

tivo di vivificare e riprendere quel mondo, che ormai è profondamente assimilato e trasformato. Di quel suo primo mondo rimarrà d'ora innanzi in Ghedini soltanto il gusto per il discorso schietto e per le atmosfere aristocratiche e contemplative. Simile atteggiamento è costantemente presente in tutta la stragrande produzione da camera e sinfonica che il Ghedini viene componendo dal 1948 a circa il 1959: è un lungo arco di anni che potremmo definire di « crisi », alla luce almeno delle grandi opere degli ultimissimi anni. È un insieme di composizioni un poco edonistiche, attente alle possibilità virtuosistico-espressive degli strumenti solisti.

Nella splendida operosità dopo il 1960 non sembra possa trovar posto, in tanta grandiosità espressiva, l'atteggiamento ghediniano delle prime liriche, cioè quello sognante e schivo, semplice e raffinato: e questo sia per la troppo poco conosciuta « *Lectio Jeremiae prophetae* » del 1960, per gli « *Studi per un affresco di battaglia* » del 1961, per il « *Credo di Perugia* » del 1962, e per l'imponente « *Ouverture per un concerto* » del 1964.

Ma ho avuto la fortuna di poter vedere sul tavolo di lavoro di Ghedini a Nervi, all'inizio del 1965, i fogli sparsi del suo ultimo lavoro: una « *Symphonia* » per orchestra. Esso è rimasto incompiuto, ma attendeva dall'autore soltanto un poco di ordine (la « cucitura », come diceva Ghedini, che in queste ultime opere era solito lavorare a « sezioni »). Ebbene, questa composizione è intenzionalmente tutta basata su accordi perfetti, accostati l'uno all'altro, secondo quel divisionismo sintattico, che avevamo indicato come la prima « lezione » rinascimentale assimilata dal giovane Ghedini, e concretatasi nelle prime liriche.

Il testamento artistico di Ghedini si rifà quindi ancora una volta alla prima fonte; ed è ancora una volta una prova di fede nella migliore tradizione italiana, che egli stesso indicava come un esempio fulgido di creazione libera e fantastica, sciolta da scolasticismi ed aridi intellettualismi. E da quell'epoca della nostra civiltà musicale Ghedini ha preso certamente quel suo caratteristico atteggiamento contrario ad ogni « poetica », ad ogni « scuola », nel rivendicare il valore assoluto della libera e fantastica creazione individuale.

GUIDO SALVETTI

UN'IMPORTANTE FONTE PER LA MUSICA CEMBALO-ORGANISTICA DI JOHANN KASPAR KERLL

IL MS. DD/53 DELLA BIBLIOTECA MUSICALE
« G. B. MARTINI » DI BOLOGNA

Tra le importanti fonti di musica cembalo-organistica del XVII secolo va annoverata un'ampia raccolta manoscritta conservata nella Biblioteca Musicale « G. B. Martini » di Bologna (attualmente sotto la segnatura DD/53). È un volume di formato oblungo, comprendente 103 carte¹. Benché esso non sia passato inosservato agli studiosi, sembra che nessuno vi abbia sinora dedicato sufficiente attenzione. Gaetano Gaspari, nel catalogo della Biblioteca (ammirevolmente accurato e dettagliato nei riguardi delle opere a stampa, ma limitato ad un approssimativo inventario per quelle manoscritte) offre un'imprecisa indicazione cronologica (*Sonate per cembalo di diversi autori del principio del secolo XVIII*; le composizioni sono invece seicentesche e la compilazione del manoscritto è anch'essa certo anteriore alla fine del XVII secolo); egli dà poi una descrizione

