, Salterium, 1936).

38 La lapide su pietra tufacea dei monti di Lugagnano, un tempo collocata nel muro sotto il pulpito dell'oratorio di San Claudio e attualmente custodita nel Conservatorio di Musica «Arrigo Boito» di Parma, reca la seguente epigrafe: QVESTA FV PARTE DE- / LLA CASA DI CLAVDIO / MERVLI DA CORREGGIO / E PER ANTONIO SVO / NIPOTE DEDICATA / ALLO ORATORIO DI / SANTO CLAVDIO E / DONATA CON L[']ORGA- / NO DI DETTO CLAVDIO / ALLA COMPAGNIA / DELLA MORTE 1617.

39 Possiamo anche aggiungere la tarda testimonianza di Don Severo Bonini (1582-1663; «Monaco Vallimbr:[osa]^{no} da Firenze») che colloca Merulo al primo posto nell'«accademia» dei «Sonatori d'organi e gravicembali»: «[...] sono stati li capi di questa accademia il signor Claudio da Coreggio, Giovanni Gabrielli, Gioseffe Guami, Luzzasco Luzzaschi, Christofano Malvezzi, Simon Giovannini Hercolino. Ultimo il signor Girolamo Frescobaldi, quello il quale ha fatto, come dir si suole, notomia della musica per aver ritrovato nuova maniera di sonare sopra gli gravicembali in particolare, abbracciata da tutto il mondo, come ciascun sa; et oggi chi non suona secondo il suo stile non è stimato» (SEVERO BONINI, *Prima parte de discorsi e regole so[pra] la musica*, a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975 [«Instituta et Monumenta», II, 5], p. 113). Ricordiamo infine che PIETRO PONTIO (Parma, 1532-1596), nel trattare del «modo per far vn Recercare», colloca anche i ricercari di Merulo tra i modelli esemplari: «Parimente sia lecito replicare due, tre, quattro, & più volte la istessa invenzione, si come vi piacerà per variati modi, *come si può vedere nelli Recercari* di Iaches Bus, e d'Anibale Padovano, di *Claudio da Correggio*, & del Luzzasco» (RAGIONAMENTO / DI MVSICA, / *Del Reverendo M. Don Pietro Pontio / Parmegiano. / OVE SI TRATTA DE' PASSAGGI / delle consonantie, & dissonantie, buoni, & non / buoni; & del modo di far Motetti, Messe, / Salmi, & altre compositioni; / ET D'ALCVNI AVERTIMENTI PER / il contrappuntista, & compositore, & altre cose / pertinenti alla Musica.* / [marca tipografica] / In Parma. Appresso Erasmo Viotto. M. D. LXXXVIII, *Ragionamento quarto*, p. 160).

40 Alessandro Volpino, uno dei discepoli di Merulo a lui più devoti, ci ha lasciato in una sua lettera (in data 14 maggio 1604, comunicata dal Padre Ireneo Affò a GIROLAMO TIRABOSCHI e da quest'ultimo pubblicata in *Biblioteca modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori modenesi* [6 voll., Modena, 1781]) la descrizione degli ultimi giorni del Maestro, delle sue esequie solenni nel duomo di Parma, dove fu seppellito. Per volontà personale del duca Ranuccio Farnese, fu eretto un monumento composto dal busto, dallo stemma della famiglia e da una lapide in pietra tufacea, sita a media altezza nella navata destra, tra la scalinata del presbiterio e la magnifica cappella di Sant'Agnesa, lapide che reca la seguente iscrizione in latino: .M. / CLAVDII MERVLI CORRIGIEN: / ORGAN: PULSATORIS. EXIMII. / ET. OMNIVM. ARTIS: MVSIC. / PROFESSOR: SVAE. AETAT: FACILE / PRINCIPIS. QVI. SERENIS: PRIMVM. / VENET: R. P. DEINDE. INCLYT: PARM: / AC. PLAC: DVCIB: OMNIB: LIBERALIB: / ARTIB: ORNAMENT: PRAEDIT: / AET: LXXII. CIC.IC.C. IV / TERT: NON: MAIL. OBIT. / RANVTIUS. FARNES: PARM: ET. PLAC: / DVX. IV. CASTRI V.S.R.E. VEXILLIF: / PERP: ILLIVS. VIRTVT: ADMIRATOR. / MONVM: HOC: PONI: MANDAVIT. [«Alla memoria di Claudio Merulo da Correggio, eccellente suonatore d'organo e maestro certamente primo, fra tutti quelli della sua epoca, nell'arte della musica, il quale dotato degli ornamenti di tutte le arti liberali, specialmente fu caro dapprima alla serenissima Repubblica di Venezia, di poi agli incliti duchi di Parma e Piacenza e morì a 72 anni di età, nel 1604 nel terzo giorno precedente le none di maggio [5 maggio, giorno della tumultazione]. Ranuccio Farnese, quarto duca di Parma e Piacenza, di Castro quinto, gonfaloniere perpetuo di Santa Romana Chiesa, da sempre estimatore della di Lui valentia, questo sepolcro diede ordine di erigere». Un'altra piccola lapide marmorea biancovenata copre, a terra, le ceneri di Claudio e recita: *CLAVDII MERVLI CORRIGIENSIS - MDCIII.* (cfr. GUIDO GASPERINI *et alii*, *Claudio Merulo da Correggio 1533-1604*, numero unico per il terzo centenario della morte, Parma, L. Battei, 1904, con scritti di Guido Gasperini, Nestore Pelicelli, Pompeo Molmenti, Nicola D'Arienzo, Arnaldo Bonaventura, Oscar Chilesotti, Ildebrando Pizzetti, Aristide Ferrerio; MARCO PELLEGRINI, *L'organo della Cattedrale di Parma*, Parma, Silva Editore, 2001, pp. 49 e 71).

41 ANGELO CATELANI, *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Estratto dalla «Gazzetta Musicale» di Milano, Milano, Regio Stabilimento Nazionale Tito di Gio.[vanni] Ricordi, s.a. [1860], p. 15.

LE TOCCATE D'INTAVOLATVRA D'ORGANO

Le *Toccate* di Merulo costituiscono un modello di somma perizia nella pratica elegante e finissima della diminuzione, nell'arte «giudiciosissima»⁴² della diminuzione intesa quale sistema di «colori rettorici», secondo l'espressione di Giulio Caccini (1550-1618),⁴³ atta cioè a conferire il senso di una reale impressione prospettica, o in altri termini «fatta quasi scalpello d'armonico scultore [per] render di rilievo agli uditori».⁴⁴

Merulo era sommamente celebrato per «la dolcezza del suonare», secondo l'affermazione di Costanzo Antegnati,⁴⁵ cioè nell'arte della diminuzione espressiva ed affettuosa, nell'invenzione originale e personalissima del «gorgheggiar minuto»;⁴⁶ e senz'altro a lui spetta «la palma della soavità»⁴⁷ nel genere toccatistico, dove lo stile diminutivo «fatto con leggiadria, & à proposito, adorna tutto il sonare, & fa l'armonia viva, & leggiadra».⁴⁸

Non v'è dubbio alcuno che nel Cinquecento il termine «dolcezza» stia in relazione principalmente con la prassi *ornamentale*, esercitata abilmente «passeggiando» e «giuditiosamente rompendo le figure», sì da conferire un personale e vivifico chiaroscuro con tale azione di «coloratura». Nella trattatistica i termini «dolce» e «soave» si riferiscono unanimemente a quest'arte di rifinita «vestitura» o aggraziata «acconciatura» che si applica all'invenzione del contrappunto «compito», «parte nuda» simile a un corpo «al naturale». Così Adrian Petit Coclico (1499 – post settembre 1562),⁴⁹ nel capitolo *De elegantia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo*, tratta del cantare «læte ac suaviter» («in stile fiorito e con dolcezza») onde rendere la «Musicam lætam» con «clausularum lenocinijs» («con gli ornamenti delle chiuse»). Quale modello raccomanda di prendere alcuni importanti musicisti «qui admirandis, & suavissimis clausularum elegantis usi sunt»; secondo la suggestiva metafora di Coclico, il «cantus simplex, planus, communis» è paragonato a «carne» cruda e senza condimento, mentre il «cantus ornatus,

42 «L'intavolare diminuito è vn'arte giudiciosissima, & si ricerca essere buon Cantore, & anco buon Contrapuntista» (DIRVTA, *Seconda parte del Transilvano*, cit., libro primo, p. 10).

43 GIULIO CACCINI detto Romano, *Nvove mvsiche e nvova maniera di scriverle*, Firenze, Zanobi Pignoni e Compagni, 1614, *Ai discreti lettori*: «Nella quale eloquenza alle figure, e à colori rettorici assomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre».

44 Espressioni contenute nella lunga lettera dedicatoria «alla Sereniss.[ima] Madama, Margherita Gonzaga, Duchessa di Ferrara» stesa da Placido Marcelli, curatore della raccolta dei *Motetti a cinque voci con le letanie della Beata Vergine* (Ferrara, Baldini, 1614) di ALESSANDRO GRANDI («[...] onde insomma vedrà V.[ostre] A.[l]tezza l'arte di questo auttore servire d'una giuditiosa luce, d'una spiritosa forza e d'un vivissimo spirito all'oratione, e fatto quasi scalpello d'armonico scultore render di rilievo agli uditori, ufficio che tanto è proprio del Canto, quanto è poco inteso da molti professori di esso; i quali con gl'intempestivi, e troppo spessi rompimenti delle note, turbano ed oscurano i sereni corsi dell'oratione, e co'i troppo ingordi raggiramenti sbranano le parole, divorano la loro chiarezza, e con varie code d'inanimati passaggi rappresentano mostri, e chimere a chi gli ascolta [...]).

45 COSTANZO ANTEGNATI, *L'arte organica*, cit., *Dialogo, padre, et figlio*, c. [5v]; Costanzo, elencando gli organisti che lo avevano preceduto nella carica al duomo di Brescia, così si esprime: «[...] à cui successe puoi M.[esser] Vincenzo Parabosco Piacentino, e dietro à lui il Sig.[nor] Claudio Merullo da Coreggio huomo tanto famoso, puoi M.[esser] Florentio Maschera alievo di lui, e mio precessore, da cui si può dire ch'egli hereditasse insieme con l'arte la dolcezza del suonare, huomini tutti, come sa il mondo Eccellentissimi, e che nella professione hebbero puochi pari».

