Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 48 (2007)

Artikel: Claudio Merulo nell'Intavolatura Tedesca di Torino : il problema delle fonti

Autor: Collarile, Luigi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858716

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LUIGI COLLARILE (BASEL)

Claudio Merulo nell'Intavolatura Tedesca di Torino: il problema delle fonti

1. Premessa

Compilata tra l'inizio del 1637 e la fine del 1640, l'Intavolatura Tedesca di Torino (d'ora in poi, *Intavolatura*) costituisce «la più ampia fonte manoscritta di musica organistica oggi conosciuta».[1] Opera di un copista professionista con ogni probabilità di origine tedesca,[2] essa raccoglie una gran parte del repertorio di musica per tastiera attualmente noto prodotto

* Desidero ringraziare la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, la Bibliotheka Jagellońska di Cracovia e la Öffentliche Bibliothek der Universität Basel per avermi messo a disposizione le fonti musicali adoperate in questo studio. Per i preziosi consigli e le stimolanti discussioni che hanno accompagnato la redazione di queste pagine sono molto riconoscente a Claudio Bacciagaluppi (Università di Friborgo) e a Daniele Maira (Università di Basilea).

1 Si tratta dell'imponente raccolta manoscritta di musica in intavolatura tedesca di tipo ‹nuovo›, composta da sedici volumi – otto appartenenti al fondo Renzo Giordano, otto al fondo Mauro Foà, – conservati attualmente presso la Biblioteca Nazionale di Torino. Per un dettagliato spoglio di questa fonte si rinvia a MISCHIATI, *Intavolatura*, che costituisce il più significativo studio monografico in proposito: ai numeri del suo catalogo si fa costante riferimento in questo saggio. Ad esso va affiancato FRAGALÀ DATA – COLTURATO, *Raccolta Foà-Giordano*, che oltre a fornire un catalogo complessivo delle collezioni Renzo Giordano e Mauro Foà offre un'ampia ricognizione della storia della trasmissione delle fonti manoscritte in esse contenute: per questo in part. BASSO, *Introduzione*.

2 Cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 6 e FELICI, *Musica italiana*, pp. 8 sg. Di diverso avviso JUDD, *The use of notational formats*, p. 222, che sulla base di due elementi – «the strongly Italianate hand and exclusive use of Italian language in the titles» – sostiene invece che il copista principale dell'*Intavolatura* sarebbe «an Italian working in south Germany». Judd non prende in considerazione però la presenza di una serie di annotazioni in tedesco che per il loro carattere piuttosto personale (ad esempio il commento «Ist gueth»: cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 119) costituiscono un prezioso indizio di quale sia con ogni probabilità la lingua principale del copista dell'*Intavolatura*. Al contrario, la familiarità con l'italiano come anche l'apparente ‹italianità› della grafia del copista potrebbero essere il frutto di sue dirette esperienze di studio in Italia.

nella Germania del Sud e nell'Italia del Centro-Nord tra la metà del Cinquecento e gli anni '30 del Seicento.[3] Non si conoscono gli scopi esatti per i quali essa sia stata redatta: la sua compilazione parrebbe però essere il frutto di una specifica commissione legata al vivace ambiente culturale che ruota attorno famiglia Fugger di Augsburg.[4]

All'interno dell'*Intavolatura*, Claudio Merulo (Correggio, 1533 – Parma, 1604) è l'autore italiano più rappresentato.[5] Se ciò è certamente il riflesso della fortuna e della diffusione incontrate dalla sua produzione di musica per tastiera (in assoluto quella che più ha conosciuto la via dei torchi tipografici fino all'inizio del Seicento),[6] la presenza di un assai cospicuo numero di composizioni a lui attribuite tràdite soltanto in questa fonte mette in luce l'importanza che questa straordinaria silloge manoscritta riveste nella trasmissione della produzione meruliana.[7] Principale obiettivo di questo studio è quello di valutare il problema rappresentato dalle fonti impiegate per la redazione di alcuni *unica* attribuiti a Merulo, presenti nell'*Intavolatura*.

Sul problema che riguarda le fonti impiegate per la redazione della produzione di Claudio Merulo nell'*Intavolatura*, la critica moderna pare aver assunto una linea interpretativa sostanzialmente condivisa: il copista si sarebbe servito di fonti a stampa per redigere le composizioni di cui è

3 Sebbene decisamente minoritarie, nell'*Intavolatura* sono presenti anche composizioni di autori coevi attivi nella Germania del Nord, nei Paesi Bassi e in Francia: si rinvia al catalogo ragionato in MISCHIATI, *Intavolatura*.

4 Cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, pp. 5–10.

5 Sulla base dello spoglio fornito in MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 149, le composizione attribuite a Claudio Merulo nell'*Intavolatura* sono complessivamente 211.

6 Otto sono le edizioni monografiche oggi conservate contenenti composizioni di Merulo in intavolatura per tastiera: *Ricercari d'intavolatura. Primo libro* (Venezia, 1567); *Messe d'intavolatura* (Venezia, 1568); *Canzoni d'intavolatura. Libro primo* (Venezia, 1592); *Toccate. Libro primo* (Roma, 1598); *Toccate. Libro secondo* (Roma, 1604); *Ricercari d'intabolatura. Libro Primo* (Venezia, 1605: ristampa dell'edizione del 1567); *Canzoni d'intavolatura. Libro secondo* (Venezia, 1606); *Canzoni d'intavolatura. Libro terzo* (Venezia, 1611). Ad esse devono essere aggiunti tre volumi di ricercari *da cantare*, pubblicati in fascicoli-parte (*Libro primo*: Venezia, 1574; *Libro secondo*: Venezia, 1607; *Libro terzo*: Venezia, 1608), oltre a sedici composizioni pubblicate in alcune antologie dell'epoca: per un catalogo delle composizioni per tastiera di Merulo si rinvia a DEBES, *Werke von Claudio Merulo*, pp. 324–408.

7 Sulla base dello spoglio fornito da MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 149, sono 79 le composizione attribuite a Claudio Merulo per le quali l'*Intavolatura* rappresenta l'unica fonte oggi nota. Oltre ad esse, questa preziosa raccolta manoscritta contiene *unica* di diversi altri autori, tra i quali Hans Leo Hassler, Jan Pieterszoon Sweelinck e gli italiani Andrea e Giovanni Gabrieli, Ottavio Bariola, Cesare Borgo, Francesco Bianciardi, Francesco della Porta, Girolamo Frescobaldi.

possibile individuare precise concordanze in edizioni storiche, mentre per la compilazione degli *unica* avrebbe utilizzato una serie di manoscritti di primissima mano. È quanto ipotizzato per primo da Oscar Mischiati, in margine al suo prezioso lavoro di catalogazione dell'*Intavolatura*. Se egli non ha dubbi che le concordanze con edizioni a stampa permettano di individuare gli antigrafi realmente impiegati dal copista per la redazione, per quanto riguarda gli *unica* ipotizza che il copista possa «aver attinto ad una fonte di diretta provenienza o perlomeno assai vicina» a Merulo in considerazione della qualità del dettato musicale delle composizioni, in grado di confermare nella maggior parte dei casi l'attribuzione al compositore, assegnata loro nell'*Intavolatura*.

Questa ricostruzione ha trovato una sostanziale conferma in un importante studio di Robert Judd, che rappresenta il più ampio e documentato lavoro finora prodotto relativo ai problemi di trasmissione delle produzione musicale per tastiera di Claudio Merulo.[8] Attraverso un accurato esame delle toccate a lui attribuite presenti nell'*Intavolatura*,[9] egli ha potuto stabilire come un gruppo di composizioni sia stato con certezza copiato a partire dalle due raccolte di toccate pubblicate rispettivamente nel 1598 e nel 1604: si tratta delle toccate nr. 52–71 del vol. 2.[10] L'analisi di queste composizioni permette di evidenziare alcuni aspetti del *modus operandi* del copista, tra cui due scelte editoriali attuate con relativa sistematicità: l'asportazione delle sezioni contrappunstistiche presenti all'interno delle toccate (copiate separatamente in altri volumi dell'*Intavolatura*) e la trasposizione delle composizioni annotate in ‹chiavette› nell'originale. A parte queste macroscopiche azioni ‹meccaniche›, la collazione delle fonti evidenzia una sostanziale aderenza del testo musicale delle composizioni copiate rispetto a quello degli antigrafi a stampa, segno di un intervento del copista tendenzialmente mirato e limitato.

Più complessa la situazione che riguarda le toccate prive di concordanze con fonti a stampa. Delle composizioni attribuite a Merulo nella *Tavola* posta ad apertura del volume, tre sono certamente spurie (nr. 20, 72 e 73) e una quarta da attribuire con ogni probabilità a Giovanni Gabrieli (nr. 15).[11] Le toccate ascrivibili alla penna di Merulo sarebbero quindi

8 JUDD, *The use of notational formats*, p. 229: «It is reasonable to assume that the exemplars for the *unica* were other manuscripts».

9 Nei sedici volumi dell'*Intavolatura* le composizioni sono state suddivise per genere musicale: i voll. 1 e 2 sono dedicati alle toccate (cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, pp. 10 sgg.). Tutte le toccate attribuite a Merulo sono tràdite nel vol. 2.