¹ Il formato del volume è di cm. 21,7×29,5. È rilegato con dorso in pelle; il taglio, in rosso, presenta tracce di oro. Sulla coperta v'è la scritta *Sonate d'autori / diversi*, sul dorso *Varj Autori / Toccate / e Sonate / per / Cembalo*. All'inizio vi sono due carte bianche (una terza carta intermedia risulta tolta); sul verso della seconda indice parziale di mano di Gaetano Gaspari (vedi oltre nel testo); seguono le 103 carte (numerazione originale) col testo musicale; la carta 104 è stata tolta; esse costituiscono 13 quaderni, anch'essi numerati. Seguono due carte bianche (un'altra carta, ad esse precedente, è stata tolta); sul verso dell'ultima (di guardia) v'è, di mano di G. Gaspari, l'indicazione dei seguenti brani: *Pasquini Bernardo - Toccata del 2° tuono - car. 53 tergo / D° Sonata 7° del 1° tuono - 68 verso*. I fogli contenenti il testo musicale presentano una filigrana raffigurante un grande giglio e, sotto di esso, le lettere G P; l'ultima carta di guardia presenta, nella filigrana, il basamento di una torre e le sottostanti lettere G F. La notazione è in inchiostro bruno; le indicazioni d'autore apposte da una seconda mano sono in inchiostro nero.

assai sommaria del contenuto, limitandosi alle composizioni espressamente recanti indicazioni d'autore ²:

Frescobaldi Girolamo - Toccate, da car. 1 a 9 verso.

Kerll Gio. Gasparo - Toccate, a car. 11, 14.

Detto - Canzone, a car. 22 tergo, 24 tergo, 27, 29, 30 tergo, 32 tergo, 35.

Pasquini, Bernardo - Toccata, a car. 53 tergo, 68 tergo.

Pollaroli - Sonata, a car. 58.

Merula, Tarquinio - Sonata cromatica, a carta 86 tergo.

Tale indice riproduce quello che lo stesso Gaspari ha apposto all'inizio del volume.

Crediamo opportuno offrire qui un indice completo del manoscritto ³:

(1) cc. 1-3	Del Sig. Frescobaldi ⁴ Toccata p ^a	(re)
(2) 3-5 ^v	Toccata seconda	(sol)
(3) 6-9	Toccata 3 ^a	(la)
(4) 9 ^v -11	Toccata 4 ^a	(mi)
(5) 11-13 ^v	Toccata 5 ^a - Cherll.	(Do)
(6) 14-15 ^v	Toccata 6 ^a - Kerll.	(Fa)
(7) 16-17 ^v	Toccata 7 ^a	(Sol)
(8) 18-20 ^v	Toccata 8 ^a	(Sol)
(9) 21-22	Canzone p ^{ma}	(re)
(10) 22 ^v -24 ^v	Canzone 2 ^{da} - Cherll.	(sol)
(11) 24 ^v -27	Canzone 3 ^a - Cherll.	(re)
(12) 27-28 ^v	Canzone 4 ^a - Cherll.	(mi)
(13) 29-30 ^v	Canzone 5 ^a - Cherll.	(Do)
(14) 30 ^v -32 ^v	Canzone 6 ^a - Kerll.	(Sol)
(15) 32 ^v -35	Caprizio sopra il Cuccu - Cherll	(Sol)
(16) 35-39	Battaglia - aut. Sig. Jo: Caspar Kerl.	(Do)
(17) 39-41	Ciaccona	(Do)

² G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. IV (a cura di R. Cadolini), Bologna 1905 (riedizione in facsimile, Bologna, Forni, 1961), p. 28.

³ Benché per lo più i brani siano contrassegnati dall'indicazione di « tono » (secondo la numerazione dei tradizionali otto toni), abbiamo creduto opportuno specificare il tono di ogni composizione indicando la tonica con iniziale maiuscola per i « toni » con terza maggiore, con iniziale minuscola per quelli con terza minore.

⁴ L'indicazione *Del Sig. Frescobaldi* appare parzialmente raschiata.

