

l'Opéra de Paris (30 décembre 1929), mais elles sont vouées d'avance à l'insuccès. Forte et puissante individualité, Beethoven ne supporte ni exégète ni retoucheur. Ni la scène, ni la salle de concert ne retiennent les variations de *Prométhée*. Peut-être les possibilités supranaturelles de la caméra, telle la *Fantasia* de Walt Disney (14) (*Sacre du Printemps*, *Symphonie Pastorale*, *l'Apprenti Sorcier* etc.) éveilleront-elles un jour l'intérêt d'un cinéaste pour les créatures de *Prométhée*.

L'échec du ballet de Beethoven illustre d'une manière saisissante la différence entre la variation symphonique et la variation psychologique. Cette dernière est née de la Ronde du Sabbat de la Symphonie Fantastique de Berlioz où l'idée fixe se pulvérise. Le procédé de Liszt unit l'une à l'autre. Mais dans ses poèmes symphoniques c'est la variation psychologique qui domine. Avec sa cellule génératrice, d'une dérivation contrastante, Liszt utilise dans son travail combinatoire non seulement la désagrégation mais aussi le décalage rythmique. Le principe de cette technique est que l'expression musicale d'un processus psychologique, par un travail thématique, doit être subordonné au dessin psychologique. Pour dessiner ses caractères, Wagner, sur les traces de Berlioz et de Liszt, recourt à la variation dramatique qui ne saurait être comparée au développement d'une sonate. Il esquisse ses principales caractéristiques dans ses écrits. (*Eine Mitteilung an meine Freunde*).

Wagner prend pour exemple le motif des Filles du Rhin, lequel à travers les péripéties du drame, revêt les aspects les plus divers. Ces variations sont tout autre chose que les modifications rythmiques, harmoniques et formelles de la variation classique qui est tout simplement une variation thématique dépourvue d'enchaînement idéologique. Chacune des notes d'une variation psychologique ou dramatique doit évoquer un sujet précis ou rendre audible une apparence visible, une action, une idée ou une représentation (15).

Tel *Prométhée*, ses créatures furent enchaînés à jamais par la variation symphonique de Beethoven. Fait que beaucoup d'historiens semblent ou font semblant ignorer.

ÉMILE HARASZI

(14) ADRIANO LUALDI, *Fantasia di Walt Disney*, dans « Rivista Musicale », 1947.

(15) ÉMILE HARASZI, *Le problème de Leitmotiv*, dans « Revue Musicale », Paris, 1923 - Idem, *Genèse des Préludes de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine*, dans « Revue de musicologie », Paris, 1954.

## UNA INTAVOLATURA D'ORGANO ITALIANA DEL 1598.

Giacomo Vincenti, editore e stampatore di musica, stabilito a Venezia, dopo aver curato nel 1597 una edizione della prima parte di *Il Transilvano* di Girolamo Diruta, pubblicò nell'anno seguente un piccolo opuscolo che in certo modo completa ed illustra mediante esempi pratici le istruzioni teoriche date dall'organista del duomo di Chioggia ai suonatori principianti. L'opuscolo in questione porta il titolo seguente:

### INTAVOLATURA D'ORGANO

Facilissima

Accomodata in versetti sopra gli Otto Tuoni Ecclesiastici  
Con la quale si può giustamente risponder à Messe, à Salmi, ed à tutto quello che è necessario al Choro.

*Nouamente data in luce*

IN VENETIA, Apresso Giacomo Vincenti. M.D.XCVIII.

La copia apparentemente unica conservatasi fino ai nostri tempi, si trova in possesso della Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna. La sua segnatura è: R/274, e devo alla cortesia del M<sup>o</sup> Napoleone Fanti, l'autorizzazione di riprodurre in microfilm quest'opera e d'usarne per pubblicazione.