10 JUDD, *The use of notational formats*, pp. 284–293.

11 Cfr. JUDD, *The use of notational formats*, pp. 235 sg. e soprattutto il puntuale spoglio condotto da PANETTA, *Padua 1982*. Le toccate nr. 15, 20, 72 e 73 sono state invece considerate autentiche da Sandro Dalla Libera, che ritiene attendibile la loro attribuzione a

cinque: nr. 12, 13, 14, 16 e 17. Ad esse vanno aggiunte però le toccate nr. 18 e 19, che – come Judd ha dimostrato in maniera assolutamente convincente – rappresentano una prima redazione di due composizioni, rielaborate in seguito dallo stesso Merulo in vista di una loro pubblicazione all'interno dei due *Libri* di toccate: si tratta rispettivamente della *Toccata ottava* del *Primo libro* (1598) e della *Toccata ottava* del *Secondo libro* (1604).[12] A questa conclusione lo studioso è giunto analizzando le due diverse redazioni e il loro rapporto con l'*Intavolatura*. È possibile accertare infatti che il copista abbia redatto a breve distanza nello stesso vol. 2 le diverse versioni delle due toccate: la prima toccata è trascritta al nr. 18 e al 56; la seconda al nr. 19 e al 61. La collazione del loro dettato musicale mette in evidenza che le versioni nr. 56 e 61 sono state copiate con certezza dalle edizioni a stampa;[13] le versioni nr. 18 e 19 al contrario non dipendono da esse. A fronte infatti dell'asportazione di alcune sezioni in stile imitativo nella toccata nr. 56 (un'operazione che rappresenta – come si è visto – una delle caratteristiche del *modus operandi* del copista), nella toccata nr. 18 sono presenti alcune sezioni che non trovano riscontro nella versione dipendente dalla fonte a stampa, tra cui una addirittura in stile contrappuntistico,[14] che – proprio in considerazione del *modus operandi* del copista – assai difficilmente può essere attribuita alla sua penna. L'elemento più macroscopico che differenzia le diverse redazioni di entrambe le toccate riguarda però un aspetto formale del loro dettato musicale. Il confronto con le versioni a stampa evidenzia infatti come l'ornamentazione delle composizioni nr. 18 e 19 sia decisamente meno florida rispetto a quella delle toccate nr. 56 e 61.[15] Poiché appare del tutto improbabile che ciò possa rappresentare il frutto di una volontaria azione di ‹semplificazione› operata dal copista sulla base della versione a stampa, è ragionevole

Merulo presente nella *Tavola* posta ad apertura del vol. 2 dell'*Intavolatura*: cfr. DALLA LIBERA (ed.), *Merulo-Toccate*, vol. 3, pp. 26–31. La scarsa attendibilità delle *Tavole*, redatte nel sec. XVIII in occasione della rilegatura dei volumi dell'*Intavolatura*, è stata però correttamente messa in luce da MISCHIATI, *Intavolatura*, pp. 14 sgg.

12 JUDD, *The use of notational formats*, pp. 238–271. In realtà, nell'*Intavolatura* esiste un terzo caso di doppia redazione di una toccata meruliana. Si tratta della *Toccata terza* del *Primo libro*, copiata due volte nel vol. 2 dell'*Intavolatura* (nr. 52 e 60). In questo caso, però, si tratta con certezza di un errore del copista, che ricopia due volte la medesima composizione dalla medesima fonte.

13 Cfr. JUDD, *The use of notational formats*, pp. 227, 254 e soprattutto 291 sg.: «Variants, deletion of imitative sections, and transposition in section eight are consistent with scribal characteristics throughout the [*Intavolatura*], suggesting that the scribe copied from the prints».

14 Cfr. COLLARILE (ed.), *Merulo-Intavolatura*, Toccata [VI], batt. 33–36.

15 Pur genericamente, di «una certa semplificazione delle figure ornamentali» parla anche MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 29n, ripreso da DALLA LIBERA (ed.), *Merulo-Toccate*, vol. 3, p. [I].

ritenere che le toccate nr. 18 e 19 rappresentino una prima redazione delle rispettive composizioni, precedente rispetto a quella pubblicata nei due *Libri di toccate* stampati da Simone Verovio nel 1598 e nel 1604.[16]

Poiché i tratti stilistici delle toccate nr. 18 e 19 appaiono compatibili con quelli dei cinque *unica* attribuiti a Merulo (le toccate nr. 12, 13, 14, 16 e 17) con cui esse sono tràdite nel vol. 2 dell'*Intavolatura,* Judd ritiene che queste toccate formino un gruppo omogeneo di composizioni appartenenti a un periodo compositivo ‹alto›, con ogni probabilità precedente al 1584.[17] Per quanto riguarda gli antigrafi adoperati dal copista dell'*Intavolatura,* egli ipotizza che esse provengano «from a manuscript of Venetian provenance, perhaps from the collections of Hassler, who spent eighteen months in Venice in 1584–1585, and later worked in Augsburg».[18] Judd evoca però anche un preciso contesto nel quale le toccate meruliane tràdite soltanto nell'*Intavolatura* (le nr. 12, 13, 14, 16, 17, 18 e 19) potrebbero aver visto la luce: «It is know that Merulo had some toccatas prepared for printing as early as 1567 [...]; these may be the same works».[19] Il riferimento è al *Settimo libro nel quale si contengono Toccate d'Organo* del programma editoriale annunciato da Merulo nel 1567.

È noto infatti che, accanto alla propria attività artistica di compositore ed esecutore, egli si sia occupato attivamente di editoria musicale, proponendosi tra il 1566 e il 1570 sulla scena veneziana con una propria marca tipografica.[20] Tra i volumi oggi conservati prodotti dai torchi della sua

16 JUDD, *The use of notational formats*, p. 270: «It is highly likely that the two toccatas M18 and M19 [nr. 18 e 19] are early versions of toccatas printed at the end of Merulo's life, and comparison with the printed versions allows a revision process to be seen, in wich Merulo's primary emendations appear to have been the elaboration of ornamentation and the addition or alteration of imitative sections».

17 JUDD, *The use of notational formats*, pp. 270 sg.: «Of the other toccatas in this section of the manuscript, only M12 [nr. 12] contains an imitative section, and none contains elaborate ornamentation. It is therefore reasonable to propose that chronologically the toccatas M18–19 [nr. 18 e 19] postdate the other works in the section, and all date from before 1584»; per dimostrarlo si richiama anche alle somiglianze formali tra queste toccate e la *Toccata del terzo Tuono* di Merulo, stampata nel 1593 all'interno del *Transilvano* di Girolamo Diruta (cfr. DIRUTA, *Transilvano*, pp. 16v sgg.). Assai dubbia appare invece l'ipotesi avanzata da Vincent Panetta, secondo il quale queste toccate rappresenterebbero delle composizioni di carattere ‹pedagogico›, che Merulo avrebbe evitato di pubblicare a causa del loro aspetto formale piuttosto ‹semplice›: cfr. PANETTA, *Toccate manoscritte*, p. 260.

18 JUDD, *The use of notational formats*, p. 235.

19 JUDD, *The use of notational formats*, p. 234.

20 Cfr. SARTORI, *Dizionario degli editori*, pp. 101 sg., e soprattutto l'importante studio di EDWARDS, *Merulo* I, pp. 159–210, che FELICI, *Musica italiana* inspiegabilmente ignora. Per una lista delle edizioni uscite dalla stamperia di Claudio Merulo oggi conservate cfr. DEBES, *Werke von Claudio Merulo*, pp. IX sg.

ORDINE DE' LIBRI
D'INTAVOLATURE
D'ORGANO, CHE PROMETTE
SVCCESSIVAMENTE
Dare in luce Claudio Merulo
da Correggio.

PRIMO Et ſecondo libro d'Intauolature d'Organo, ne' quali ſi contengono Ricercari di Claudio Merulo da Correggio.
Terzo libro, nel quale ſi cõtẽgono Ricercari, Magnificat, Hinni, & altre cõpoſitioni di diuerſi auttori.
Quarto libro, nel quale ſi contengono Meſſe di Claudio Merulo.
Quinto libro, nel quale ſi contengono Hinni del medeſimo.
Seſto libro, nel quale ſi contengono Magnificat del medeſimo.
Settimo libro, nel quale ſi contengono Toccate d'Organo del medeſimo.
Ottauo libro, nel quale ſi contengono Canzoni intauolate dal medeſimo.
Nono libro, nel quale ſi contengono Canzoni, Madrigali, & Mottetti intauolati dal medeſimo.
Decimo libro, nel quale ſi contengono Ricercari di Iaches da Ferrara intauolati da Claudio Merulo.
Vndecimo libro, nel quale ſi contengono Meſſe di diuerſi auttori intauolate da Claudio Merulo.
Duodecimo libro, nel quale ſi contengono Ricercari d'Andrea Gabrielli Organiſta di San Marco in Venetia.

Figura 1: Il programma editoriale di Claudio Merulo (MERULO, *Ricercari d'intavolatura. Libro primo*, Venezia, Claudio Merulo, 1567, f. A1v)

officina è possibile documentare la presenza di due raccolte di proprie composizioni in intavolatura per tastiera: i *Ricercari d'intavolatura. Libro primo*, stampati nel 1567, e le *Messe d'intavolatura. Libro quarto*, apparse un anno più tardi.[21]

Si tratta di due testimonianze di grande interesse, perché – oltre a costituire delle fonti primarie per il repertorio che trasmettono, in quanto stampate a cura dello stesso compositore – forniscono la prova dell'esistenza di un ambizioso progetto editoriale nel campo della musica per tastiera. I *Ricercari d'intavolatura* e le *Messe d'intavolatura* rappresentano infatti il ‹primo› e il ‹quarto› di una serie di dodici volumi dedicati a questo repertorio, che Merulo intende dare alla luce sulla base di un

21 Della stampa dei *Ricercari d'intavolatura. Libro primo* è attualmente noto un unico esemplare conservato presso la Biblioteka Jagiellońska di Cracovia: P-Kj, *Musica antica pratica*, M 685 (cfr. PATALAS, *Catalogue*, nr. 1368). In realtà, si tratta dell'esemplare custodito presso la Staatsbibliothek di Berlino fino allo scoppio della II Guerra Mondiale: non è catalogato in RISM in quanto per diverso tempo ritenuto disperso. Anche delle *Messe d'intavoltura. Libro quarto* è conservato un unico esemplare, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma (RISM: M 2373). Per la datazione di entrambi i volumi occorre far riferimento ai termini cronologici presenti nelle dediche delle due edizioni, firmate rispettivamente il I luglio del 1567 e i I aprile del 1568. Sul frontespizio, infatti, non è annotata alcuna datazione.