46 «Della quale [gratia] i musici de' nostri giorni hanno fatto tre parti principali, trilli, movimenti et gorgie, et tutte sono diminuzioni de tempi delle note. I trilli chiamano lecchi, et Alfonso dalla Vivuola li addimandava ghiottonie, et è un brieve gorgheggiamento di gola che in un tratto si fa sentire dolcissimo et tostamente si perde [...]. Il movimento è un trillare più lungo non nelle cadentie, ma ne' principi fino a' mezi o poco più oltre [...].» (FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO [«Patrici», «Patritio», «de Pretis»; 1529-1597], *L'amorosa filosofia* [1577], a cura di John Charles Nelson, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 40).

47 Espressione di Hermann Finck – «Ita his *svavitatis palmam sine controversia concedimus*» – riferita ai compositori 'moderni': «Ita recentiores Euphoniae suavitati magis operam dant, ac præcipuè in textu applicando, diligentes curiosique sunt, ut ille notis appositè quadret, ac hæ vicissim orationis sensum singulosque affectus, quam propijssimè exprimat» (HERMANN FINCK [1527-1558], *Practica Musica*, Wittenberg, Typis Hæredum Rhavv, 1556, *Liber quintus, De Arte eleganter et suaviter cantandi*).

48 DIRVTA, *Il Transilvano*, cit., c. 10v.

49 COMPENDIVM / MVSICES DESCRIPTVM / AB ADRIANO PETIT COCLICO, DISCIPVLO IOSQVINI DE PRES. / In quo præter cætera tractantur hæc: / De Modo ornate canendi. / De Regula Contrapuncti. / De Compositione. / [...] / Impressum Norimbergæ in officina Ioan= / nis Montani, & Vlrici Neuberi. Cum Privilegio ad quinquennium. / M.D.LII, *Secvnda pars, De elegantia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo*.

coloratus, elegans» a «condimentum» e «caro cum sale & sinapio condita». Paragone che sarà ripreso, circa un secolo dopo, da Pietro Della Valle (1586–1652) nell’ambito del suo discorso apologetico del «cantare sensato e con grazia» dei moderni: col termine «sciapito» definisce il cantare o sonare «senza alcun accompagnamento di leggiadria» con la sola cura delle «sottigliezze de’ contrappunti»; «manierona», questa, simile a «una vivanda di cibo delicato, condita con ottimi ingredienti, ma senza sale». ⁵⁰

La prassi della diminuzione, ampiamente esemplificata nella ricca trattatistica fiorita tra ’500 e ’600, ⁵¹ lo stesso «galateo dell’affetto» ricevono una codificazione precipua nell’ambito della prassi polifonica sin dalla metà del Cinquecento; le norme che s’individuano per la «maniera di passeggiare et rompere le figure» da parte del singolo esecutore in una collocazione pluralistica contengono di già le qualità distintive e tipiche del modo di «cantar Arie a voce sola». Oltretutto, la maggior parte dei trattati di diminuzione (ancora a cavallo del secolo) si collocano espressamente nel campo polifonico e polistrumentale. La poetica dell’aderenza al testo funziona quale criterio discriminante circa l’opportunità stessa del «passeggiare» e affina una sensibilità consapevole degli accorgimenti del «cantar con gratia». I cantori, «patroni de gli accenti vaghi, & delle gratiose maniere», ⁵² adornando la composizione con «dolcezza, vaghezze & delectationi», cantando «con gratia & accentuatamente», ⁵³

50 PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell’età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell’età passata*, in ANGELO SOLERTI [1865–1907], *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903 («Piccola Biblioteca di Scienze Moderne», 70), pp. 148–179: 157.

51 GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI [1550ca–post 1594], *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*, Venezia, Giacomo Vincenti [A instantia delli Heredi di Francesco, e Simon Tini, Librari in Milano], 1594; GIROLAMO DALLA CASA «DETTO DA VDENE, Capo de Concerti delli Stromenti di fiato della Illustriss.[ima] Signoria di Venetia» [1543ca–1601], *IL VERO MODO / DI DIMINVIR, CON TVTTE / LE SORTI DI STROMENTI / Di fiato, & corda, & di voce humana. / [...] / LIBRO PRIMO. / AL MOLTO ILLVSTRE / Sig.[nor] Conte Mario Bevilacqua. / CON PRIVILEGGIO. / [marca tipografica] / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / MDLXXXIII*; GIOVANNI BASSANO [1558ca–1617?], *Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d’istrumento: & anco diversi passaggi per la semplice voce*, Venezia, Giacomo Vincenzi, & Ricciardo Amadino, compagni, 1585; GIOVANNI BATTISTA SPADI DA FAENZA [?–1590], *Libro de passaggi ascendenti et discendenti di grado per grado, et ancor di terza. Con altre cadenze, & madrigali diminuiti per sonare con ogni sorte di stromenti, & anco per cantare con la semplice voce*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624; ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica, con la dichiarazione dei tempi, proporzioni & altri accidenti, che ordinariamente s’usono, non solo per imparar à cantarli, ma ancora à segnarli nelle composizioni*, Fiorenza, Volcmar Timan, 1606; FRANCESCO ROGNONI TAEGIO [1585–1624], *SELVA / DE VARI PASSAGGI / SECONDO L’VSO MODERNO, / per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti, / DIVISA IN DVE PARTI. / NELLA PRIMA DE QVALI SI DIMOSTRA IL MODO DI CANTAR POLITO, / é con gratia; & la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, groppi, trilli, esclama- / tioni, & passeggiare di grado in grado, salti di terza, quarta, quinta, sesta, ottava, / & cadenze finali per tutte le parti, con diversi altri essempli, e motetti passeggiati: / Cosa ancora vile à Suonatori per imitare la voce humana. / Nella seconda poi si tratta de passaggi difficili per gl’instromenti, del dar l’arcata, ò lireggiare, portar / della lingua, diminuir di grado in grado, cadenze finali, essempli con canti / diminuiti, con la maniera di suonare alla bastarda. / NUOVAMENTE DATTA IN LVCE / DI FRANCESCO ROGNONI TAEGIO, CAPO MVSIKO D’INSTROMENTI / nella Regia Ducal Corte, & Maestro di Capella in Santo Ambrosio Maggiore di Milano. / Alla Sacra Maestà del Rè di Polonia. / [stemma] / IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. M. DC. XX.*

52 Ottavio Durante afferma di mandare in luce le sue *Arie devote* «con alcuni avvertimenti brevi, ed utili non meno a Compositori, che a cantori, parlando sempre per quelli che ne hanno di bisogno. Devono primieramente i Compositori considerar bene quel che hanno da comporre, sia Mottetto, Madrigale, o qualsivoglia altra cosa, e procurare di adornar con la musica le parole con quelli affetti, che gli convengono, servendosi di toni appropriati, acciò con questo mezzo siano i loro concetti con più efficacia introdotti negli animi degli ascoltanti, che facendo altrimenti con ordinar fuga, o altra Composizione, per accomodarvisi poi le parole, verranno ad essere adornate, e vestite di veste impropria, e aliena. [...] I Cantori devono procurar di capir bene in se stessi quel che hanno da cantare, massime quando cantano soli, acciò intendendole, e possedendole bene, le possano far intendere alli altri che li stanno a sentire, e questo è il loro scopo principale, e devono avvertire d’intonar bene, è di cantar adagio, cioè con la battuta larga, e porgendo la voce con grazia, e pronunziando le parole distintamente, acciò siano intesi» (OTTAVIO DURANTE ROMANO, *Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l’imitation delle parole, et il modo di scriver paßaggi, et altri affetti*, Roma, Simone Verovio, 1608, *Ai Lettori* [nella copia conservata presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, sotto la segnatura Z 80, l’indirizzo *Ai Lettori* è scritto a mano dal musicologo e bibliofilo Abate Fortunato Santini (1778–1861)]).

53 Significativa è la testimonianza di Vincenzo Giustiniani (1564–1638) circa il nuovo modo di cantare delle «dame di Mantova et di Ferrara, che facevano a gara, non solo quanto al metallo et alla disposizione delle voci, ma nell’ornamento di esquisiti passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi, [...] e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a’ tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l’accompagnamento d’un soave interrotto sospiro, ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, *spiccati*, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, et or con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali talvolta all’improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e de’ sguardi e de’ gesti che

con «gorgia»,⁵⁴ possono vantare la capacità ed esibire la qualità di «raddoppiarne gli effetti»;⁵⁵ questo è ovviamente possibile se il loro intervento non contraddice l'intenzione compositiva e non costituisce uno «sproporzionato & disdicevole *immascheramento*» della «*sembianza, [del]l'effigie, & [del]la natural bellezza di qual si voglia cantilena*»,⁵⁶ bensì valorizza e si pone in simpatia con la situazione espressiva tracciata dal compositore.⁵⁷ Allo scopo di un orientamento prospettico corretto in relazione alla *cantilena* data, occorre, secondo Vincenzo Galilei, «il giuditio, il gusto & l'orecchio purgato», con «sapere fondato di contrapunto»; Giovanni Battista Bovicelli (1550ca – post 1594) aggiungerà che «bisogna haver orecchia al movimento dell'altre parti».⁵⁸ È il motivo per cui Ercole Bottrigari (1531-1612; pseudonimo: «Alemanno Benelli», «Annibale Meloni» o «Melone») tesse un sommo elogio alle «Donne religiose» di Ferrara quando suonano «Strumenti da fiato ne Concerti»:

Et i passaggi loro non sono di quei così tritellati, & così furiosi, & continouati, che guastino, & che distruggano *l'aere principale*, che si è sforzato ingegnosamente di dare quel valente compositore alla sua cantilena, che vien sonata: ma sono à tempo, & luogo⁵⁹ con si leggiadra vivacità tirati, che à quella rendono ornamento, & Spirito grandissimo.⁶⁰

accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e sopra tutto senza moto della persona e della bocca e delle mani sconosciuto, che non fusse indirizzato al fine per il qual si cantava, e con far *spiccar* bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola, la quale dalli passaggi et altri ornamenti non fusse interrotta o soppressa [...]» (VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, Roma, 1628, «Informazione Organistica», n.s., XIV, 1, pp. 45-56: 47).