(18) cc. 41-46	Passacali	(re)
(19) 46 ^v -47	Alemanda	(Re)
(20) 47	Corente	(Re)
(21) 47 ^v	Sarabanda	(Re)
(22) 47 ^v -48	Gigue	(Re)
(23) 48 ^v	Alemanda	(Fa)
(24) 49-49 ^v	Toccata P ^o Tono	(re)
(25) 49 ^v -51 ^v	Toccata 8 ^o Tuono	(Sol)
(26) 51 ^v -53	Toccata 5 ^o Tuono	(Do)
(27) 53 ^v -54 ^v	Toccata 2 ^o Tuono - Bernardo Pasquini	(sol)
(28) 54 ^v -55 ^v	Ricercare p ^o 2 ^o Tuono	(sol)
(29) 56-57 ^v	Ricercare 2 ^o Tuono	(sol)
(30) 57 ^v -58	Preludio p ^o Tuono Arpeggio	(re)
(31) 58-60	Sonata p ^a P ^o Tuono - Pollaroli	(re)
(32) 60-60 ^v	Preludio 2 ^o 2 ^o Tuono	(sol)
(33) 60 ^v -61 ^v	Sonata 2 ^a 2 ^o Tuono	(sol)
(34) 61 ^v -62	Preludio Arpeggio 3 ^o 3 ^o Tuono	(la)
(35) 62-63	Sonata 3 ^a 3 ^o Tuono	(la)
(36) 63-64	Preludio 4 ^o Arpeggio 4 ^o Tuono	(mi)
(37) 64-65	Sonata 4 ^a 4 ^o Tuono	(mi)
(38) 65-65 ^v	Preludio 5 ^o 5 ^o Tuono Arpeggio	(Do)
(39) 65 ^v -66 ^v	Suonata 5 ^a 5 ^o Tuono	(Do)
(40) 66 ^v -67	Preludio 6 ^o 6 ^o Tuono	(Fa)
(41) 67 ^v -68 ^v	Suonata 6 ^a 6 ^o Tuono	(Fa)
(42) 68 ^v -69 ^v	P ^o Tuono Sonata 7 ^a Bern. Pasquini	(re)
(43) 70-70 ^v	Sonata 8 ^a p ^o Tuono	(re)
(44) 71-72 ^v	Sonata 9 ^a 2 ^o Tuono	(sol)
(45) 72 ^v -74 ^v	Toccata 5 ^a 3 ^o Tuono	(la)
(46) 74 ^v -75	Preludio 7 ^o 7 ^o T ^o	(Do)
(47) 75 ^v -76	Preludio 8 ^o 8 ^o T ^{no}	(Sol)
(48) 76 ^v -78	Sonata	(Do)
(49) 78-79 ^v	Toccata 2 ^o Tuono	(sol)
(50) 80-81	Sonata p ^o Tuono	(re)
(51) 81-82 ^v	Sonata 6 ^o Tuono	(Fa)
(52) 83-84 ^v	Sonata 3 ^a	(Sol)
(53) 84 ^v -86 ^v	Sonata 4 ^a	(sol)
(54) 86 ^v -90 ^v	Sonata Cromatica di Tarquinio Merula	(Sol)
(55) 90 ^v	Primo Tuono	(re)
(56) 91	2 ^o Tuono	(sol)
(57) 91	3 ^o Tuono	(la)
(58) 91 ^v	4 ^o Tuono	(mi)
(59) 91 ^v -92	5 ^o Tuono	(Do)
(60) 92	6 ^o Tuono	(Fa)

(61) cc. 92 ^v	7° Tuono	(do)
(62) 92 ^v -93	8° Tuono	(Sol)
(63) 93	5° Tuono un più alto	(Re)
(64) 93 ^v	8° Tuono un più alto	(La)
(65) 93 ^v -94	5° Tuono un più basso	(Si bem)
(66) 94-95 ^v	Sonata 2° Tuono	(sol)
(67) 95 ^v -97	Sonata 5° Tuono un più alto	(Re)
(68) 97-98 ^v	Sonata 8° Tuono un più alto	(La)
(69) 98 ^v -100	Sonata	(la)
(70) 100-101 ^v	Sonata p° Tuono	(re)
(71) 102-103	[Brano senza titolo]	(La)
(72) 103 ^v	[Brano senza titolo]	(La)