Volume	*Contenuto*	*Autore*
Libro I	Ricercari	Claudio Merulo
Libro II	Ricercari	Claudio Merulo
Libro III	Ricercari, Magnificat, Hinni et altre compositioni	diversi autori
Libro IV	Messe	Claudio Merulo
Libro V	Hinni	Claudio Merulo
Libro VI	Magnificat	Claudio Merulo
Libro VII	Toccate	Claudio Merulo
Libro VIII	Canzoni	[?] intavolate da Claudio Merulo
Libro IX	Canzoni, Madrigali e Mottetti	[?] intavolati da Claudio Merulo
Libro X	Ricercari di Iaches da Ferrara	[Jacques Brumel?] intavolati da Claudio Merulo
Libro XI	Messe di diversi auttori	diversi autori intavolate da Claudio Merulo
Libro XII	Ricercari di Andrea Gabrieli	Andrea Gabrieli

Tabella 1: Il programma editoriale di Claudio Merulo (1567)

preciso piano editoriale, di cui egli dà notizia nell'*Ordine de' Libri d'Intavolature d'Organo,* stampato in apertura del primo volume (v. Figura 1 e Tabella 1).[22]

Non è la prima volta che questo contesto editoriale viene evocato in rapporto agli *unica* dell'*Intavolatura*. Un'ipotesi simile è stata avanzata da Oscar Mischiati anche per un'ampia silloge di versetti liturgici attribuiti a Claudio Merulo, tràditi nel vol. 3 dell'*Intavolatura* (nr. 31–87):[23]

> È difficile dire se questo nutrito gruppo di versetti di Merulo derivi da una fonte stampata o manoscritta; come si sa, Merulo aveva in animo di pubblicare una collezione di dodici libri d'intavolature d'organo secondo un piano (*Ordine De' libri di Intavolature / D'Organo, Che promette / Successivamente / Dare in Luce Claudio Merulo / Da Correggio*) che egli stesso allegò ai *Ricercari d'Intavolatura d'Organo... Libro Primo* (1567). [...] non sembrerà azzardata l'ipotesi che alcuni o tutti i versetti qui copiati derivino da quei libri dell'elenco meruliano che – stando ai titoli – avrebbero potuto contenerli.

22 L'*Ordine de' Libri d'Intavolature d'Organo* è stampato subito dietro il frontespizio del volume: f. A1v. Il documento è stato pubblicato per la prima volta in CESARI, *Prefazione*, pp. XLIII–XLIV, di cui si è servito MISCHIATI, *Intavolatura*. Per un'edizione critica dei *Ricercari d'intavolatura. Libro primo* si rinvia a MARCON (ed.), *Merulo-Ricercari 1567* e a MOREHEN (ed.), *Merulo-Ricercari 1567*. Per un'edizione critica delle *Messe d'intavolatura* si rinvia invece a JUDD (ed.), *Merulo-Messe 1568* e a WALTER (ed.), *Merulo-Messe 1568*.

23 MISCHIATI, *Intavolatura*, pp. 37 sg.

Mischiati, però, come Judd e quasi tutta la critica moderna, ha pochi dubbi su un fatto: che i *Ricercari d'intavolatura. Libro primo* e le *Messe d'intavolatura. Libro quarto* costituiscano gli unici due volumi – dei dodici inizialmente previsti – ad essere stati realmente pubblicati da Merulo.[24] Il possibile rapporto tra gli *unica* presenti nell'*Intavolatura* e il contenuto del progetto editoriale annunciato da Merulo nel 1567 è risolto ipotizzando che gli antigrafi usati dal copista possano dipendere dai manoscritti che il compositore avrebbe predisposto per le stampe poi in realtà mai realizzate, poiché – come sostiene Mischiati – «è da ritenere certo che Merulo avesse effettivamente disponibili in manoscritto le musiche per tale impresa» nel momento in cui annuncia il proprio ambizioso programma editoriale.[25] Il teorema dell'esistenza di fonti manoscritte di primissima mano contenenti composizioni di Merulo è quindi così suggellato.

24 Secondo Oscar Mischiati, questi due volumi sarebbero «con tutta probabilità, gli unici ad esser stati realizzati»: cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 38n. Cfr. inoltre EDWARDS, *Merulo* I, p. 197 («The full set of twelve books unfortunately never was completed») e soprattutto EAD., *Merulo* II, p. 475, che riassume la questione nel modo seguente: «Merulo's ambitions for the printshop clearly envisioned a burgeoning market for keyboard music, however, for in his *Ricercari d'intavolatura d'organo, libro primo* (1567) he outlined the titles and contents of 12 prospective volumes of intabulated organ works, the ricercares being the first of the series. Proof of the seriousness of Merulo's intentions is provided by the privilege wich the Venetian state granted to his scheme in early March 1568. The *Messe d'intavolatura d'organo, libro quarto* issued later that year, closely followed the plan». A tal punto questa ipotesi è data per assodata, da non venire nemmeno più discussa: cfr. MORCHE, *Merulo*, col. 49 e soprattutto FELICI, *Musica italiana*, p. 49. Le uniche voci più possibiliste sul fatto che Merulo possa aver dato alla luce altri volumi sono quelle di Denis Arnold, di Thomas Bridge e più recentemente di Frank Heidlberger. Secondo Arnold e Bridge, alcune delle edizioni apparse dopo la morte di Merulo potrebbero rappresentare delle ristampe di volumi in precedenza da lui pubblicati nell'ambito del suo progetto editoriale: cfr. ARNOLD – BRIDGE, *Merulo*, p. 194: «book 7 (*Toccatas*) survives in an edition by Verovio (1598 and 1604) and books 8 (*Canzoni*) and 12 (Gabrieli's *Ricercari*) from the Gardane press»; la loro argomentazione si basa sul fatto che dei *Ricercari d'intavolatura* del 1567 esista una seconda edizione, apparsa per i tipi di Angelo Gardano nel 1605. Anche secondo Heidlberger, le *Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo* apparse nel 1592 potrebbero rappresentare una ristampa di composizioni stampate in precedenza, riviste in seguito da Merulo («da me pur di nuouo intauolate», si legge sul frontespizio): cfr. HEIDLBERGER, *Canzon da sonar*, p. 6, che assume una posizione diametralmente opposta a quella di Dietrich Kämper, secondo il quale è invece assai improbabile che le raccolte stampate nel 1592, nel 1606 e nel 1611 contengano composizioni di una possibile edizione precedente perché prima del 1580 le raccolte di canzoni strumentali «stellen Bearbeitungen von Vokalsätzen, keine Originalkompositionen dar» (KÄMPER, *Ensemblemusik*, p. 201).

25 Entrambe le citazioni sono prese da MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 38n. Ciò è probabile – se non per tutti i volumi – almeno per i primi della serie.

2. Verso una diversa ipotesi

La ricostruzione sin qui delineata solleva però alcuni problemi di natura metodologica su cui occorre riflettere attentamente. Se le precise concordanze con edizioni storiche permettono di identificare una serie di fonti che rappresentano con ogni probabilità gli antigrafi realmente adoperati dal copista, il fatto che per gli *unica* non sia possibile addurre alcun riscontro di questo tipo non può in alcun modo rappresentare un argomento di per sé valido per sostenere che queste composizioni siano state copiate a partire da fonti manoscritte. Se così non fosse, l'assunto risulterebbe irrimediabilmente viziato perché escluderebbe a priori la possibilità che le fonti di queste composizioni possano essere rappresentate da edizioni a stampa oggi non più conservate.

Che si tratti di un'ipotesi tutt'altro che remota, è possibile dimostrarlo innanzitutto in relazione alla documentabile dispersione di edizioni musicali tardorinascimentali:[26] un fenomeno certamente di ampie dimensioni, particolaremente grave se si considera il repertorio di musica per tastiera.[27] Le testimonianze offerte dalla stessa *Intavolatura* sono di grande interesse a

26 Sulla reale entità della dispersione a cui sono andate incontro le edizioni musicali cinquecentesche si può soltanto speculare. Un dato assai indicativo proviene dallo stato di conservazione dei titoli oggi conosciuti, la maggior parte dei quali è noto attraverso un numero assai ridotto di esemplari della stampa originale, spesso anche mutili o frammentari, pur a fronte di una tiratura iniziale non indifferente: cfr. a questo proposito AGEE, *Venetian Privilege*, pp. 7 sgg., che offre alcune significative testimonianze per affermare che a Venezia a metà Cinquecento il privilegio di stampa per edizioni musicali fosse vincolato a una tiratura minima di 400 copie del volume.

27 In generale, essendo formate da un unico fascicolo, le probabilità che un'edizione di musica per tastiera venga irrimediabilmente dispersa sono decisamente più alte rispetto a una raccolta di musica vocale, pubblicata in vari fascicoli-parte. Indicativo del grado di dispersione è quanto si può desumere considerando la produzione editoriale italiana in intavolatura per tastiera oggi conosciuta. Escludendo le trattazioni artigrafiche, all'interno della finestra cronologica che va dalla pubblicazione delle *Frottole intabulate da sonar organi* stampate da Andrea Antico a Roma nel 1517 (RISM 1507[3]) all'ultimo volume monografico di composizioni di Claudio Merulo (le *Canzoni d'intavolatura. Libro terzo*, pubblicate postume a Venezia nel 1611), sono 35 le raccolte attualmente conservate (comprese le ristampe di alcuni titoli). Di 18 di esse, si conserva attualmente un unico esemplare della stampa; di nove, sono noti almeno due esemplari; soltanto di otto, si conservano tre o più esemplari (tra questi è significativo notare la presenza del *Primo libro di toccate* di Merulo stampato nel 1598, di cui si conservano undici esemplari, come anche del *Secondo libro di toccate* dello stesso autore, pubblicato nel 1604, di cui sono noti otto esemplari): i dati sono ricavati dal RISM, integrato con SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale*; BROWN, *Instrumental music*; PATALAS, *Catalogue*; CALDWELL, *Sources of keyboard music*, pp. 22–26.

questo proposito: in essa infatti è possibile documentare almeno cinque casi in cui gli antigrafi di cui il copista si è servito sono costituiti da edizioni di cui non è attualmente più conservato alcun esemplare.[28] Nel caso degli *unica* attribuiti a Merulo nell'*Intavolatura,* l'esistenza di un possibile contesto editoriale – il programma annunciato nel 1567 – non fa quindi che aumentare le probabilità di un'ipotesi che in ogni caso rimane valida sul piano teorico.