54 LODOVICO ZACCONI [«da Pesaro, del Ordine di Santo Agostino»; 1555-1627], *PRATTICA DI MUSICA VTILE ET NECESSARIA SI AL COMPOSITORE per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili [...]*, Venezia, Girolamo Polo, MDXCII, libro primo, cap. LXVI, *Che stile si tenghi nel far di gorgia, & dell'uso de i moderni passaggi*, cc. 58-76r. Il termine *gorgia* deriva dal francese *gorge* (gola) e dal latino *gūrga*; in campo musicale significa *melisma, accenti e passaggi brevi*.

55 ZACCONI, *Prattica di musica*, cit., libro primo, cap. XII, c. 8r.

56 Vincenzo Galilei, trattando di *varie sorte di Sonatori*, deplora l'inconsulto e frenetico diminuire che trasforma talmente la composizione d'origine, per cui si avrebbe la necessità, per riconoscerne l'autore, di poter disporre di *cartigli* esplicativi: «[...] i quali [Musici de' nostri tempi] per mostrare la dispositione del labbro, l'agilità della lingua, & la velocità delle dita loro, credendosi che in esse consista il sapere; diminuiranno talmente dal vero suo essere, l'aria, la *sembianza*, l'*effigie*, & la natural bellezza di qual si voglia cantilena che gli dia tra le mani; involgendola dal capo alle piante nella confusa nebbia di quei loro alati passaggi ò tirate che se le dichino, mediante il quale *sproporzionato & disdicevole immascheramento*, è per conoscerla à nome l'istessa difficoltà che era ne' tempi di Cimabue & di Giotto, il discernere nelle pitture loro molte principali & importantissime differenze. imperoche nel dipignere questi le semplici piante, gli animali volatili, gli acquatici, i terrestri, & finalmente i ragionevoli, era difficilissimo se non impossibile, il conoscere la Borrana dall'Ortica, la Passera dal Fanello, la Trota dal Ragno, la Lepre dal Coniglio, & Giulio da Alessandro: ma gli huomini discreti & da bene, per tor via ciascun dubbio à quelli che non senza lor meraviglia le riguardavano, scrivevano sotto esse i nomi loro. di che non hanno men bisogno le Canzoni sonate di mano di quelli tali che ciò costumano, volendo distinguer questa da quella» (GALILEI, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, cit., pp. 141-142).

57 Merita di essere ricordata la descrizione fatta da Agostino Agazzari (1578-1640) di chi «suona leuto» nell'ambito del «concerto» con l'indispensabile «invention e diversità»: «Devesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passaggio largo, et hora stretto, e raddoppiate, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo, e cavando le medesime fuge in diverse corde, e luoghi; in somma con lunghi gruppi e trilli, et accenti à suo tempo, intrecciare le voci, che dia vaghezza al concerto, e gusto, e diletto all'vditori [...]» (AGOSTINO AGAZZARI [*Armonico Intronato*], *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 8).

58 BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*, cit., *Avertimenti intorno alle note*, p. 10.

59 Nella trattatistica in oggetto, l'espressione ricorrente *passaggi à tempo, & luogo* o *à misura*, si riferisce normalmente al momento opportuno del *passaggiare*, quasi mai invece – se non talvolta a scopo didattico – alla richiesta di una precisione ed esattezza ritmica nell'esecuzione.

60 ERCOLE BOTTRIGARI, *IL DESIDERIO / OVERO, / De' Concerti di varij Strumenti Musicali, / DIALOGO DI ALEMANNO BENELLI; / Nel quale anco si ragiona della participatione di essi / Stromenti, & di molte altre cose pertinenti / alla Musica. / In Venetia appresso Ricciardo Amadino, / MDXCIII, p. 49. È interessante, e al tempo stesso assai pittoresca, la descrizione che Bottrigari fa «de' sonatori nel far passaggi in un tempo medesimo», insana abitudine che è «cagione di molti disordini»; egli afferma: «[...] ma quasi del continuo, & tutti moversi, come à garra in un tempo medesimo à far passaggi: Et tal' hora per maggiormente mostrare il loro valore tanti lontani dal contrapunto della propostasi compositione Musicale, & tanto intricati perciò di disonantie trà loro, che sforzatamente ne succede una insupportabile confusione; la quale tanto maggiore si accresce all' hora, che anco quelli (e vedete di gratia fin dov'è giunto questo capriccio, & questa frenesia) che essercitano la parte grave, e bassa, non si ricordano, per lasciar di dir non sapendo, che ella è la base,*

La Toccata meruliana vive, pulsa, riluce, brilla in forma eccelsa (intrisa di «tanta leggiadria di innumerabili maniere di trilli, di gorgie e di movimenti») ⁶¹ nel percorrere «le gratiose maniere» distintive dello «stile nuovo, moderno»: Merulo propone sull'organo, nella particolare natura della «spiccata» ⁶² «parlata» organistica, «i veri principij per cantar polito, e bene [...] il modo di portar la voce, del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo [...] con esclamationi non poco utile a chi desidera cantar con gratia, e maniera». ⁶³ «Groppi», «Tremoli», «Accenti», «Passaggi», «Cascate», «Clamationi», «Tremoletti» – tipici questi ultimi di Merulo, secondo quanto attesta Diruta: «Sogliono alcuni, (& in particolar il Signor Claudio Merulo,) usar certi *tremoletti*, quando le note discendono di grado, de intacar la nota, che segue» ⁶⁴ – «Ribattute», insomma tutte le risorse della «maniera moderna» conformano magistralmente le *Toccate* meruliane, brani che «son tutte Diminutioni». ⁶⁵ Questa «voce suavissima», «colma di trilli e gruppi spiccanti accompagnati con mirabili et affettuosi accenti», viene degnamente espressa «in canna d'argento risonante». ⁶⁶

E se in questa tendenza «manierista» e «modernista» («la musica di maniera», ⁶⁷ secondo l'espressione dell'editore fiammingo Simone Verovio) la priorità e l'indiscutibile eccellenza nell'espressione degli «affetti» è una qualità sublime della voce umana, «l'Organo, che per Eccellenza è così chiamato, raccoglie in se stesso tutti gli istrumenti musicali, & tanto maggiormente è de gli altri più Eccellente & più nobile, quanto meglio rappresenta la voce humana, operandosi in esso il fiato, & la mano». ⁶⁸ E ancora: «E' veramente questo meraviglioso istrumento che Organo è per Eccellenza chiamato, come corpo humano governato dall'Anima, poiche come s'è detto, il primo aspetto d'esso, grandemente diletta l'occhio, e'l suono che arriva all'orecchie come parole che significano gl'affetti del cuore, rappresenta l'interna dispositione de lo spirito, che lo governa, havendo i mantici corrispondenti al

& il fondamento, sopra il quale è stata fabricata quella cantilena: E che non istando egli fermo, & saldo tutta quella fabrica conviene, che vada sossopra, si pongono sù grilli de'passaggi, & si lasciano da questo particolare diletto loro tirar tanto oltre, che non solamente passano nella parte de'Tenori: ma giungono à quella de' Contr'alti: & non li bastando, quasi à quella de' Soprani: inarborandosi di maniera alla cima, che non ne possono scendere, se non à rompi collo» (pp. 50-51).

61 PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit.; dialogo incompiuto dedicato alla colta signora Tarquinia Molza, personaggio centrale del famoso «Concerto delle Dame», nipote del poeta e scrittore Francesco Molza (che era stato al servizio di Alessandro Farnese). Occorre sottolineare l'importanza della raccolta MADRIGALI / Di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare / A vno, e doi, e tre Soprani, Fatti / per la Musica del già Ser.[enissi]^{mo} / Duca Alfonso / d'Este (Roma, Simone Verovio, 1601) per il toccatismo veneto e meruliano, opera che riflette la «musica rara et singulare» del «Concerto delle Dame», «[...] di quelle tre Dame, anzi di quei tre veri, & vivi simulacri delle tre Gratie» (BOTTRIGARI, *Il desiderio* [...], cit., p. 47), «[...] Dame principaliissime: le quali servendo alla sig.[no]^{ra} Duchessa Margherita moglie di lui [del «(igno)^r Duca Alfonso mio sig.(no)^{re}»] rendevano col canto loro in un tempo oboequio et diletto a quelle Ser.[enissi]^{me} Altezze» (*Dedica di LUZZASCO LUZZASCO [ante 1545-1607] dei MADRIGALI al «Sig.[no]^r Cardinal Pietro Aldobrandino Sopra intendente dello stato Ecclesiastico per tutta Italia et Legato a latere, et Vicario Generale in temporale et spirituale nella città et Ducato di Ferrara etc.»*).

62 «Parola chiave» dell'estetica organistica ed organologica tra '500 e '600, il termine «spiccare» è comune in generale a tutta la poetica della «nuova maniera», all'arte del canto e degli strumenti in generale: «Ma nel portare le crome e le semicrome negli spatii voti di parole di sotto, o allo in giù o allo in sù, con tanta egualità di intonatura e con sì chiara *spiccatura* di ciascheduna che è cosa meravigliosa [...]» (PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., p. 40). Sull'impiego e sul significato del termine in relazione in particolare alla pronuncia delle canne ed all'articolazione organistica si veda il saggio di PIER PAOLO DONATI, «*Spicco*» e *tocco organistico*, in PIO PELLIZZARI (a cura di), *Musicus Perfectus. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini «PRATTICO & SPECOLATIVO» nella ricorrenza del LXV° compleanno*, Bologna, Pàtron, 1995, pp. 107-113.

63 ROGNONI, *SELVA DE VARIJ PASSAGGI SECONDO L'VSO MODERNO, per cantare, & suonare con ogni sorte de stromenti*, cit., p. 1.

64 DIRUTA, *Il Transilvano*, cit., c. 11r.

65 *Ibidem*, c. 36r.

66 BONINI, *Prima parte de discorsi e regole so[pra] la musica*, cit., p. 108: «Fiorì nel medesimo tempo la signora Francesca, sua figliola [del «signor Giulio Caccini»], cantatrice delle prime, artificiosa nelle sue cantilene, come fede ne fanno l'opere sue musicali date alle stampe. Questo ricco oceano di virtù generò indi a poco una Margarita, la quale nutrita nel suo amoroso seno e gustati li sui dolcissimi latti, cresciuta in età, divenne così lucida e splendente in questa professione del canto che ciascuno, ammirando la sua voce suavissima quasi *in canna d'argento risonante*, colma di trilli e gruppi spiccanti, accompagnata con mirabili et affettuosi accenti, faceva a gara per andare ad udirla».