La redazione del volume sembra dovuta ad un'unica mano, salvo le indicazioni d'autore figuranti in testa ai numeri 1, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 27, 31, 42, dovute tutte ad un'altra mano posteriore. La notazione, assai chiara ed accurata, è nella tradizionale intavolatura d'organo italiana (su due righe, quello superiore di 5 linee, l'inferiore di 8). La successione dei brani presenta raggruppamenti dovuti a precisi criteri; la serie di composizioni abbracciante le carte 1-48^v (numeri 1-23), a cui è dedicato particolarmente il presente studio, costituisce, come si vedrà, un complesso unitario; da c. 57^v a c. 68^v (numeri 30-41) troviamo una serie di « binomi », *Preludio e Sonata*, ordinati secondo i primi sei « toni »; da c. 90^v a c. 94 si incontra poi una serie di brevissimi brani (*Intonazioni* o, adottando un termine usato da Bernardo Pasquini, *Accadenze*⁵) ordinati anch'essi secondo i vari toni (accanto agli otto toni tradizionali appaiono qui toni trasportati alla seconda maggiore superiore — « un più alto » — e inferiore — « un più basso »).

Delle composizioni presenti nel manoscritto, alcune trovano riscontro in fonti a stampa coeve; si tratta della *Canzon prima* (n. 9), della *Sonata* del Pollaroli (n. 31) e della *Sonata del primo tono* di Bernardo Pasquini (n. 42), apparse nella raccolta *Sonate da Organo di varii Autori* pubblicata a cura di Giulio Cesare Arresti (s.n.t.) rispettivamente come *Sonata 3^a*

⁵ Tale titolo recano molti dei brevissimi brani di B. Pasquini contenuti nel Ms. Add. 31501/III del British Museum (*Del Sig. Bernardo Pasquini / Ad usum Bernardi Ricordati Nepotis Pasquini Etruriensis*).

del Cherli, *Sonata 2^a del Pollaroli* e *Sonata 12^a (Fuga vivace) di N.N. di Roma*⁶. Inoltre le composizioni di J. K. Kerll da noi contrassegnate con i numeri 5, 9, 12 e 14 figurano nella raccolta *Toccatas & Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle*, Amsterdam, Roger, s.a. ripubblicata poi da P. Mortier (Amsterdam, s.a.) e da Walsh (*A Second Collection of Toccatas Voluntarys and Fugues made on purpose for the organ & harpsichord composed by Pasquini, Polietti and others*, London, s.a.)⁷.

A quanto ci consta, primo ad interessarsi del presente manoscritto fu Luigi Torchi, che da esso trasse e pubblicò nel terzo volume dell'*Arte Musicale in Italia*⁸ la *Sonata cromatica* di T. Merula (non rintracciabile in altra fonte e sino a qualche anno fa considerata l'unica composizione cembalo-organistica di questo autore⁹), la *Toccatas del secondo tono* e la *Sonata del primo tono* di B. Pasquini e la *Sonata* di C. F. Pollaroli¹⁰. Le stesse composizioni sono state poi ripubblicate nell'*Antologia* di G. Tagliapietra, unitamente alle *Toccatas dell'ottavo e quinto tono* (nr. 25 e 26) e al *Ricercare primo del secondo tono* (n. 28) quali presumibili composizioni di B. Pasquini¹¹. Infine la *Sonata del sesto tono* (n. 51) è stata pubblicata sotto il nome di

⁶ C. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952 (p. 616: 1700k).

⁷ *Répertoire International des Sources Musicales — Recueils imprimés — XVIII^e siècle*, München-Duisburg, Henle, 1964 (pp. 102-103, 390).

⁸ L. TORCHI, *L'Arte Musicale in Italia*, Vol. III, Milano, Ricordi, s. a. (pp. 267, 270, 341, 345).

⁹ Cfr. T. MERULA, *Composizioni per organo e cembalo* edite a cura di A. Curtis, Brescia, L'Organo, 1961 (*Monumenti di Musica Italiana*, Serie I, Vol. I).

¹⁰ Le indicazioni delle fonti sono, nella raccolta di Torchi, estremamente imprecise (la *Sonata* del Pollaroli è detta *In: Volume ms. di Sonate, Toccatas e Canzoni per Cembalo ed Organo, di Autori Diversi*) o mancano affatto (come per la *Toccatas* e la *Sonata* di B. Pasquini); da un confronto con gli originali si può dedurre che per la *Sonata* del primo tono di B. Pasquini egli s'è basato sul nostro manoscritto e non sull'edizione curata da G. C. Arresti nella quale il brano presenta, rispetto al manoscritto, qualche variante.

