

“ESPONE LE COSE SUE PARTITE A TUTTI PER INDURLI ALLA MERAVIGLIA DELL’ARTE SUA”

CONSIDERAZIONI SULLE PARTITURE DI MUSICA
POLIFONICA IN ITALIA FINO ALL’EDIZIONE
MOLINARO DEI MADRIGALI DI GESUALDO (1613)

DINKO FABRIS

Università degli Studi della Basilicata, Matera

Izyleček: Prispevek povzema dosedanje raziskave zgodnjih italijanskih partitur do leta 1615. Ob tem je podana hipoteza o posebni povezavi med dvema eminentnima lutnjistoma, Carlom Gesualdom in Simonejem Molinarom. Slednji je leta 1613 v partiturnem zapisu izdal šest knjig Gesualdovih madrigalov in dve leti kasneje še (nedavno odkrito) lastno zbirko z naslovom *Madrigali a cinque voci con partitura*. Lutensko tabulaturu bi lahko smatrali kot neke vrste partituro, kjer je vertikalna poravnava polifonih linij temeljnega pomena ne samo pri transkribiranju vokalne glasbe, temveč tudi pri skladanju za instrument.

Ključne besede: partitura, Gesualdo, Molinaro, notacija, lutenska tabulatura, Italija, zgodnje 17. stoletje

Abstract: The article summarizes the state of research on early Italian scores up to 1615, developing the hypothesis of a specific connection between two eminent lutenists, Carlo Gesualdo and Simone Molinaro. The latter published in 1613 in score the six books of Gesualdo’s *Madrigals* and two years later his own (only recently discovered) *Madrigali a cinque voci con partitura*. Lute tablature could be considered a kind of score in which the vertical alignment of the polyphonic lines is fundamental not only when transcribing vocal music but also in composing for the instrument.

Keywords: score, Gesualdo, Molinaro, notation, lute tablature, Italy, early seventeenth century

A Elio Durante e Anna Martellotti

Se la notazione del canto è un aspetto costitutivo della storia musicale europea fin dalle sue origini, fin dal suo apparire nel Medio Evo la polifonia impose la necessità di creare un sistema di riproduzione grafica delle linee simultanee del contrappunto. Dai primi esperimenti di notazione dasiana in *Musica enchiriadis* al Codice di Faenza nel secolo XV, inserire linee sovrapposte era considerata un’esigenza teorica di studio che non si rivolgeva prioritariamente alla esecuzione pratica, anche se le fonti italiane sopravvissute sono oggi considerate per la maggior parte musica strumentale destinata alla tastiera.¹

¹ Il titolo di questo articolo è un omaggio ai due filologi che per primi in Italia hanno indagato l’importanza della partitura dei madrigali di Gesualdo stampata da Molinaro nel 1613, guidandomi

Nessun esempio di quel che noi chiamiamo “partitura” di musica polifonica è giunto fino a noi per il periodo antecedente alla metà del XVI secolo, anche perché sappiamo che i compositori utilizzavano le cosiddette *tabulae compositoriae*, tavolette cancellabili su cui fissavano e controllavano gli intervalli tra le voci, per poi ricavare le parti separate delle composizioni, copiate in appositi libri per ciascuna voce.² Dopo l’articolo “Early Scores in Manuscript” pubblicato da Edward Lowinsky nel 1960, quasi nulla è stato prodotto dagli studiosi sul formato notazionale della partitura in Italia tra Cinquecento e Seicento, probabilmente per il fatto che conosciamo assai poche partiture di musica polifonica di quel tempo. La prima fonte italiana di musica polifonica in partitura è un fascicolo manoscritto databile intorno al 1560 accolto nella eterogena miscellanea Chigi Q.VIII.206 della Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), che anticipa di quasi vent’anni due edizioni a stampa prodotte a Venezia nel 1577: *Musica de diversi autori e Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*.³ Sull’abitudine di Cipriano de Rore di usare una “cartella” (cioè una tavoletta cancellabile) per le sue composizioni abbiamo un’eloquente testimonianza in una celebre lettera del suo allievo Luzzasco Luzzaschi, datata Ferrara 29 settembre 1606, scritta per attestare l’autenticità di due oggetti consegnati al cardinale Borromeo:

Io Luzzasco Luzzaschi Cittadino Ferrarese, faccio fede che questa Cartella fù del famosissimo, et Eccellentissimo Cipriano Rore Fiammengo Musico, et Maestro di Cappella del già Eccellentissimo Signor Duca Ercole d’Este secondo di Ferrara. Sopra la qual Cartella scriveva le compositioni fatte prima da lui a mente, com’era sempre suo costume. Io in quel tempo essendo suo discepolo lo vidi à scrivere sopra detta Cartella la Gloria d’una Messa che fece in Ferrara et altre sue composition fatte in diversi tempi. Et detta Cartella donò à me quando parti di qui, che fù l’Anno 1557 insieme con l’annesso Miserere composito da lui in Fiandra quando era giovane, et scritto di sua mano [...].⁴

Il frontespizio della partitura di *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci* (Venezia: Gardano, 1577) indica l’espressa destinazione “per sonar d’ogni sorte d’istrumento perfetto, & per qualunque studioso di Contrapunti”, evidenziandone la funzione di “opera” monumentale (figura 1).

Non per caso Rore è anche il compositore maggiormente rappresentato in due delle rare partiture manoscritte di musica polifonica degli ultimi decenni del Cinquecento: il

generosamente nell’ingenua fase d’avvio delle mie ricerche. Cfr. Durante e Martellotti, “Terminorum musicae diffinitiones”.

¹ Gli unici manoscritti italiani anteriori al 1500 compilati in forma di partitura, ossia con linee contrappuntistiche separate e sovrapposte, sono il trecentesco Codice Reina (Parigi, Bibliothèque nationale de France [F-Pn], n.a.fr.6771, c.85), che contiene una versione strumentale in partitura di una ballata di Francesco Landini, e il Codice di Faenza (Faenza, Biblioteca comunale Manfrediana [I-FZc], 117), redatto intorno agli inizi del secolo XV, che è composto interamente nel formato notazionale della partitura (su questa fonte cfr. l’introduzione di Pedro Memelsdorff alla sua monumentale edizione *Codex Faenza 117*, vol. 1). Entrambe le fonti presentano vere e proprie intavolature di musica vocale.

² Owens, *Composers at Work*.

³ Lowinsky, “Early Scores in Manuscript”. Si veda inoltre l’articolo di Charlton e Withney, “Score”.

⁴ Owens, *Composers at Work*, 65.

Codice Bourdeney (F-Pn, Rés. Vma ms.851) e il Codice Tarasconi (Milano, Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” [I-Mc]), entrambe connesse con la corte Farnese di Parma nel decennio tra il 1570 e il 1580.⁵ Le stesse finalità dell’edizione veneziana dei madrigali di Rore possono dunque essere assegnate anche alle due citate partiture manoscritte, i codici Bourdeney e Tarasconi, dove la musica di Rore è copiata insieme a capolavori vocali e ricercari strumentali di altri celebri compositori di quel tempo, tra cui il napoletano Fabrizio Dentice, presente in entrambe le fonti.

Nel pubblicare nel 1991 una serie di ricercari anonimi a quattro parti, copiati anch’essi in partitura nel Codice Bourdeney, Anthony Newcomb propose di connettere quei lunghi ed elaborati ricercari in partitura alla tradizione ferrarese invece che parmense, che attraverso il fiammingo Jacques Brumel sarebbe stata sviluppata da Luzzaschi e poi dal suo allievo Frescobaldi.⁶ Peraltro quattro dei ricercari corrispondevano ad altrettanti brani intitolati “Fantasie” e attribuiti a “Giaches” nel citato Codice Chigi Q.VIII.206, collegando così tutte queste prime fonti manoscritte in partitura di polifonia vocale.⁷ Grazie ad una copia di inizio Ottocento del manoscritto Bourdeney, redatta da André Eler, oscuro insegnante di contrappunto del Conservatoire Nationale di Parigi al tempo in cui vi era conservato il manoscritto, ho potuto presentare nel 1992 una diversa ipotesi che riporta la presenza dei ricercari in partitura, invece che alla scuola nordica fiammingo-ferrarese, all’ambiente napoletano. Infatti nella copia ottocentesca, l’intera serie dei ricercari oggi anonimi del Codice Bourdeney (per taglio dei margini del manoscritto) è assegnata a Fabrizio Dentice con la data 1567 che doveva necessariamente essere nel manoscritto originale.⁸

Non è un caso che a Napoli fosse uno standard l’uso della partitura per la maggior parte delle raccolte di musica per tastiera (e arpa) stampate dal 1575 (Rodio) al 1686 (Strozzi). L’usuale spiegazione di questa abitudine napoletana come una scelta di maggiore diffusione commerciale (tutti i suonatori di strumenti polifonici e anche i consorti strumentali potevano leggere direttamente dalla partitura) non tiene conto di una specifica derivazione di questa prassi da un’eredità spagnola.

Come ha dimostrato Robert Judd nella sua tesi del 1989,⁹ l’intavolatura per “tecla” spagnola, derivata dall’intavolatura per liuto o vihuela, può essere considerata una vera partitura, poiché le voci del contrappunto sono sistemate su righe sovrapposti verticalmente. Queste edizioni spagnole (e probabilmente molta più musica manoscritta che non è giunta fino a noi) circolavano anche a Napoli, che era allora capitale del vicereame spagnolo nell’Italia meridionale, e influenzarono la prima edizione napoletana di musica da tastiera in partitura, il *Libro di ricercate a quattro voci di Rocco Rodio con alcune*

⁵ Su questi due codici si veda: Barblan e Laterza, “Tarasconi Codex”; Mischiati, “Un’antologia manoscritta in partitura”. Uno studio più recente sul manoscritto Bourdeney è Tacaille, “Tempus, tactus, proportions et barres de mesure”.

⁶ Newcomb, *Ricercars of the Bourdeney Codex*.