67 Espressione di VEROVIO nella *Dedica* al «Sig.[no]^r Bernardino di Savoia Mons.[igno]^r di Racconiggi» preposta al *Libro Secondo delle TOCCATE d'intavolatura d'organo* di MERULO (Roma, 1604).

68 DIRUTA, *Il Transilvano*, cit., *L'avttore dell'opera al prvdente lettore*, c. [II].

polmone, le canne alla gola, i tasti a' denti, e'l Sonatore in vece di lingua, che con leggiadri movimenti della mano lo fa soavemente sonare, & quasi con dolci maniere parlare». ⁶⁹ Addirittura l'Organo è proposto quale modello per le stesse voci che cantano: «Perche se l'Oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto più effetto, *et l'esperienza dell'Organo insègna*, che solamente con l'intonatione delle voci accompagnate dalle consonanze, senza pronuntia di parole fa mirabil'udire, *ò quanto sarebbe fuore di modo eccellente* la Musica, sè i cantanti potessero con la pronuntia delle voci, & delle parole, intonare, & cantare, una compositione cosi giusta, come fa l'Organo». ⁷⁰

In questa registrazione sono presentate tutte le *Toccate* di Merulo attualmente conosciute: le nove *Toccate* contenute nel *Libro primo di Toccate d'intavolatvra d'organo* stampate da Simone Verovio ⁷¹ a Roma nel 1598 (registrate all'organo «in cornu Evangelii» di BALDASSARRE MALAMINI ⁷² [1596] della basilica arcivescovile di

69 *Ibidem*, c. [IIV].

70 NICOLA VICENTINO [1511-1577], *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di vno nvovo stromento, nel quale si contiene tvtta la perfetta musica, con molti segreti mvsicali*, Roma, Antonio Barre, 1555, libro quarto, cap. XXXXII, *Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione*, c. 94v. Espressioni come quelle di Vicentino, del resto, in tanto erano possibili in quanto, inversamente e corrispondentemente, l'organo rinascimentale trovava nella voce umana il suo modello ultimo: non per nulla, agli aspiranti al posto di organista nella basilica di San Marco a Venezia era richiesta l'improvvisazione di un ricercare a quattro voci su tema dato, «come che quattro cantori cantassero»; e il registro del «fiffaro il qual da molti vien nominato registro de voci humane» (ANTEGNATI, *L'arte organica*, cit., c. [8v]) offriva addirittura, con i suoi battimenti, un'imitazione stilizzata del cantare simultaneo di più cantori. Hermann Finck disapprova fortemente la «barbarica vociferatio» che deriva dal cantare delle voci in modo difforme l'una dall'altra, «voce modo intensa, modo remissa uti»; le voci si devono regolare l'una in rapporto all'altra, in una sonorità costante e commisurata a somiglianza dell'organo: «Nec enim mugitu & clamoribus cantus exornatur, sed animo ac cogitatione omnes voces complectaris: quælibet vox quo magis intenditur, eo submissior & dulcior sonus usurpetur: quo magis descendit, eo sonus sit plenior ut in *Organo artificiosè fabricato fistulis disparibus, grandioribus minoribusque compacto*, ampliores non supprimunt minores, nec minores sono arguto vincunt capaciores, ita ut concentus & consonantia sic æquabiliter in aures influat, ut una eademque vox tam acuta, tam mollis & placida, perinde ut altera manifestè exaudiatur, ut animos auditorum cum delectatione suaviter afficiat, atque ad affectum aliquem traducat» (FINCK, *Practica Musica*, cit., *Liber quintus, De Arte eleganter et svaviter cantandi*).

71 Scrittore, incisore ed editore, Simone Verovio – nato a Hertogenbosch, nei Paesi Bassi – si era stabilito a Roma nell'Anno Santo 1575 e vi aveva pubblicato dal 1586 al 1608 antologie di brevi composizioni da una a quattro voci di soggetto spirituale ricreativo. Faceva incidere spesso da Martyn van Buyten i frontespizi delle sue pregevoli ed eleganti edizioni. Incideva invece personalmente testo e musica delle sue opere, edizioni tutte nitidissime. Fu il primo a incidere musica su lastre di rame e si può considerare l'inventore del metodo calcografico; nel 1601 stampò i *MADRIGALI Di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare A uno, e doi, e tre Soprani*. Nicolò Borbone (Pergola, 1591ca-Roma, 1641), che tra l'altro incise su rame i due libri di *Toccate (Libro primo, 1615; Secondo libro, 1627)* del suo maestro (per l'organo e il cembalo) Girolamo Frescobaldi (1583-1643), fu allievo di Verovio e ne rilevò la bottega.

72 BALDASSARRE DI FRANCESCO MALAMINI (1540ca-1614), nativo di Cento (Ferrara) e residente a Bologna, è una figura di grande rilievo nell'ambito del nuovo corso instauratosi nell'organaria italiana a partire all'incirca dalla metà del Cinquecento, cioè nel passaggio tecnico-estetico che avviene nella costruzione degli organi in Italia sotto la spinta iniziale di alcune fondamentali figure di Maestri oltremontani (*in primis* l'organaro «flandro» Reginaldo Lesichio de Grandis – che costruisce negli anni 1548-1549 l'organo del duomo di Gubbio – e Vincenzo Fulgenzi «Fiamengo» [denominazione italianizzata di Vincent Quemar; «magister Vincentius Beltrami de Fulgentius de Recanati»] che costruì sempre a Gubbio l'organo di San Pietro). Un *cursus* innovativo, un passaggio per così dire che segna l'evoluzione da un organo dotato dei consueti registri «ordinari» (corrispondenti – volendo impiegare la tarda terminologia utilizzata dal «Fabricator d'Organi» padovano ANTONIO BARCOTTO «da Montagnana» – alla «sostanza d'un buon organo» [*Regola e breve raccordo per far render agiustati, e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento, cioè Organi, claviorgani, Regali, e simili, e contengono le vere maniere per formare detti Istromenti delli più buoni, belli, e ben compartiti*, Padova, Stamp.(eria) Cam.(erale), 1652]) verso un organo che assume un numero ragguardevole di registri «straordinari», registri d'imitazione degli strumenti «artificiali» (o registri «di concerto», atti a 'concertare'). Baldassarre Malamini, formatosi presso la bottega di Benedetto Schiaminosse da Borgo San Sepolcro (maestro e suocero di Vincenzo Quemar di Parigi, *alias* Vincenzo Fulgenzi 'fiammingo'), praticò ampiamente i registri di imitazione secondo tali modelli transalpini, come dimostrano i non pochi suoi contratti a noi pervenuti. Le più antiche attestazioni dell'attività di Malamini sono documentate nelle Marche – a Loreto, dove è incaricato del restauro e della successiva manutenzione degli organi della Santa Casa tra il 1567 e il 1609; a Fano, chiesa di San Domenico, 1572; a Fermo, cattedrale, organo di 12 piedi, 1589; Esanatoglia, chiesa di Sant'Agostino – e in Umbria, dove nel 1567 lavora all'organo per

San Petronio in Bologna); le dieci *Toccate* contenute nel *Libro secondo* di *Toccate d'intavolatura d'organo* pubblicate sempre da Verovio a Roma nel 1604 e le sette *Toccate* manoscritte tratte dalla «nuova (moderna) intavolatura d'organo tedesca»⁷³ (1637-1640) della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino,⁷⁴ Fondo Giordano 2 (incise sull'organo «in cornu Epistolæ» di GRAZIADIO ANTEGNATI⁷⁵ [1565] della basilica palatina di Santa Barbara in Mantova).⁷⁶

Siamo informati del fatto che Merulo si recò a più riprese a Roma tra il 1594 e il 1601; si tratta di trasferte compiute certamente in vista dell'uscita dei due volumi di *Toccate* presso Verovio, stampatore che utilizzava una raffinata tecnica di stampa a lastre di rame incise («intagliate»), grazie alla quale era in grado di ottenere un prodotto editoriale di qualità decisamente superiore rispetto alla consueta stampa a caratteri mobili, un prodotto dalle potenzialità grafiche e figurative rilevanti anche per possibili indicazioni di prassi articolatoria in relazione alle figure diminutive caudate.⁷⁷

la cattedrale di Borgo San Sepolcro. A Bologna, dove si stabilisce, Malamini fabbrica l'organo per il monastero del *Corpus Domini*, per le chiese di San Procolo (1580), Santa Maria di Galliera (1588), per l'oratorio di San Giovanni Battista dei Fiorentini (Corte Galluzzi, 1594); costruisce l'organo «in cornu Evangelii» della basilica di San Petronio (1596), l'organo per la chiesa del monastero di Santa Caterina in Strada Maggiore (1608) e l'organo del coro della basilica di San Francesco. Realizza strumenti anche a Modena (cattedrale, 1595), Reggio Emilia (basilica di San Prospero e cattedrale, 1609-1611), Ravenna (basilica di San Vitale, 1582 e cattedrale, 1583), Cesena (cattedrale 1590 e San Domenico, 1601), Ferrara (collegiata di San Biagio di Cento, 1592, San Silvestro e *Corpus Domini*, 1606, Santa Maria Annunziata della compagnia della Morte e Orazione, 1612).

73 Tipo di notazione esclusivamente alfabetica per l'indicazione delle altezze (mentre la «Ältere deutsche Orgeltabulatur» [«Antica intavolatura d'organo tedesca»] combinava note [per il *discantus*] e lettere alfabetiche), sorta tra gli anni 1550-1570. La prima attestazione conosciuta è la stampa di ELIAS NIKOLAUS AMMERBACH [1530ca-1597], *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, Jacob Berwalds Erben, 1571.