¹¹ G. TAGLIAPIETRA, *Antologia di musica antica e moderna per pianoforte*, Milano, Ricordi, 1931, Vol. VI, p. 94 (Merula), Vol. VIII, pp. 100, 102, 105, 108 (Pasquini), Vol. IX, p. 28 (Pollaroli). La *Toccatas del secondo tono* di Pasquini e il *Ricercare del secondo tono* attribuito allo stesso autore sono stati ripubblicati anche da I. FUSER, *Classici Italiani dell'Organo*, Padova, Zanibon, 1955 (pp. 129, 131).

Pollaroli da M. Vitali nella sua raccolta *Clavicembalisti Italiani* e riprodotta, sulla scorta del Vitali, anche da Tagliapietra¹².

Uno degli aspetti più interessanti del manoscritto bolognese è offerto dalle numerose composizioni anonime, quasi tutte di notevole rilievo e valore musicale. Esse pongono allo studioso l'avvincente problema della loro attribuzione, da tentarsi mediante un confronto con altre fonti o attraverso un esame stilistico. Già le stesse attribuzioni figuranti nel manoscritto, ma apposte da altra mano, richiedono d'essere vagliate. La prima attribuzione *Del Sig. Frescobaldi* figurante in testa al primo brano (ed estesa, nell'indice del volume, anche ai successivi tre brani) è stata da tempo riconosciuta erranea; tali brani sono sicuramente di J. K. Kerll e in tal senso è stato recentemente rettificato l'indice del manoscritto; l'erronea indicazione si presenta del resto, come s'è detto, parzialmente raschiata. Le attribuzioni a Kerll e a Pollaroli, apposte dalla stessa seconda mano (nr. 5, 6, 10-15, 31) sono invece sicuramente esatte e con ogni verosimiglianza lo sono pure quelle a B. Pasquini (nr. 27 e 42)¹³. Un tentativo di attribuzione di tre brani (nr. 25, 26 e 28) è stato fatto, come s'è visto, da Gino Tagliapietra; la paternità di Pasquini, supposta da Tagliapietra sulla base di un curioso esame stilistico « indiretto », è tuttavia estremamente dubbia¹⁴. Più verosimile ci sembra l'attribuzione al Pollaroli, fatta dal Vitali e dal Tagliapietra, della Sonata del sesto tono (n. 51).

Oggetto specifico del presente studio è l'esame del gruppo iniziale di composizioni abbraccianti i numeri 1-23. Diciamo subito che esse costituiscono un nucleo omogeneo e sono tutte dovute a Johann Kaspar Kerll; possiamo anzi affermare che si

¹² M. VITALI, *Clavicembalisti Italiani*, Vol. I, Milano, Ricordi, s. a. (p. 10); G. TAGLIATERRA, *Op. cit.*, Vol. IX (p. 32). Vitali non cita la fonte su cui s'è basato; potrebbe forse trattarsi di un altro manoscritto a noi sconosciuto e la composizione potrebbe figurarvi esplicitamente attribuita al Pollaroli.

¹³ Cfr. W. HEIMRICH, *Die Orgel- und Cembalowerke B. Pasquinis* (Dissertation Freie Universität Berlin), Berlino, s. a. (1958) (pp. 73, 107, 139 e segg.).

¹⁴ « La presumibile autenticità [...] il revisore l'ha desunta da un'analisi che fa il Combarieu delle *Toccate* di Pasquini nel II Vol. della sua *Storia della Musica*, p. 15 » (G. TAGLIAPIETRA, *Op. cit.*, Vol. VIII, p. III). Cfr. anche W. HEIMRICH, *Op. cit.* (pp. 107 e segg.).

tratta di una delle più ampie raccolte oggi note di composizioni cembalo-organistiche di questo autore.