A osservare bene, l'unico argomento addotto per affermare che i *Ricercari d'intavolatura. Libro primo* e le *Messe d'intavolatura. Libro quarto* siano gli unici volumi che Merulo avrebbe realmente dato alle stampe, pare essere la constatazione che soltanto di essi si conservi attualmente un esemplare, mentre degli altri volumi non esisterebbe più alcuna traccia. Che si tratti di un'argomentazione inadeguata per sostenere che Merulo non possa aver dato alle stampe anche altri volumi oltre a quelli oggi conosciuti, è evidente non solo sottolineando ancora una volta la documentabile dispersione che ha colpito la produzione musicale tardorinascimentale a stampa, ma soprattutto evidenziando la contraddizione insita nell'ipotesi stessa che gli *unica* attribuiti a Merulo nell'*Intavolatura* possano dipendere dai manoscritti preparatori dei volumi mai realizzati del programma editoriale del 1567: se da un lato si afferma infatti che gli *unica* dell'*Intavolatura* possano rappresentare il contenuto di quei volumi, dall'altro si esclude che queste stesse composizioni possano rappresentare una ‹traccia› della loro concreta esistenza, e non soltanto del loro contenuto.

3. Nuove prospettive

A proposito della doppia redazione delle due toccate di Merulo presenti nell'*Intavolatura*, Robert Judd ha evidenziato come la tipologia delle figure ornamentali appaia più florida nella redazione apparsa nei due *Libri di toccate* a stampa, rispetto a quella manoscritta. Recentemente Candida Felici ha interpretato quello che Judd considera «a revision process» compiuto da Merulo in vista della pubblicazione delle due composizioni, come indizio per ipotizzare l'esistenza di un processo stilistico, nel quale l'‹inten-

28 Cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 18: il copista si sarebbe servito di una serie di edizioni ora perdute per redigere alcune composizioni di Ottavio Bariola, di Cesare Borgo, di Francesco della Porta, di Francesco Bianciardi e anche di Andrea Gabrieli (si tratta in questo caso del libro delle *Messe in intavolatura*: per una trattazione specifica della questione si rinvia a CLERICETTI, *Tre messe*).

sificazione› dell'ornamentazione rappresenterebbe una precisa parabola evolutiva all'interno del linguaggio musicale del compositore:[29]

> In sintesi si può notare nelle composizioni per tastiera di Merulo una progressione nell'uso delle figure ornamentali dal più semplice al più complesso [...]; le versioni più semplici sono presenti in edizioni di cui Merulo non ha curato personalmente la stampa e in manoscritti evidentemente non destinati alla pubblicazione, bensì ad uso personale. Ma esiste anche una variazione della scrittura tra le prime stampe in intavolatura (i ricercari e le messe) e le edizioni degli ultimi anni (il Primo Libro di canzoni e le toccate); il cambiamento consiste principalmente nell'intensificazione dell'ornamentazione, per cui mentre nei ricercari e nelle messe si hanno formule ornamentali brevi, che lasciano in primo piano il fluire polifonico e imitativo, nelle toccate e nelle canzoni le diminuzioni permeano l'intero discorso musicale. Anche se forme quali la canzona e soprattutto la toccata comportano in generale un'ornamentazione più ricca che non forme severe quali i ricercari e i versi liturgici, è pur vero che si ha l'impressione di trovarsi anche di fronte ad un'evoluzione stilistica.

Questa ipotesi non costituisce però l'unica spiegazione possibile al problema rappresentato dalla diversa elaborazione delle figure ornamentali nelle composizioni di Merulo. Si consideri a questo proposito come nella doppia redazione delle due toccate tràdite nell'Intavolatura la cosiddetta ‹intensificazione› dei disegni ornamentali riguardi soprattutto un aspetto: l'introduzione – a dir poco sistematica – di passaggi in biscrome in sostituzione di disegni più semplici in semicrome (v. Fig. 2 e 3). Ciò è evidente soprattutto per la toccata nr. 19, in cui l'unico elemento distintivo rispetto all'altra redazione è rappresentato proprio dalla differente intensità dell'ornamentazione.[30]

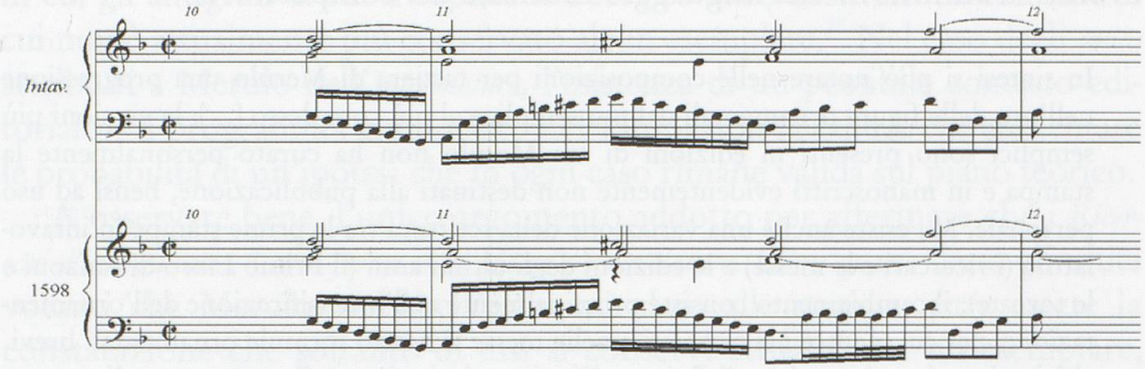
Che un'‹intensificazione› delle figure ornamentali sia riscontrabile nella redazione delle due toccate apparsa a stampa nei due libri di *Toccate d'intavolatura d'organo* prodotti dall'officina tipografica di Simone Verovio, non appare un caso. Attivo a Roma a partire dal 1575, Verovio si distingue per essere il primo editore musicale in Italia a servirsi del sistema delle lastre di rame incise come matrici per la stampa.[31]

29 La citazione che segue è tratta da FELICI, *Musica italiana*, p. 63.

30 In ogni caso è scorretto sostenere che questa toccata sia stata ridotta «alla pura struttura accordale» (cfr. ALVINI, *Introduzione*, p. [V]). Ciò implicherebbe infatti un intervento di ‹decoloratura› a partire dalla redazione a stampa: circostanza che – come si è visto – non trova alcun riscontro nell'analisi delle diverse redazioni.

31 È falso sostenere che l'*Intabolatura di liuto* stampata a Venezia nel 1536 da Francesco Marcolini (RISM: 1536[11]) rappresenti il primo esempio di stampa da lastre di rame, come afferma NESS, *Francesco da Milano*, ripreso in molte pubblicazioni specifiche, come ad esempio KRUMMEL, *Music Publishing*, pp. 40 sg. o più recentemente BOORMAN, *Primi stampatori*, p. 125. Non ci sono dubbi infatti che per la stampa di questo volume Marcolini si sia avvalso della tecnica inaugurata da Ottaviano Petrucci – quella a caratteri mobili a impressione multipla – così come indicato anche nel

Esempio a)



Esempio b)