74 L'intavolatura tedesca di Torino fa parte della Raccolta Mauro Foà (costituita da 87 manoscritti e 66 opere a stampa) e della Raccolta Renzo Giordano (comprendente 167 manoscritti e 145 opere a stampa) della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino: sedici volumi (Giordano 1-8 e Foà 1-8) pervenuti a Torino negli anni trenta del xx secolo (già in possesso del senatore veneziano Jacopo Soranzo [1686-1761] e successivamente del conte genovese Giacomo Durazzo [1717-1794]). Probabilmente fu redatta da un copista tedesco ad Augusta, su commissione, negli anni 1637-1640 (come attestano le indicazioni di pagamento notate al suo interno). Il repertorio abbraccia tutti i generi strumentali; vi figurano soprattutto autori operanti nella Germania meridionale tra Cinque e Seicento (Hans Leo [1564-1612] e Jacob Hassler [1569-1622], Christian Erbach [1570-1635]) e compositori italiani attivi tra la metà del Cinquecento e i primi tre decenni del Seicento (in particolare Claudio Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli [1557ca-1612], Girolamo Frescobaldi), il fiammingo Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), oltre ad autori francesi e inglesi. In questa fonte sono stati trascritti un gran numero di stampe e manoscritti di area veneziana. Di «Messer Claudio» sono interamente copiati i due libri di *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598, 1604), il *Libro primo* di *Ricercari d'intavolatura d'organo* (1567, 1605²), i tre libri di *Ricercari da cantare, a quattro voci* (1574, 1607, 1608), le *Messe d'intavolatura d'organo* (1568), i tre libri di *Canzoni d'intavolatura d'organo [...] fatte alla francese* (1592, 1606, 1611), brani tratti da *Il secondo libro de' Motetti à sei voci, con giunta di molti à sette, per concerti, et per cantare* (1593), dal libro dei *Sacrorum concentuum* (1594) e dall'antologia IL GAUDIO / PRIMO LIBRO DE MADRIGALI / DE DIVERSI ECCELLEN. [TISSIMI] MVSICI / A TRE VOCI (Vinegia, Heredi di Girolamo Scotto, MDLXXXVI). Inoltre vi sono molti brani non provenienti da alcuna stampa e in gran parte *unica*: 7 toccate, 8 canzoni, 59 versetti («Altri Versetti di Ms. Claudio»: Giordano 3, cc. 80v-97; cfr. CLAUDIO MERULO, *Versetti d'organo*, trascrizione in notazione moderna di Sandro Dalla Libera, Padova, Zanibon, 1971) e 2 passamezzi. Sul Fondo Foà-Giordano cfr. OSCAR MISCHIATI, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino. Catalogo ragionato*, «L'Organo», IV (1963), 1, pp. 1-154; ISABELLA FRAGALÀ DATA, ANNARITA COLTURATO, *Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano*, introduzione di Alberto Basso, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987; COLTURATO, *La Raccolta Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Catalogo della musica a stampa*, Milano, Electa, 2001.

75 GRAZIADIO ANTEGNATI (Brescia, 1525-post 1590), figlio di Giovanni Battista, costruì gli organi di Santa Maria Maggiore e di Santo Spirito a Bergamo (1546-1566), di Santa Barbara a Mantova (1565-1566), di Sant'Agata di Cremona (1569), del duomo Asola (1573-1575), di San Giuseppe a Brescia (1581), della collegiata dei SS. Pietro e Paolo di Bellinzona (1584-1586), del duomo di Crema (1586), di San Salvatore di Almenno (1588). Secondo l'autorevole opinione espressa da Giuseppe Serassi (1750-1817), «Graziadio fu il più esatto e perfetto in quest'arte fra i molti di questa illustre famiglia»; e ancora, trattando de «Li due organi di S. Maria Maggiore [in Bergamo]», afferma che «la solidità, la dolcezza delle canne, e la maestria delle medesime erano inimitabili» (GIUSEPPE SERASSI, *Sugli organi. Lettere*, Bergamo, Stamperia Natali, 1816, *Lettera al celebre e valentissimo signor Gio. [vanni] Simone Mayr*, p. 27).

76 La *Toccata del 3.^{io} tono* di Claudio Merulo presente nel Fondo Giordano 2 (cc. 46-47) corrisponde sostanzialmente alla *Toccata del terzo tuono* di Claudio Mervlo figurante ne *Il Transilvano* di DIRVTA (alle cc. 16v-19r).

77 Probabilmente le composizioni contenute nei due libri di *Toccate* facevano già parte della programmazione (certamente ispirata da Merulo) annunciata dall'editore Giacomo Vincenti nel 1591, nella sua lettera prefatoria indirizzata «A' VIRTUOSI PROFESSORI

Il *Libro primo* di *Toccate* (1598) è dedicato dall'editore al cardinale Odoardo Farnese (1573-1626), il cui blasone⁷⁸ – disegnato dal pittore Agostino Carracci⁷⁹ (Bologna, 16 agosto 1557 – Parma, 22 marzo 1602), amico personale di Merulo – figura al centro del frontespizio, luogo dove di solito sono posizionate le imprese araldiche del soggetto finanziatore. Il *Libro secondo*,⁸⁰ dedicato da Verovio al «sig.[no]r Bernardino di Savoia Mons.[signo]r di Racconiggi»,⁸¹ uscì postumo (la *dedica* porta la data «a di 30 d'ottobre 1604»), anche se era stato preparato nei dettagli dallo stesso Merulo; il frontespizio, privo dello stemma del dedicatario-sovvenzionatore, mostra il testo entro una cornice a motivi fitomorfi. I due volumi sono pensati come complementari e vanno quindi considerati

D'ORGANO» che apre la stampa delle *Canzoni francese intavolate per sonar d'organo da Sperindio Bertoldo* («Il mio desiderio di soddisfarvi con qualche Opera d'Intavolatura d'Organo, fa che hora vi dia le presenti Canzoni Francese Intavolate con facilità dalla buona memoria di Sperindio Bertoldo [...], & in breve haverete anco gli Ricercari, *Toccate*, & Canzoni, & altre cose dell'Eccellente Signor Claudio Merulo, del Gabrielli [Andrea Gabrieli], & del Guami [...]). Successivamente l'editore Gardano impedì a Vincenti di dare avvio a tale programmazione, rivendicando per sé un diritto di esclusiva sulla produzione di Merulo e di Gabrieli (in effetti, il *Libro primo* delle CANZONI / D'INTAVOLATURA D'ORGANO / DI CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO / A QUATTRO VOCI, FATTE ALLA FRANCESE uscirono a stampa presso Angelo Gardano nel 1592). Quest'edizione di Gardano, condotta con il consueto sistema dei caratteri mobili e con obsoleti materiali tipografici, segna un'interruzione del rapporto tra Merulo e l'editore veneziano; è questo il motivo che spingerà poi Merulo a servirsi di Verovio, chiedendo oltretutto al duca Ranuccio Farnese di intervenire per avere completa liberatoria da Gardano (cfr. COLARILE, *Introduzione* alla ristampa anastatica delle *Canzoni d'intavolatura d'organo* di CLAUDIO MERULO, Bologna, Forni, 2008, pp. 5-15). Il 12 gennaio 1598 il duca di Parma scrisse al doge di Venezia affinché concedesse al musicista il diritto esclusivo (il «privilegio») di poter stampare a Roma i propri libri di *Toccate*: «Serenissimo Principe[.] Claudio Merulo da Correggio mio musico me dice, che ha fatto *intagliare in rame* et stampare a Simone Verovio il primo libro, et che il secondo tuttavia s'intaglia, delle sue *Toccate d'intavolatura d'organo*. Et desiderando ottenere in gratia da Vostra Serenità, che nessun altro non ne possa stampare, né far stampare, né vendere in luogo alcuno degli stati suoi, se non di quelli che sono intagliati in rame et stampati dal decto Verovio, vengo io, con la confidenza che tengo nella benignità di Vostra Serenità, a supplicarla con ogni affetto che si degni, non ostante ordine che sia in contrario, di concederli detto privilegio, per farne a me gratia particolare che oltre la Serenità Vostra verrà con ciò a gratificare un virtuoso, come è solito di cotesta Republica Serenissima, io ne li restarò con obligatione particolarissima, quale con le tant'altre che le devo, sarò prontissimo à servile sempre in quello che potrò. Et a vostra Serenità bacio humilmente le mani, augurandole de Nostro Signore Dio ogni felicità maggiore[.] Di Parma, li 12 di Genaro 1598[.] Di Vostra Serenità Humilissimo Servitore, Ranuccio Farnese» (Venezia, Archivio di Stato, *Pien Collegio*, b. 49).

78 Lo stemma del cardinale, con le insegne cardinalizie e gli araldici gigli farnesiani.

79 Si deve a Stefano Colonna l'attribuzione ad Agostino Carracci del disegno figurante sul frontespizio del *Libro primo* di *Toccate d'intavolatura d'organo* («Lo stile, la composizione e la qualità del tratto, nonché le coincidenze storiche possono far assegnare ad Agostino questa piccola ma significativa incisione su rame»); lo studioso è pervenuto a tale asserzione anche sulla base di uno studio preparatorio conservato al Musée des Beaux-Arts di Besançon (inv. 2276) di mano di Agostino («In ogni caso il disegno di Besançon dimostra l'interesse di Agostino per la musica»). Cfr. STEFANO COLONNA, *La galleria dei Carracci in palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, «Bollettino Telematico dell'Arte», 353 [22 gennaio 2004], www.bta.it.

80 Entrambi i due libri di *Toccate* presentano cinque accollature per pagina (ad eccezione delle pagine che recano intitolazioni), su due sistemi con cinque linee per quello superiore e otto per quello inferiore; il formato è *in folio*.