Il problema della tradizione manoscritta delle composizioni per tastiera di Kerll è abbastanza complesso; intricata è soprattutto la questione della vera paternità di alcune opere. La fortuna e la rapida diffusione delle composizioni di Kerll, la loro presenza in raccolte assieme a composizioni di altri autori, la trascuratezza e l'arbitrio di alcuni copisti hanno portato a frequenti attribuzioni di brani di Kerll ad altri autori. Per rendersi conto di ciò è sufficiente una semplice scorsa al repertorio del Riedel¹⁵, che pure è ben lontano dall'indicare tutte le fonti (l'importante manoscritto bolognese, ad esempio, non è preso in considerazione); si noterà che varie composizioni di Kerll appaiono in manoscritti dell'epoca sotto il nome di Poglietti, Lehardt e Frescobaldi. L'attribuzione a quest'ultimo, di cui anche il nostro manoscritto offre testimonianza, è di particolare interesse; è indubbio infatti — nonostante sia stato giustamente posto l'accento sulla diversità di atteggiamenti tra il maestro tedesco e il grande ferrarese — che l'opera di Kerll, soprattutto quella toccatistica, sarebbe impensabile al di fuori del quadro dell'eredità frescobaldiana. È assai più singolare incontrare su suolo iberico la brillante *Battaglia* (n. 16 del nostro manoscritto) attribuita a Juan Cabanilles; tale attribuzione ha portato all'inclusione di questo brano nell'edizione critica dell'opera omnia del compositore spagnolo, benché, come si vedrà, la paternità di Kerll sia fuor di dubbio¹⁶.

Ma ricorre anche il caso opposto: composizioni tramandate sotto il nome di Kerll risultano apocrife o di dubbia autenticità¹⁷.

¹⁵ F. W. RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel, Bärenreiter, 1960 (pp. 130-142).

¹⁶ Tale *Battaglia*, sia pur con alcune varianti, si trova nel Ms. M. 387 della Biblioteca de Catalunya a Barcellona (c. 134: *Batalla Inperial de Cabanillas*) e in un manoscritto della biblioteca privata del Rev. Cosme Bauzá a Felanitx (c. 107: Juan Cabanillas, *Tiento de 5^{to} tono. Batalla Imperial*). Cfr. I. CABANILLES, *Opera omnia* (ed. H. Anglès), Vol. II, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 1933 (pp. X, XXIII, 102). Il brano è stato ripubblicato anche in J. CABANILLES, *Opera selecta pro organo* (ed. Ch. Tournemire e Flor Peeters), Vol. II, Bruxelles-Paris, Schott, 1948 (p. 17).

¹⁷ Uno dei tanti esempi è offerto dal Mus. Ms. 5368 della Bayerische

Di queste confusioni di paternità, oltre che di veri e propri plagii, lo stesso Kerll si duole negli avvertimenti al lettore premessi alle sue opere a stampa. Nell'avvertimento dell'Opus I¹⁸ egli afferma di aver dato alle stampe tali composizioni soprattutto « quod varij hinc inde concentus musici e meis excerpti et ab ijs, qui se Musicae peritos profitentur, pro suis venditi ac sublecti sint; et quod magis indigneris, depraedatores ejusmodi excusare se atque contendere audent, licitum esse, alterius subjecta imitari ». Analoghe parole egli premette alla raccolta di versetti sugli otto toni ecclesiastici apparsa nel 1686 sotto il titolo di *Modulatio organica*¹⁹; la pubblicazione è stata fatta, egli afferma, « ne idem Versiculis his obveniret, quod Maronianis olim contigit, de quo ipse Poëtarum Princeps: *Hos ego Versiculos feci: tulit alter honores. Et vero inspexi non uno in loco, alieno Nomini laboris mei partus adscriptos* ». Per tale ragione egli fu indotto a pubblicare (cosa del tutto eccezionale per quell'epoca) e ad allegare alla *Modulatio organica* un indice tematico delle proprie composizioni cembalo-organistiche non comprese in tale *Modulatio*: « ut ergo de Authore constaret, et suus api mellificanti honos redderetur: placui, aliarum quoque compositionum mearum ad Organum et Clavicymbalum initia subnectere ». Tale indice, che porta la dicitura *Subnecto initia aliarum Compositionum mearum pro Organo et Clavicymbalo, in eum, quem dixi, finem*, è evidentemente di grandissima importanza per l'identificazione delle opere sicuramente

Staatsbibliothek di Monaco dove appare, a c. 28, la *Toccatà Prima* del *Primo Libro di Toccatè* di Frescobaldi attribuita a Kerll. Cfr. H. SCHMID, *Una nuova fonte di musica organistica del secolo XVII*, in « L'Organo », I, Brescia 1960 (pp. 107-113 e I-XVI; cfr. in particolare p. V, N. 46).