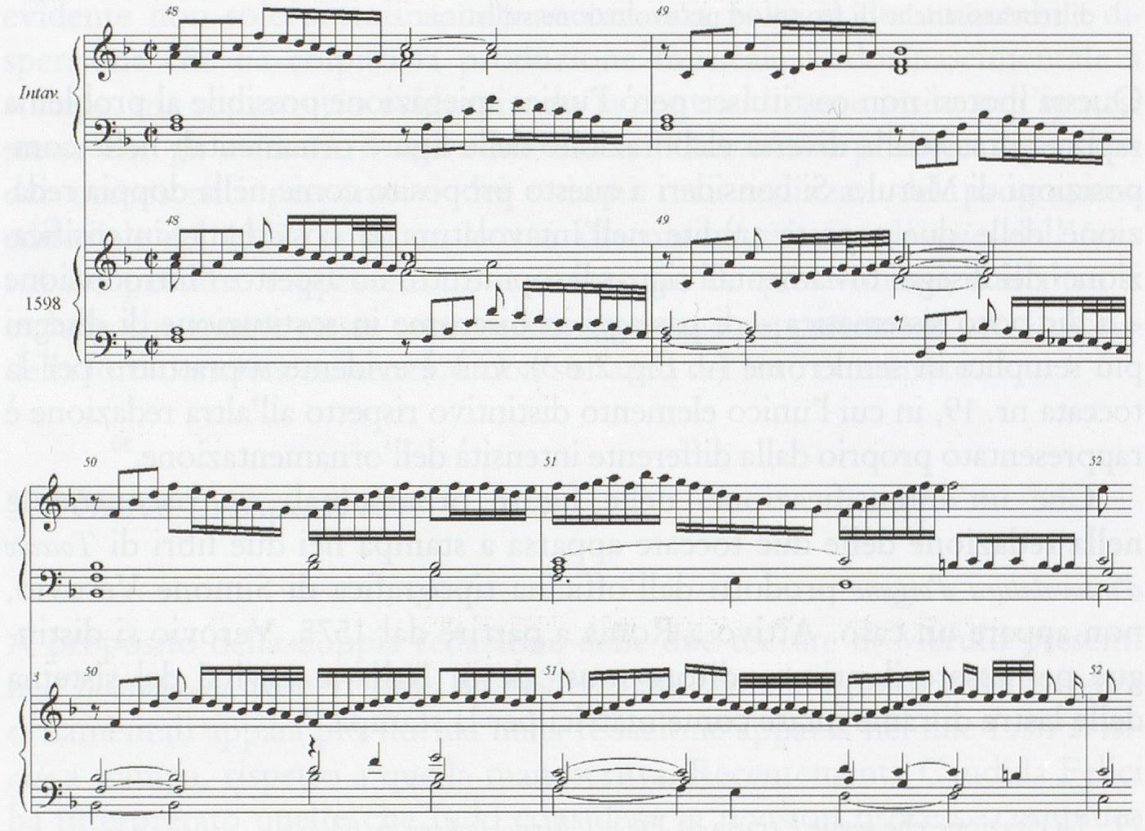
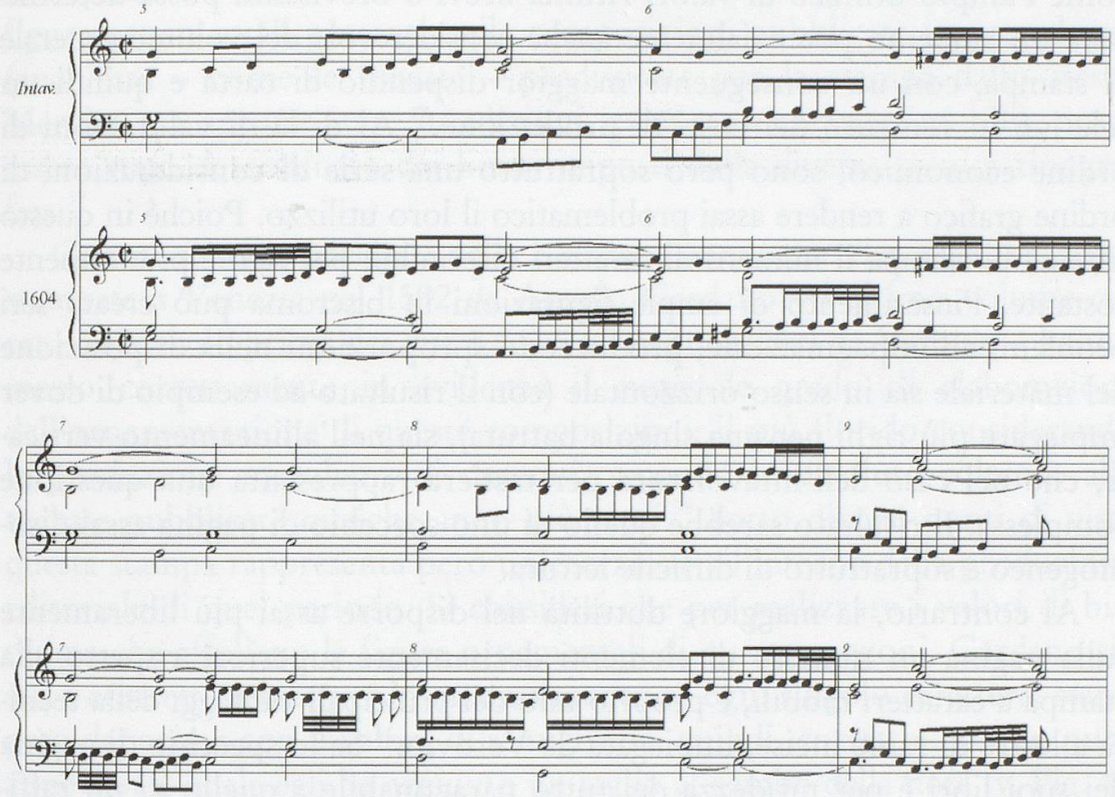


Figura 2a–b: Esempi del confronto tra *Intavolatura*, vol. 2, nr. 18 e *Toccate d'Intavolatura d'Organo. Libro Primo* (Roma, 1598), nr. 8

documento con il quale il Senato veneziano gli assegna nello stesso 1536 un privilegio decennale di stampa per «opere in musica con caratteri di stagno ritrovati da Ottaviano di Fossombrone» (cfr. SARTORI, *Dizionario degli editori*, p. 95, inspiegabilmente ignorato da NESS, *Francesco da Milano* e da quanti hanno accettato la sua ricostruzione; correttamente citato invece in KIDGER, *Marcolini*).

Pur a fronte di maggiori costi di allestimento dovuti soprattutto al certosino lavoro di incisione, questa tecnica permette di raggiungere un grado di raffinatezza formale assai elevato, risolvendo diversi problemi congeniti

Esempio a)



Esempio b)

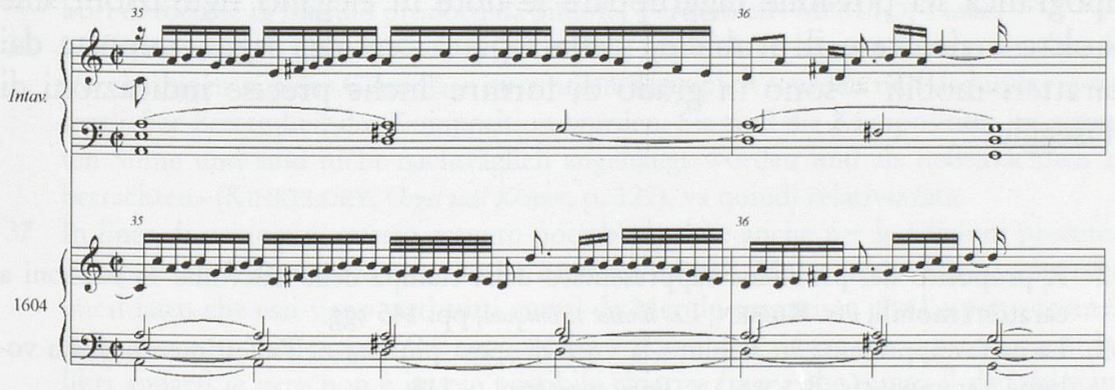


Figura 3a–b: Esempi del confronto tra *Intavolatura,* vol. 2, nr. 19 e *Toccate d'Intavolatura d'Organo. Libro Secondo* (Roma, 1604), nr. 8

alla tecnica tipografica allora maggiormente diffusa – quella a caratteri mobili a impressione singola –, tra cui anche la stampa di valori inferiori alla semicroma.[32]

A caratteri mobili, dove a ogni una nota – indifferentemente da quale sia il suo valore – corrisponde un singolo punzone tipografico, è evidente come l'ampio utilizzo di valori ritmici brevi o brevissimi possa determinare un aumento potenzialmente anche considerevole del volume generale di stampa, con un conseguente maggior dispendio di carta e quindi un relativo incremento dei costi di produzione.[33] Al di là di valutazioni di ordine economico, sono però soprattutto una serie di considerazioni di ordine grafico a rendere assai problematico il loro utilizzo. Poiché in questo sistema di stampa il numero di caratteri disponibili per rigo è praticamente costante, l'inserimento di ampie figurazioni in biscroma può creare seri problemi all'impaginazione, producendo sproporzioni nella disposizione del materiale sia in senso orizzontale (con il risultato ad esempio di dover impiegare più righi per una singola battuta), sia nell'allineamento verticale, che nel caso dell'intavolatura per tastiera rappresenta una questione complessa. Il risultato sarebbe quello di uno specchio di pagina assai disomogeneo e soprattutto di difficile lettura.

Al contrario, la maggiore duttilità nel disporre assai più liberamente sulla pagina un numero di elementi decisamente superiore rispetto alla stampa a caratteri mobili, è proprio uno dei principali vantaggi della tecnica a lastre di rame incise, impiegata da Verovio.[34] Se lo specchio di pagina dei suoi libri è per nitidezza del tutto paragonabile a quello di un raffinato manoscritto tardorinascimentale, l'intelleggibilità delle floride figurazioni ornamentali è data soprattutto dal fatto che grazie a questa tecnica tipografica sia possibile raggruppare le note in eleganti figurazioni, che – oltre a risolvere il problema della separazione dei segni, imposta dai caratteri mobili – sono in grado di fornire anche precise indicazioni di fraseggio.[35]

32 A proposito del problema rappresentato dalla stampa delle biscrome in edizioni a caratteri mobili, cfr. RIEBEN, *Les limites techniques*, pp. 145 sgg.

33 La carta rappresenta in assoluto la voce di spesa più alta nell'allestimento di un volume a stampa: cfr. BOORMAN, *Primi stampatori*, p. 118.

34 Cfr. CARTER, *L'editoria musicale*, pp. 148 sgg.

35 Che il ricorso alla tecnica delle lastre incise possa rappresentare una precisa scelta estetica di Merulo (imitata in seguito da Girolamo Frescobaldi e da Michelangelo Rossi) in considerazione delle potenzialità grafiche offerte da questo sistema tipografico, è una pregevole intuizione di Etienne Darbellay, formulata in ID., *Indications d'articulation*, e sviluppata in seguito – soprattutto in rapporto al problema dell'aspetto grafico delle composizioni frescobaldiane – in DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*. Cfr.

Se non ci sono dubbi quindi che la cosiddetta ‹intensificazione› delle figure ornamentali nelle composizioni stampate da Simone Verovio debba essere messa in relazione alle potenzialità grafiche offerte dalla tecnica editoriale da lui impiegata, il fatto che queste composizioni siano in assoluto quelle in cui è possibile registrare l'ornamentazione più florida,[36] non può non far riflettere sul fatto che l'aspetto più ‹semplice› delle figure ornamentali presenti nelle composizioni pubblicate in precedenza (anch'esse – come le toccate – predisposte per la stampa dallo stesso Merulo, ma apparse tutte in edizioni stampate a caratteri mobili), possa essere stato determinato dai limiti imposti dalla diversa tecnica tipografica.[37]

Quanti si sono occupati delle *Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo*, stampate a Venezia nel 1592 da Angelo Gardano – l'ultimo volume curato da Merulo prima dei due *Libri di toccate* pubblicati da Verovio – hanno messo correttamente in evidenza il notevole grado di elaborazione dell'ornamentazione di queste composizioni: il più florido considerando la produzione meruliana di canzoni, secondo in assoluto soltanto alle toccate pubblicate qualche anno più tardi.[38] Sotto diversi punti di vista questa stampa rappresenta però un'eccezione all'interno della produzione editoriale di quel periodo. Si consideri che per realizzare i valori di biscroma che affollano le figure ornamentali di queste canzoni, Gardano sia stato costretto a intervenire manualmente su ogni singolo carattere, stampato dapprima con il valore di semicroma, quindi ‹corretto› con un punzone con il quale egli ha aggiunto un taglio al gambo della nota (v. Fig. 4).

anche BACCIAGALUPPI, *Notazione*, pp. 170–174. Per una ristampa anastatica dei due libri di toccate di Merulo prodotti da Simone Verovio cfr. MERULO, *Toccate*.

36 L'affermazione di Otto Kinkeldey, secondo il quale «Man könnte annehmen, dass die Verzierungen mit der Grundlage zusammen konzipiert wurden und dadurch ein wesentlicher Bestandteil der Komposition wurden. Sie sind die Komposition im eigensten Sinne und sind nicht nachträglich angehängt worden und als nebensächlich zu betrachten» (KINKELDEY, *Orgel und Klavier*, p. 122), va quindi relativizzata.

37 In linea di principio, questo assunto potrebbe valere anche per le edizioni postume, stampate anch'esse senza eccezioni a caratteri mobili. Ma se per i volumi apparsi *in vita* il fatto che essi siano stati tutti curati da Merulo garantisce che l'aspetto formale delle composizioni rappresenti una precisa volontà dell'autore, per quanto riguarda i libri apparsi *in morte* non è invece possibile chiarire fino a che punto il dettato stampato possa implicare una mancata ultima revisione da parte del compositore o un intervento posteriore dell'editore. In ogni caso, non è corretto quanto affermato da Candida Felici, secondo la quale l'ornamentazione più ‹semplice› sia presente soltanto «in edizioni di cui Merulo non ha curato personalmente la stampa»: cfr. FELICI, *Musica italiana*, p. 63.

38 RISM: M 2395. Cfr. MCDERMOTT, *Ornamentation*, pp. 107 sgg. e FELICI, *Musica italiana*, pp. 61 sgg.

Non diversamente da altri editori musicali del periodo, infatti, egli non possiede alcun set di caratteri per le biscrome specifico per l'intavolatura per tastiera: una spesa ritenuta evidentemente eccessiva considerato il genere editoriale assolutamente di nicchia.[39] Se dietro il carattere sperimentale di questa stampa è possibile vedere la volontà dell'editore di assecondare precise richieste formali avanzate da Merulo in merito alla rappresentazione grafica delle proprie composizioni,[40] nella sua eccezionalità è assai probabile che questa stampa rappresenti un tentativo in buona parte fallito. A fronte di un enorme dispendio di tempo per il suo allestimento, infatti, questo volume mette in luce tutti i problemi legati all'impiego di figurazioni ornamentali complesse in una stampa a caratteri mobili. Potrebbe quindi essere questa la ragione che ha spinto Merulo a scegliere di avvalersi in seguito di un diverso stampatore per la pubblicazione delle successive edizioni di musica per tastiera, interrompendo così un rapporto di collaborazione con Angelo Gardano che durava in via esclusiva dal 1573.[41]

39 Nella seconda metà del Cinquecento le edizioni di musica in intavolatura per tastiera rappresentano meno dell'1% della produzione complessiva, l'80% della quale è costituito invece dal repertorio vocale: cfr. a questo proposito FABBRI, *Politica editoriale*, in part. pp. 27–29 e POMPILIO, *Strategie editoriali*, pp. 262 sgg.

40 Secondo Frank Heidlberger, è assai probabile che la redazione delle diminuzioni di queste canzoni possa essere avvenuta poco prima dell'allestimento della stampa: cfr. HEIDLBERGER, *Canzon da sonar*, pp. 158 sgg.

41 Non condivido il giudizio espresso in EDWARDS, *Merulo* I, p. 191, secondo cui la scelta di Merulo di pubblicare i due *Libri di toccate* presso Simone Verovio «did not signal an end to his ties with the Venetian publisher [Angelo Gardano], since after the composer's death his nephew collaboreted with the Gardano to bring out Merulo's posthumous works». Che Giacinto Merulo si sia rivolto ad Angelo Gardano per la pubblicazione delle raccolte apparse postume non può costituire in alcun modo un argomento per escludere che il rapporto tra lo stampatore veneziano e Claudio, zio di Giacinto, possa essersi interrotto poco dopo la pubblicazione delle *Canzon d'intavolatura*, per riallacciarsi soltanto poco prima della morte del compositore, come indicherebbe il fatto che tra il 1594 – anno della pubblicazione dei *Sacrorum concentuum octonis, denis, duodenis et sexdenis vocibus modulandorum … liber primus* (RISM: M 2365) – e il 1604 – anno in cui appare il *Secondo libro de madrigali a cinque voci*, a cura dell'autore sebbene stampato postumo (RISM: M 2372) –, in un periodo di grande produzione editoriale, le uniche composizioni di Merulo a conoscere la via delle stampe sono quelle apparse nei due libri di toccate stampati da Simone Verovio a Roma nel 1598 e nel 1604. A mio avviso, è più ragionevole ritenere che la scelta di Merulo di avvalersi di un diverso stampatore abbia determinato un'interruzione nella collaborazione con Gardano. Per inquadrare il problema del rapporto tra autore ed editore tra Cinque e Seicento, nel quale il concetto di ‹esclusività› è tutt'altro che sconosciuto, cfr. POMPILIO, *Strategie editoriali*, pp. 261–262.

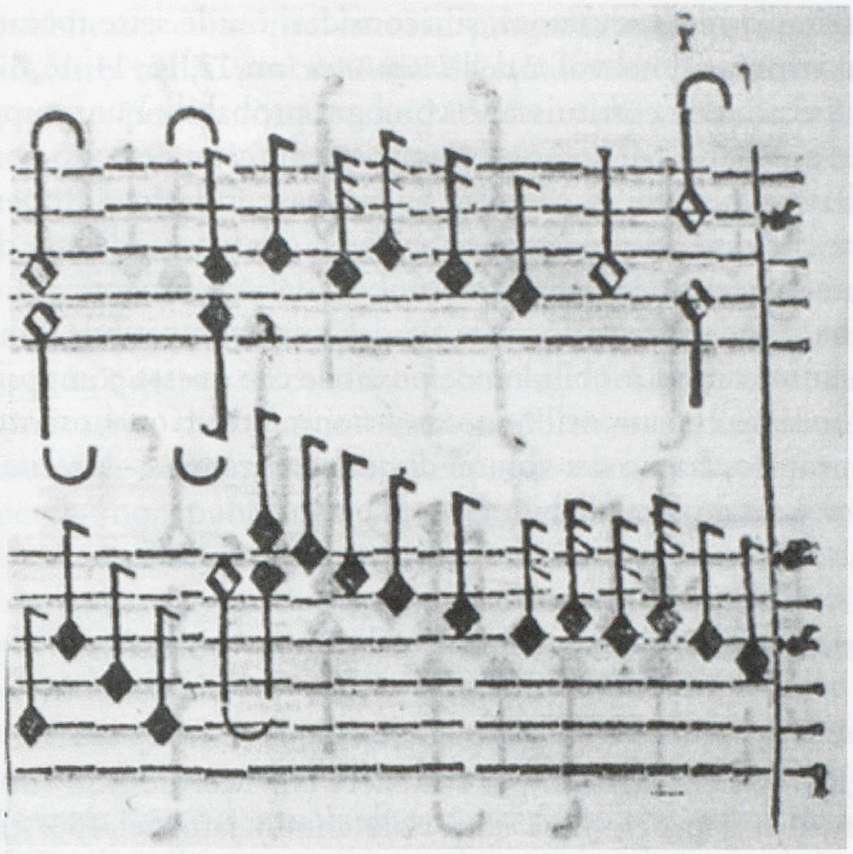


Figura 4: Esempi di biscrome in Merulo, *Canzoni d'intavolatura d'organo*, Venezia, Angelo Gardano, 1605, p. 1

Il carattere ‹eccezionale› delle *Canzoni d'Intavolatura* emerge chiaramente se si considera come scelte editoriali così estreme non siano rintracciabili in alcun'altra edizione in intavolatura per tastiera stampata in quegli anni a caratteri mobili. Nel suo insieme, infatti, il quadro editoriale appare sostanzialmente omogeneo. Attenti alle oscillazioni di un mercato estremamente vulnerabile, gli editori di musica mostrano un atteggiamento assai prudente verso qualsiasi tipo di innovazione: se ciò appare evidente nelle scelte di contenuto,[42] questo fenomeno deve essere considerato attentamente anche in rapporto a una serie di ‹abitudini› editoriali, che altro non sono se non l'effetto di una stereotipizzazione. È questo certamente il caso anche della rappresentazione grafica delle figure ornamentali, che in stampe a cararatteri mobili è caratterizzata generalmente da figurazioni in semicrome.

42 Si consideri ad esempio che il repertorio di musica in intavolatura per tastiera apparso a stampa a partire dalla fine degli anni '80 del Cinquecento, rappresenti per la maggior parte una produzione musicale composta almeno vent'anni prima: tra le poche eccezioni, la produzione di Claudio Merulo.

Alla luce di queste osservazioni, si riconsideri ora le sette toccate prive di concordanze presenti nel vol. 2 dell'*Intavolatura* (nr. 12, 13, 14, 16, 17, 18 e 19). Come si è visto, esse costituiscano con ogni probabilità un gruppo sostanzialmente omogeneo di composizioni risalenti a un periodo compositivo ‹alto› della produzione di Merulo. Se ciò ha permesso a Robert Judd di ipotizzare che esse possano rappresentare il contenuto di uno dei volumi annunciati da Merulo nel 1567 nell'ambito del suo programma editoriale, il fatto che il loro aspetto formale sia del tutto compatibile con quello di una stampa a caratteri mobili, rende possibile che queste composizioni possano essere state copiate nell'*Intavolatura* non tanto da manoscritti preparatori, ma proprio da uno dei volumi di quel programma – precisamente dal *Settimo libro* –, oggi irrimediabilmente disperso.[43]

4. Considerazioni intorno a un'edizione ‹perduta›

Uno degli argomenti addotti per sostenere che Merulo non abbia portato a compimento il programma editoriale annunciato nel 1567, è dato dal fatto che di un *Secondo libro* di ricercari in intavolatura non esisterebbe alcuna traccia.[44] Per inquadrare correttamente il problema, è necessario sottolineare come dietro una tale affermazione si celino in realtà due diverse questioni, solo in parte tra loro correlate: la prima riguarda l'esistenza stessa di queste composizioni; la seconda, il fatto se esse siano state

43 Per un'edizione critica delle sette toccate nr. 12, 13, 14, 16, 17, 18 e 19 del vol. 2 dell'*Intavolatura* si rinvia a COLLARILE (ed.), *Merulo-Intavolatura*. La minima ma riscontrabile presenza di alcuni abbellimenti in biscroma in sei delle sette toccate (nr. 12, 13, 14, 16, 18 e 19) non inficia in alcun modo questo giudizio. È possibile accertare infatti come – nonostante gli oggettivi problemi grafici – il loro utilizzo appaia in costante crescita nel corso della seconda metà del Cinquecento, anche in volumi stampati a caratteri mobili. È da sottolineare però che la loro possibile presenza in un'edizione prodotta da Merulo rappresenti un aspetto certamente d'avanguardia rispetto alle scelte tipografiche del periodo, possibile interessante indizio di uno dei tentativi con i quali il compositore-editore abbia cercato fin dagli esordi di superare i limiti imposti dalla tecnica tipografica allora disponibile, allo scopo di raggiungere una rappresentazione grafica delle proprie composizioni quanto più soddisfacente possibile.

44 È quanto sostiene MOREHEN (ed.), *Merulo-Ricercari 1567*, p. VIII: «There is no evidence that the second volume in the projected series, another book of ricercars by Merulo himself, was ever printed. Indeed, the fourth volume of twelve, Merulo's *Messe d'intavolatura d'organo* (Venice, 1568), appears to have been the only other volume issued under Merulo's imprint. Several of his projected publications were subsequently issued by other Italian printers, however, with some appearing posthumously»; il riferimento è a EDWARDS, *Merulo* I, p. 197.

o meno pubblicate, come previsto nel programma editoriale di Merulo. L'annuncio fatto nell'*Ordine de' Libri di Intavolature d'Organo* costituisce un forte argomento per ipotizzare che Merulo avesse composto anche una seconda serie di ricercari in intavolatura prima del 1567: parrebbe infatti assai improbabile che egli non avesse selezionato accuratamente le composizioni, prima di rendere pubblico il proprio progetto editoriale.[45] Il fatto che di questi ricercari si siano completamente perdute le tracce sarebbe quindi un problema che riguarderebbe essenzialmente la loro trasmissione. In questo senso, la questione legata alla loro pubblicazione, seppur significativa, non può in alcun modo essere considerata determinante, a meno di non ammettere che queste composizioni siano andate perdute ‹perché non pubblicate a stampa›, escludendo quindi a priori la possibilità che ‹anche una composizione veicolata attraverso una fonte a stampa possa andare irrimediabilmente perduta›: possibilità tutt'altro che remota, qualora l'ambito preso in esame sia costituito dall'editoria musicale tardorinascimentale.

Si consideri a questo proposito un caso emblematico. L'unico esemplare oggi noto delle *Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo* di Claudio Merulo (Venezia, 1592) è attualmente conservato presso la Universitätsbibliothek di Basilea all'interno di un volume miscellaneo, nel quale è rilegato insieme ad altre cinque edizioni di musica per tastiera, tutte stampate a Venezia tra il 1591 e il 1596, tra le quali è presente anche un altro *unicum*: le *Canzoni francese* di Bertoldo Sperindio (ca. 1530–1570), pubblicate a Venezia nel 1591 per i tipi di Giacomo Vincenti (v. Tab. 2).[46]

45 Cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, p. 38n.

46 RISM: B 2131. Per un'edizione critica di questa raccolta si rinvia a COLLARILE (ed.), *Bertoldo-Opere*, che contiene anche una riproduzione fotografica completa dell'esemplare conservato a Basilea. È interessante notare che per l'allestimento di questa edizione Giacomo Vincenti si sia servito degli stessi caratteri tipografici adoperati da Claudio Merulo oltre vent'anni prima. Questo fatto deve essere messo in rapporto con l'annuncio fatto dallo stesso Vincenti in una nota «A virtuosi professori d'organo», apposta proprio al volume delle canzoni di Bertoldo del 1591 (c. [2]), nella quale lo stampatore annuncia che «in breue hauerete anco gli Ricercari, Toccate, et Canzoni, et altre cose dell'Eccellente Signor Claudio Merulo». Poiché non si ha notizia di volumi contenenti composizioni di Merulo per tastiera stampati da Vincenti, è assai probabile che – dopo un primo contatto – il rapporto con il compositore non sia andato a buon fine. Le ragioni potrebbero essere individuate ancora una volta nella natura ‹esclusiva› della collaborazione che lega Merulo ad Angelo Gardano (cfr. nota 41), il quale soltanto pochi mesi dopo l'annuncio fatto da Vincenti dà alla luce le *Canzoni d'intavolatura. Libro primo* del compositore.

1	SPERINDIO BERTOLDO *Tocate ricercari et canzoni francese intavolate per sonar d'organo* Venezia, Giacomo Vincenti, 1591	RISM: B 2130
2	SPERINDIO BERTOLDO *Canzoni francese intavolate per sonar d'organo* Venezia, Giacomo Vincenti, 1591	RISM: B 2131
3	CLAUDIO MERULO *Canzoni d'intavolatura. Libro primo* Venezia, Angelo Gardano, 1592	RISM: M 2395
4	ANDREA GABRIELI *Ricercari … composti & tabulati per ogni sorte de strumenti da tasti.* Venezia, Angelo Gardano, 1595	RISM: G 81
5	ANDREA GABRIELI *Il terzo libro de ricercari … tabultati per ogni sorte de strumenti da tasti* Venezia, Angelo Gardano, 1596	RISM: G 82
6	ANDREA GABRIELI *Intonationi d'organo* Venezia, Angelo Gardano, 1593	RISM: G 83

Tabella 2: Contenuto del volume miscellaneo CH-Bu, kk IV 28

Recentemente ho potuto stabilire che questo volume miscellaneo sia appartenuto all'umanista tedesco Christoph Leibfried (1566–1635). Alla sua mano si deve infatti l'annotazione «Totu*m* ex Hanni*bali* padoanj Ricercarj gestolen.», apposta a penna sotto il titolo del *Ricercar del Terzo Tuono* di Bertoldo nel volume *Tocate ricercari et canzoni francese* (v. Fig. 5),[47] oltre ad altri segni in vari punti della miscellanea.

Giurista, matematico, abile dilettante di musica, Leibfried dà vita a una cospicua collezione di musica, accumulata a partire dagli anni in cui risiede a Tübingen (1597–1607) e in seguito incrementata durante la sua permanenza a Rötteln (1607–1635). Di questa collezione si serve Johannes Woltz, zio di Leibfried, per l'allestimento dell'imponente raccolta di musica in intavolatura tedesca *Nova musices organicae tabulatura*, stampata a Basilea nel 1617, progetto al quale lo stesso Leibfried collabora attivamente.[48] Alla sua morte, la collezione viene acquisita dall'umanista svizzero Remigius

47 RISM: B 2130. Scorretta è quindi la proposta di Klaus Speer, secondo il quale l'annotazione sarebbe stata redatta da una mano «of 19th-century»: cfr. SPEER (ed.), *Bertoldo-Compositons*, p. XII. Per un quadro biografico di Christoph Leibfried si rinvia a HUG, *Woltz*, pp. 20–27. Con questa annotazione («Tutto ‹rubato› da Annibale Padovano») Leibfried dimostra di aver riconosciuto la fonte musicale adoperata da Bertoldo, nel caso specifico il *Ricercar del Terzo Tono* di Annibale Padovano apparso ne *Il Primo Libro de ricercari a quattro voci* (Venezia, Antonio Gardano, 1556; RISM: A 1250), che egli conosce con ogni probabilità attraverso la ristampa del 1588 (Venezia, Angelo Gardano; RISM: A 1251).

48 RISM: 1617[24].

Faesch (1595–1667), per confluire nel 1823 nel fondo della Universitätsbibliothek di Basilea.[49]

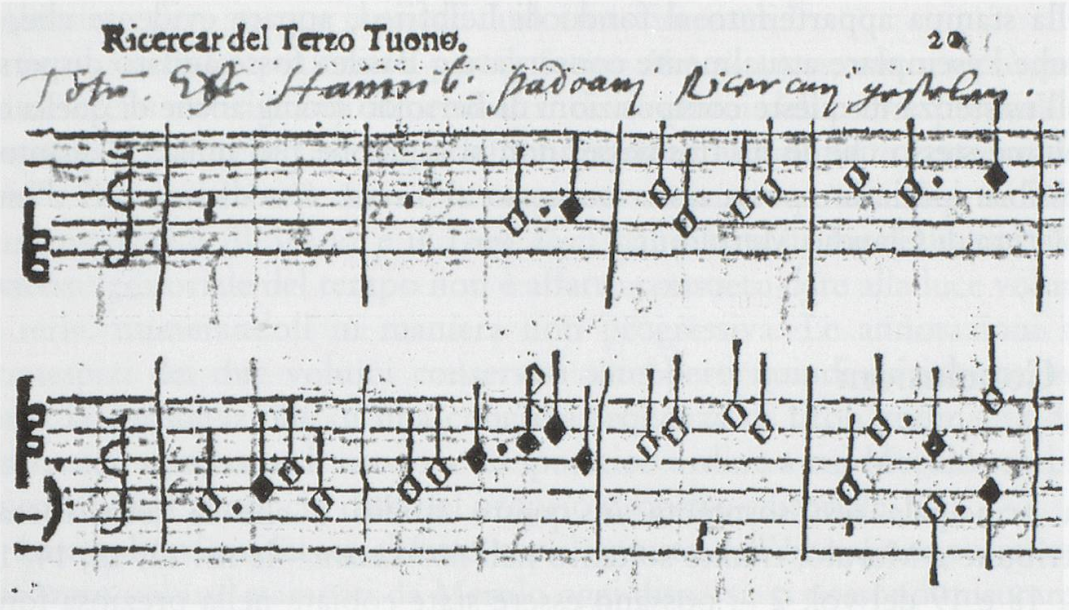


Figura 5: Annotazione autografa di Christoph Leibfried, presente sull'esemplare CH-Bu, kk IV 28:1 (Bertoldo, *Tocate, ricercari e canzoni francese*, Venezia, 1591, p. 20)

Confrontando il contenuto di questa miscellanea con quello dell'*Intavolatura* emerge un dato interessante: le *Canzoni francese* di Bertoldo (Venezia, 1591) non sono presenti tra le composizioni trascritte all'interno dell'imponente silloge manoscritta. Poiché il carattere enciclopedico dell'*Intavolatura* e soprattutto la presenza in essa di altre composizioni di Bertoldo[50] fanno escludere la possibilità che possa trattarsi di una volontaria omissione, è assai probabile che il copista non disponesse di una fonte da cui redigere le composizioni. Se ciò dimostrerebbe che la collezione musicale di Leibfried e il contesto in cui l'*Intavolatura* è stata allestita non siano entrati in contatto tra loro nonostante la relativa contiguità geografica e temporale, oltre che del tipo di interesse culturale espresso (la predilezione per la musica per tastiera), il fatto che soltanto uno dei fondi sia venuto in possesso della stampa delle *Canzoni francese* di Bertoldo rappresenta un interessante caso per mostrare l'estrema variabilità della dif-

49 Cfr. HUG, *Woltz*, p. 26. A causa dei successivi accorpamenti, è possibile attualmente solo in minima parte identificare i volumi provenienti dalla collezione di Christoph Leibfried, ancora conservati all'interno del fondo della Öffentliche Bibliothek der Universität Basel.

50 Si tratta di due toccate (*Intavolatura*, vol. 1, nr. 18 e 19) e di due ricercari (*Intavolatura*, vol. 6, nr. 9 e 10), descritti con ogni probabilità dal volume *Tocate ricercari et canzoni francese* (Venezia, 1591).

fusione di un volume tardorinascimentale a stampa. Si consideri però la questione anche sotto un altro punto di vista. Poiché di queste canzoni non esiste oggi alcun'altra testimonianza al di fuori dell'unico esemplare della stampa appartenuto al fondo di Leibfried, appare evidente che, se anche l'esemplare attualmente conservato a Basilea fosse andato disperso, dell'esistenza di queste composizioni di Bertoldo (come anche di quella del volume stesso che le ha trasmesse) non si saprebbe più nulla. È quanto è possibile ipotizzare possa essere successo al *Secondo libro* di ricercari d'intavolatura di Claudio Merulo.

5. Conclusioni

La principale tesi sostenuta in questo studio è che le sette toccate attribuite a Merulo, tràdite soltanto nell'*Intavolatura* – le nr. 12, 13, 14, 16, 17, 18 e 19 del vol. 2 –, possano essere state copiate nella preziosa fonte manoscritta a partire dal *Settimo libro* del progetto editoriale annunciato dal compositore nel 1567, oggi irrimediabilmente disperso. Determinante in questo senso appare il riesame del caso rappresentato dalla doppia redazione di due composizioni (nr. 18 e 19). Se infatti non c'è dubbio che la versione edita nei due volumi prodotti da Simone Verovio rappresenti una revisione di due toccate composte da Merulo diversi anni prima, la compatibilità tra l'aspetto formale più ‹semplice› della loro redazione più ‹alta› e il risultato grafico di una stampa a caratteri mobili a impressione singola (tecnica adoperata dallo stesso Merulo nell'arco della sua breve esperienza editoriale) costringe a riconsiderare in maniera sostanziale il possibile rapporto – ipotizzato già in precedenti studi – tra queste composizioni e il contenuto del programma editoriale meruliano. Le principali differenze tra le diverse redazioni delle due composizioni potrebbero essere infatti in buona parte ricondotte ai limiti imposti dalle diverse tecniche tipografiche adoperate. Se il richiamo al programma editoriale del 1567 fornisce una plausibile spiegazione al problema di dover far dipendere queste composizioni da fonti strettamente legate al compositore, l'ipotesi che esse possano essere state copiate a partire da un volume attualmente disperso di quel programma permette di risolvere la principale contraddizione insita nelle ricostruzioni finora avanzate: quella di presupporre che gli *unica* attribuiti a Merulo nell'*Intavolatura* possano essere stati copiati da fonti derivate dai manoscritti preparatori di volumi allestiti dal compositore ma mai stampati, escludendo invece che la riconosciuta compatibilità contenuntistica e formale tra queste composizioni

e il programma editoriale del 1567 possa rappresentare un elemento per ipotizzare che Merulo possa aver dato alla luce un numero superiori di volumi rispetto ai due oggi conservati, andati in seguito dispersi al pari di moltissime altre stampe musicali tardorinascimentali.[51]

Se è possibile ipotizzarlo per il *Settimo libro di toccate*, ancora più probabile è che ciò riguardi almeno altri due volumi della serie prevista da Merulo. Il fatto che del suo programma siano attualmente conservati il *Primo* e il *Quarto Libro* rende infatti ragionevole supporre che almeno i due titoli intermedi (il *Secondo* e il *Terzo libro*) siano stati da lui realizzati. Nel contesto editoriale del tempo non è affatto consueto dare alla luce volumi in serie, numerandoli in maniera non progressiva. Le annotazioni sui frontespizi dei due volumi conservati sarebbero quindi da interpretare come la constatazione di una concreta sequenza di titoli realmente dati alla luce, e non come il rinvio a un ipotetico ordine a cui Merulo sarebbe vincolato dall'annuncio dato del proprio progetto editoriale.

Le implicazioni legate al fatto che il copista dell'*Intavolatura* possa aver utilizzato volumi stampati da Merulo oggi dispersi, si possono misurare a diversi livelli.[52] Questa ipotesi apre una nuova prospettiva nella quale riconsiderare complessivamente il problema delle fonti utilizzate per la redazione di composizioni di Merulo attualmente prive di concordanze. In attesa di ulteriori riscontri, è possibile infatti che le fonti utilizzate per il loro allestimento possano essere rappresentate da un numero di edizioni a stampa anche sensibilmente maggiore rispetto a quanto finora supposto sulla base della produzione editoriale attualmente conservata.

I maggiori risvolti riguardano però la possibilità di riconsiderare in maniera sostanziale l'attività di Merulo nel ruolo di stampatore di musica. Le tracce che fanno supporre l'esistenza di altri volumi appartenenti al programma annunciato nel 1567 permettono di osservare in una diversa prospettiva un progetto editoriale che già livello ideativo appare eccezionale sia per il contenuto espresso (musica in intavolatura per tastiera), sia soprattutto per la sua ampiezza (dodici volumi), in netto contrasto con tutte le tendenze del periodo. Sebbene ogni ipotesi in merito a quanti e quali volumi Merulo abbia materialmente stampato sia per ora prema-

51 L'ipotesi avanzata in ARNOLD – BRIDGE, *Merulo*, p. 194, che le edizioni apparse postume possano rappresentare delle ristampe di volumi appartenenti al programma editoriale del 1567 (cfr. nota 24), va riconsiderata alla luce del possibile rapporto tra gli *unica* presenti nell'*Intavolatura* e il contenuto dei volumi dispersi di quel progetto, ipotesi da loro non considerata.

52 Non ci sono dubbi che il copista dell'*Intavolatura* si sia servito di volumi del programma editoriale di Merulo: le *Messe* copiate nel vol. 3 (nr. 1–15: cfr. MISCHIATI, *Intavolatura*, pp. 33–35) sono tratte infatti con certezza dalle *Messe d'intavolatura. Libro quarto*, pubblicate dal compositore nel 1568: per informazioni sulla stampa si rinvia alla nota 21.

tura, appare certo che ci si trovi difronte alla più ampia raccolta di musica in intavolatura per tastiera non soltanto mai concepita, ma anche mai prima d'ora stampata.

Il fatto che il primo volume di questa serie – i *Ricercari d'Intavolatura. Libro primo* – sia apparso poche settimane dopo il formale scioglimento della società con Fausto Betanio (con il quale Merulo aveva dato avvio alla propria attività editoriale appena un anno prima, nel 1566),[53] rende possibile che alla base della fallita collaborazione tra i due possa esserci proprio la determinazione di Merulo di dare avvio a un programma editoriale estremamente rischioso per una piccola e ancora poco affermata casa editrice. Il progetto del 1567 – che potrebbe rappresentare addirittura il vero scopo dell'impegno di Merulo come editore musicale – è in ogni caso sintomatico del particolare interesse del compositore verso le potenzialità offerte dalla stampa come strumento di trasmissione della propria produzione artistica. Ai fini dei risultati ottenuti in questo studio, è stato determinante poter evidenziare come il differente aspetto formale delle sue composizioni debba essere attentamente valutato in rapporto alla ‹deformazione› imposta dalla tecnica tipografica. Più che di un'evoluzione stilistica del linguaggio musicale di Merulo, la cosiddetta ‹intensificazione› delle figure ornamentali ravvisabile lungo la parabola che lega la pubblicazione dei *Ricercari d'intavolatura d'organo* del 1567 alle *Toccate d'intavolatura. Libro secondo* del 1604, pare marcare le tappe di una precisa ricerca estetica, volta a individuare uno strumento grafico in grado di rappresentare in maniera sempre più appropriata le raffinate costruzioni prodotte dalla propria fantasia musicale: un'esigenza che pare perseguita tenacemente da Merulo durante tutto l'arco della propria esistenza.

53 La società tra Claudio Merulo e Fausto Betanio, congelata a partire dal novembre del 1566, è sciolta definitivamente il 5 maggio 1567: cfr. SARTORI, *Dizionario degli editori*, pp. 101 sg. e pp. 173 sg., in cui è fornita anche una trascrizione del relativo documento notarile. Come già ricordato, la dedica dei *Ricercari d'intavolatura d'organo. Libro primo* porta la data del I luglio 1567.