81 «Bernardino di Savoia, signor di Racconigi, cavaliere de' più compiti dell'età nostra» (GIOVANNI BOTERO, *Detti memorabili di personaggi illustri*, Torino, Gio.[vanni] Domenico Tarino, 1614, p. 280), apparteneva al ramo dei Savoia-Racconigi (iniziato con Ludovico I [1391-1459], figlio naturale di Ludovico di Savoia-Acaia, e concluso nel 1605 con il decesso appunto di Bernardino [II], privo di eredi). I Savoia-Racconigi, signori dell'omonimo feudo, ottennero per atto di Carlo Emanuele I il secondo posto in linea di successione alla corona, dopo i Savoia-Nemours. Don Bernardino di Savoia (1540ca-1605) – signore di Cavour, Villafranca e Caselle, conte di Racconigi (Cuneo) e Pancalieri, cavaliere della SS. Annunziata dal 1569 –, figlio di Filippo di Savoia e di Paola Costa dei Conti di Bene in Piemonte, già tutore e consigliere del giovane Carlo Emanuele di Savoia, nominato «capo e generale de' cavalli leggieri ed archibugi di S.[ua] A.[l]tezza» in aprile 1566», sposò nel 1575 Isabella di Grillet (1551-1625) e fu a capo della fazione francese della corte sabauda. Anche se la *dedica* porta la firma di Simone Verovio, nella stessa sono menzionati i rapporti di Merulo con l'illustre dedicatario («Il Sig.[no]r Claudio Merulo da Correggio, [...] trovandosi egli la state paßata appreßo di V[ostra] Ecc.[ellenza]^{2a} li piacque di notificarmi le sue rare qualità, il suo valore et il conto ch'ella tiene de' virtuosi, et sopra tutto della Musica di maniera, che ciascuna di q.[ue]^{sc} parti dinotando maggiorm.[en]^{te} quella nobiltà, che è in Lei mi meßi in animo d'affaticarmi, per dar fine ad vn opera di eßo [Merulo], già cominciata da me, per dedicarla per propria mia inclinazione a V[ostra] E.[ccellenza] et non per l'istanza fattamene da lui [...]). D'altro canto, i rapporti di Merulo con Don Bernardino di Savoia sono confermati dalla *dedica* a lui indirizzata personalmente de IL SECONDO LIBRO / DE MADRIGALI. / A Cinque Voci (IN VENETIA, APPRESSO ANGELO GARDANO, M. D. CIII), *dedica* che porta la data del 30 giugno 1604 e nella quale si legge: «Ne creda che io usi seco questa picciola dimostrazione di gratitudine per pagamento di quanto le devo; ma solo per semplice confessione a tributo: non essendomi punto uscito di mente con quanta cortesia, et interno amore, così vostra Eccellenza come Madama sua Consorte, habbiano sempre me e le mie cose favorito, et havuto in patrocinio».

unitariamente: in effetti, le *Toccate* si susseguono, rispettivamente, secondo l'ordine dei «Tuoni» ecclesiastici; nei due libri (*Libro primo*, «Tuoni» I-IV; *Libro secondo*, «Tuoni» V-X) sono riservate a ogni «Tuono» due Toccate, con l'eccezione del «Secondo Tuono» che conta tre *Toccate* (*Libro primo*, *Toccata terza, quarta e quinta*) e del «Nono» e «Decimo Tuono» su cui è basata rispettivamente un'unica *Toccata* (la *Toccata nona e decima* poste a chiusura del *Libro secondo*). Il numero di dieci «Tuoni» che completa la silloge di *Toccate* deriva dal fatto che Merulo – secondo una prassi consolidata nei secoli XVI e XVII,⁸² anche se riprovata da taluni teorici⁸³ –, nella sequenza dei «Tuoni» o «Modi» intesi secondo la teorizzazione di Glareano⁸⁴-Zarlino, considera identici il V con il XI (*Vndecimo detto Quinto Tuono, Toccata prima e seconda* del *Libro secondo*) e il VI con il XII (*Duodecimo detto Sesto Tuono, Toccata terza e quarta* del *Libro secondo*).⁸⁵

Le *Toccate* sontuosamente incise da Verovio manifestano che l'Autore ha esercitato la sua ampia azione di «ornamentazione» partendo da un'intelaiatura di base fondamentalmente contrappuntistica e imitativa, secondo un'operazione complessiva affine alla pratica diffusa delle intavolature di brani polifonici e del tipo di pubblicazioni a parti staccate destinate «per cantar et sonar sopra organi, et altri strvmenti».⁸⁶ Una prassi di fine diminuzione riscontrabile, d'altronde, nello stesso *Libro primo* di *Ricercari d'intavolatvra d'organo* (Venezia, 1567) e nei tre libri di *Canzoni d'intavolatvra d'organo [...] fatte alla francese* (1592, 1606, 1611) dello stesso Merulo.⁸⁷

82 Ci limitiamo a segnalare che il *Libro Primo* di *RECERCARI, / ET CANZONI / FRANZESE / FATTE SOPRA DIVERSI OBLIGHI / IN PARTITVRA* dato alle stampe da GIROLAMO FRESCOBALDI (Roma, Bartolomeo Zannetti, 1615), in modo simile contiene un ciclo completo e unitario di soli dieci «Recercari» impostati in ordine progressivo sui vari «Toni» del sistema modale.

83 Si veda, ad esempio, ZACCONI, *PRATTICA DI MVSICA. SECONDA PARTE. Divisa, e distinta in quattro libri. NE QUALI PRIMIERAMENTE SI TRATTA de gl'elementi musicali; cioè de primi principij come necessarij alla tessitura formatione delle compositioni armoniali. De contrapunti semplici, & artificiosi da farsi in cartella & alla mente sopra canti fermi: e poi mostrandosi come si faccino i contrapunti doppij d'obbligo, e con consequenti[.] Si mostra finalmente come si contessino più fughe sopra i predetti canti fermi, & ordischino cantilene à due, tre, quattro, e più voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, MDCXXII, libro primo, cap. LI, *Del mal vso c'hanno molti di chiamar l'Vndecimo, e Duodecimo Tuono per Quinto, e per Sesto*, p. 46.

84 GLAREANUS [«Heinrich Loriti», «Glareano»; 1488-1563], *DODECACHORDON, BASILEÆ PER HENRICHVM PETRI / MENSE SEPTEMBRI ANNO POST VIRGINIS PARTVM / M. D. XLVII*.

85 Lo stesso *Libro primo* dei *Ricercari d'intavolatvra d'organo* (1567) di Merulo, contenente una serie di otto ricercari costruiti rispettivamente sugli otto «tuoni», denomina il quinto ricercare come «dell'undecimo tuono» e il sesto come «del duodecimo tuono».

86 Si tratta di una pratica esecutiva che investe soprattutto le forme del ricercare e della canzone: in breve, «brani d'insieme» che potevano essere eseguiti su «istromenti da tasti», una volta posti in partitura o in intavolatura. Intorno agli anni 1540-1550: *Mvsica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strvmenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Andrea Arrivabene («AL SEGNO DEL POZZO»), 1540 (con opere di GIULIO SEGNI DA MODENA [1498-1561], ADRIAN WILLAERT, GIROLAMO PARABOSCO [1524ca-1577], GIROLAMO DA BOLOGNA [CAVAZZONI] et alii); JACQUES BUUS [Gand, 1500ca-Vienna, 1565], *Recercari da cantare, & sonare d'organo & altri stromenti*, Venezia, Antonio Gardane, 1547 e 1549; *Fantasie ricercari contrapunti a tre voci appropriati per cantare & sonare d'ogni sorte di stromenti*, Venezia, Antonio Gardane, 1551 (WILLAERT et alii); GIULIANO TIBURTINO DA TIEVOLI [1510ca-1569], *FANTESIE, ET RECERCHARI A TRE VOCI, ACCOMODATE DA CANTARE ET SONARE PER OGNI INSTRUMENTO, [...] CON LA GIUNTA DI ALCVNI altri Recerchari, & Madrigali a tre Voce, Composti da lo Eccellentiss.[imo] Adriano Vuigliart, Et Cipriano Rore suo Discepolo. CON SOMMA DILIGENTIA STAMPATI, Et da gli proprij exemplari estratti, Novamente posti in luce*, VENETIIS, APVD Hieronymum Scottum, MDXLIX; ANNIBALE PADOVANO [1527-1575], *Il primo libro de ricercari a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1556.

87 I tre libri di *Canzoni d'intavolatvra d'organo* sono trascrizioni o di *chansons* francesi o di canzoni strumentali proprie. A nostro avviso, soprattutto per l'ultimo libro di *Canzoni* («a cinque voci fatte alla francese») pubblicato postumo (come il secondo) a cura di «Giacinto Merulo svo Nepote» [*recte*: pronipote; 1595-1650] (Venezia, 1611), esuberante ed impressionante è l'arte della diminuzione (si vedano in particolare le canzoni *Languissant* e *Susanne un jour*).

I due libri a stampa offrono un modello ben diverso e distinto dalla *Toccata* quale brano introitale o d'esordio, lontano dalla meccanicità effettistica e funzionale dell'*Intonazione*,⁸⁸ generi – in particolare nell'ambiente veneto – scaturiti e dipendenti dallo stretto rapporto con il modello liturgico dei toni salmodici gregoriani (come ha recentemente esemplificato Murray C. Bradshaw⁸⁹ nei suoi studi). «Come è assolutamente innovativo lo stile 'affettuoso' che Merulo pratica nella diminuzione,⁹⁰ altrettanto di rilievo è la qualità cantabile e leggera dei temi delle sezioni contrappuntistiche,⁹¹ temi modellati più sullo stile della *chanson* che del *ricercare*; l'alternanza delle diverse sezioni o tipologie di scrittura avviene spesso senza soluzione di continuità, senza stacco (come in Annibale Padovano) e talora senza cadenze distintive: innovazione, quindi, anche sul piano della concezione formale, in quanto le sezioni si succedono fluidamente e in modo continuativo».⁹² I due libri di *Toccate* denotano la propria ascendenza di finissima musica «da camera», rivelano la propria parentela stretta con la «musica ritirata, secreta, rarissima» dell'ambiente cortigiano.

Le sette *Toccate* trasmesse dall'intavolatura alfabetica tedesca di nuovo tipo del Fondo Giordano 2 della Biblioteca Nazionale di Torino⁹³ presentano – almeno in parte – un modello diverso da quello esemplificato nei due libri a stampa. Queste *Toccate* – attribuite dal redattore dell'intavolatura alfabetica espressamente a «M[e]s.[ser] Claudio», ad eccezione della *Toccata [sesta] con minute* –⁹⁴ sono state da noi rese sottoponendole ad un'indispensabile e vivace azione di fioritura condotta secondo lo stile meruliano, in particolare nelle sezioni accordali (spesso in apertura dei brani) e imitative; siamo informati che Merulo stesso, in vista dell'uscita a stampa, corredeva le sue composizioni di un'elaborata ornamentazione.⁹⁵

88 Nelle fonti del tempo relative al canto gregoriano, con *intonazione* si indicava la melodia salmodica di ciascun modo o tono ecclesiastico (cfr. SCIPIONE CERRETO NAPOLITANO [SCIPIO CERRETVS MVSICVS PARTENOPEVS; 1551-1633], *Della pratica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si diletmano. Con le postille poste dall'autore à maggior dichiarazione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi*, Napoli, Gio.[vanni] Giacomo Carlino, 1601, libro secondo, cap. XVI, *Modo facile dove s'impara di dare la sua debita Intonatione, ò vero Aria à ciascheduna Salmodia, sopra tutti li Otto Modi, ò ver Tuoni Ecclesiastici*, pp. 143-144).