⁷ I ricercari erano stati attribuiti a Giaches Brumel in Lowinsky, “Early scores in manuscript”, e a Giaches de Wert in MacClintock, “‘Giaches Fantasias’ in MS Chigi Q VIII 206”. Sono stati riattribuiti poi a Giaches Brumel in Newcomb, “Anonymous Ricercars of the Bourdeney Codex”.

⁸ Fabris, “Il ruolo di Napoli nella tradizione del ricercare in partitura”.

⁹ Judd, “Use of Notational Formats”.



Figura 2

Fabrizio Dentice, "Poi ch'il mio largo pianto" (F-Pn, Rés. Vma ms.851, p. 2)

fantasie sopra varii canti fermi (Napoli: Cacchio, 1575).¹⁰ In ogni caso queste intavolature-partiture anticiparono la partitura veneziana dei madrigali di Rore del 1577. Se ne può dedurre che Frescobaldi poté giovare, oltre che della tradizione nordica-ferrarese creata a Ferrara dai compositori fiamminghi e dal suo maestro Luzzaschi, della contemporanea pratica ispano-napoletana, di cui aveva probabilmente trovato a Roma diversi esempi: in tutti i casi Frescobaldi utilizzò il formato della partitura in due libri emblematici proprio all'inizio e alla fine della sua carriera (le *Fantasie* del 1608 e i *Fiori musicali* del 1635).¹¹

Tra i napoletani che evidentemente utilizzarono precocemente la partitura per le proprie composizioni (come dimostra il manoscritto Bourdeney) Fabrizio Dentice era considerato tra i più grandi virtuosi di liuto del suo tempo, come è ricordato anche nel titolo del suo madrigale intavolato in partitura, nel Codice Bourdeney: "Poiché il mio largo pianto: Fabritio | Denticij | Sonator | de Lauto" (figura 2).¹²

Le prime partiture di musica polifonica rinascimentale sono sempre state considerate un tipo particolare di notazione per tastiere. Tuttavia anche gli specialisti di semiografia musicale

¹⁰ Tasini, "El Libro di ricercate a quattro voci (1575) de Rocco Rodio".

¹¹ E' questo il soggetto principale dello studio di Ladewig, "Use of Open Score". Cfr. anche Fabris, "Frescobaldi et les napolitains".

¹² Edito in Newcomb, *Ricercars of the Bourdeney Codex*, 131–135, e in Griffiths e Fabris, *Neapolitan Lute Music*, 170–172, con ricostruzione dell'intavolatura per liuto alle pp. 84–86.

dimenticano che ogni brano vocale e strumentale intavolato per il liuto, analogamente alle intavolature spagnole per tastiera esaminate da Judd, potrebbe essere virtualmente considerato una partitura, che però usa simboli per indicare le voci sovrapposte invece dei segni della notazione mensurale normale. Questa osservazione potrebbe cambiare la percezione storica sulla povertà di fonti musicali in partitura durante l'intero secolo XVI: se solo si considerano le fonti italiane, sopravvivono infatti ben 100 libri a stampa per liuto e altrettanti manoscritti anteriori al 1600. Ma naturalmente le finalità di una partitura insita nelle intavolature per liuto sono diverse e polifunzionali.

Per esempio, fin dalla prima vera e propria partitura “mista” per voce in notazione mensurale e liuto in intavolatura, – sistema inventato da Petrucci nei due libri di Franciscus Bossinensis stampati nel 1509 e 1511 – si applica una riduzione delle voci originali delle composizioni polifoniche, come spiega il titolo: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* (viene soppresso quindi l'altus) (figura 3).¹³

Figura 3

“Afflitti spirti miei”, edizione in partitura “mista” da Francesco Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati* (Venezia, 1509), c. 3

Colpisce la consapevolezza dell'autore (ma direi soprattutto dell'editore) di avere realizzato un'opera “inusitata & nova”, come viene più volte affermato senza alcuna modestia nella dedica a Don Geronimo Barbadico:

¹³ Descrizione in Boorman, *Ottaviano Petrucci*, 711–723 (no. 49–50). Il facsimile realizzato a Ginevra da Minkoff nel 1978 era basato sulla re-impressione del libro I di Bossinensis realizzata da Petrucci a Fossombrone con la data 1509 ma verosimilmente tra il 1515 e il 1516.

[...] la infinata copia di scriptori li quali in diversi modi de scriver di se memoria hanno lasciato: niente dimeno mai compositione ho visto qual nuova dire se potesse: per il che desideroso ancora io lassare ali posterì parte de le fatiche mie: existimando esse future utile si per la novità sua si etiam dio per esser di sorte che molti sopiti ingegni per esse si accenderanno. Deliberai in quanto potea la debilita del ingegno mio cum ogni cura & sollicitudine a mi possibile ritrovar in musica alcun modo di composition: qual nuovo & utile iudicar si havesse. Et cusi tal mio invento ho publicado. Al qual si cum diligentia ciascaduno di musica amatore dara opera: son certo in breve ultra la incomparabile utilita di esso reportera incredibile sara la iocundita del animo e la volupta de li sensi [...].¹⁴

Concetti simili vengono ribaditi nei versi di "B.M.F." (strano acronimo per lo stesso Franciscus Bossinensis): "Per mostrar opra inusitata & nova | De miei dolci anni con gran stenti l'hore | trappassate ho [...] Acordatho col canto il suon soave | Con ogni ingegno mio misura & arte | Non più scritto a tal modo a nostri tempi [...]". Parole assai simili saranno usate ottant'anni più tardi per illustrare l'abitudine di Carlo Gesualdo di "mostrar le cose sue partite a tutti per indurli alla meraviglia dell'arte sua".

Un tipo di soluzione grafica differente e ancor più precoce è la sovrapposizione delle due parti intavolate per liuto in una originale forma di partitura per duetto di liuti nell'*Intabulatura de lauto, libro primo* di Francesco Spinacino, pubblicato sempre da Petrucci nel 1507, la prima stampa di musica strumentale mai realizzata in Europa (figura 4).¹⁵

La versalità della partitura insita nel sistema dell'intavolatura per liuto a stampa è evidente nel caso della notazione "colorata": la parte destinata al canto è evidenziata all'interno dell'intavolatura-partitura (e non a parte come in Bossinensis) grazie al colore rosso dei numeri corrispondenti alle note di quella melodia. Questa rara ed affascinante variante si ritrova in edizioni a stampa spagnole per vihuela fin dal 1538, ma è utilizzata in Italia solo una volta, nel *Intavolature de lauto [...] libro primo* di Vincenzo Galilei del 1563.¹⁶

Vincenzo Galilei ricopre un ruolo importante nella storia delle prime partiture di musica polifonica in Italia. Esiste infatti un manoscritto redatto di suo pugno datato intorno al 1574 che contiene la partitura di interi libri di madrigali di Porta, Vinci e Padovano.¹⁷

¹⁴ Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*.

¹⁵ Descrizione in Boorman, *Ottaviano Petrucci*, nn. 33 e 34, pp. 645–654. Il facsimile di entrambi i libri di Spinacino del 1507, realizzato a Ginevra da Minkoff nel 1978, si basava su riproduzioni fotografiche anteriori al 1940 dell'originale allora conservato a Berlino, poi a lungo ritenuto perduto e ricomparso da alcuni decenni alla Biblioteca Jagellonska di Cracovia. Dei due libri è disponibile la libera riproduzione a colori online sul sito: http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/sources/consult.asp?numnotice=2&ID=spinacino_1 e http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/sources/consult.asp?numnotice=2&ID=spinacino_2. I cinque duetti per liuti con le intavolature sovrapposte sono riduzioni strumentali di celebri brani vocali di Ghiselin ("Juli Amours"), Hayne ("De tous bien"), Josquin ("La Bernardina"), Busnois ("Je ne fais") e anonimo ("J'ay pris amour").

¹⁶ La notazione rossa delle cifre della voce da cantare si trova nell'intavolatura di Luys de Narváez. *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Hernandez, 1538). L'edizione italiana è invece: Vincenzo Galilei, *Intavolature de lauto, madrigali, e ricercate, libro primo* (Roma: Valerio Dorico, 1563).

¹⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (I-Fn), MS. Ant. Galilei 9. Un'attenta descrizione della fonte è in Fenlon, "Vincenzo Galilei's Autograph Score".

Figura 4

Josquin Desprez, “La Bernardina” intavolata in partitura per 2 liuti in Francesco Spinacino, *Intavolatura de lauto, libro primo* (Venezia, 1507), c. 19

Ma questa partitura appare subito insolita all’osservatore, perché la disposizione delle parti della polifonia presenta il Bassus nella parte superiore e il Cantus in quella inferiore. In realtà questa era la perfetta riproduzione grafica delle altezze di una intavolatura italiana per liuto trascritta in notazione mensurale. In altre parole Galilei avrebbe predisposto in questo manoscritto una struttura intermedia del materiale polifonico, in origine diviso nelle parti separate, in maniera da poterlo poi più facilmente “tradurre” in intavolatura italiana per liuto, seguendo il metodo raccomandato dallo stesso autore nel suo trattato *Fronimo*, come vedremo (figura 5).¹⁸

¹⁸ Sul significato della “partitura rovesciata” di Vincenzo Galilei, Iain Fenlon tuttavia avverte: “Galilei’s manuscript would appear to be no more than one of the handful of surviving sixteenth and early seventeenth century scores designed for purely practical purposes, though that in itself is something of a rarity. At the same time, there can be little doubt that it was principally written for analytical purposes, as is immediately suggested by certain aspects of the score and by its notation. Whilst the arrangement of voices reflects the corresponding plan of Italian lute tablature, the use of mensural notation suggests that this was not its only function, since direct translation from part-books in mensural notation into lute tablature would surely have been possible without the intermediate stage of a score, particularly for a musician of Galilei’s talents.” Fenlon, “Vincenzo Galilei’s Autograph Score”.

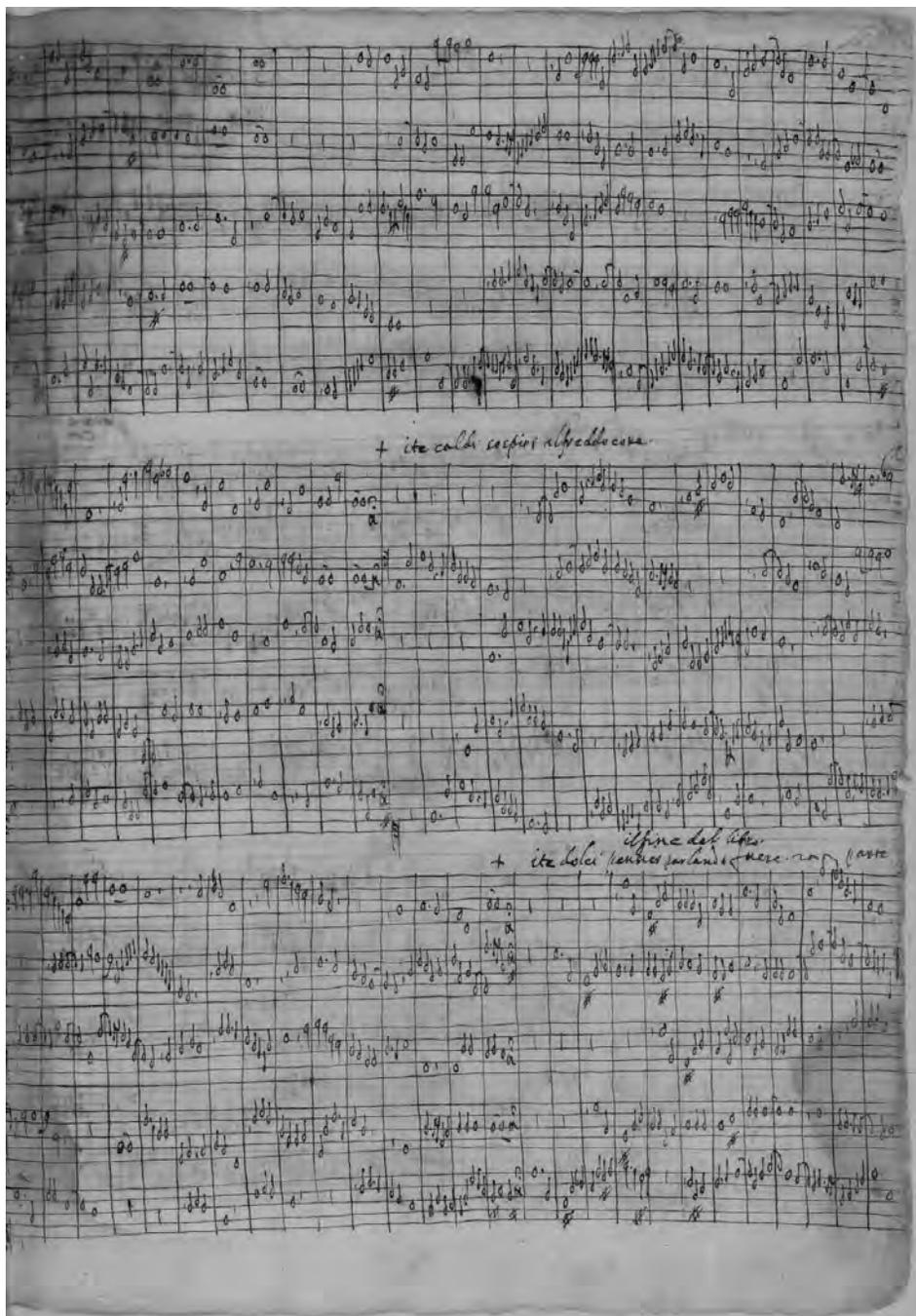


Figura 5

Esempio di "partitura rovesciata" per intovolare sul liuto musica polifonica, autografo di Vincenzo Galilei (I-Fn, MS. Ant. Galilei 9, c. 40)



Figura 6

Frammento in “partitura rovesciata” di un anonimo “De profundis” (fine sec. XVII) in I-MONad, Sez. III, Ms. 1643

Conosco un solo altro esempio di un simile procedimento intermedio nel passaggio dagli originali polifonici in parti alla intavolatura per liuto, cronologicamente più tardo. Si tratta di un frammento di “partitura rovesciata” in una notazione cinquecentesca ma inserito in un manoscritto databile alla fine del Seicento custodito a Monopoli in Puglia, in cui un brano sacro (“De profundis”, salmo 129) è stato trascritto con lo stesso sistema di Galilei, con il basso in alto e il canto alla base. La finalità doveva essere appunto quella di permetterne più facilmente la trascrizione in intavolatura per liuto (figura 6).¹⁹

¹⁹ Monopoli, Archivio Unico Diocesano (I-MONad), Sex. III, SS. Pietro e Paolo, Ms. 1647: *Repertorio della Selva d’Oro del Cirullo Monopolitano* [sec.XVII], frammento inserito a c. 118v. Secondo Domenico Morgante la speciale forma rovesciata della partitura deriverebbe invece dalla volontà di “visualizzare” le parole del salmo (“De profundis”) e che il brano potrebbe essere copiato da un originale di Jaquet Berchem, il compositore fiammingo che si trasferì a Monopoli come maestro di cappella del duomo dal 1553 alla morte nel 1567: Morgante, *La musica in Puglia*, 85. Non era stato finora evidenziato il fatto che il testo nel frammento di Monopoli risulti tagliato rispetto al salmo : “De profun.is [manca “clamàvi”] ad te D.ne | D.ne [manca “exàudi vo-”] -cem meam”: è possibile che il frammento appartenesse ad una raccolta più ampia: la forma della notazione, copiata nel Seicento, potrebbe richiamare l’epoca di Berchem, che è poi la stessa di Vincenzo Galilei.

Sono convinto che la "partitura rovesciata" di Firenze, che Fenlon definisce una "rarity", può aiutarci a capire che cosa volesse dire Galilei quando si vantava nel suo trattato *Fronimo* di possedere migliaia di musiche polifoniche già intavolate:

[...] l'Autore di questo Dialogo il quale ha in esso Liuto intavolate tutte le buone musiche del mondo, & suonale con le corde ordinarie [...] le quali a Dio piacendo [...] vuole in breve mandare in luce, a commune beneficio di quelli che di tal professione si dilettano: tra le quali saranno canzoni Francese, Spagnuole, Italiane, & motetti che in tutto passeranno il numero di tre milia, in cento libri divise.

Ha inoltre tra sue e di altri, circa dugento Ricerche, & fantasie sopra diversi soggetti, divise in dieci libri[.] Ha questo medesimo huomo tra le altre molte cose, composto più di cinquecento Romanesche, trecento Pass'e mezzi, cento Gagliarde tutte diverse, oltre alle molte arie sopra diversi soggetti, & saltarelli, le quali tutte vuole dare alla Stampa in altri dieci libri divise [...].²⁰

Qualche anno più tardi Galilei tornò peraltro sullo stesso argomento ribadendo la sua tendenza pantagruelica a vantare numeri iperbolicici di composizioni da lui intavolate:

[...] Io sono uno di quelli che hanno voluto spartire et con ogni diligenza esaminare le Musiche di quanti Contrapuntisti hanno mai possuto havere; et quelle che ancor hoggi si conservano appresso di me di mia mano scritte et più intavolate nel liuto, ascendono alla somma di quattordici mila [...].²¹

L'intero *Fronimo* era concepito come un trattato, in forma di dialogo tra un maestro di liuto esperto di contrappunto chiamato Fronimo (lo stesso Vincenzo Galilei) e un allievo che pratica lo strumento senza avere sufficienti conoscenze teoriche della musica (Eumatio). Il sottotitolo indica lo scopo del trattato, ossia svelare "l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particolare nel Liuto".²² Ma se la destinazione strumentale è così aperta, allora perché Galilei utilizza quasi esclusivamente l'intavolatura italiana per i suoi esempi? La risposta è che tutti i musicisti del tempo, anche i dilettanti, utilizzavano il liuto (come negli ultimi due secoli è avvenuto per il pianoforte in occidente), imparandone facilmente il codice di notazione che oggi sembra così ermetico. Già nelle prime pagine i due interlocutori entrano nel cuore della discussione:

Eumatio: Bella cosa mi par questa dell'intavolarte la Musica nel liuto [...] Ditemi di gratia, se l'intavolare la Musica nel liuto consiste solo nella pratica dello strumento, con l'andare accomodando le consonanze col giuditio dell'orecchio, ò pur è un'Arte fondata con le sue ragioni, ne suoi saldi & veri principij, come altre sono?

Fronimo: L'intavolare la Musica ne gli strumenti, è intesa da molti diversamente, non di meno io la tengo (anche che da pochi sia conosciuta l'ascosa sua bellezza & difficoltà)

²⁰ Galilei, *Fronimo*, 104.

²¹ Cit. nella introduzione di Orlando Cristoforetti a Galilei, *Libro d'intavolatura di liuto*, [iv].

²² Vincenzo Galilei pubblicò una prima edizione del suo *Fronimo* a Venezia nel 1568 ed una seconda nel 1584 (di quest'ultima esiste l'edizione anastatica Bologna: Forni, 1978). Sul contenuto delle due edizioni del trattato cfr. Canguilhem, *Fronimo de Vincenzo Galilei*.

un'arte giuditiosissima, oltre alla quale si ricerchi non solo d'esser buon cantore, & ragionevol contrapuntista, ma di esser ancora ragionevol Musico ò Theorico che ci vogliamo dire [...].²³

Il metodo d'insegnamento di questa "arte giuditiosissima" comincia col creare familiarità nell'apprendista della corrispondenza tra i tasti del liuto (espressi dalle cifre dell'intavolatura italiana sull'esagramma) e le note della normale notazione mensurale con le sette chiavi, poste in corrispondenza secondo il principio della partitura "mista" di Bossinensis (un rigo su ogni passaggio in scala dell'intavolatura, pp. 9–11); segue poi una serie di esempi di "cantilene" a due voci, ancora in partitura "mista" con le due voci in notazione mensurale sovrapposte all'intavolatura (pp. 12–13); si passa quindi ad un più complesso esempio di una canzone a tre voci ("Qual miracolo Amore", dello stesso Galilei, pp. 14–17), sempre in partitura mista con le tre voci in notazione mensurale sovrapposte all'intavolatura, seguita da un motetto a quattro voci ("In exitu Israel" dello stesso Galilei, pp. 17–23), il più complesso di tutti perché nella parte di basso l'autore ha inserito le diminuzioni da cantare per la voce accompagnata dal liuto. I tanti brani che seguono di 31 grandi autori della polifonia rinascimentale (da Rore a Willaert, Lasso, Monte, Striggio, Palestrina e così via) sono riportati direttamente in intavolatura, invitando dunque i lettori-allievi a procurarsi gli originali vocali per poterli confrontare. Ma ovviamente questo confronto poteva avvenire solo ricostruendo partiture di studio dalle parti separate, come aveva mostrato Fronimo-Galilei. Infine, dovendo indicare all'allievo "cento esempj tutti diversi a quattro voci, ne' quali si trova in quanti modi sponsono usare le dissonanze che faccino buono effetto", Galilei utilizza efficacemente una partitura a quattro voci sovrapposte nelle pagine 96–101, che ha tutti i titoli di entrare a far parte del ridotto ma importante repertorio musicale in partitura del secolo XVI. Intavolare (non solo per il liuto naturalmente, come indicava lo stesso Galilei) e mettere in partitura la musica polifonica erano allora due aspetti della stessa "arte", spesso coincidenti.

All'epoca di Galilei, altri esperimenti di partiture "miste" furono proposti dall'incisore e stampatore fiammingo Simone Verovio, attivo a Roma a partire dal 1575 fino alla morte avvenuta nel 1607, che fu tra i primi a sperimentare la stampa musicale basata su lastre di rame intagliate, metodo fino ad allora usato soprattutto per le stampe d'immagini artistiche o geografiche. Nei suoi libri di canzonette Verovio in realtà inseriva nelle due facciate accostate del libro aperto (verso della carta precedente e recto della seguente) tutte le parti insieme, come nel formato "a libro corale" dell'età della frottola, ossia le tre o quattro parti vocali in notazione mensurale, l'intavolatura italiana per tastiera e anche l'intavolatura italiana per liuto.²⁴ Ma la sontuosa edizione Verovio dei *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantar & per sonare a uno et doi, et tre soprani fatti per la Musica del già Ser.mo Duca Alfonso d'Este*, realizzata a Roma nel 1601 con dedica al cardinal legato di Ferrara Pietro Aldobrandini, presenta per la prima volta una complessa partitura in cui le voci del canto, da una a tre, sono sovrapposte all'intavolatura per clavicembalo

²³ Galilei, *Fronimo*, 8.

²⁴ Un attento esame delle tecniche di stampa di Verovio e della precoce presenza del basso continuo nelle intavolature per clavicembalo e liuto da lui inserite è in Campagne, *Simone Verovio*.

che contiene l'intero accompagnamento (impropriamente potremmo definirlo un basso continuo realizzato).²⁵

Luzzaschi costituiva il modello musicale più ammirato per il principe napoletano Carlo Gesualdo,²⁶ i cui sei libri di madrigali a 5 voci – fortemente influenzati dall'incontro con l'ambiente ferrarese dal 1594 al 1596 – furono integralmente ristampati in un unico libro realizzato a Genova da Simone Molinaro nel 1613, la straordinaria edizione in partitura che rappresenta il punto di arrivo di questo nostro rapido itinerario. Osserviamo le indicazioni che compaiono sul frontespizio (figura 7):

PARTITURA | DELLI SEI LIBRI | DE' MADRIGALI | A CINQUE VOCI. | Dell'
Illustrissimo, & Eccellentiss. | Prencipe di Venosa, | D. CARLO GESUALDO | FATICA
| DI SIMONE MOLINARO | Maestro di Capella nel Duomo di Genova. In Genova.
Appresso Giuseppe Pavoni. MDCXIII: CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Rispetto all'edizione di *Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*, la stampa genovese del 1613 dichiara fin da subito che si tratta di una "partitura" ed inoltre della "fatica di Simone Molinaro", come a voler specificare che il compositore dei madrigali, Carlo Gesualdo, non fosse direttamente coinvolto nella preparazione dell'edizione. Torneremo più avanti su questo aspetto. Nessuno studioso ha finora evidenziato come la natura esemplare-monumentale dell'edizione Molinaro dell'integrale dei madrigali a cinque voci di Gesualdo rispecchi chiaramente il modello dell'edizione del 1577 di *Tutti i madrigali* di Cipriano de Rore, già oggetto di una monumentalizzazione nei due citati manoscritti Bourdeney e Tarasconi. Peraltro ne ricalca anche la scelta di utilizzare una scrittura continua sulle due facciate a fronte, da sinistra a destra. Se si ricorda come Luzzaschi fosse fiero d'essere stato allievo e seguace di Rore, di cui conservava come reliquia la *tabula compositoria*, è del tutto plausibile che il ferrarese abbia comunicato la sua ammirazione per il fiammingo al principe Gesualdo, il quale deve aver conosciuto l'edizione in partitura veneziana.

Abbiamo già ricordato il duplice scopo della partitura di Rore annunciato dal titolo, ossia la possibilità di disporre di una versione strumentale per suonare su strumenti "perfetti" la musica polifonica ma anche per puri fini di studio teorico del contrappunto. Elio Durante e Anna Martellotti hanno proposto una diversa interpretazione della partitura dei madrigali di Gesualdo, ossia manifestare l'interdipendenza tra la musica e il testo poetico che la tecnica di stampa qui utilizzata permetteva di rendere più correttamente leggibile sotto le note, rispetto alle consuete edizioni in parti separate che favorivano l'esecuzione pratica.²⁷ Ma esiste un'altra caratteristica della partitura del 1613 che non è stata finora esaminata in maniera approfondita, ossia la sua connessione con il mondo del liuto. Dentice,

²⁵ In realtà è lo stesso principio già adottato nel 1509 e 1511 dalle ricordate edizioni Petrucci delle frottole per canto e liuto di Franciscus Bossinensis. Dell'edizione Verovio 1601 dei *Madrigali* di Luzzaschi (che divulgavano peraltro la musica rimasta fino ad allora "segreta" delle celebri dame principalissime della corte di Ferrara) è disponibile il facsimile, con introduzione di Elio Durante e Anna Martellotti (Firenze: Spes, 1980).

²⁶ Si veda tutto il vol. 1 di Durante e Martellotti, *Le due "scelte" napoletane di Luzzasco Luzzaschi*.

²⁷ Durante e Martellotti, *Introduzione a Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci*, vol. 1.



Figura 7

Frontespizio della *Partitura della sei libri de' madrigali a cinque voci* [...] *Prencipe di Venosa D. Carlo Gesualdo*, edizione di Simone Molinaro (Genova, 1613)

Galilei e Gesualdo erano tutti considerati dai contemporanei eminenti virtuosi di liuto oltre che compositori. Lo era anche Simone Molinaro, che aveva stampato a Venezia nel 1599 presso Amadino uno dei libri d'intavolatura di liuto più influenti e diffusi del suo tempo.²⁸ In questo libro, oltre a proprie composizioni strumentali e intavolature di brani vocali, Molinaro aveva inserito 25 fantasie di un altro liutista genovese, Giovanni Battista Della Gostena, suo zio, e una fantasia del napoletano Giulio Severino (morto in Spagna nel 1583), attivo negli stessi circoli aristocratici di Fabrizio Dentice.²⁹ Come abbiamo già visto, fin dalle prime edizioni a stampa di Petrucci le intavolature per liuto avevano sperimentato varie forme di partiture “miste” e la stessa idea della distribuzione spaziale delle cifre sulle sei linee esprimeva una verticalizzazione del contrappunto perlomeno analoga al sistema della partitura, come dimostra chiaramente la tecnica dell'intavolare suggerita da Vincenzo Galilei. Nel suo trattato pubblicato a Napoli nel 1601, il già citato Scipione

²⁸ Molinaro, *Intavolatura di liuto* [...] *libro primo*. Contenuto e immagini della copia custodita in London, The British Library (GB-Lbl) disponibili sul sito: <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/ca51018f-aa6f-d2ee-3f6c-3838a9407161/1/>.

²⁹ Cfr. Griffiths e Fabris, *Neapolitan Lute Music*.

Cerreto (liutista ed ammiratore di Carlo Gesualdo) riportava a sua volta un capitolo intitolato *Regola dove s'impara l'intavolatura, e d'intavolare sopra lo strumento del liuto*, in cui è inserito un esempio di realizzazione dell'intavolatura (per liuto a 8 cori su 8 linee) a partire da una partitura di 4 linee vocali sovrapposte, esattamente come nell'esempio di partitura "mista" usato da Vincenzo Galilei in *Fronimo* (1584).³⁰ Questo antecedente mi sembra particolarmente significativo per interpretare il processo di creazione della partitura dei madrigali di Gesualdo da parte di un liutista come Molinaro.

L'operazione di Molinaro del 1613 aveva certamente anche altre finalità oltre a quelle che abbiamo finora evidenziato. L'intera operazione concordata con Pavoni era ovviamente di natura commerciale, ma in qualche modo s'impose l'orgogliosa consapevolezza di aver trovato un sistema per rivelare al mondo la grandezza dell'arte compositiva di Gesualdo, esattamente com'era avvenuto per l'edizione veneziana dei madrigali di Rore nel 1577. La partitura esprimeva, in entrambi i casi, assai meglio della consueta edizione pratica in parti separate, la monumentalità del lascito compositivo dei due grandi autori. L'opportunità di legare la memoria alla meraviglia destata dal "monumento" perenne era stata trasmessa dal mondo antico all'Europa del Rinascimento,³¹ e *L'Idée del theatro* di Giulio Camillo (pubblicato postumo nel 1550) aveva offerto un primo tentativo di organizzazione visuale delle mnemotecniche fino ad allora praticate.³² Oggi sappiamo che il contrappunto rinascimentale aveva una forte componente basata sulla memoria e sulle tecniche improvvisative ("contrappunto alla mente").³³ I contemporanei di Carlo Gesualdo erano dunque consapevoli della volontà di monumentalizzare l'opera polifonica attraverso la meraviglia dell'arte, che solo la partitura poteva mostrare in maniera visiva esplicita per gli intenditori.³⁴ Questa consapevolezza era condivisa da Vincenzo Galilei:

Eumatio: [...] che [Galilei nel Primo libro di intavolatura di liuto] gli avesse havuto per far ciò, à torre canzoni più nuove, & più difficili, perche con il loro mezzo saria maggiormente venuto a mostrare la sua arte.

Fronimo: Anzi è venuto à far conoscere maggiormente la sua arte col mezzo di quelle canzoni antiche, & facili [...] Il Galilei mostrare in quel suo primo libro, quanto valesse nell'intavolar le Musiche nel Liuto, fu più conveniente il tor di quelle, che tolse, che delle nuove, & difficili [...].³⁵

³⁰ Riportato in Cerreto, *Della pratica musica vocale, et strumentale*, 313–319 (la partitura "mista" a p. 317). In maniera del tutto analoga Cerreto riporta altre partiture "miste" per illustrare come intavolare "sopra lo strumento della Chitarra à sette corde, detto Bordelletto alla Taliana" (p. 321), ed usa inoltre la partitura a quattro voci anche per numerosi altri esempi didattici nel suo trattato: "Cadenze per Contrappunti ò più voci sopra Canto Fermo" (pp. 298–299), e "Modo di comporre l'armonie à due, à tre & à quattro Chori" (p. 312).

³¹ Cfr. il classico di Yates, *Art of Memory*.

³² Camillo, *L'idea del theatro*.

³³ Si vedano soprattutto gli studi di Philippe Canguilhem su Vicente Lusitano e l'improvvisazione del contrappunto "alla mente" tra Quattrocento e Cinquecento, in particolare: Canguilhem, "Toward a Stylistic History of *Cantare super Librum*".

³⁴ Cfr. Durante e Martellotti, "Terminorum musicae diffinitiones".

³⁵ Galilei, *Fronimo*, 47–sg. (evidenziamo in neretto le parole che ci interessano).

Il medesimo concetto riecheggia nella ben nota descrizione di Carlo Gesualdo schizzata dal conte Alfonso Fontanelli, inviato dal duca di Ferrara incontro al principe Gesualdo che giungeva alle porte della città per le nozze con Leonora d'Este nel 1594:

Tratta di caccia e di musica et si dichiara professore dell'una et dell'altra- [...] della Musica m'ha detto tanto ch'io non ho udito altrettanto in un anno intero. Ne fa apertissima professione et espone le cose sue partite a tutti per indurli alla meraviglia dell'arte sua [...].³⁶

E ancora si possono trovare simili espressioni nella descrizione di Gesualdo tratteggiata nel trattato del teorico e liutista napoletano Scipione Cerreto, pubblicato a Napoli nel 1601 dal futuro editore degli ultimi libri del principe di Venosa, ossia Giovan Giacomo Carlino:

[...] Illustrissimo Signor Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa, Nepote dell'Illustrissimo, e Reverendissimo Cardinal Alfonso Gesualdo, al presente Arcivescovo di Napoli. Oltre che questo Signore è raro Sonatore di molti Stromenti, del Liuto hà passato il segno, e della Compositione non è meno de gli altri Compositori eccellente, per haver lui ritrovate nove inventioni di componimenti, ornandoli di bei pensieri, e capricci, che forse danno meraviglia à tutti i Musici, e Cantori del mondo, lasciando da parte l'altre sue rare virtù. A questo Principe di più non basta, che si diletta della Musica, ma ancora per suo gusto & intertenimento tiene in sua Corte, à sue spese, molti Compositori, Sonatori, e Cantori eccellenti, che alle volte tra me medesimo vado considerando, che se questo Signore fusse stato à tempo de gli antichi Greci, i quali reputavano ignorante chi non sapea di Musica, con tutto che fusse stato dotto nell'altre Scienze [...] Crederia per certo, che per perpetua memoria l'havrebbero fatto una statua d'oro, non che di marmo.³⁷

Se si esamina nell'ambito della tradizione del "teatro della memoria", l'edizione di Molinaro dei madrigali di Gesualdo si distacca da tutte le altre edizioni stampate in partitura di musica, soprattutto religiosa, che avevano visto la luce nei primi anni del Seicento, ma con intento eminentemente pratico e di diffusione commerciale. In quel periodo si stava infatti diffondendo l'abitudine di pubblicare la "partitura" (con diverse denominazioni) come supplemento d'uso insieme alle tradizionali parti separate per le diverse voci. Pensiamo al *Partito del primo libro delli motetti a cinque voci* di Oratio Nantermi (Milano, 1606, ma forse una prima edizione era già uscita nel 1601) oppure a *Partitura, della nova Metamorfosi, libro secondo* di Geronimo Cavaglieri (Milano, 1605): edizioni entrambe pubblicate dallo stampatore milanese Tradate (peraltro nel volume di Cagliari era accolto anche un "Laudate Dominum" di Simone Molinaro). Nella dedica del suo volume al teologo Gasparo Maspero, Nantermi dichiarava: "[...] Desiderando io di far conoscere al Mondo, con quanta ossequanza viui verso la persona di V. S. Molto Rever. per le singolari doti dell'animo suo, & per la bontà, & sincerità della sua vita: è causa, che hauendo dato alle stampe i presenti Motetti (primo parto del debil'ingegno mio) venghi à dedicarle la Partitura di essi, la quale si come non serue ad altro, che à scoprir le viscere,

³⁶ Lettera di Alfonso Fontanelli al duca di Ferrara da Argenta del 18 febbraio 1594. In Newcomb, "Carlo Gesualdo", 19 e 21 (citiamo dall'edizione italiana dell'articolo che riproduce i documenti originali e non in traduzione inglese).

³⁷ Cerreto, *Della pratica musica vocale, et strumentale*, 155.

& il core d' essi Mottetti, così non ad altri che à V. S. la dovevo indirizzare havendola già fatta padrona de più importanti secreti del cor mio, e della salute dell'anima mia [...]".³⁸ Lo stesso Simone Molinaro pubblicò nei primi quindici anni del secolo numerose sue opere comprendenti una "partitura per sonar l'organo":³⁹

- *Il primo libro delle messa à otto voci con la partitura per sonar l'organo* (Milano: Tradate, 1603);
- *Il primo libro de motetti a cinque voci, con la partitura per sonar l'organo* (Milano: Tradate, 1604);
- *Concerti ecclesiastici a due et a quatro voci, nelli quali si contiene messa, motetti, & Magnificat in tutti li otto toni, con la sua partitura per l'organo* (Venezia: Amadino, 1605);
- [*Concerti a una, e due voci con la partitura per l'organo* (Milano: Tini e Lomazzo, 1612)]
- *Madrigali a cinque voci con partitura* (Loano: Castello, 1615).

E inoltre la raccolta delle quattro passioni interamente in partitura:

- *Passio domini nostri Iesu Christi secundum Matthaëum, Marcum, Lucam, et Ioannem* (Loano: Castello, 1616).

In tutte le raccolte di musica spirituale di Molinaro la partitura ha l'allora consueta funzione di raccogliere le voci sovrapposte in un basso "seguento" divenuto ormai basso continuo. Ma nei *Concerti ecclesiastici a due et a quatro voci* (1605), le voci sovrapposte si presentano in maniera molto simile ad una autentica partitura vocale, anche se è inserito solo l'incipit dei testi: perfino la scansione delle barre di battuta è irregolare a tratti come nella partitura dei madrigali di Gesualdo del 1613. Non possiamo sapere se le stesse caratteristiche fossero ripetute anche nella successiva raccolta di *Concerti a una, e due voci* (1612) perché la parte contenente la "partitura per l'organo" è perduta.⁴⁰

Del tutto diversa – rispetto all'inserimento di questo libro-parte con la "partitura per sonar" accanto alle altre voci polifoniche in parti separate – era invece la tradizione, nata pure dai primi anni del Seicento, di pubblicare intere raccolte di musica vocale nella sola partitura strumentale, a partire dalla *Partidura per sonare delle canzonette alla francese, del Sig. Giuseppe Guami* (Venezia, 1601). Quanto alle partiture per tastiera, anche se le prime edizioni a stampa secentesche a citare esplicitamente quel formato notazionale prima di Frescobaldi sono il *Partito de ricercari, & canzoni alla francese, di Giovan Paolo Cima* (Milano: Tini e Lomazzo, 1606) e la *Partitura delli concerti ecclesiastici a una, doi, tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, per sonare nell'organo ò altri instrumenti, con una*

³⁸ Dall'esemplare custodito in Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc), B.B.28. Nelle sue note il bibliotecario Gaspari scriveva: "E' cosa singolare il trovarsi in questo libro la dedicatoria nel frontispizio [...] Pare che La prima impressione uscisse in luce nel 1601; ciò potendosi arguire dalla data della dedicatoria. Il pregio del presente libercolo è tanto più grande, in quanto che di rado si pubblicavano a quel tempo [...]".

³⁹ Poulos, *Life and Sacred Works of Simone Molinaro*, 325.

⁴⁰ Unico esemplare conosciuto in Ratisbona, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung (D-Rp), RISM, M 2941.

canzone a quattro di Aloisio Balbi Veneto (Venezia: Alessandro Raverii, 1606), diverse partiture di questo tipo erano già state pubblicate a Napoli a partire almeno dalla raccolta di Rocco Rodio del 1575 e poi quelle di Giovanni Maria Trabaci e Ascanio Mayone del 1603.⁴¹ Un caso a parte è costituito dai ricercari di Luzzasco Luzzaschi, del cui *Secondo libro* del 1578 esiste una copia manoscritta che reca l'indicazione "Di Luzzasco Luzzaschi Ferrarese partiti".⁴² Non prenderemo in considerazione, in questa rapida carrellata sul significato delle prime partiture musicali a stampa del Seicento, altre tipologie in cui il formato notazionale della partitura è presente a volte solo occasionalmente come i brevi esempi inseriti nei trattati teorici, oppure le sovrapposizioni di voci e basso continuo presenti nelle sontuose edizioni dei primi melodrammi (*Euridice* (1600), *Orfeo* (1607), etc.).

Grazie alle accurate descrizioni di Durante e Martellotti e più recentemente di Francesco Saggio, conosciamo in tutti i minimi dettagli le varie fasi della realizzazione tipografica della partitura genovese dei madrigali di Gesualdo nel 1613. Lo stampatore scelto da Simone Molinaro era Giuseppe Pavoni, il più importante tipografo attivo a Genova, città in cui Molinaro era molto in vista come maestro di cappella e didatta. Secondo Durante e Martellotti il fatto che Pavoni avesse deciso di ristampare nel 1612 il *Primo libro de Madrigali a cinque voci* di uno stretto collaboratore del principe Gesualdo come il napoletano Scipione Dentice (prima edizione uscita a Napoli nel 1591) potrebbe avere avuto "la funzione di dimostrare le risorse tecniche del Pavoni in vista della pubblicazione dell'opera del Principe".⁴³ La possibilità più consistente di un contatto tra Molinaro e la corte musicale di Gesualdo era stata offerta da un periodo di sei mesi trascorsi dal liutista genovese a Napoli tra il novembre 1609 e il giugno 1610, con speciale permesso ricevuto dal Senato della Repubblica di Genova.⁴⁴ Non esistono tuttavia documenti di un rapporto diretto di Molinaro con Gesualdo e non è possibile sapere se il principe avesse almeno autorizzato se non invogliato l'edizione genovese: la morte di Carlo avvenuta l'8 settembre 1613 rende teoricamente possibile l'ipotesi che almeno una prima parte del lavoro gli fosse stata inviata per approvazione, visto che non sappiamo quando esattamente nell'anno fosse stata avviato il processo di stampa. Quel che sembra evidente dall'analisi interna del volume realizzato è che la notizia della morte del principe ebbe un impatto decisivo sull'operazione in corso: Molinaro e lo stampatore Pavoni avevano probabilmente pensato in un primo tempo di ristampare ciascun libro di madrigali separatamente, in modo da testare il mercato per la vendita di quel prodotto (l'indicazione del *colophon* "In Genova,

⁴¹ Si vedano i classici lavori di Apel: "Neapolitan Links between Cabezon and Frescobaldi"; "Die südtalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts"; e *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Non dobbiamo dimenticare tuttavia l'edizione veneziana che avevamo già citato uscita nel 1577, stesso anno, e stesso stampatore, della partitura dei madrigali di Rore: *Musica de diversi autori, la Battaglia et Canzon degli ucelli. Insieme alcune canzoni francese, partite in caselle per sonar d'instromento perfetto* (Venezia: Gardano, 1577) e il volume di Luzzaschi del 1578 menzionato di seguito.

⁴² Manoscritto senza collocazione nella Biblioteca del Convento di San Francesco di Bologna. Cfr. l'edizione moderna: Luzzaschi, *Il secondo libro*.

⁴³ Durante e Martellotti, Introduzione a *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci*, vol. 1, [8].

⁴⁴ Cfr. Moretti "Simone Molinaro maestro di Cappella di Palazzo", 55.

appresso Giuseppe Pavoni. Con licenza de' superiori. MDCXIII" è infatti inserita alla fine del *Libro Primo*, oltre che più normalmente alla fine dell'intero volume).⁴⁵ Ma la scomparsa del prestigioso autore dovrebbe aver convinto a tentare l'impresa di realizzare un unico monumentale volume con tutti i libri insieme, per sfruttare la situazione emotiva: ne risultò un grande libro in folio di 244 carte realizzato con grande sfarzo e perfino con l'uso del doppio colore nero e rosso nel frontespizio. La consapevolezza di aver realizzato una impresa destinata ad immortalare nel tempo un'opera musicale, come un "teatro della memoria", è evidente nella dedica apposta da Simone Molinaro con il sapido gioco allusivo al suo stesso cognome:

Alla Concorde Fama della gentilezza, immensa, infinita, incomparabile de' candidi amadori dell'Armonia limpidissimi cristalli d'immacolato ingegno humili in se stessi gloriosi in altri, Cieli stabilissimi di trasparente verità

SIMONE MOLINARO

ad onta del Molino temporale, invincibil distruggitore delle terrene speranze, sacra queste canore perle stillate nella conca dell'eterna bellezza da' raggi del Prencipe di Venosa, Venere nella union delle gratie, e Sole della virtù musicale.⁴⁶

All'interno di questa dedica apparentemente stravagante, il nome dell'autore in maiuscolo acquista più rilevanza dello stesso compositore dei madrigali, per quanto rispettosamente evocato. Allo stesso modo, come avevamo già visto, sul frontespizio esterno Molinaro accosta senza modestia il suo nome a quello del principe: "Dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Prencipe di Venosa, D. CARLO GESUALDO fatica di SIMONE MOLINARO [...]".⁴⁷

Nonostante le comprensibili perplessità degli studiosi sul coinvolgimento di Carlo Gesualdo nell'impresa di Molinaro nei suoi ultimi mesi di vita, condivido l'opinione di Elio Durante e Anna Martellotti sul progetto della partitura realizzata a Genova: "ci sembra strano che Gesualdo ne vivesse all'oscuro o fosse addirittura contrario a essa".⁴⁸ Le tante irregolarità del sistema notazionale adottato da Molinaro rispetto al sistema originale utilizzato da Gesualdo nelle edizioni da lui corrette, entrambi ben studiati nella nuova edizione delle opere di Gesualdo in corso, non consente di escludere totalmente che il principe avesse potuto accordare al liutista genovese l'autorizzazione ad un'impresa che sembrava realizzare le sue aspirazioni espresse fin dal suo arrivo a Ferrara nel 1594.⁴⁹ In

⁴⁵ Cfr. l'articolata ricostruzione dell'impressione del volume di Molinaro presso Pavoni in Saggio, "Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo".

⁴⁶ Gesualdo, *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci*.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Durante e Martellotti, introduzione a *Partitura delli sei libri*, [7].

⁴⁹ La nuova edizione delle opere di Gesualdo (New Gesualdo Edition) avviata in 12 volumi da Bärenreiter Verlag sotto l'impulso di tre istituzioni di ricerca italiane (Università della Basilicata, Università di Pavia a Cremona e Istituto Italiano per la Storia della Musica di Roma), propone per la prima volta una edizione critica di ciascuno dei libri di madrigali del principe basata sulle prime edizioni in libri-parte invece che sulla partitura di Molinaro del 1613 (come era invece avvenuto per la precedente edizione *Sämtliche Werke* pubblicata da Ugrino Verlag tra il 1957 e il 1962). Nel primo volume uscito della nuova edizione, Gesualdo, *Madrigali a cinque voci: libro quinto*,

realtà il sistema di Molinaro è del tutto coerente e deriva certamente dalla sua familiarità professionale con la razionalità dell'intavolatura italiana per liuto, che peraltro anche il principe liutista Gesualdo condivideva.⁵⁰

L'impresa editoriale genovese del 1613 costituì indubbiamente una svolta nella carriera di Simone Molinaro, che solo due anni più tardi volle probabilmente sfruttare ancora la fama dell'edizione gesualdiana pubblicando i suoi propri *Madrigali a cinque voci con partitura* (Loano, 1615). La recente individuazione nella Biblioteca Vallicelliana di Roma di una copia di questa edizione a lungo considerata perduta, mi ha spinto a consultarla con la speranza di trovare dei collegamenti con l'edizione 1613.⁵¹ Ma il formato in ottavo piccolo e la presenza di libri-parte per le singole voci hanno subito rivelato la natura diversa di questa edizione, in tutto tradizionale rispetto all'impresa gesualdiana (figura 8a–b).⁵²

La stampa era stata realizzata a Loano, dove proprio nel 1615 Molinaro aveva stabilito una propria tipografia, affidata in gestione a Francesco Castello (che la rileverà poi dallo stesso Molinaro nel 1619), per evitare il privilegio di stampa di Pavoni – attivo solo nei territori sottoposti alla Repubblica di Genova – quando si era verificata una rottura tra i due, che portò nel 1616 ad una opposizione scritta di Molinaro contro Pavoni.⁵³ Non per caso nella dedica a Giovan Battista De Marini inserita nel volume con data 16 novembre 1615, Molinaro ostenta un'evidente richiesta di protezione:

[...] V.S. che ha l'arbitrio di tutte le attioni mie, nel più forte della state passata, mostrò desiderio, che secondo la moderna ragione di comporre, io quasi fatto dimentico dello stile proprio, mi studiassi a contemplatione sua di fare alcune compositioni, & io che ebbi il suo desiderio per legge, fatto caldo più da questo, che dalla stagione, mi diedi a servirlo, e feci li presenti Madrigali, ne' quali per avventura l'essermi impiegato, sotto gli auspicii suoi, vincendo la mia debolezza, mi farà stare di qualche felicità cagione [...].⁵⁴

Come annunciato dal titolo, l'edizione originale doveva comprendere oltre alle cinque parti vocali separate (soprano, alto, tenore, basso, e il quinto che contiene anche

viene ribadito dalla curatrice Maria Caraci Vela il concetto: "L'edizione Molinaro rappresenta il punto di partenza più rilevante per la storia della ricezione dei sei libri dei madrigali a cinque voci di Gesualdo. Non lo è invece altrettanto per la *constitutio textus*, che si deve giovare, per tutti i libri, dell'edizione controllata dal principe [...]". Ibid., XVIII.

⁵⁰ Cfr. Fabris, "Gesualdo liutista". L'individuazione dei due sistemi diversi, ma entrambi coerenti, è documentata in Saggio, "Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo".

⁵¹ Il volume è custodito nello splendido Salone Borromini della Biblioteca Vallicelliana (I-Rv) con collocazione: Arca VI, 13/1–5. Ringrazio Peter Poulos per una interessante discussione sul significato di questa pubblicazione di Molinaro ed in generale sulla produzione compositiva polifonica del liutista genovese.

⁵² La Tavola presente in ognuno dei cinque libri-parte elenca 22 madrigali. In due facciate bianche (sul verso della Tavola di due fascicoli) sono stati disegnati due schizzi a penna con volti femminili da un possessore antico.

⁵³ Su queste vicende e sull'impresa di Molinaro e Castelli a Loano cfr. Moretti, "Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello di Loano"; Moretti, "Simone Molinaro maestro di Cappella di Palazzo"; Ruffini, *Sotto il segno del Pavone*, 23–37; Maira Niri, *La tipografia a Genova e in Liguria*, 551–559; Saggio, "Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo", 80–sg.

⁵⁴ Molinaro, *Madrigali a cinque voci con partitura*.

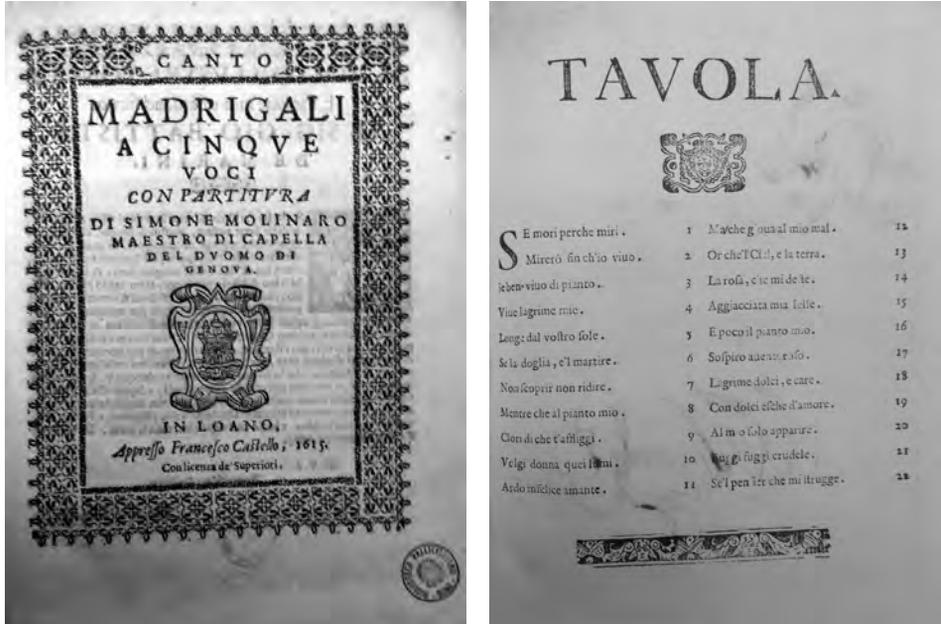


Figura 8a–b
Frontespizio e Tavola dei *Madrigali a cinque voci* (1615)

una sesta voce per il brano “A Sei Voci” “Se’l pensier”) anche un sesto fascicolo con la “partitura”, che però non è sopravvissuto nell’esemplare *unicum* di Roma. Questa parte, come negli altri volumi religiosi di Molinaro “con partitura per sonar”, doveva contenere soltanto l’accompagnamento strumentale alle voci, nella forma consueta in quegli anni che marcava il passaggio dal basso seguente al basso continuo: dunque tutt’altra ideologia rispetto all’edizione in partitura dei madrigali di Gesualdo. Vi è tuttavia tra le due pubblicazioni qualcosa in comune. Nelle cinque parti superstiti dei *Madrigali* di Molinaro del 1615, infatti, ho potuto identificare la stessa filigrana presente nella carta dell’edizione gesualdiana del 1613 (figura 9a–b).⁵⁵

Questa coincidenza spinge a credere che Molinaro avesse portato con sé a Loano la carta avanzata dall’edizione Pavoni del 1613 e dunque che fosse stato lui a investire questo costo nell’impresa. Ciò appare ancora più interessante se si pensa che nella sua lettera di opposizione a Pavoni del 1616, Molinaro accuserà l’ex socio “che il carattere di musica

⁵⁵ Il controllo della filigrana si è limitato agli esemplari dell’edizione del 1613 conservati nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (I-Nc). (Ringrazio Cesare Corsi per avermi agevolato la consultazione e la riproduzione fotografica.) Del resto Francesco Saggio chiarisce che “la Partitura è stata prodotta con una sola impressione e una sola tiratura, mentre, come già si è detto, è stata immessa sul mercato in più momenti” (Saggio, “Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo”, 91). Sembra plausibile che sia stata dunque utilizzata la stessa carta per tutti gli esemplari.

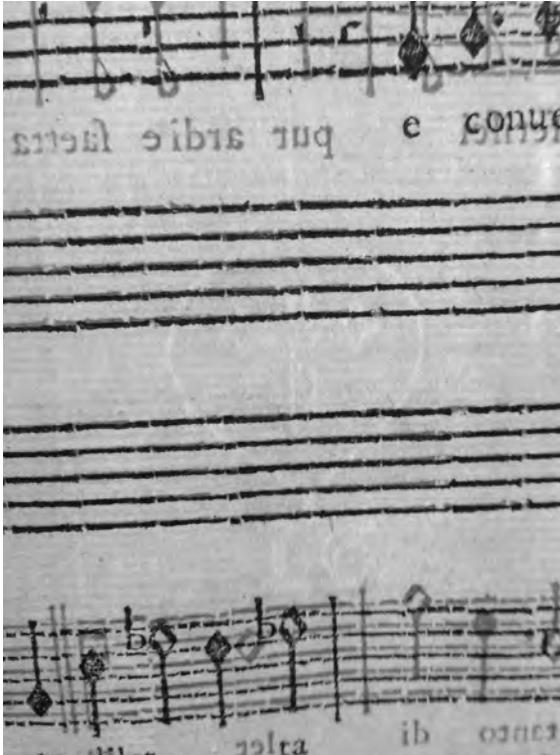


Figura 9a
Filigrana nell'edizione Molinaro
dei madrigali di Gesualdo (Genova,
1613)

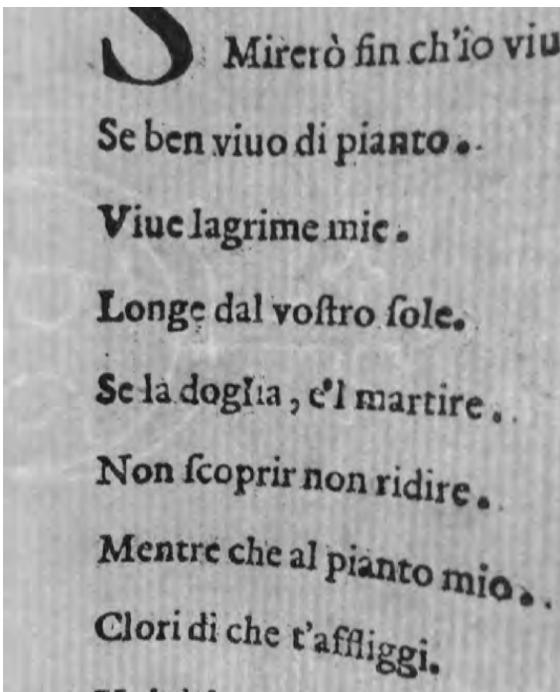


Figura 9b
Filigrana in Molinaro, *Madrigali a
cinque voci* (1615)

è imperfetto".⁵⁶ Dal nostro punto di osservazione moderno sembra invece evidente che i caratteri musicali impiegati nella partitura gesualdiana non fossero per nulla "imperfetti", e che i due avessero realizzato insieme a Genova una delle più straordinarie imprese tipografiche musicali dell'intero secolo, destinata a marcare il tramonto della musica rinascimentale e l'inizio della storia della ricezione gesualdiana.

Fonti musicali e Bibliografia

MANOSCRITTI MUSICALI

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (I-Fn), Ms. Anteriori di Galilei 6.

Monopoli, Archivio Unico Diocesano (I-MONad), Sez.III, SS. Pietro e Paolo, Ms. 1647,

Repertorio della *Selva d'Oro del Cirullo Monopolitano* (sec. XVII).

Parigi, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Rés. Vma ms.851 – Codice Bourdeney.

EDIZIONI ANTICHE

Bossinensis, Francesco. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato*. Venezia: Petrucci, 1509.

Galilei, Vincenzo. *Intavolature de lauto, madrigali e ricercate libro primo*. Roma: Dorico, 1563.

Gesualdo, Carlo. *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci [...] fatica di Simone Molinaro*. Genova: Giuseppe Pavoni, 1613.

Molinaro, Simone. *Concerti ecclesiastici a due et a quatro voci, nelli quali si contiene messa, motetti, & Magnificat in tutti li otto toni, con la sua partitura per l'organo*. Venezia: Amadino, 1605.

———. *Intavolatura di liuto [...] libro primo*. Venezia: Amadino, 1599.

———. *Madrigali a cinque voci con partitura*. Loano: Castello, 1615.

Nantermi, Oratio. *Partito del primo libro delli motetti a cinque voci*. Milano: Tradate, 1606.

Rore, Cipriano de. *Tutti i madrigali [...] a quattro voci*. Venezia: Gardano, 1577.

Spinacino, Francesco. *Intavolatura de lauto, libro primo*. Venezia: Petrucci, 1507.

LETTERATURA

Apel, Willy. "Neapolitan Links between Cabezon and Frescobaldi". *The Musical Quarterly* 24 (1938): 419–437. <https://doi.org/10.1093/mq/XXIV.4.419>.

———. "Die südtalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts". *Acta Musicologica* 34 (1962): 126–141. <https://doi.org/10.2307/931575>.

———. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel: Bärenreiter, 1967.

Barblan, Guglielmo, e Agostina Zecca Laterza. "The Tarasconi Codex in the Library of the Milan Conservatory". *The Musical Quarterly* 60 (1974): 195–221. <https://doi.org/10.1093/mq/LX.2.195>.

Boorman, Stanley. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. Nuova York: Oxford University Press, 2006.

⁵⁶ Ruffini, *Sotto il segno del Pavone*, 37; Saggio, "Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo", 80.

- Camillo, Giulio. *L'idea del teatro*. Firenze: Torrentino, 1550. Edizione moderna a cura di Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio, 1991.
- Campagne, Auguste. *Simone Verovio: Music Printing, Intabulations and Basso Continuo in Rome around 1600*. Vienna: Böhlau, 2018. <https://doi.org/10.7767/9783205207184>.
- Canguilhem, Philippe. *Fronimo de Vincenzo Galilei. Épitome musicale*. Paris: Minerve, 2001.
- . “Toward a Stylistic History of *Cantare super Librum*”. In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, a cura di Massimiliano Guido, 55–71. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2017.
- Cerreto, Scipione. *Della prattica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di Musica si dilettaano*. Napoli: Giovan Giacomo Carlino, 1601. Facsimile, Bologna: Forni, 1969.
- Charlton, David, e Kathryn Whitney. “Score”. In *Grove Music Online*. Accesso online 6 agosto 2018.
- Durante, Elio, e Anna Martellotti. “Terminorum musicae diffinitiones ovvero puntualizzazioni sul lessico musicale del tardo rinascimento e del barocco”. Seconda parte. *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, terza serie, 7 (1986): 49–90.
- . Introduzione a *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci* di Carlo Gesualdo. Genova, 1613. Edizione anastatica, Firenze: SPES, 1987.
- . *Le due “scelte” napoletane di Luzzasco Luzzaschi*. 2 vol. Archivum Musicum, Collana di studi, G. Firenze: SPES, 1998.
- Fabris, Dinko. “Il ruolo di Napoli nella tradizione del ricercare in partitura: una sconosciuta raccolta di Fabrizio Dentice del 1567?”. *Revista de musicologia* 16, no. 6 (1993): 3293–3367. <https://dx.doi.org/10.2307/20796935>.
- . “Frescobaldi et les Napolitains: une nouvelle source”. *A Fresco: mélanges offerts au Professeur Etienne Darbellay*, a cura di Brenno Boccadoro e Georges Starobinski, 27–49. Berne: Peter Lang, 2013.
- . “Gesualdo liutista”. *Quaderni dell'Accademia di Musica Antica di Milano* 1 (2014): 49–62.
- Fenlon, Iain. “Vincenzo Galilei's Autograph Score”. In *“La la la... Maistre Henri”*: *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, a cura di Christine Ballman e Valérie Dufour, 213–223. Épitome musicale. Turnhout: Brepols, 2009.
- Galilei, Vincenzo. *Fronimo: dialogo*. Venezia: Herede di Girolamo Scotto, 1584. Facsimile, Bologna: Forni, 1978.
- . *Libro d'intavolatura di liuto: Firenze, 1584*. Edizione facsimile del I-Fn, MS Anteriori di Galilei 6, con la introduzione di Orlando Cristoforetti. Firenze: SPES, 1992.
- Gesualdo, Carlo, *Madrigali a cinque voci: libro quinto (Gesualdo 1611)*. A cura di Maria Caraci Vela. New Gesualdo Edition 5. Kassel: Bärenreiter, 2018.
- Griffiths, John, e Dinko Fabris, ed. *Neapolitan Lute Music: Fabrizio Dentice, Giulio Severino, Giovanni Antonio Severino, Francesco Cardone*. Recent Researches in the Music of the Renaissance 140. Middleton, WI: A-R Editions, 2004.
- Judd, Robert. “The Use of Notational Formats at the Keyboard: A Study of Printed Sources of Keyboard Music in Spain and Italy”. Diss. dottorale, University of Oxford, 1989.

- Ladewig, James. "The Use of Open Score as a Solo Keyboard Notation in Italy ca. 1530–1714". In *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, a cura di Enrique Alberto Arias, Susan M. Filler, William V. Porter e Jeffrey Wasson, 75–91. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2001.
- Lowinsky, Edward E. "Early Scores in Manuscript". *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960): 126–173. <https://dx.doi.org/10.2307/830252>.
- Luzzaschi, Luzzasco. *Il secondo libro dei ricercari a quattro voci*. A cura di Michelangelo Pascale. Roma: Pro Musica Studium, 1981.
- MacClintock, Carol. "The 'Giaches Fantasias' in MS Chigi Q VIII 206: A Problem in Identification". *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966): 370–382. <https://doi.org/10.2307/830425>.
- Maira Niri, Maria. *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*. Biblioteca di bibliografia italiana 143. Firenze: Olschki, 1998.
- Meeùs, Nicolas. "Apologie de la partition". In *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs: mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*, a cura di Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans e Alice Tacaille, 117–124. Parigi: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014.
- Memelsdorff, Pedro, ed. *The Codex Faenza 117: Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*. 2 vol. Lucca: LIM, 2013.
- Mischiati, Oscar. "Un'antologia manoscritta in partitura del secolo XVI". *Rivista italiana di Musicologia* 10 (1975): 265–328.
- Moretti, Maria Rosa. "Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello di Loano". *La Berio* (Genova) 32, no.1 (1992): 3–58.
- . "Simone Molinaro maestro di Cappella di Palazzo: contributo per una nuova biografia". In *Musica a Genova tra Medio Evo e Età moderna: atti del convegno di Genova 1989*, a cura di Giampiero Buzzelli, 45–83. Ronco Scrivia: Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti musicali, 1992.
- Morgante, Domenico. *La musica in Puglia tra rinascite e rivoluzioni*. Bari: Fondazione "N. Piccinni", 1991.
- Newcomb, Anthony. "The Anonymous Ricercars of the Bourdeney Codex". In *Frescobaldi Studies*, a cura di Alexander Silbiger, 97–123. Durham: Duke University Press, 1987.
- . "Carlo Gesualdo and a Musical Correspondance of 1594". *The Musical Quarterly* 54, no. 4 (1968): 409–436. Traduzione italiana: "Carlo Gesualdo e una corrispondenza musicale del 1594", in *Carlo Gesualdo principe di Venosa* (Roma: Ismez, 1998), 17–47. <https://doi.org/10.1093/mq/LIV.4.409>.
- , ed. *The Ricercars of the Bourdeney Codex: Giaches Brumel [?], Fabrizio Dentice, Anonymous*. Recent Researches in the Music of the Renaissance 89. Madison: A-R Editions, 1991.
- Owens, Jessie Ann. *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450–1600*. Nuova York: Oxford University Press, 1997.
- Poulos, Peter. "The Life and Sacred Works of Simone Molinaro (ca. 1570–1636), Musician of Genoa". Diss. dottorale, University of Cincinnati, 2004.
- Ruffini, Graziano. *Sotto il segno del Pavone: annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi, 1598-1642*. Milano: Franco Angeli, 1994.

- Saggio, Francesco. “Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo: la *Partitura delli sei libri de’ madrigali a cinque voci* (Genova, 1613)”. *Philomusica on-line* 12 (2013): 78–130. <https://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.12.1618>.
- Tacaille, Alice. “Tempus, tactus, proportions et barres de mesure: la perception du temps dans le manuscrit Bourdeney de la Bibliothèque Nationale (Rés. Vma ms. 851)”. *Musurgia* 11, no. 3 (2004): 7–37.
- Tasini, Francesco. “El *Libro di ricercate a quattro voci* (1575) de Rocco Rodio y algunas consideraciones sobre relaciones entre Nápoles y España en el siglo XVI”. *Anuario Musical* 69 (2014): 99–118.
- Yates, Francis. *The Art of Memory*. Londra: Routledge, 1999. <https://dx.doi.org/10.4324/9781315010960>. Traduzione italiana: *L'arte della memoria*, con uno scritto di Ernst H. Gombrich (Torino: Einaudi, 1993).

»ESPONE LE COSE SUE PARTITE A TUTTI PER INDURLI ALLA
MERAVIGLIA DELL'ARTE SUA«: MISLI O PARTITURAH POLIFONE
GLASBE V ITALIJI DO MOLINAROVE IZDAJE
GESUALDOVIH MADRIGALOV (1613)

Povzetek

Vse od članka »Early Scores in Manuscript« Edwarda Lowinskega (*JAMS*, 1960) je bilo razvoju notacijskega zapisa v partituri, zlasti v Italiji prvega desetletja 17. stoletja, posvečeno zelo malo pozornosti. Kljub že dalj časa uveljavljeni tradiciji partiturnega zapisa v instrumentalni glasbi, ki se je v Neaplju uporabljal od leta 1575 in se ga je poslužil tudi Frescobaldi, se je po znamenitima prototipoma tiskov v celotni partituri, natisnjenima v Benetkah v letu 1577, *Musica de diversi autori* in *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*, ohranilo zelo malo virov italijanske polifone glasbe. Poseben primer predstavlja partitura šestih knjig madrigalov Carla Gesualda, ki jih je vse skupaj leta 1613 natisnil Simone Molinaro v Genovi. Molinaro je dve leti kasneje tudi sam natisnil zbirko *Madrigali a cinque voci con partitura* (Loano, 1615), nedavno odkrito v rimski knjižnici. Razprava povzema dosedanje raziskave zgodnjih italijanskih partitur do leta 1615. Ob tem je podana hipoteza o posebni povezavi med dvema eminentnima lutnjistoma, Carlom Gesualdom in Simonejem Molinarom: lutenjsko tabulaturu bi lahko smatrali kot neke vrste partituro, kjer je vertikalna poravnava polifonih linij temeljnega pomena ne samo pri transkribiranju vokalne glasbe, temveč tudi pri skladanju za instrument.