¹⁸ J. C. KERLL, *Delectus Sacrarum Cantionum a II. III. IV. Vocibus, cum adjunctis Instrumentis*, Monaco di Baviera, Jaecklin, 1669. Cfr. J. K. KERLL, *Ausgewählte Werke - Erster Teil* hrsg. von A. Sandberger (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, II. Jahrgang, II. Band), Lipsia, Breitkopf u. Härtel, 1901 (pp. LXXXVIII e seg.); l'ampia prefazione di tale volume verrà in seguito menzionata come A. SANDBERGER, *Op. cit.* e la collezione con l'usuale abbreviazione DTB.

¹⁹ J. C. KERLL, *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*, Monaco di Baviera, Wening, 1686. Ne esiste una recente riedizione, a cura di R. Walter (Altötting, Coppenrath, s. a. [1956]), ma la dedica e l'avvertimento al lettore non sono riprodotti; sono stati invece pubblicati da A. SANDBERGER, *Op. cit.* (pp. LXXXIX e seg.).

autentiche. Esso elenca otto toccate, sei canzoni, *Capriccio sopra il cucu*, *Battaglia*, *Ciaccona variata*, *Passacaglia variata* e quattro gruppi di danze (*Allamande, Courante, Sarabande, Gigue* in Re; *Allamande, Courante, Sarabande, Gigue* in Fa; *Allamande, Courante, Sarabande* in la; *Allamande, Courante, Sarabande* in Sol). La principale fonte sinora nota contenente la maggior parte delle composizioni elencate nel citato indice (escluse solo le danze) era una raccolta manoscritta già in possesso dell'Institut für Kirchenmusik (indi Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik) di Berlino²⁰; essa è purtroppo andata perduta durante la guerra, ma Adolf Sandberger, che ne offre la descrizione, pubblicò tutte le opere di Kerll ivi contenute nel vol. II della seconda annata dei « Denkmäler der Tonkunst in Bayern ». Il manoscritto bolognese si rivela fonte ancor più importante e completa di quello berlinese. I brani elencati nell'indice di Kerll vi sono infatti contenuti nell'identico ordine sino all'*Allemanda* della seconda « suite ». Il *Capriccio sopra il cucu* vi appare nella versione pubblicata da Sandberger al n. 15 c²¹. La singolare importanza del manoscritto bolognese sta nella presenza integrale del primo gruppo di quattro danze e del primo brano (*Allemanda*) del secondo gruppo²². Dei quattordici brani componenti le quattro « suites »

²⁰ *Toccatè, Canzoni, et altre Sonate, per sonare sopra il Clavicembalo e Organo. Dalli Principali Maestri Sig. Gio. Gasparo Gerll, Borro, I. P. Kriegeri composte. De An. M.DCLXXV* (Ms. 5270 della Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik); cfr. A. SANDBERGER, *Op. cit.* (p. LXIX) e W. RIEDEL, *Op. cit.* (p. 78). Un'altra fonte di considerevole importanza per la produzione cembalo-organistica di Kerll (non presa in considerazione dal Riedel) è il già citato manoscritto ora conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Mus. Ms. 5368), proveniente dall'Abbazia benedettina di Neresheim; vi figurano numerose composizioni attribuite a Kerll, alcune coincidenti con quelle elencate nel suo indice, altre non rintracciabili in altre fonti. Un indice tematico completo del manoscritto è stato pubblicato da H. SCHMID, *Op. cit.* (pp. I-XVI).

²¹ Sandberger s'è basato, per questa versione del capriccio, sul Ms. III.8.5 della Städtische Musikbibliothek di Lipsia e sul Ms. Nd. VI Nr. 2426 della Staats- und Universitätsbibliothek di Amburgo, ora perduto. Cfr. A. SANDBERGER, *Op. cit.* (p. LXXI, Nr. 8 e 13) e F. W. RIEDEL, *Op. cit.* (p. 137).