89 MURRAY C. BRADSHAW, *The Origin of the Toccata*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1972 («American Institute of Musicology. Musicological Studies and Documents», 28); *The Falsobordone, A Study in Renaissance and Baroque Music*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1978 («American Institute of Musicology. Musicological Studies and Documents», 34).

90 Nel *Libro secondo* delle *Toccate d'intavolatura d'organo* si può osservare un chiaro ispessimento delle figure ornamentali che spesso si spingono sino ai valori dei trentaduesimi.

91 Carattere imitativo spigliato e brillante incrementato dal valore figurale della semiminima, *Notenbild* scelto (invece della consueta minima) dall'Autore per le sezioni contrappuntistiche.

92 FRANCESCO TASINI, *Rilievi stilistici sulla scrittura e l'esecuzione delle Toccate d'intavolatura d'organo (1598, 1604) di Claudio Merulo*, in FLAVIO DASSENNO, UMBERTO FORNI *et alii* (a cura di), *L'Antegnati di Santa Barbara (1565). L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro, Atti della giornata di studio: riflessioni sulla tutela degli organi storici* (Mantova, Palazzo Te, 24 Maggio 1997), Mantova, Publi-Paolini, 1999, pp. 85-90.

93 Cfr. CLAUDIO MERULO, *Toccate per organo, Libro III*, a cura di Sandro Dalla Libera, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1959. Sandro Dalla Libera attribuisce in blocco a Merulo nove *Toccate*; per tre di queste *Toccate*, trasmesse nell'intavolatura torinese senza indicazione d'autore – i nn. 1, 2, 3, 4, 5 e 7 sono esplicitamente attribuiti a Merulo dal redattore dell'intavolatura – e circa la loro improbabile attribuzione a Merulo, si veda il recente saggio di VINCENT PANETTA, *Toccate manoscritte per tastiera attribuite a Claudio Merulo. Problemi di autenticità*, «L'Organo», xxxiii (2000) [Bologna, Pàtron, 2001], pp. 249-279. A differenza di Panetta (che la considera adespota), abbiamo accolto nella nostra registrazione la *Toccata [sesta] con minute*.

94 Occorre tenere presente la grande affidabilità delle attribuzioni presenti nei due volumi dell'intavolatura torinese G 1 e G 2: «Delle 117 attribuzioni dei primi due volumi della collezione Giordano verificabili tramite concordanze una sola dà adito a conflitto, e questo può essere risolto in favore del copista dell'intavolatura. Tale circostanza pesa direttamente sulla valutazione delle attribuzioni dei 37 *unica* recanti nome d'autore presenti in questi stessi due volumi: il livello d'accuratezza dimostrato dal copista invita a prendere sul serio queste ultime attribuzioni» (PANETTA, *Toccate manoscritte per tastiera attribuite a Claudio Merulo. Problemi di autenticità*, cit., p. 257).

95 «Dal confronto tra le versioni delle due tocche [la n. 8 nel quarto tono del *Primo Libro* e la n. 8 nell'ottavo tono del *Secondo Libro*] contenute nel manoscritto [intavolatura di Torino] e nelle edizioni [a stampa], si può notare che molte varianti sono analoghe a quelle che intercorrono tra le diverse versioni dei ricercari [1567, intavolatura di Torino, 1605]. *Le modifiche apportate da Merulo alle tocche in occasione della loro pubblicazione stanno soprattutto nell'elaborazione dell'ornamentazione e nell'alterazione delle sezioni imitative, i cui valori vengono appunto dimezzati*» (CANDIDA FELICI, *La fortuna di Claudio Merulo in Germania: l'intavolatura d'organo tedesca di Torino*, in MARCO CAPRA [a cura di], *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, Parma-Venezia, Casa della Musica-Marsilio, 2006 [«Musica in Atto», I], pp. 299-313: 303).

Queste *Toccate* manoscritte spesso presentano ad apertura (ma non solo) una piena scrittura accordale (una specie di traccia, ovviamente, da animare con fioriture e «tirate» nelle due direzioni), con successivi «passaggi» lineari e di preferenza per grado congiunto, non esenti da sezioni liberamente imitative (una struttura che, in generale, richiama la tipica forma tripartita delle *Toccate* di ambito veneto, segnatamente di Annibale Padovano).⁹⁶ Soprattutto per apprezzare adeguatamente la superba [quarta] *Toccata di Ms. Claudio per l'Organo* – singolare per il gusto di fastosa ed esuberante sonorità, per la staticità armonica e l'amplissima estensione e insistenza dei disegni «passaggiati», talora prolungatamente *extra manum* (secondo il sistema di solmisazione) tratteggiati con vivissimo impulso digitale e 'palmare' – occorre fare riferimento esplicito agli esempi rimasti del virtuosistico e monumentale tastierismo di Padovano (cfr. la sua *Toccata del Primo Tono*),⁹⁷ già collega di Merulo agli organi della basilica marciana.

L'intero «codice elocutorio» della «moderna pratica» deve guidare e indirizzare l'esecuzione delle *Toccate* meruliane, con una lettura consapevole degli accorgimenti del «cantar con gratia», edotta circa la virtualità posizionale (semantica) degli stilemi affettuosi; gli stratagemmi squisitamente retorici individuati per l'operazione compositiva si applicano alla concisione fisiologica del passaggio: ogni intervento di «coloratura» riluce, rispettivamente, per qualità declamatorie, con purgati modi di attacco e terminazione, e appropriata conduzione consona alla tipologia figurativa del passo.⁹⁸ In una parola, l'«estetica del passaggio» decreta e tesse la lunga trama del «galateo dell'affetto» tipico della «nuova maniera»: «[...] tanta gratia, agevolezza, varietà di misura, e leggiadria, condizioni necessarie à questa nuova maniera, che adunate insieme fanno gran cumulo di sovrana eccellenza, e perfezione».⁹⁹

Il connotato di fondo concerne la «natura mobile», viva, pulsante del *passaggio* stesso; il tempo elastico – che dipana i suoi movimenti raggiungendo con estrema eleganza i diversi appoggi di percorso o le diverse consonanze annotate nel percorso polifonico, «[...] a guisa del Compasso, il quale benchè giri attorno alla circonferenza con vn piede, con l'altro tuttavia stà pur fermo nel centro»¹⁰⁰ – s'impone come il punto centrale. Oltretutto, solo il portare il tempo in modo aggraziato permette la differenziazione naturale dei suoi termini, la sfumatura dei contorni.

96 Si vedano, ad esempio, le tre toccate attribuite a PADOVANO pubblicate nella stampa postuma *Toccate et ricercari d'organo* (Venezia, Angelo Gardano, 1604): la seconda e la terza (*Sesto, Ottavo Tono*) presentano la forma tripartita (sezione accordale con passaggi ornamentali – sezione imitativa nello stile del ricercare – sezione conclusiva con diminuzioni) in un ambito di circa 50 misure. In relazione alla prima toccata (*Primo Tono*) – che si differenzia sia per l'ampiezza, sia per la forma bipartita – ricordiamo che Panetta ritiene legittimo, considerando anche il lungo intervallo intercorso tra la morte di Annibale (1575) e l'apparizione della stampa, supporre per questa toccata un originale tripartito, trasmesso poi in forma ridotta. Innanzi tutto lo studioso rileva l'assoluta estraneità della toccata di forma bipartita all'ambiente veneziano contemporaneo di Gabrieli; inoltre accenna a numerosi casi di toccate originariamente tripartite – sezione libera, sezione imitativa, sezione libera – e tramandate da una o più fonti senza la sezione conclusiva (PANETTA, *Le toccate per strumento a tastiera di Andrea Gabrieli: un riesame*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxxiii [1998], pp. 235-266: 252-253, n 20).

97 L'affascinante cornice di fastosa sonorità che traspare nella sezione di apertura è resa ancor più eloquente dall'espressa indicazione (con lettere poste sotto il sistema) di note lunghe affidate al pedale: esempio magniloquente ed *ante litteram* di «Toccata sopra i pedali».

98 CESARE CRIVELLATI *Medico Viterbese, Discorsi mvsicali, nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teorica, ma etiandio alla pratica; mediante le quali si potrà con facilità pervenire all'acquisto di così honorata scientia*, Viterbo, Agostino Disc.[epoli], 1624, cap. I, *Come si deve dar principio, mezo, & fine alle cantilene, e come si devono porre in esser le pause*, pp. 187-189.

99 IL SECONDO LIBRO / DI TOCCATE. CANZONE / VERSI D'HINNI MAGNIFICAT / GAGLIARDE. CORRENTI / ET ALTRE PARTITE / D'INTAVOLATVRA / DI CIMBALO ET ORGANO / DI GIROLAMO FRESCOBALDI / ORGANISTA / IN S. PIETRO DI ROMA, Roma, Nicolò Borbone, 1637², *Dedica* (c. [III]) a «Mons.[signo]^{re} Luigi Gallo Vesc.[ov]^o d'Ancona Nuntio di Savoia».

100 Paragon preso a prestito da CLAUDIO SARACINI «DETTO IL PALVSI, Nobile Senese» (Siena, 1586-post 1649), LE TERZE / MVSICHE / [...] / Per Cantar, & Sonar nel Chitarrone Arpicordo & altri stromenti. / Et nel fine il Pianto della Beata V.[ergine] M.[aria] in stile recitativo / *Novamente composte & date in luce* / CON PRIVILEGIO. / [marca tipografica] / IN VENETIA, / *Appresso Alessandro Vincenti*. MDCXX, *Dedica* «AL SERENISSIMO GRAN DVCA DI TOSCANA COSIMO SECONDO DE' MEDICI».

Ci limitiamo qui a richiamare l'antica e ricorrente immagine del cavallerizzo, modello ricavato dalla stimatissima e nobile arte dell'equitazione, emblematicamente richiamato in molte fonti; il paragone è riferito, rispettivamente, ora all'aggraziato modo di 'porgere' il passaggio, ora al fine 'condimento' con cui tessere una parte, una linea, una cantilena. Quest'analogia vanta una lunga e persistente presenza nella teoria musicale, sempre riferita a modalità d'esecuzione relative al tempo. Già Guido d'Arezzo (997?-1050?), trattando delle «divisioni» (*morae*) nel canto gregoriano che contraddistinguono il testo e lo rendono intelligibile, affermava:

Ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum
rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi
mora ad repausandum lassae perveniant.¹⁰¹

In pratica Guido D'Arezzo fa chiaramente intendere che è naturale preparare il riposo che deve farsi sulla nota finale di un membro di frase con un rallentamento progressivo nelle note precedenti; afferma, infatti, che come un cavallo che corre rallenta la sua corsa al momento d'arrivare alla meta, così alla fine delle *distinzioni* la voce quasi stanca rallenta la recita.

Giovanni Battista Bovicelli introduce la stessa similitudine a proposito del «groppetto raffrenato»¹⁰² ed i passaggi allentati nel termine:

[...] in quella maniera, che s'usa nel cavalcare: Perche
non sogliono i cavallerizzi, quando c'hanno dato una
longa scorsa ad un cavallo, nel mezo della carriera, tirar
in un subito la briglia; ma vanno a poco, a poco ritirando
il freno, e rallentando i passi.¹⁰³

È interessante aggiungere che lo stesso autore, dopo aver raccomandato di «andar moderando con note di un poco più valore» passaggi di semicrome e biscrome, consiglia, per i casi ove non fosse possibile tale allentamento espressamente compartito e notato,

all'ora con voce moderata, e soave [...] finir
la parola, in maniera tale, che la soavità della voce
tempri l'asprezza che nasce dalla velocità delle note.

101 GUIDO D'AREZZO, *Micrologus de musica*, cap. xv.

102 Si noti che il verbo *raffrenare* si riferisce direttamente alla pratica del maneggio dei cavalli, «gesto fatto co'l tirar le braccia indietro con le mani chiuse in modo di *raffrenar* un cavallo» (GIOVANNI BONIFACCIO, *L'arte de' cenni*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616, p. 475); significa «ritener con freno» (dal latino *refraenare, cohibere*), metaforicamente *reprimere, moderare, tenere a segno*. Il *Freno* è uno «Strumento di ferro, che si mette in bocca al Cavallo, appiccato alle redini, per reggerlo, e maneggiarlo, e guidarlo a suo cenno, altrimenti detto Morso» (*Vocabolario degli accademici della Crusca compendiato*, Venezia, 1724, *ad vocem* «raffrenare», vol. I, p. 523).

103 BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*, cit., *Avertimenti intorno alle note*, p. 12.

Giovanni Battista Magone («DETTO’L PICINO, Cittadino di Pavia, Causidico, Musico, & Organista»), nel capitolo VIII che tratta «in qual maniera’l Cantore devi portar la voce», estende l’ambito applicativo del paragone e lo affianca alla figura – altrettanto topica – dell’«augello»: ¹⁰⁴

[...] mentre si da’l tempo proporzionato alle volte nel cominciar del passaggio, quando, che con destrezza si comincia, e poi à poc’ à poco si v`a inalzando, overo sublimando con la voce à *guisa d’un augello* qual vogli pigliar’ il volo, poi che con l’ale si comincia ad esercitar nel pigliar il volo, *overo à guisa d’un Corriero*, qual avanti, che pigli’ il corso, con bella maniera si maneggia, e s’ avvezza, e s’ inanimisce al pigliar la carriera: cosi anco si dev’ l Cantor’ avvertire nel precipiare, cioè, non precipitosamente, e senza considerazione proromper nelle tirate, e sminuzioni, di Crome, ò Biscrome, ne co Trilli, ma si ben deve cominciar con voce soda, dolce, soave, e pian piano giont’ à qualche cadenza, over’ ad un passaggio comodo, esplicar tal voce con Semiminime, poi Crome, e successivamente con Semicrome, aggiongendovi alla cadenza tal volta’l Trillo, qual pel più, oggidì in tal caso da sofficienti Cantanti s’ usa, overo giont’ ad essa cadenza finir con destrezza, e delicatezza tale, che rendi l’ udiante attento. ¹⁰⁵

104 «Le vaghezze, & gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure, tutta volta che in un tatto, ò mezzo si aggiunge una quantità di figure che hanno natura di esser velocemente pronunziate: le quali rendono tanto piacere, & diletto, che ci pare d’udir tanti bene amaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono il cuore, & ci fanno rimanere del cantar loro molto ben contenti» (ZACCONI, *Prattica di musica*, cit., libro primo, cap. LXVI, *Che stile si tenghi nel far di gorgia, & dell’uso de i moderni passaggi*, c. 58r).

105 GIOVANNI BATTISTA MAGONE, GHIRLANDA / MOSICALE, / [...] / IN CVI SI SCORGE L’ECCELLENZA DELLA MVSICA, / *fondamento dell’arti Liberali, & vn finto sonno / nel Capitolo Sesto, co sequenti.* / AL SERENISS.[I]^{MO} SIGNOR, IL SIG.[NOR] / RANVCCIO FARNESE, Duca di Parma, e Piacenza, &c. / APRESSO POI SI VED’VN DISCORSO, SI DEL VFFICIO / del Sopr’intendente di Musica, quanto dell’esercizio de concertati Cantori. / ALL’ILLVSTRISS.[IMO] ET ECCELLENTISS.[IMO] SIG.[NOR] / DON OTTAVIO FARNESE. / *Op[er]a nuova ma dotta, dilettevole, vaga, & vtile à ciascuno, / & in particolar’al Musico, e Cantore.* / [stemma] / IN PAVIA, Appresso Giovanni Negri, 1615, *CAPITOL’OTTAVO, SI NARRA NEL PRESENTE CAPITOLO, in qual maniera’l Cantore devi portar la voce, e ch’ à lui è di grand’vtilità la cognizione del Contraponto*, pp. 109-110.

Anche Zacconi riprende la bella immagine, inserendola nella poetica espressamente derivata dal discorso di Baldassar Castiglione (1478-1529) sulla «Regola onde nasce la gratia» e sulla *misurata* «sprezzatura»: ¹⁰⁶

In tutte le operationi humane, sieno di qual si voglia sorte che si vogliano, ò da che chi si sieno fatte, si ricerca gratia, & attitudine [...] quella [gratia] ch'hanno gli huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo.

In questo si conosce quanta differenza sia nel vedder star à cavallo un Cavaliere, un Capitano; ò un Zappaterra, & un Facchino: & con quanta leggiadria, tenghi in mano, spieghi, & mova lo stendardo perito & buono Alfiero [...].

Similmente ancora per i bei atti fatti da un Cavaliere in giostra li huomini restano in amor legati & vinti. ¹⁰⁷

Per concludere su questo argomento, ricordo che Giovanni Maria Trabaci (1575ca-1604) ricorre alla stessa immagine del cavallo, paragonando la necessaria «disciplina dello Sprone, e del freno» al «devuto spirito» indispensabile nell'esecuzione della «attual Musica». ¹⁰⁸

106 «Ma havendo io già piu volte pensato meco onde nasca questa *gratia*, lasciando quegli, che da le stelle l'hanno, trovo una *regula universalissima*: la qual mi par valer circa questo in tutte le cose humane, che si facciano o dicano più che alcun'altra: Et ciò è fuggir quanto piu si po, & come un asperissimo, & pericoloso scoglio la affettazione: & per dir forse una nova parola, *usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte*, & dimostri ciò, che si fa, & dice, venir fatto senza fatica, & quasi senza pensarvi: Da questo credo io che derivi assai la *gratia*» (BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, Lyone, Guglielmo Rovillio, 1562 [Venezia, 1528¹], libro primo, cap. XXIV, p. 61). Castiglione poi non poteva mancare di additare a modello e di lodare «il cavallier [...] che stia a cavallo cosi *disciolto*, & sicuro, come si fosse a piedi», cioè che si destreggia con impareggiabile e naturale «desinvoltura».

107 ZACCONI, *Prattica di mvica*, cit., libro primo, cap. LXIII, *In che modo si possano le figure musicali cantar con gratia*, c. 55v.

108 GIOVANNI MARIA TRABACI, *Ricercate, canzone franzese[,] capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, dvrezze, ligatvre, consonanze stravaganti, et vn madrigale passeggiato nel fine. Opere tutte da sonare, à quattro voci*, Libro primo, Napoli, Costantino Vitale, 1603, *Ai Lettori*.

L'importanza capitale che riveste il modo di gestire il tempo, secondo un'arcata sinuosa, pieghevole, mobile, viva e sciolta come il gesto proporzionato, sarà poi esemplarmente sottolineata da Girolamo Frescobaldi (1583-1643) nei suoi «avvertimenti», ove questa qualità figura al primo punto:

1. Primieramente; che non dee questo modo di sonare¹⁰⁹
stare soggetto à battuta; come veggiamo usarsi ne i
Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si
agevolano per mezzo della battuta portandolo hor
languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria,
secondo i loro affetti, ò senso delle parole.¹¹⁰

E un numero difficilmente elencabile di fonti convergono, con avvertita coscienza, su questo nodo focale e primario.

Infine, non vogliamo tralasciare di sottolineare che nella scelta delle sonorità organistiche, nelle varie combinazioni dei registri ci siamo attenuti alle indicazioni (*Tutti li modi di sonar con l'Organo*, 1558) di Vincenzo Colombi¹¹¹ e soprattutto ai consigli dell'importante *Discorso sopra il concertar li registri dell'organo* di Diruta, le cui indicazioni sono basate sull'estetica dei modi, si regolano cioè «secondo gli effetti dell'Armonia, che si vuol fare appropriata alli Tuoni».¹¹²

FRANCESCO TASINI

109 «Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità, di passi [...]» (TOCCATE E PARTITE / D'INTAVOLTURA DI CIMBALO / DI GIROLAMO FRESCOBALDI / ORGANISTA / DI S. PIETRO DI ROMA / Nuovamente da lui date in luce, & / con ogni diligenza corrette / LIBRO PRIMO, Roma, Nicolò Borboni, 1615², *Al lettore*).

110 *Ibidem*.

111 Tabella per la combinazione dei registri dell'organo di Valvasone (1532-1533), probabilmente suggerita da Vincenzo Colombi nel 1558 in occasione dell'aggiunta del registro *Fiffaro* (Valvasone, Duomo del SS. Corpo di Cristo, Archivio Parrocchiale, *Registro de la Administration di la chiesa di Valvason da 1542 et affitti da 1530 in poi*, c.n.s.). Si veda LORIS STELLA, *Vincenzo Colombi organaro a Venezia e la sua attività*, «L'Organo», xxxix (2007), pp. 37-89: 44-47.

112 DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, cit., libro quarto, pp. 22-23.