L'opuscolo poco noto, che non figura nemmeno nell'elenco delle intavolature d'organo italiane inserito da Johannes Wolf nel secondo volume del suo *Handbuch der Notationskunde* (Lipsia, 1919), fu menzionato in un'opera di bibliografia musicale, mi pare per la prima volta, da Claudio Sartori. Nel suo eccellente ed utilissimo libro *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana stampata in Italia fino al 1700* (Firenze, 1952), a pagina 102, Claudio Sartori ne fornisce la seguente descrizione bibliografica:

i Versetti pubblicati dal Vincenti hanno un generico atteggiamento e spirito religioso, in modo che si adattano benissimo ad essere alternati con tutte le funzioni liturgiche e come si legge sul loro frontespizio davvero « si può giustamente rispondere à Messe, à Salmi, ed à tutto quello che è necessario al Choro ».



La ripetizione di note che si verifica qua e là, proviene certamente in parte dalla struttura dei temi vocali, ma in parte anche dall'influsso della Canzona e della musica per liuto sulla musica per strumenti a tastiera, dove nella seconda metà del cinquecento la ripetizione di note acquistò, soprattutto sotto le mani dei clavicembalisti, considerevole popolarità come mezzo di figurazione. Ad ogni modo, ancora in quel tempo il clavicordo godè favore presso gli organisti italiani come strumento per esercitarsi negli studi casalinghi, e non si può escludere l'ipotesi che la presenza di questo strumento si sia fatta sentire nel momento della composizione dei Versetti. Tale ipotesi ci servirebbe a spiegare il carattere estremamente legato ed equilibrato del testo musicale di questi pezzi, che non è esclusivamente organistico, ma tessuto, malgrado la facilità imposta dalla sua destinazione ai principianti, con pregevole eleganza e non privo di squisitezza. Anzitutto Versetti come il Secondo del Terzo Tono, il



1155

**INTAVOLATURA D'ORGANO**  
**FACILISSIMA.**  
**Accommodata in versetti sopra gli Otto Tuoni**  
**ECCLESIASTICI,**  
 Con la quale si può giustamente risponder à Messe, à Salmi, & à tutto  
 quello che è necessario al Choro.  
*Non amentis datus in laet.*

**IN VENETIA,** Appresso Giacomo Vincenti. M. D. XCVIII.

GIACOMO VINCENTI  
 LICENS. PRIVILEG.  
 1658

cui tema si ritrova anche in un Ricercare di G. Cavazzoni ed in un Tiento di A. Cabezón, o il Primo del Quarto Tono, sono brani di bella musica di salda costruzione, che riaffermano la capacità degli organisti italiani di raggiungere effetti di qualità sorprendente in forme piccole senza possibilità di grandi sviluppi nel materiale tematico. È musica signorile e degna, senza tracce di vecchiezza, che ancora oggi può svolgere pienamente la sua funzione negli uffici divini. Ma come già si è accennato questi Versetti si adattano anche molto bene al clavicordo. Essi rispondono alle sue condizioni sonore ed acustiche, e mi sembrano materiale eccellente per insegnare il vero legato ed il tocco delicato, uguale ma allo stesso tempo sonoro, ai neofiti del sempre affascinante e sottile «monachordio».

Una breve analisi metterà in evidenza l'unità stilistica regnante tra codesti Versetti. Tanto la fattura del tessuto polifonico quanto la struttura dell'armonia ed il maneggio della tecnica propria degli strumenti a tastiera, dimostrano che tutti i pezzi provengono da un solo autore. Si ripete sempre la stessa formula di cadenze, di ornamenti, di figurazioni, ciò che vuol dire che non esistono differenze tra i mezzi usati per la creazione di questi componimenti. Terminando con certa rozzezza, senza importanza, ciò che si può ritrovare dappertutto nella musica a tastiera del cinquecento, non esclusi neanche i grandi e celebri maestri, tutta la costruzione corrisponde al carattere della musica che è insieme didattica e di uso pratico, destinata agli organisti di tecnica poco virtuosa, non esigendo da loro legati troppo complicati — perciò anche la ripetizione di note ed una grafia musicale leggermente omofona — e permettendo di fare grazie ai suoi mezzi modesti, buona figura sullo strumento.

La fattura di questi Versetti deriva dall'orbita dei Versi e dei campioni nel genere dei A. Cabezón, Tomás de Santa Maria, G. Cavazzoni, Sperindio Bertoldo, Antonio Valente, G. Diruta ed altri. Qui si affermano anche parecchie coincidenze ed affinità tra le scuole d'organo delle due Penisole, sottomesse durante secoli successivi a scambi artistici costanti e che studieremo più a lungo in un altro lavoro nostro più importante che non questo saggio breve e senza pretese.

Chi sarà l'autore della intavolatura stampata dal Vincenti nel 1598? Forse lo stesso editore? Tenuto conto del suo mestiere, è assai probabile che il Vincenti non si limitasse ad osservare da vicino la produzione musicale dei grandi e piccoli maestri suoi contemporanei

ed a conoscerne bene i componimenti, ma che anche egli fosse musicista abile. Figliuolo di una società e di una epoca nella quale la musica conobbe tanto splendore facendo parte della buona educazione, è quasi sicuro che dovette essere personalmente versato nella pratica dell'arte. Non essendo lui l'autore, quali sarebbero le ragioni di tacere la provenienza di questi componimenti? Ragioni commerciali, questioni di diritti d'autore, certe pretese d'editore come ne avevano dimostrati prima di lui l'Attaignant o il Venegas de Henestrosa?

O dovremo piuttosto cercare l'autore tra organisti come Sperindio Bertoldo (ca. 1530 - ca. 1590) o Girolamo Diruta, il cui editore fu il Vincenti? Nel 1591 il Vincenti stampò due opere (postume?) del Bertoldo, le *Toccate, Ricercari et Canzoni Francese intavolate per sonar d'organo* e le *Canzoni Francese intavolate per sonar d'organo*. Potrebbero essere considerati i Versetti un dono del Bertoldo fatto al suo editore in segno di riconoscenza o in guisa di ricompensa commerciale? Ovvero si tratta magari di un'opera postuma del Bertoldo, che il Vincenti non amministrò con integro e pietoso rispetto? Una edizione fraudolenta per sottrarsi a eredi presuntivi? Certamente si possono constatare alcune somiglianze assai pronunziate tra i Versetti anonimi ed i componimenti del Bertoldo.

Sebbene i Versetti, tanto nella forma della struttura quanto in quello del legato organistico, rispondano bene alle teorie emesse dal Diruta, non credo che l'autore di *Il Transilvano* avrebbe permesso che si tacesse il suo nome in un'edizione commercialmente fortunata. E forse questo pedagogo meticoloso avrebbe insistito nella sua abitudine di fissare otto righe per il sistema della mano sinistra e cinque per il sistema della destra. Inoltre quantunque il Diruta pubblicasse ancora nel 1609 Versi di un genere simile, i Versetti dell'edizione del 1598, malgrado l'assicurazione di essere *facilissimi*, per la loro fattura e la loro estetica appartengono all'ambiente delle composizioni per strumenti a tastiera anteriori, rifacendosi ai componimenti della generazione dei G. Cavazzoni, G. Segni, G. Parabosco, A. Cabezón, T. Santa Maria ecc. ecc.

Non mi sembra lecito attribuire a questi pezzi un legame con l'ambiente e le tendenze estetiche di Andrea e di Giovanni Gabrieli, i quali nemmeno nelle più semplici Intonazioni rinunciavano ai motivi estratti da gamme ed alle figurazioni vive così care a loro. Lo stile di essi perseguiva un altro scopo. E già allora il fasto e la pompa

delle cerimonie in San Marco esigevano una musica d'organo più ornata, più svelta, più barocchizzante.

Abbiamo sollevato molte ipotesi la cui soluzione immediata non ci sembra possibile, nondimeno speriamo che l'identificazione dell'autore dei Versetti possa ancora effettuarsi in un futuro non troppo lontano. L'anonimato momentaneo di questo attraente monumento della musica strumentale italiana del sedicesimo secolo, sinora troppo poco noto, non impedisce che se ne possa pubblicare (e sarà tra breve) una trascrizione in notazione moderna e che la si faccia rivivere praticamente per la gioia degli esecutori e del pubblico.

MACARIO SANTIAGO KASTNER