²² Diamo qui le indicazioni originali di misura e il numero delle battute delle cinque danze (distinguendo per ogni danza le due sezioni separate dal segno di ritornello): *Allemanda* in Re: C 9+9 — *Corrente* in Re: C¹ 12+14 — *Sarabanda* in Re: C³ 8+8 — *Giga* in Re: C¹ 12+16 — *Allemanda* in Fa: C 7+8.

solo due erano stati sinora rintracciati: le *Sarabande* della prima « suite » in Re e della terza in la; esse si trovano nel Ms. 713 dell'Archivio del Minoritenkonvent di Vienna²³ e sono state pubblicate da Sandberger nella prefazione della sua edizione delle opere di Kerll nel citato volume dei DTB (p. LX); un altro brano presentante un incipit simile ma non identico a quello della giga della prima « suite » figura sotto il titolo *Gig 7^{imi} Tonj Casp. Kerl* nel Ms. 729 (c. 14^v) dello stesso archivio viennese²⁴. Il manoscritto bolognese contiene dunque tre brani (*Allemanda* e *Corrente* della prima « suite », *Allemanda* della seconda « suite ») sino ad ora non noti e un brano (*Giga* della prima « suite ») altrimenti segnalato solo in versione divergente da quella figurante nell'indice di Kerll²⁵. La scoperta di questi brani permetterà di rivedere l'affermazione di Sandberger, secondo cui l'esiguo materiale superstite avrebbe reso impossibile « über Kerlls Tätigkeit als Suitenkomponist etwas Stichhaltiges zu sagen »²⁶. Le eleganti danze di Kerll svelano un aspetto della sua attività di compositore del tutto dissimile da quello generalmente noto. Nel genere toccatistico, nella canzone, oltre che nelle forme su basso ostinato, egli si mostra

²³ Cfr. A. SANDBERGER, *Op. cit.* (pp. LX e LXXX, Nr. 7), F. W. RIEDEL, *Op. cit.* (pp. 137, 139), F. W. RIEDEL, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Catalogus Musicus, I)*, Kassel, Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, 1963 (p. 46); le due sarabande si trovano in tale manoscritto rispettivamente alle pp. 154 (*4 Ball. del Sig. Kerl*) e 180 (*Ball. Joan Casp. Kerl. 32.*).

²⁴ Cfr. F. W. RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge* cit. (p. 137) e *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent* cit. (p. 87). Una variante della stessa giga si trova nel citato manoscritto della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Ms. Mus. 5368, c. 121^v: *Cique Casp. Kerll*); cfr. H. SCHMID, *Op. cit.* (p. XIII, n. 137).

²⁵ Recentemente F. W. Riedel rintracciava e segnalava un'altra importante fonte, ancor più completa di quella bolognese, contenente tutte le composizioni elencate nell'indice di Kerll (le Suites disposte tuttavia in diverso ordine e frammiste ad altri brani, probabilmente apocrifi); si tratta di un manoscritto già in possesso di Gottlieb Muffat, quindi di Alois Fuchs ed ora conservato nell'archivio musicale dell'Abbazia Benedettina di Göttweig. Cfr. F. W. RIEDEL, *Eine unbekannte Quelle zu Johann Kaspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente*, in « Die Musikforschung », XIII, 1960 (pp. 310-314). Vogliamo infine segnalare che la *Sonata del primo tono* figurante a c. 100 del manoscritto bolognese (n. 70) presenta una singolare analogia tematica con il *Secondo verso del secondo tono* della *Modulatio organica* di Kerll.

²⁶ A. SANDBERGER, *Op. cit.* (p. LXI).

erede della grande tradizione cembalo-organistica italiana, mentre nelle « suites » egli adotta la scrittura tipica dello « style brisé » e un linguaggio direttamente ispirato ai modelli dei maestri francesi contemporanei. In tale duplicità di atteggiamenti la produzione di Johann Kaspar Kerll ha un significativo parallelo in quella del grande contemporaneo Johann Jakob Froberger.

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI