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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 48 (2007)

Rubrik: III. In medias res

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 27.11.2025

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

III. In medias res

JOHANNES STROBL (BASEL)

«carmen Pauli Hofhaymer, quod Tandernacken inscribitur». Ein in vier Tabulaturbüchern überliefertes Zeugnis der Orgelkunst des frühen 16. Jahrhunderts

Von Paul Hofhaimers Ruhm als Organist, wie ihn viele schriftliche Zeugnisse überliefern,[1] können wir uns nur anhand einiger weniger Werke ein Bild machen. Sieht man von den zahlreichen Intavolierungen Hofhaimerscher Liedsätze in den handschriftlich überlieferten wie den gedruckten Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts ab, bleiben nach heutiger Kenntnis nur vier eigenständige Orgelwerke übrig, für die wir die Autorschaft von Paul Hofhaimer als gesichert annehmen dürfen. Dabei liegt uns in keinem Fall eine Aufzeichnung von Hofhaimers eigener Hand vor. Die einzelnen Stücke finden sich in verschiedenen Orgeltabulaturen, zumeist aus dem Umfeld von Hofhaimers Schüler- und Enkelschülerkreis.

Othmar Luscinius erwähnt in seiner *Musurgia seu praxis musicae* (Strassburg, 1536) das Carmen *Tandernacken* von Paul Hofhaimer als herausragendes Beispiel eines Stücks in der perfekten dreiteiligen Taktart:[2]

> Et quidem temporibus quoddam est Perfectum quale videlicet ternario numero conficitur: cujus generis temporum exstat insigne carmen Pauli Hofhaymer, quod Tandernacken inscribitur.

Demnach scheint dieses Werk, dem wie zahlreichen anderen Kompositionen der Zeit[3] das niederländische Lied *Tandernaken, al op den Rijn*[4] als *cantus firmus* zugrunde liegt, den Zeitgenossen durchaus ein Begriff gewesen zu sein.

Heute nimmt der *Tandernack* unter Paul Hofhaimers Orgelkompositionen hinsichtlich seiner Überlieferungsgeschichte eine besondere Posi-

1 Vgl. die zahlreichen Angaben bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 3–68.

2 Zitiert nach VAN DUYSE, *Het oude nederlandsche lied II*, S. 1055. Freie Übersetzung bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 30.

3 Vgl. die Auflistungen bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 155 ff. oder MERIAN, *Kotter*, S. 28 ff.

4 VAN DUYSE, *Het oude nederlandsche lied II*, S. 1050 gibt die Melodie in der Überlieferung des Antwerpener Liederbuchs (1544) wieder. Seither greifen Wissenschaft und Praxis für den cantus firmus des Liedes immer wieder auf diese Publikation zurück.

tion ein: Während die anderen drei uns bekannten Hofhaimerschen Orgelwerke jeweils nur in einer einzigen Fassung überliefert sind (*Salve Regina* in der Tabulatur des Fridolin Sicher, *Recordare* in der Tabulatur des Leonhard Kleber sowie ein dem «Magister Paulus» zugeschriebenes Carmen in der anonymen Orgeltabulatur aus dem Heilig-Geist-Kloster in Krakau), existieren von Paul Hofhaimers *Tandernack* vier Fassungen in vier Quellen, die einander soweit gleichen, dass man von vier verschiedenen Versionen ein- und desselben Stücks sprechen kann. Außer in den bereits erwähnten Tabulaturbüchern von Sicher und Kleber findet sich eine Fassung des *Tandernack* noch in einem Tabulaturbuch aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach (dort eingetragen von Hans Kotter) sowie einer weiteren heute in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrten anonymen Tabulaturhandschrift.[5]

Das Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte an der Universität Salzburg hat den lang gehegten Wunsch einer kritischen Neuedition der Werke Paul Hofhaimers in den letzten Jahren im Rahmen der *Denkmäler der Musik in Salzburg* in die Tat umzusetzen begonnen.[6] In diesem Zusammenhang werden auch Hofhaimers Orgelwerke sowie die zahlreichen Intavolierungen seiner Liedsätze zum Spiel am Tasteninstrument neu durchgesehen.[7] Nach dem Prinzip der Edition einzelner Quellen werden hier alle greifbaren Fassungen eines Titels berücksichtigt, um dem Benutzer in Praxis und Wissenschaft einen möglichst breiten Eindruck von Verbreitung und Rezeption der Werke zu erschließen, die mit der Orgelkunst Paul Hofhaimers und deren Weiterwirken in Zusammenhang gebracht werden können. Im Fall des *Tandernack* wird erstmals der Notentext aller vier Fassungen in einer Publikation nebeneinander zu stehen kommen. Dies nimmt der vorliegende Beitrag zum Anlass, die vier Versionen dieses wichtigen Werks aus der Tasteninstrumentenliteratur des frühen 16. Jahrhunderts einigen analytischen Beobachtungen auszusetzen und damit an die bereits geleisteten vergleichenden Studien anzuknüpfen.

5 Diese vierte Quelle wird in der Literatur nicht immer berücksichtigt: MOSER, *Hofhaimer,* S. 155; RADULESCU, *Problem der Intavolierungen*, S. 137 f.; sowie KOTTERBA (ed.), *Kleber,* S. 178 f. erwähnen nur drei Quellen.

6 Bereits erschienen: Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke I, Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15/I), Salzburg, Selke Verlag, 2004.

7 In Vorbereitung: STROBL (ed.), *Hofhaimer.*

Die vier Quellen

CH – BASEL, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 22
Orgeltabulatur aus dem Besitz des Bonifacius Amerbach
fol. $24v^2$–$7v^2$: «TANDERNACK VF DEM / RIN LAG. PAVLI HOF / HEIMER MAX. AEMILIANI / IMP. MUSICI. CARMEN.»
fol. $103r^1$–$04r^3$: «ANDERNAK Altus. s fo 24. / in fa. Von eim andren darzu zuschlage[n]»

Das Tabulaturbuch des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach[8] enthält 55 Sätze und Intavolierungen, Tänze und freie Werke. Es handelt sich um ein überwiegend weltlich ausgerichtetes Repertoire, bestimmt in erster Linie zum häuslichen Musizieren in einer humanistisch geprägten Umgebung. Von drei späteren Eintragungen abgesehen lässt sich der Entstehungszeitraum der Tabulatur auf die Jahre 1513 bis 1518 eingrenzen. Hans Kotter und Johannes Weck sind als Schreiber des größeren Teils der darin aufgenommenen Stücke identifiziert. Die dritte Handschrift gehört nach neueren Textvergleichen dem württembergischen Boten Jacob Ceir und nicht dessen Sohn Christoph. Hans Kotters *Kochersperger Spanieler* trug Bonifacius Amerbach selber in sein Tabulaturbuch ein. Unidentifiziert bleibt der Schreiber der oben erwähnten einzelstehenden Altstimme am Ende des Buchs.[9]

Hans Kotter hat Paul Hofhaimers *Tandernack* in Amerbachs Tabulaturbuch eingetragen (s. Abb. 1). Soweit sich dies heute beurteilen lässt, dürfte es sich dabei um die älteste der vier erhaltenen Fassungen des Hofhaimerschen Satzes handeln. Die Zuschreibung von der Hand Bonifacius Amerbachs nennt Paul Hofhaimer namentlich als Autor des Stückes. Ebenso vermerkt Amerbach oberhalb der am Ende des Tabulaturbuchs in weißer Mensuralnotation aufgezeichneten Stimme, dass es sich dabei um einen Altus zu *Tandernack* handle, der von einem anderen Spieler ‹dazu geschlagen› werden soll.

Diese Altstimme hat sowohl der Praxis wie der Wissenschaft allerhand Kopfzerbrechen bereitet. Zunächst muss festgehalten werden, dass die dreistimmige Orgelkomposition einen in sich geschlossenen musikalischen Satz überliefert, der keiner Ergänzung bedarf. Der kuriose Nachtrag stellt weder einen Grund dar, Kotters ursprüngliche Fassung des *Tandernack* als unvollkommen zu betrachten, noch gibt er Anlass, diese

8 Neuedition: MARX (ed.), *Amerbach-Tabulatur*.
9 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 75 ff.

eine Quelle als den anderen überlegen anzusehen. Ob man nun die Altstimme – von der wir nicht wissen, woher sie genau stammt – als Hinweis dafür werten kann, dass dem dreistimmigen Orgelsatz ein vierstimmiger Ensemblesatz voraus gegangen ist, darf bezweifelt werden.[10] Hans Buchner, Hofhaimers bedeutendster Schüler, geht in seinem *Fundamentum* ganz selbstverständlich von der Dreistimmigkeit aus, wenn er zeigt, wie ein Organist aus einem vorgegebenem *cantus firmus* ein Stück entwickeln soll.[11] Ein Vergleich mit den zahlreichen Beispielen in Buchners *Fundamentum* macht deutlich, dass der reiche dreistimmige Satz des Hofhaimerschen *Tandernack* dieser Organistenpraxis sehr nahe steht.

Was die praktische Umsetzung einer vierstimmigen Lösung hinsichtlich des ‹Dazuschlagens› der Altstimme angeht, wird man weiterhin verschiedene Möglichkeiten erproben und beurteilen müssen. Obwohl es die Aufzeichnung in Mensuralnotation nicht eben nahe legt, geht man zunächst wohl von einem zweiten Organisten aus, der die Altstimme übernimmt. Eine Ausführung auf zwei Tasteninstrumenten – im häuslichen Umkreis durchaus denkbar – oder wenigsten zwei Manualen scheint aus technischen und klanglichen Gründen angebrachter als eine dreihändige Lösung auf einer einzigen Klaviatur. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass ein anderes Instrument für diese zusätzliche Stimme herangezogen werden kann. Abgesehen von solchen Besetzungsfragen sieht sich jeder Versuch, die in Amerbachs Tabulaturbuch vorgeschlagene vierstimmige Version des *Tandernack* zu realisieren, aber vor allem mit dem Problem konfrontiert, dass die Altstimme zwei Takte länger ist als die von Kotter notierte Fassung des *Tandernack*.[12]

10 Moser stellt die Überlegung an, diese Altstimme könne einer vierstimmigen Urfassung des Werks «als Carmen etwa für Großgeigenquartett» zugeordnet werden: vgl. MOSER, *Hofhaimer*, S. 155.

11 Interessant ist, dass Buchner im Abschnitt über das Intavolieren von Vokalsätzen hingegen von vier- und mehrstimmigen Kompositionen ausgeht, wenn er bezüglich der Anordnung der Stimmen in der Tabulatur erklärt, dass der Diskant in Noten immer ganz oben stehen müsse, während es bei der Notation der anderen Stimmen verschiedene Gepflogenheiten gebe. Er selber empfehle, den Bass unter den Diskant zu setzen, darunter den Alt, danach den Tenor und am Schluss die weiteren Stimmen einzutragen: vgl. SCHMIDT (ed.), *Buchner*, I, S. 16.

12 Dieser Umstand wird in der Literatur oft nicht explizit erwähnt, doch alle Notenausgaben müssen zwangsläufig dazu Stellung nehmen und eine Lösung anbieten.

CH – ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Ms. 530
Orgeltabulatur des Fridolin Sicher
fol. $26r^4$–$27v^2$: «Finis Duo Sequitur Dandernack»

Der St. Galler Organist Fridolin Sicher begann mit den Eintragungen in seine heute auch als «St. Galler Orgelbuch»[13] bekannte Tabulatur vermutlich ab 1512 während seiner Studienzeit bei Johannes Buchner in Konstanz. 1521 dürfte das Buch in seiner heutigen Gestalt bis auf einen späten Nachtrag aus dem Jahr 1531 abgeschlossen gewesen sein. Zwei Drittel der darin enthaltenden Stücke stehen in liturgischem Zusammenhang oder sind Intavolierungen geistlicher Vokalwerke, die anderen gehen auf weltliche Vokalvorlagen oder *cantus firmi* zurück. Tänze oder freie Präambeln kommen nicht vor. Auffallend ist, dass viele Sätze nur sparsam oder überhaupt nicht koloriert erscheinen. Dies deutet ebenso wie die inkonsequente Behandlung der Akzidentien darauf hin, dass Sicher dieses Buch als Sammlung für seine eigene Organistenpraxis angelegt hat. Während er bei den Versen des *Salve Regina* mehrfach auf Hofhaimer als Komponisten hinweist, fehlt im Fall des *Tandernack* jeder Hinweis auf dessen Autorschaft.

D – BERLIN, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Ms. Mus. 40026
Orgeltabulatur des Leonhard Kleber
fol. $17v^1$–$20r^1$: «Tanndernack / In la.»

1524 beendete Leonhard Kleber, Organist im schwäbischen Pforzheim, mit einem eigenhändigen Vermerk die Orgeltabulatur,[14] mit deren Niederschrift er um 1520 begonnen hatte. Ein erster Teil enthält 51 manualiter zu spielende Stücke, ein zweiter 62 Werke, für die Kleber den Gebrauch des Pedals fordert. Die Tabulatur enthält liturgisches Repertoire, Intavolierungen geistlicher und weltlicher Liedsätze, aber auch zahlreiche Präambeln und da und dort Improvisationsanleitungen. Wie bei Sichers Orgelbuch handelt es sich auch bei Klebers Tabulatur um eine Sammlung, die er zum eigenen Gebrauch für Gottesdienst und Unterricht angelegt hat. Allerdings werden die einzelnen Stücke nach einem offenbar zuvor festgelegten Plan und mit großer Sorgfalt in die Tabulatur eingetragen.

13 Neuedition: MARX (ed.), *St. Galler Orgelbuch*.
14 Neuedition: KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*.

CH – BASEL, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 57
Orgeltabulatur eines unbekannten Schreibers
fol. $1v^1$–$4v^1$: «P. H. Tanernach»

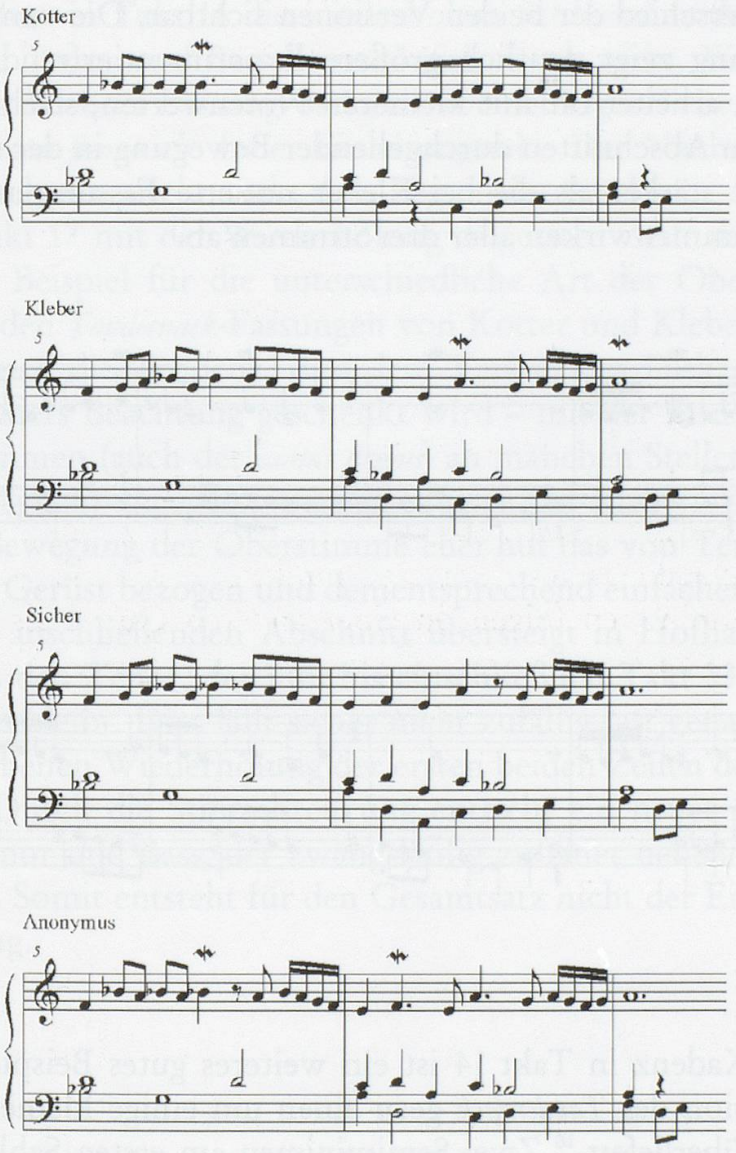
Diese nur zwei Stücke umfassende Orgeltabulatur aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhundert dürfte ursprünglich Teil eines größeren Manuskripts gewesen sein. Über die Herkunft der Quelle, ihren Schreiber oder Besitzer lassen sich keine Angaben machen. Anlage und Handschrift legen einen Berufsschreiber als Verfasser der Quelle nahe, der Eintrag von Hofhaimers *Tandernack* lässt Rückschlüsse auf Entstehungszeitraum und -gebiet zu. Möglicherweise war die Quelle Bestandteil des Amerbach-Kabinetts und gelangte so in die Bestände der Basler Universitätsbibliothek.[15] Dass die Initialen in diesem Fall ohne Zweifel mit Paul Hofhaimer in Zusammenhang gebracht werden können, unterstützt die Zuweisung anderer Stücke mit dem Zusatz «P. H.» in den Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts, denen solch eindeutige Konkordanzen fehlen.

Wenn nun die einzelnen überlieferten Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer miteinander verglichen werden, so geht es dabei vor allem um jene Stellen, an denen sich die einzelnen Versionen deutlich voneinander unterscheiden, um solche, die Rückschlüsse auf die Beziehung der Fassungen untereinander zulassen, oder um andere, die für eine einzelne Niederschrift besonders charakteristisch erscheinen. Als in diesem Zusammenhang nicht relevant betrachtet werden kleine Varianten in der Rhythmisierung des *cantus firmus*, für die Satzstruktur unwesentliche Notationsunterschiede (wenn etwa eine punktierte Minima, der eine oder mehrere Semiminimen folgen, in einer anderen Quelle als Minima, gefolgt von einer Semiminapause aufgezeichnet wird) oder die verschieden gehandhabte Kürzung von Noten, die aus satz- oder grifftechnischen Gründen nicht in ihrer vollen Länge ausgehalten werden können. Auch die Verwendung der in Buchners *Fundamentum* beschriebenen ‹Mordentes› wird in den einzelnen Quellen unterschiedlich behandelt, bleibt jedoch für den Vergleich des Notentextes ohne Bedeutung.

15 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 182 f.

Erster Vergleich: Kotter / Kleber
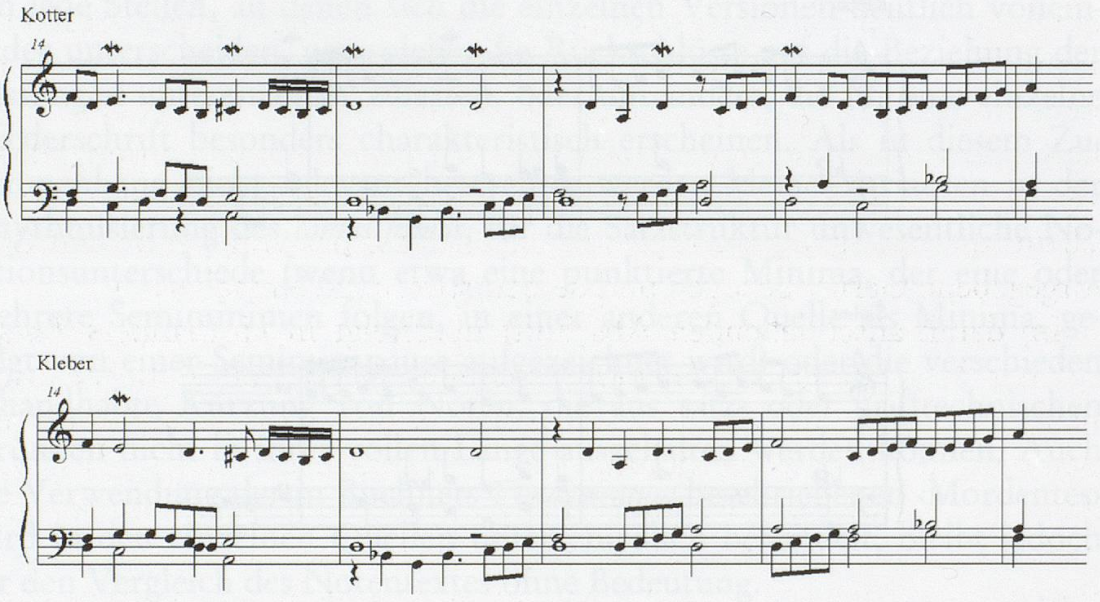
Der bei Kleber ohne Angabe zum Autor überlieferte *Tanndernack in la* kann durch die Konkordanz mit Kotters Version in Amerbachs Tabulaturbuch Paul Hofhaimer zugeschrieben werden. Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung weichen die beiden Überlieferungen dennoch an zahlreichen Stellen entscheidend voneinander ab, sodass uns damit zwei selbständige Fassungen eines Werkes vorliegen. An Hand einiger ausgewählter Beispiele sollen die wichtigsten Unterschiede zwischen Kotters und Klebers Aufzeichnung des *Tandernack* von Paul Hofhaimer im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.



Notenbeispiel 1

Hinsichtlich des *cantus firmus* fallen in Takt 6 erste Unterschiede zwischen Kotters und Klebers Überlieferung ins Auge. Entsprechend der ersten Zäsur in der Liedvorlage ergibt sich hier eine erste Zwischenkadenz im Hofhaimerschen Satz. Auch in weitere Folge wird sich zeigen, dass sich die einzelnen *Tandernack*-Versionen besonders an solchen Schnittstellen voneinander abheben. Kotter zeigt in den Unterstimmen eine satztechnisch und klanglich bessere Lösung, die Kolorierung der Oberstimme führt in gleichmäßigem Schwung auf die Kadenz hin. Klebers Version verharrt, von der Kadenzfloskel im Diskant abgesehen, in durchgehenden Minimen. Der Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass ist deutlich weniger gut gelungen. Hier erweisen sich auch die beiden anderen später zu besprechenden Fassungen des *Tandernack* als problematisch.

Hinsichtlich der Oberstimme wird in diesem ersten Beispiel ein prinzipieller Unterschied der beiden Versionen sichtbar. Die von Kotter überlieferte Fassung zeigt deutlich größere Experimentierfreudigkeit in der Kolorierung, arbeitet oft mit kleineren Notenwerten, strebt nicht allein nach längeren Abschnitten durchgehender Bewegung in der Oberstimme, sondern zielt stärker als die bei Kleber notierte Fassung auf ein rhythmisches Zusammenwirken aller drei Stimmen ab.



Notenbeispiel 2

Die zweite Kadenz in Takt 14 ist ein weiteres gutes Beispiel dafür, wie Kotters Version des *Tandernack* gern einen um einige kleine Zutaten reicheren Satz überliefert.[16] Zwei Semiminimen am ersten Schlag der Ober-

16 Auch die Kadenz in Takt 50 ist in diesem Zusammenhang interessant.
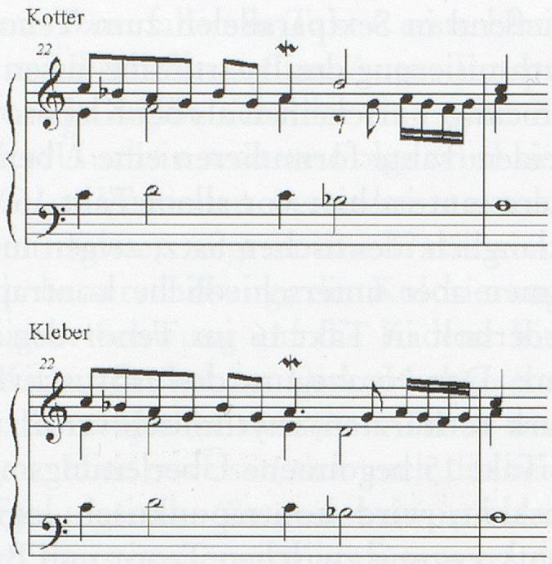
stimme, die anschließend in Sextparallelen zum Tenor geführt wird, sowie die andere Rhythmisierung der Bassstimme lassen den Satz mit einfachen Mitteln geschmeidiger erscheinen als bei Kleber.[17]

Die nächsten beiden Takte formulieren eine Überleitung zur Reprise des *cantus firmus*. Interessant ist hier vor allem Takt 16: Kotter und Kleber überliefern einen klanglich identischen Satz, zeigen in der Verteilung der Töne auf die Stimmen aber unterschiedliche kontrapunktische Vorstellungen. Kotter wiederholt in Takt 16 im Tenor den Schlusston der vorangegangen Kadenz. Der Neubeginn des cantus firmus in Takt 17 erscheint in seiner stark verkürzten, rhythmisch versetzten Gestalt wie nur angedeutet. Das in Takt 15 begonnene Überleitungsmotiv, imitiert einen Takt später im Diskant, wird kontrapunktisch logisch weitergeführt, wodurch eine Stimmkreuzung zwischen Tenor und Bass entsteht. Kleber hingegen ordnet in Takt 16 die wiederholten Schlusstöne des *cantus firmus* dem Bass zu, Tenor und Bass kreuzen sich somit nicht. Für den Tenor ergibt sich in Klebers Fassung dadurch vor der eigentlichen Wiederaufnahme des *cantus firmus* ein freier Einleitungstakt. Der Neubeginn des *cantus firmus* danach entspricht exakt dem Beginn des Stücks.

Dieser Takt 17 mit der Wiederholung der ersten Zeile des *cantus firmus* ist ein gutes Beispiel für die unterschiedliche Art der Oberstimmenbehandlung in den *Tandernack*-Fassungen von Kotter und Kleber. Bei Kotter beobachtet man die Tendenz, dass dem Verlauf des Diskants an vielen Stellen besonders Beachtung geschenkt wird – mit der Konsequenz, dass die Unterstimmen (auch der *cantus firmus*) an manchen Stellen (möglicherweise nachträglich) angepasst werden müssen. In Klebers Überlieferung scheint die Bewegung der Oberstimme eher auf das von Tenor und Bass vorgegebene Gerüst bezogen und dementsprechend einfacher.
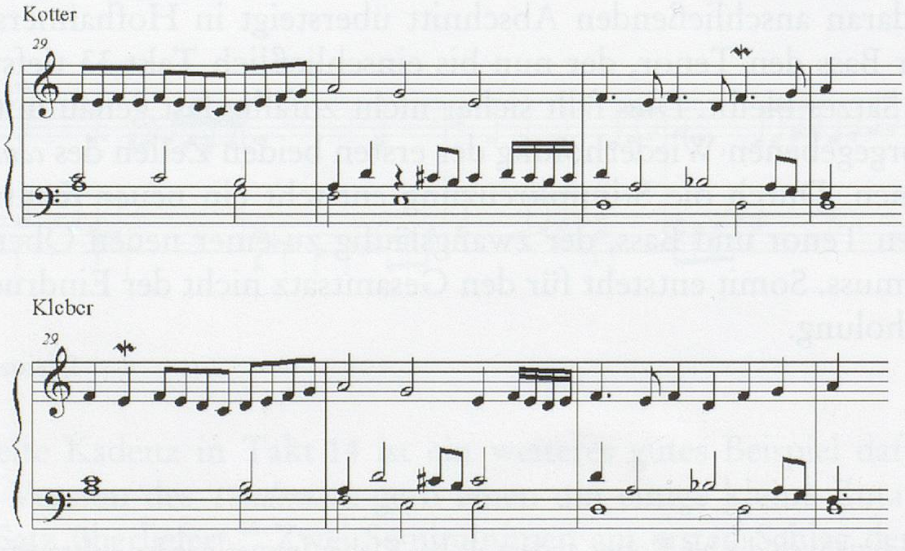
Im daran anschließenden Abschnitt übersteigt in Hofhaimers *Tandernack* der Bass den Tenor, der nun bis einschließlich Takt 33 tiefste Stimme des Satzes bleibt. Dies fällt sicher nicht zufällig fast genau mit der im Lied vorgegebenen Wiederholung der ersten beiden Zeilen des *cantus firmus* zusammen. Durch die Stimmkreuzung entsteht ein neuer Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass, der zwangsläufig zu einer neuen Oberstimme führen muss. Somit entsteht für den Gesamtsatz nicht der Eindruck einer Wiederholung.

17 Vgl. dazu auch die bei Kotter anders als bei Kleber immer wieder auftretenden punktierten Rhythmen in Tenor und Bass, die dem Gesamtsatz kleine zusätzliche Impulse verleihen, etwa in Takt 3, 27, 41 oder 56.



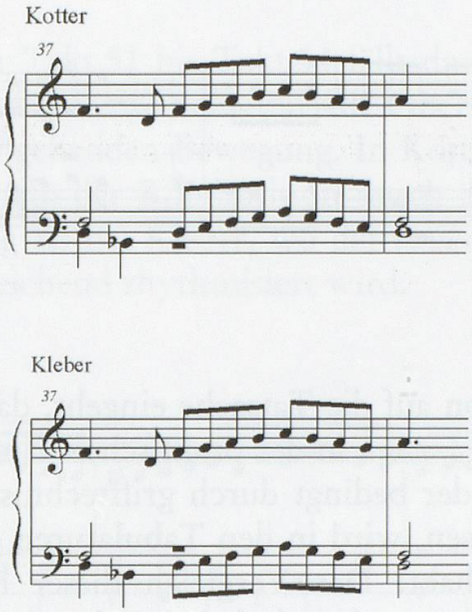
Notenbeispiel 3

Wieder ist es die erste Zwischenkadenz, für die Kotter und Kleber verschiedene Versionen des Hofhaimerschen Satzes überliefern. Die Kadenzfloskel in Takt 22 weist Kotter dem Bass zu, die Stimmen werden danach logisch weitergeführt. Bei Kleber nimmt der Satz direkt vor der Kadenz einen anderen Verlauf, sodass dieselbe Figur im Diskant zu stehen kommt. Der Anschluss zum folgenden Takt, dessen Beginn mit Kotter übereinstimmt, darf als satztechnisch deutlich weniger geglückt angesehen werden. Auch bei der nächsten Kadenz in Takt 30 überzeugt die Standardkadenzformel von Kotters Version mehr als die rhythmisch entsprechende Diskantfigur bei Kleber:



Notenbeispiel 4

In der Oberstimme zeigt sich zwischen diesen beiden Kadenzen bei Kotters Fassung wieder die Tendenz zu reicherer Kolorierung,[18] die ganze Passage wirkt dadurch belebter als bei Kleber. Sogar der für den Satz an sich vernachlässigbare Unterschied, ob eine Note übergebunden oder wieder angeschlagen wird,[19] verstärkt diesen Eindruck.
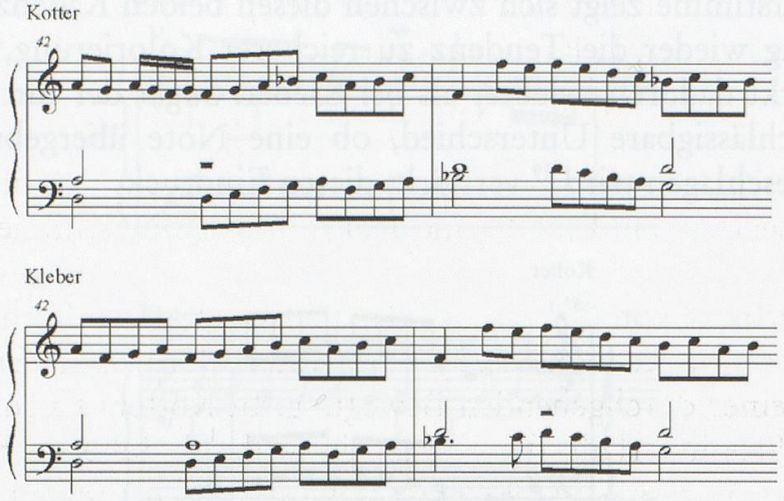


Notenbeispiel 5

Als Überleitung nach der nächsten Kadenz erscheint Takt 37 in beiden Fassungen klanglich identisch. Kleber notiert logischer, wenn er den Tenor pausieren lässt und die parallelen Dezimen zur Oberstimme dem Bass zuteilt.[20]

18 Dies sieht man an den Verzierungen in Takt 23 und 28, der gleichmäßig durchgehenden Bewegung in Takt 29 oder dem wiederholten punktierten Rhythmus in Takt 31.
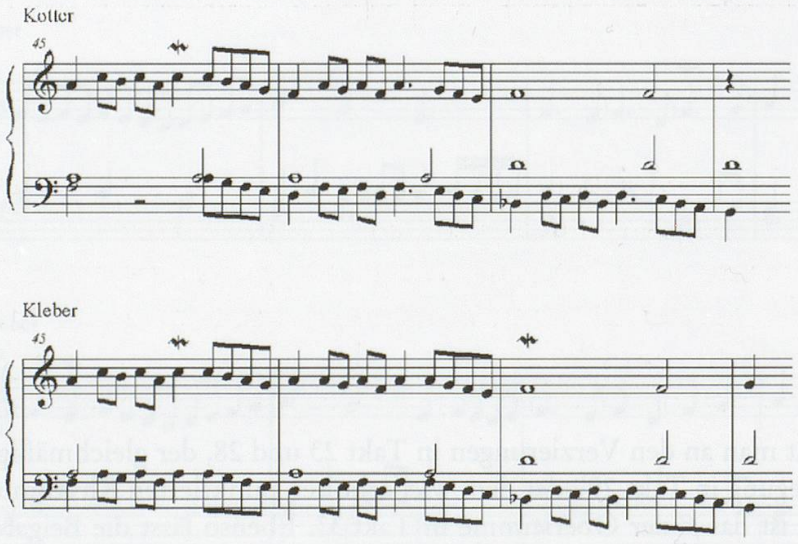
19 Gemeint ist das *f'* der Oberstimme in Takt 33. Ebenso lässt die Beigabe kleiner, für den Satz unerheblicher Verzierungsfloskeln wie später in Takt 41 und 42 Kotters Version reicher erscheinen.

20 Dieselbe Situation lässt sich später auch in Takt 57 beobachten.



Notenbeispiel 6
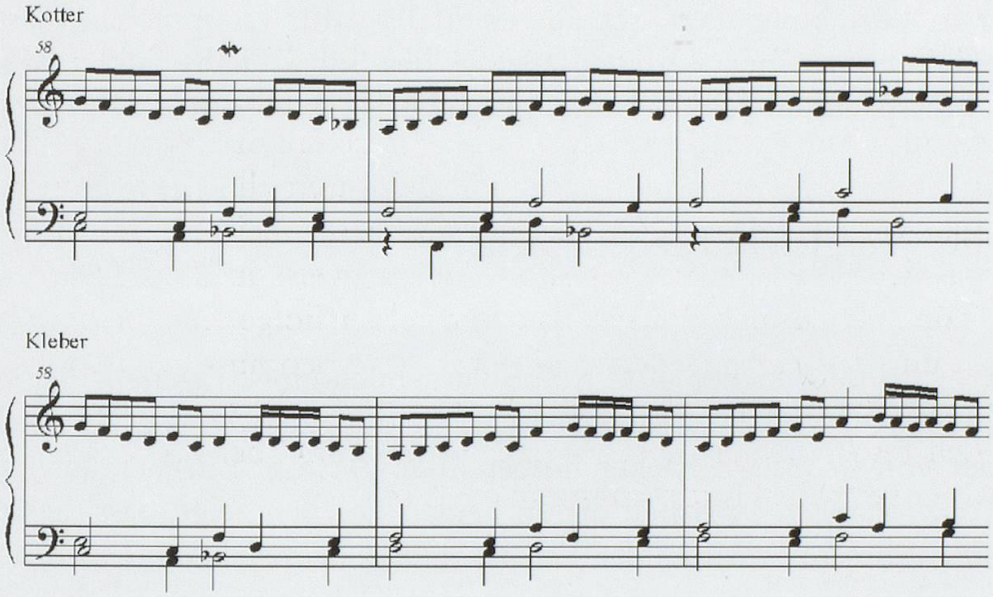
Wie sehr die Notation auf die Tatsache eingeht, dass lange Noten – dies betrifft oft den *cantus firmus* – in der praktischen Umsetzung aus Gründen der Stimmführung oder bedingt durch grifftechnische Notwendigkeiten gekürzt werden müssen, wird in den Tabulaturen allgemein ohne große Konsequenz gehandhabt. Der Vergleich dieser beiden Handschriften zeigt das deutlich: Kotter wiederholt beispielsweise in Takt 42 den *cantus firmus*-Ton erst gar nicht, da der Bass in direkter Folge dieselbe Lage beansprucht und der Ton in jedem Fall gekürzt werden müsste, während Kleber hingegen dies unberücksichtigt lässt. Einen Takt später zeigt sich ein umgekehrtes Bild. Dort begegnet uns auch einmal bei Kleber eine sonst für Kotter typische Durchgangsnote im Bass.



Notenbeispiel 7

In Takt 45 fehlt seltsamerweise bei Kotter jene Parallelbewegung zwischen Oberstimme und Bass, die Kleber überliefert und die in Bezug auf ähnliche Überleitungstakte im Verlauf des Stücks logisch erscheint, auch hinsichtlich des folgenden Taktes, der diese Figur erst in beiden Außenstimmen, dann noch einmal im Bass allein sequenziert.[21] Dafür vermeidet Kotter zu Beginn von Takt 46 mit dem *f'* in der Oberstimme den leeren Quintklang.

Der Abschnitt von Takt 51 bis Takt 54 fällt durch rhythmische Gegenakzente des Basses zum *cantus firmus* auf, die Oberstimme entfaltet sich darüber in einer durchgehenden Bewegung. In Kotters Fassung entfaltet diese neue Idee innerhalb der Komposition durch äußerste Konsequenz noch größere Wirkung als bei Kleber, wo der *cantus firmus* in den beiden mittleren Takten abweichend rhythmisiert wird.



Notenbeispiel 8

Die Takte 58 bis 60 zeigen in den beiden Fassungen zwei unterschiedliche, doch jeweils konsequent durchgehaltene und gleichermaßen überzeugende Lösungen sowohl für den Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass wie auch für den Diskant. Für einmal erscheint die rechte Hand bei Kleber abwechslungsreicher koloriert, bei Kotter finden wir eine gleichmäßig durchgehende Oberstimme. Kleber sequenziert auch in den Un-

21 Umgekehrt zeigt von Kotters Fassung von Takt 65 bis 69 größere Konsequenz in der Parallelführung der Außenstimmen als die (vor allem in Takt 67 vermutlich fehlerhaft notierte) Version Klebers.

terstimmen ganz genau, Kotter überliefert eine hinsichtlich Kontrapunkt und Rhythmus interessantere Lösung.

Manche Unterschiede zwischen Kotter und Kleber scheinen sich durch Schreibversehen zu erklären, wie sie in den Orgeltabulaturen allgemein immer wieder vorkommen können.[22]

Kotters Fassung von Hofhaimers *Tandernack* endet nach 75 Takten. Bei Kleber folgen ebenso wie in den beiden noch zu besprechenden Versionen noch zwei weitere Takte mit einer ausführlicheren Kadenz über dem liegenden letzten *cantus firmus*-Ton. Kotters Version endet auf d, während die anderen Fassungen auf a schließen, entsprechend der Anmerkung «in la» bei Klebers Titelangabe. Dass die von unbekannter Hand am Ende von Bonifacius Amerbachs Tabulaturbuch notierte Altstimme ebenfalls zwei Takte länger ist als der vorne im Buch von Hans Kotter eingetragene Hofhaimersche *Tandernack*, obwohl der Vermerk Amerbachs sie damit in Beziehung setzt, scheint ebenfalls dafür zu sprechen, dass die längere Version einer ‹Originalfassung› des Stücks näher steht. Warum Kotter diese letzten beiden Takte nicht überliefert, bleibt ein Rätsel.

Zweiter Vergleich: Kleber / Sicher
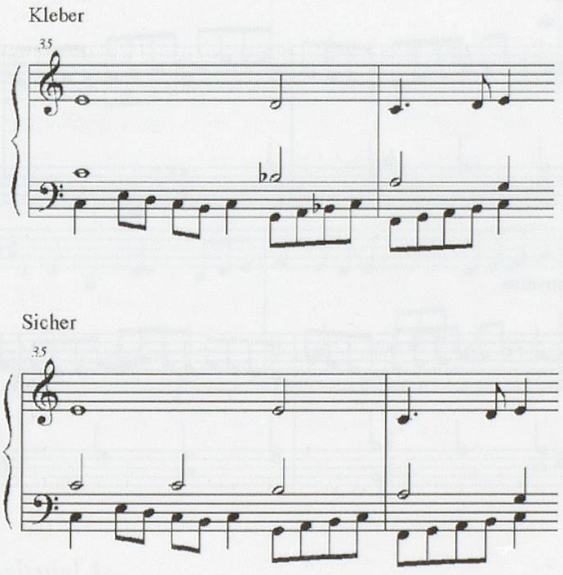
Die von Fridolin Sicher in sein Tabulaturbuch eingetragene Version des *Tandernack* von Paul Hofhaimer entspricht mit nur wenigen Abweichungen der von Leonhard Kleber mitgeteilten Version. Ein Vergleich anderer Konkordanzen zwischen diesen beiden Quellen zeigt, dass dies nicht immer in diesem Ausmaß der Fall ist. Handelt es sich um Intavolierungen von Vokalstücken, sind die Fassungen Klebers stets deutlich ausgearbeiteter und reicher koloriert als die entsprechenden Einträge bei Sicher, wo oft nur der reine Vokalsatz wiedergegeben wird. Im Gegensatz dazu weisen zwei in beiden Tabulaturen überlieferte Stücke von Hans Buchner, *Sancta Maria* und *Es ging ein Mann den Berg uff*, so wie Paul Hofhaimers *Tandernack* starke Ähnlichkeit auf. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich in diesen Fällen um direkt für das Tasteninstrument konzipierte Musik handelt, die Kleber und Sicher in ihre Tabulaturbücher eingetragen haben, und nicht um die Übertragung eines Vokalsatzes, den sie jeweils nach eigenen Vorstellungen bearbeiteten. Mit großer Wahr-

22 In Takt 48 unterscheiden sich die beiden Fassungen im zweiten Ton des *cantus firmus*: Kotter überliefert *d'*, Kleber *b'*. Dies hat auch Konsequenzen für den Diskant. Am Beginn von Takt 72 liegen bei Kotter Tenor und Bass für einen Schlag eine Terz tiefer als bei Kleber, dessen Fassung näher am *cantus firmus* bleibt.

scheinlichkeit dürfen wir annehmen, dass Hans Buchner nicht nur für die Weitergabe seiner eigenen Kompositionen gesorgt, sondern auch bei der Vermittlung des Hofhaimerschen *Tandernack* eine wichtige Rolle gespielt hat.

Unter Berücksichtigung des Entstehungszeitraumes der beiden Tabulaturen kann man davon ausgehen, dass Sichers Niederschrift des Hofhaimerschen *Tandernack* früher erfolgte als jene von Kleber. Dass für den Vergleich mit Kotters vermutlich ältester Fassung dennoch die Version von Kleber herangezogen wurde, hängt mit Klebers wesentlich genauerer und sorgfältigerer Notationsweise zusammen. Sichers Notationspraxis geht vor allem mit Akzidentien ausgesprochen inkonsequent um, sodass in diesen Fragen immer wieder Kleber als Referenzquelle befragt werden muss. Auch in rhythmischer und satztechnischer Hinsicht tauchen bei Sicher ab und zu Fehler auf. Hier kann wieder der Vergleich mit Kleber an der einen oder anderen Stelle hilfreich sein. Außerdem verzichtet Sicher in der Oberstimme völlig auf die Kennzeichnung von ‹Mordentes›.

Im Grunde deckt sich aber Sichers Fassung des *Tandernack* bis auf wenige Unterschiede[23] vollkommen mit jener von Kleber. In Takt 6 fallen drei Oktaven zwischen Tenor und Bass auf.[24] Verschiedene andere Divergenzen lassen sich möglicherweise auf Schreibversehen zurückführen.[25]



Notenbeispiel 9

23 Zusätzlich zu den im Folgenden beschriebenen Stellen soll noch Takt 24 erwähnt werden: Sicher setzt im *cantus firmus* anstelle einer Pause eine weitere Note, der Bass verläuft rhythmisch nicht genau parallel zur Oberstimme wie bei Kleber.
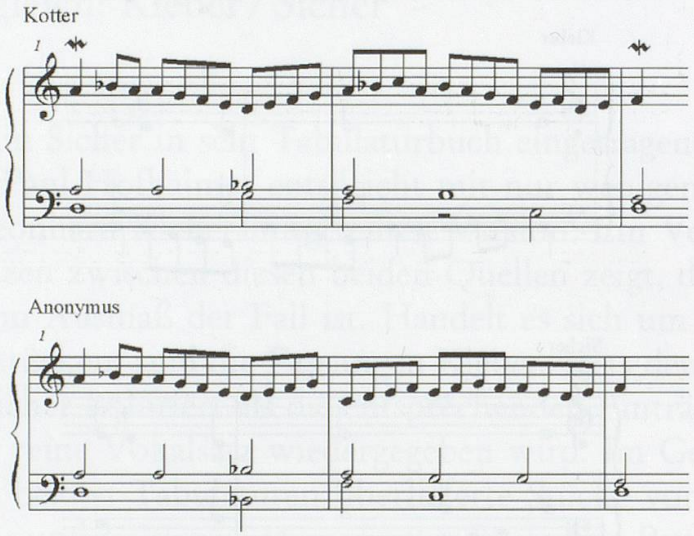
24 Vgl. oben Notenbeispiel 1.

25 So notiert Sicher zum Beispiel am Ende von Takt 12 ein *G* im Bass, während Kleber (satztechnisch besser) *B* überliefert. Hingegen kann man in Takt 67 Klebers Basslinie nach Sicher korrigieren, der wie Kotter an dieser Stelle Diskant und Bass konsequent parallel führt.

Die auffallendste Variante teilt Sicher in Takt 35 mit: Der von *b* zu *h* veränderte letzte *cantus firmus*-Ton ergibt zusammen mit dem *e'* der Oberstimme ein von Kleber wie auch den anderen beiden *Tandernack*-Fassungen abweichendes harmonisches Bild.[26]

Dritter Vergleich: Kotter / Anonymus

Während die Versionen von Fridolin Sicher und Leonhard Kleber große Übereinstimmungen aufweisen, folgt der *Tandernack* der bisher vor allem in der Praxis kaum beachteten anonymen vierten Quelle an den Stellen, die Kotter von Kleber und Sicher unterscheiden, meist der von Kotter überlieferten Version.[27] Insgesamt ist diese Niederschrift deutlich fehlerhafter als die übrigen drei. Neben rhythmischen Ungenauigkeiten müssen vor allem viele Oktavstriche ergänzt oder korrigiert werden. Dennoch handelt es sich beim anonymen Verfasser der Quelle offensichtlich ebenso um einen Berufsschreiber wie im Fall von Kotter, Kleber und Sicher.[28]



Notenbeispiel 10

26 Auch in Takt 64 teilt Sicher mit einer leicht abweichenden rhythmischen Gestalt der Oberstimme eine interessante Variante mit, ebenso in der Gegenbewegung der Außenstimmen in Takt 66.
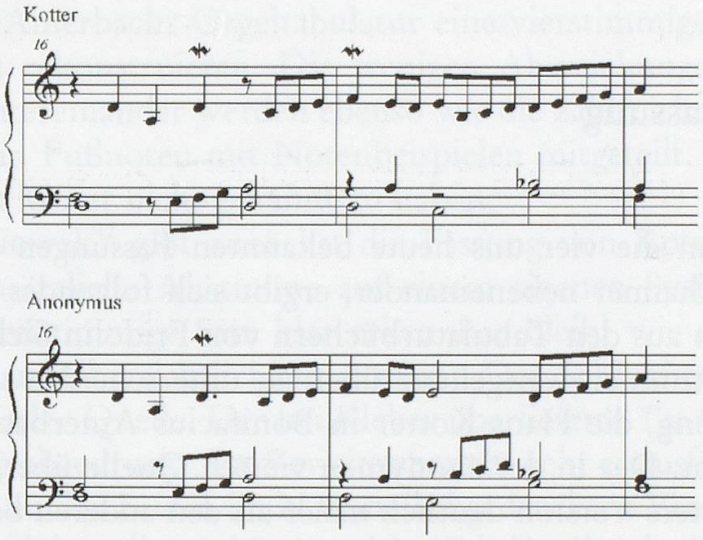
27 Einen ersten ins Detail gehenden Vergleich dieser beiden Basler Quellen stellt Wilhelm Merian an: vgl. MERIAN, *Kotter*, S. 29 ff. Nowak gibt im Revisionsbericht einzelne Takte der anonymen Quelle wieder, um die «hauptsächlichsten Varianten» darzustellen: vgl. NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 109.

28 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 183.

Im ersten Takt notiert diese vierte Quelle am dritten Schlag *B* im Bass, die Oberstimme wird in der Folge anders koloriert. Insgesamt überzeugt dies durchaus als neue Variante für den Beginn des Stücks, ebenso die zusätzliche Verzierung am Ende von Takt 4.

Während Takt 5 genau mit Kotter übereinstimmt, muss der Tenor in Takt 6 in jedem Fall korrigiert werden. Der zweiten Note fehlt möglicherweise der Oktavstrich, die vierte Note wurde einen Ton zu hoch notiert. Es fällt auf, dass sich auch die Versionen Klebers und Sichers in genau diesem Takt als problematisch erweisen.[29]

Kurz danach ist dem anonymen Schreiber beim Abfassen der Tabulatur ein Fehler passiert, indem er zuerst einen Takt der Oberstimme, danach einen Takt der Unterstimmen überspringt.[30] Ein ähnliches Versehen mit Auswirkungen auf den Gesamtsatz begegnet uns später noch einmal,[31] ebenso lassen sich andere kleine Unterschiede zwischen der anonymen *Tandernack*-Version und der von Kotter mitgeteilten Fassung möglicherweise auf Notationsversehen zurückführen.[32]



Notenbeispiel 11

29 Vgl. oben Notenbeispiel 1.

30 Der fehlende Diskant von Takt 11 kann einfach als Sequenz von Takt 10 rekonstruiert, Tenor und Bass in Takt 12 nach Kotter ergänzt werden.

31 Durch das Fehlen einer Pause am Beginn von Takt 40 kommt es in diesem und dem folgenden Takt zu rhythmischen Verschiebungen, die nach Kotter einfach korrigiert werden können.

32 Das *f'* der Oberstimme am ersten Schlag von Takt 28 sollte möglicherweise zu *d'* verändert werden. Die zwei abweichenden Gruppen von vier Semiminimen in Takt 53 und 54 könnten auf ein Terzversehen zurückzuführen sein. Ganz offenkundig zu hoch notiert wurde der Diskant im zweiten Teil von Takt 61. Der Bass in Takt 68 könnte rhythmisch wie bei Kotter der Oberstimme angeglichen werden.

In Takt 16 finden wir in der *Tandernack*-Version der anonymen Quelle wie bei Kleber und Sicher keine Stimmkreuzung, klanglich entspricht sie aber genau der Fassung von Kotter. Auch in Takt 17 unterscheiden sich die beiden Fassungen nur darin, inwieweit während des Notationsprozesses beim Verteilen der Töne auf den Verlauf der einzelnen Stimmen geachtet wird.[33] Dass der anonyme Schreiber dabei stärker das Prinzip verfolgt, die jeweils tiefsten Noten dem Bass zuzuordnen, zeigt sich daran, dass er im folgenden Abschnitt den *cantus firmus* – der hier klanglich zur untersten Stimme des Satzes wird – nicht wie Kotter, Kleber und Sicher im Tenor, sondern im Bass notiert.

Viele kleine Details zeigen im weiteren Verlauf die deutliche Nähe dieser vierten Quelle zu Kotter.[34] An manchen Stellen zeigt sich die Oberstimme da und dort einfacher koloriert,[35] ab und zu gibt es aber auch eine zusätzliche Verzierung.[36] Für einen einzigen längeren Abschnitt folgt sie der bei Kleber und Sicher mitgeteilten Version.[37] Die dem Schlussakkord hinzugefügte vierte Stimme erinnert an das Ende des letzten Verses von Hofhaimers *Salve Regina*.

Zusammenfassung

Stellt man nun die vier uns heute bekannten Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild: Die beiden Versionen aus den Tabulaturbüchern von Fridolin Sicher und Leonhard Kleber stimmen weitgehend überein, unterscheiden sich aber stark von der Fassung, die Hans Kotter in Bonifacius Amerbachs Orgelbuch eingetragen hat. Der in der anonymen vierten Quelle überlieferte *Tandernack* steht Kotters Version deutlich näher als den anderen beiden Überlieferungen, ohne jedoch deren hohen Grad an Kongruenz zu erreichen. Allen vier Fassungen liegt eine gemeinsame Satzstruktur zugrunde, so-

33 Ein ähnliches Beispiel finden wir in Takt 65: Hier werden die acht Semiminimen der Überleitung notationstechnisch zwischen Bass und Tenor verteilt.

34 Vgl. die Takte 20, 33 und 35 sowie 55 bis 57 und 71. Auch die am Beginn des Motivs fehlende Parallelbewegung des Basses zur Oberstimme in Takt 45 hat die anonyme Quelle mit Kotter gemeinsam und unterscheidet sie von den anderen beiden Fassungen, ebenso der Beginn von Takt 50.

35 Vgl. die Takte 42, 44 und 46. Die zusätzliche Figur in Takt 74 schwächt die Vorhaltswirkung, die an dieser Stelle in den anderen Fassungen entsteht.

36 Vgl. Takt 67.

37 Vgl. die Takte 58 bis 64. Auch die Überleitung in Takt 37 wird wie bei Kleber und Sicher im Bass notiert.

dass man von verschiedenen Aufzeichnungen ein- und derselben Komposition sprechen kann.

Hans Kotter wird schon von Othmar Luscinius zu den «Paulomimen» gerechnet,[38] ebenso Hans Buchner, bei dem Fridolin Sicher in die Lehre ging. Leonhard Kleber könnte mit Paul Hofhaimer am Torgauer Hof zusammengekommen sein.[39] Somit kann für die drei namentlich bekannten Organisten, die uns den *Tandernack* überliefern, ein eindeutiger Bezug zu Paul Hofhaimer und dessen Schule festgehalten werden. Dies findet auch im verwandtschaftlichen Repertoire der drei Tabulaturbücher seinen Niederschlag.

Selbstverständlich sind alle früheren vergleichenden Analysen zu ähnlichen Ergebnissen gekommen. Vor allem wer Paul Hofhaimers *Tandernack* nicht innerhalb der Gesamtedition einer Quelle,[40] sondern als einzelstehendes Werk der Praxis zugänglich machen wollte, konnte erst nach einem Vergleich der vorliegenden Versionen eine Entscheidung über die Form einer modernen Edition treffen.

Hans Joachim Moser[41] versucht, in der Kombination des dreistimmigen Satzes bei Kleber und Sicher mit der mensural notierten Altstimme in Bonifacius Amerbachs Orgeltabulatur eine vierstimmigen ‹Urfassung› des Stücks zu rekonstruieren. Die wenigen Abweichungen von Sicher und Kleber untereinander werden ebenso wie die zahlreichen Unterschiede zu Kotter in Fußnoten mit Notenbeispielen mitgeteilt. Die anonyme Quelle scheint Moser nicht gekannt zu haben.

Leopold Nowak[42] gibt zunächst die Fassung von Kotter wieder. Er notiert die zusätzliche Altstimme auf einem eigenen System, wodurch sowohl der dreistimmige Satz klar erkennbar bleibt wie auch der vierstimmige Satz an Übersichtlichkeit gewinnt. Den Schluss ergänzt er nach der anderen Basler Quelle. Der bei Kleber überlieferte *Tandernack* wird als zweite Fassung abgedruckt. Im Revisionsbericht geht er ausführlich auf die ‹Gegenstücke› zu den beiden im Notenteil abgedruckten Versionen ein.[43]

Michael Radulescu[44] möchte in seiner Edition durch die Darstellung jeder Stimme auf einem eigenen Liniensystem die naturgemäß polyphone Anlage der Tabulaturschrift auch in der modernen Übertragung sichtbar machen. Er gibt zunächst den bei Kleber überlieferten *Tandernack* wieder,

38 Vgl. MERIAN, *Amerbach und Kotter*, S. 163 f. Freie Übersetzung bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 30.
39 Vgl. MARX, *Oberrheinische Orgeltabulaturen*, S. XIV.
40 Wie KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*; MARX (ed.), *Amerbach-Tabulatur;* und MARX (ed.), *St. Galler Orgelbuch*.
41 MOSER (ed.), *Hofhaimer-Werke*, S. 80 ff.
42 NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 91 ff.
43 NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 109 f.
44 RADULESCU (ed.), *Hofhaimer-Tanndernack*.

danach jenen von Kotter mit dem Alt im Kleinstich unterhalb der anderen Stimmen. Die fehlenden letzten Takte übernimmt er von Kleber. Im Anhang teilt Radulescu die Abweichungen von Sicher im Vergleich zu Kleber mit. Die anonyme Quelle bleibt wie bei Moser unberücksichtigt.

Unter den nicht primär auf eine Veröffentlichung des Notentextes ausgerichteten Arbeiten befasst sich Wilhelm Merian[45] besonders mit den beiden in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrten Tabulaturen. Die Fassung von Kleber wird, von den beiden zwei zusätzlichen Takten abgesehen, als mit Kotter übereinstimmend angeführt, Sichers Version ohne nähere Angaben als anonymer Satz erwähnt.

Otto A. Baumann[46] gibt alle vier Quellen an, stellt ihre Übereinstimmung fest und vermerkt nachdrücklich, dass es sich um einen originalen Satz von Paul Hofhaimer und nicht um die Intavolierung einer fremden Vorlage handle.

Noch stärker betont Karin Kotterba[47] die Konkordanz von Kotter, Kleber und Sicher (die anonyme vierte Quelle bleibt unerwähnt). Sie betrachtet die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen als zu gering, um daraus andere Schlüsse zu ziehen als den, dass man von der dreifachen Überlieferung eines einzigen Stücks sprechen könne.

Längst sind nicht alle Fragen zur Überlieferung von Orgelmusik in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts beantwortet. Die vier unterschiedlichen Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer deuten darauf hin, dass man es beim Kopieren eines fremden Werks für den eigenen Gebrauch durchaus als legitim erachtete, eigene Vorstellungen und Gewohnheiten in die Niederschrift mit einfließen zu lassen, ohne damit die Originalität einer noch so berühmten Komposition zu verletzen. Möglicherweise haben wir es im Fall von Hofhaimers *Tandernack* sogar mit einer für diese Zeit außergewöhnlich ‹werktreuen› Überlieferung zu tun.

Die Grenzen zwischen Intavolierung und genuinem Orgelwerk sind nicht immer leicht zu ziehen. Wenn wir für ein in Orgeltabulatur überliefertes Stück von polyphoner Anlage keine konkrete Vorlage in ensembletauglicher Notation kennen, stellt sich uns immer die Frage, ob eine solche existiert hat und verloren gegangen ist, oder ob es sich um ein Werk handelt, das von vornherein für ein Tasteninstrument bestimmt wurde. Im Fall von Paul Hofhaimers *Tandernack* spricht nicht nur die auffallende Ähnlichkeit der vier erhaltenen Fassungen dafür, dass wir von letzterem ausgehen können: Wir finden das Werk in drei wichtigen

45 MERIAN, *Kotter*, S. 27 ff.
46 BAUMANN, *Das deutsche Lied*, S. 82 ff.
47 KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*, S. 178 f.

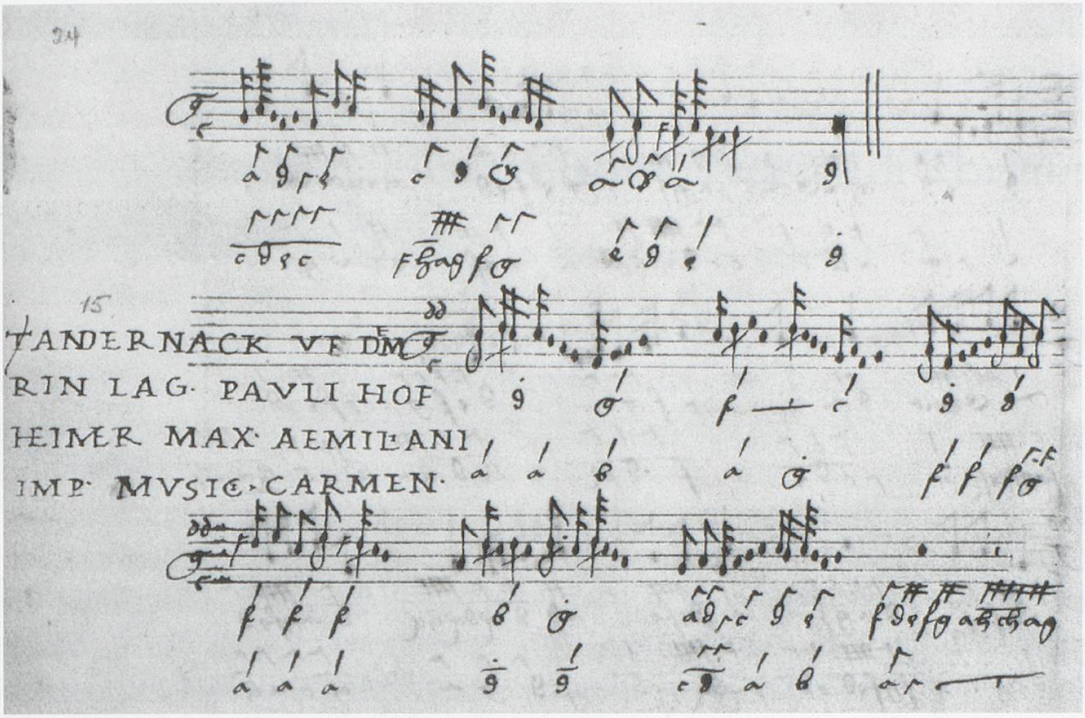


Abb. 1: Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 22: fol. 24v

Orgeltabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Verfasser direkt mit dem Kreis um Paul Hofhaimer in Verbindung gebracht werden können. Der Vergleich anderer Konkordanzen der Tabulaturbücher von Sicher und Kleber deutet ebenso wie Hans Buchners ausführliche Unterweisungen zur Ausarbeitung eines Orgelsatzes über einen *cantus firmus* darauf hin, dass wir den *Tandernack* als in vier Fassungen überliefertes Orgelwerk betrachten dürfen, das uns über die Jahrhunderte hinweg einen Eindruck von der Orgelkunst Paul Hofhaimers vermittelt.

Paul Hofhaimer stand als Organist und Lehrmeister hoch im Ansehen seiner Zeit. Sollte der Satz des Othmar Luscinius[48] «[...] id iam vulgo probari video ut videlicet iam se in Musicis profecisse sciat, cui Pauli nostri harmonia valde placet [...]» heute noch auf den einen oder anderen Musiker mit Basler Vergangenheit zutreffen, so hat der mit vorliegender Festschrift geehrte Organist und Lehrmeister wesentlich dazu beigetragen.

48 Zitiert nach MERIAN, *Amerbach und Kotter*, S. 163. Freie Übersetzung bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 30.

LUIGI COLLARILE (BASEL)

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

1. Premessa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

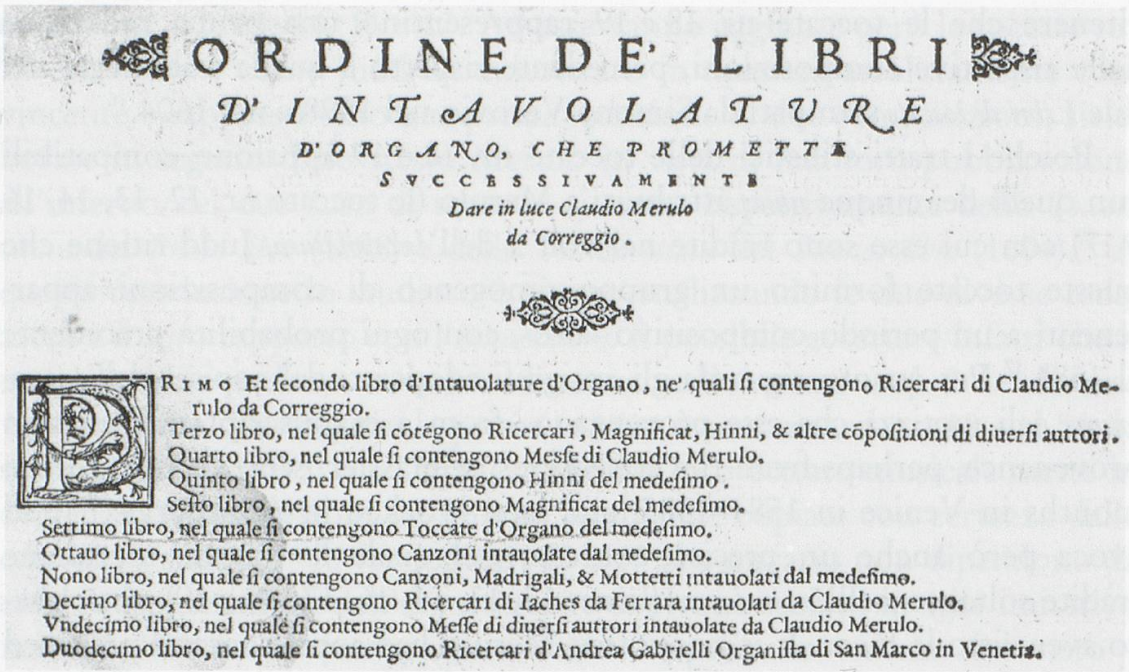
16 JUDD, *The use of notational formats*, p. 270: «It is highly likely that the two toccatas M18 and M19 [nr. 18 e 19] are early versions of toccatas printed at the end of Merulo's life, and comparison with the printed versions allows a revision process to be seen, in wich Merulo's primary emendations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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Verso una diversa ipotesi

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

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

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

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

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

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

3. Nuove prospettive

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

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

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

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

Questa ipotesi non costituisce però l'unica spiegazione possibile al problema rappresentato dalla diversa elaborazione delle figure ornamentali nelle composizioni di Merulo. Si consideri a questo proposito come nella doppia redazione delle due toccate tràdite nell'Intavolatura la cosiddetta ‹intensificazione› dei disegni ornamentali riguardi soprattutto un aspetto: l'introduzione – a dir poco sistematica – di passaggi in biscrome in sostituzione di disegni più semplici in semicrome (v. Fig. 2 e 3). Ciò è evidente soprattutto per la toccata nr. 19, in cui l'unico elemento distintivo rispetto all'altra redazione è rappresentato proprio dalla differente intensità dell'ornamentazione.[30]
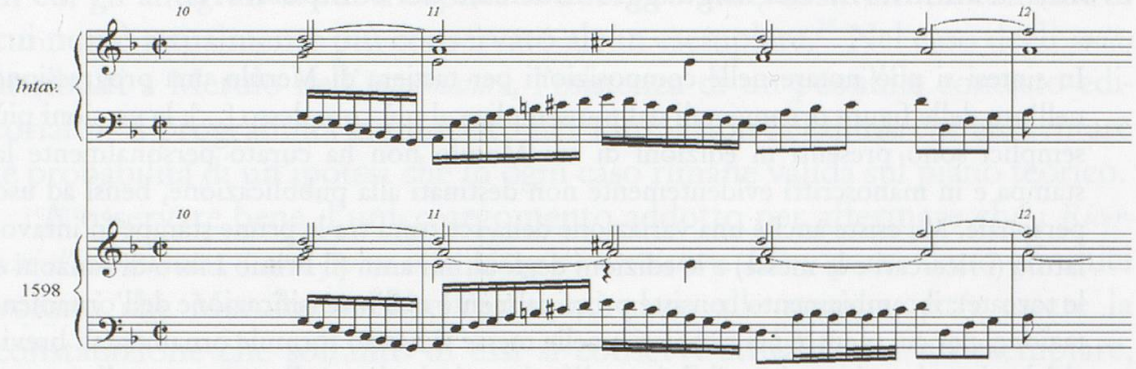
Che un'‹intensificazione› delle figure ornamentali sia riscontrabile nella redazione delle due toccate apparsa a stampa nei due libri di *Toccate d'intavolatura d'organo* prodotti dall'officina tipografica di Simone Verovio, non appare un caso. Attivo a Roma a partire dal 1575, Verovio si distingue per essere il primo editore musicale in Italia a servirsi del sistema delle lastre di rame incise come matrici per la stampa.[31]

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

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

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

Esempio a)



Esempio b)
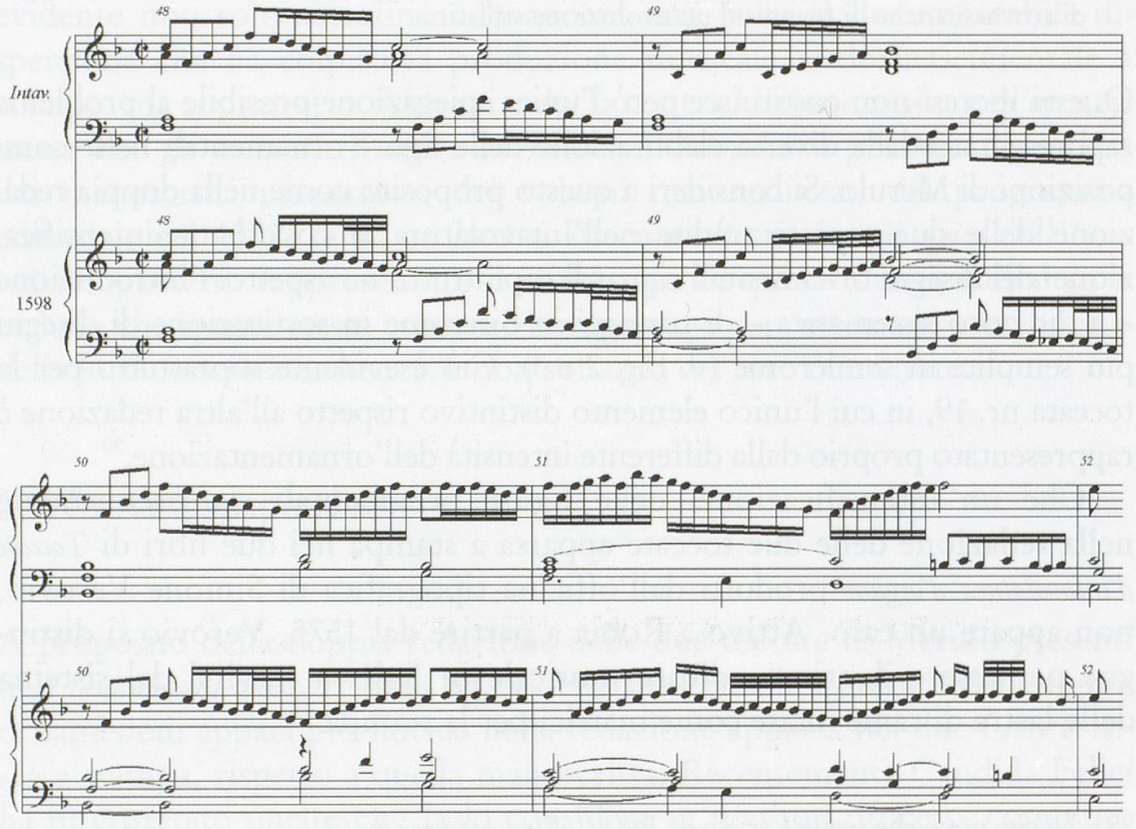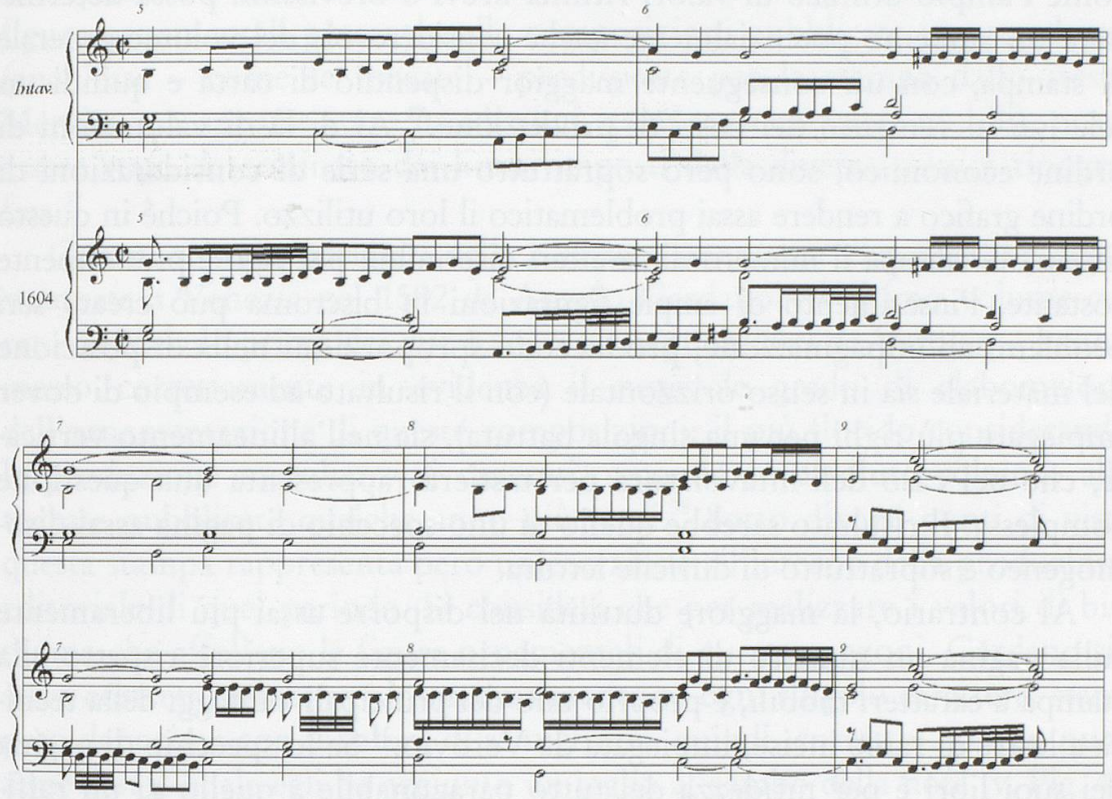


Figura 2a–b: Esempi del confronto tra *Intavolatura*, vol. 2, nr. 18 e *Toccate d'Intavolatura d'Organo. Libro Primo* (Roma, 1598), nr. 8

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

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

Esempio a)



Esempio b)
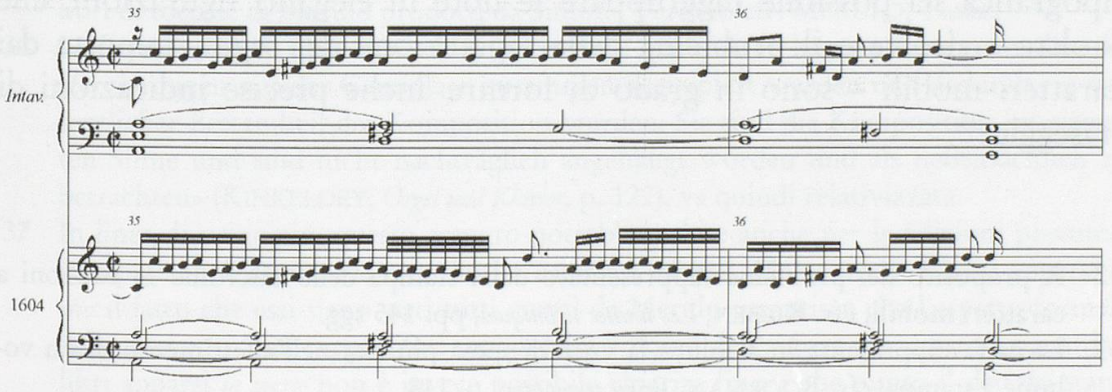


Figura 3a–b: Esempi del confronto tra *Intavolatura,* vol. 2, nr. 19 e *Toccate d'Intavolatura d'Organo. Libro Secondo* (Roma, 1604), nr. 8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

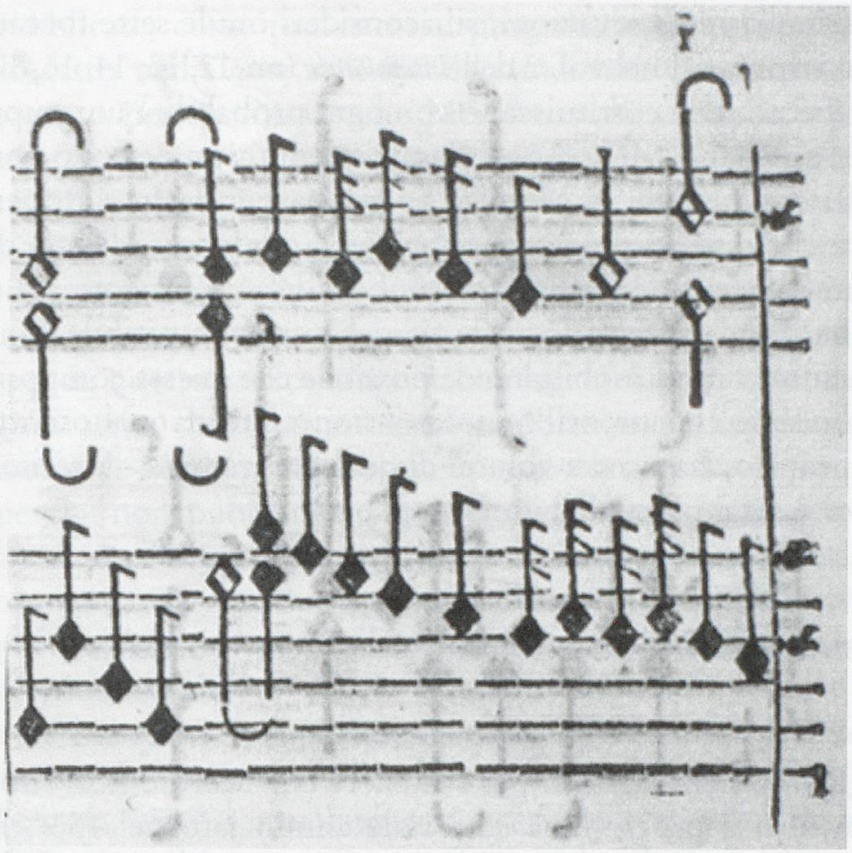


Figura 4: Esempi di biscrome in Merulo, *Canzoni d'intavolatura d'organo*, Venezia, Angelo Gardano, 1605, p. 1

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

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

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

4. Considerazioni intorno a un'edizione ‹perduta›

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 RISM: 1617[24].

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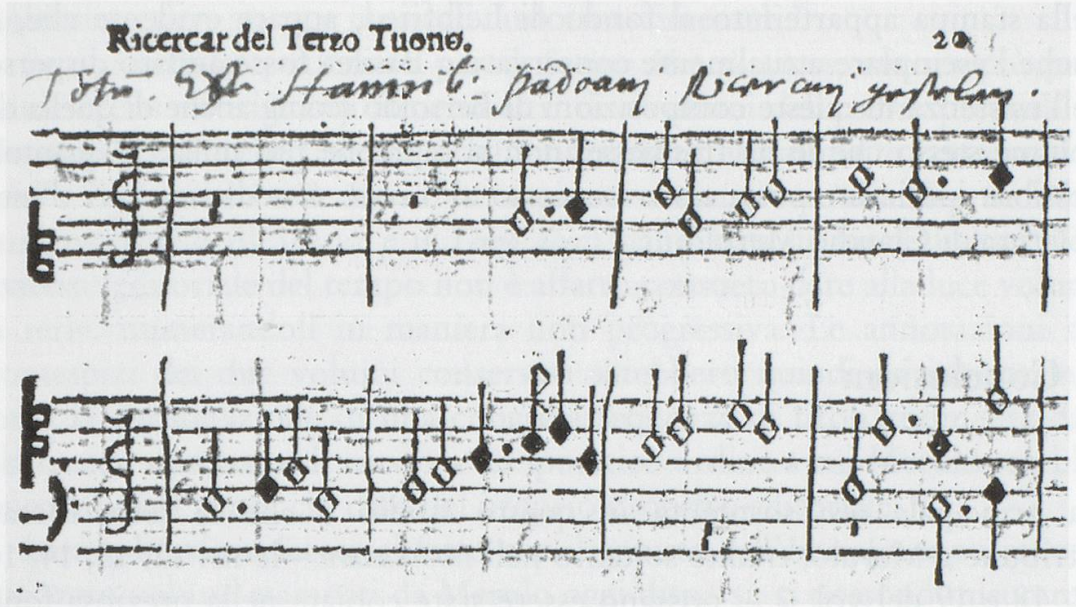


Figura 5: Annotazione autografa di Christoph Leibfried, presente sull'esemplare CH-Bu, kk IV 28:1 (Bertoldo, *Tocate, ricercari e canzoni francese*, Venezia, 1591, p. 20)

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

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

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

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

5. Conclusioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANDRÉS CEA GALÁN (SEVILLA)

«Ayre de España». Zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre

Fray Pablo Nassarre war einer der bemerkenswertesten Schüler des Organisten Pablo Bruna. Er kam um 1655 in der Nähe von Zaragoza blind zur Welt.[1] Sein Eintritt in den Franziskanerorden und die Übernahme des Organistenamtes im Kloster San Francisco in Zaragoza erfolgten vor 1683, das Jahr, in dem er ebendort seine theoretische Arbeit *Fragmentos músicos* herausgab. Eine zweite, erweiterte Ausgabe dieser Abhandlung erschien 1700. In Zaragoza veröffentlichte er 1723 und 1724 die beiden Bände der *Escuela música según la práctica moderna*, ein Werk, welches er gemäss eigenen Angaben um 1674 begonnen hatte. Von seinem musikalischen Œuvre bekannt sind nur ein siebenstimmiges Villancico, welches in der Biblioteca de Catalunya auf das Jahr 1686 datiert ist, zwei Sanctus-Vertonungen, ein *Tiento partido de mano derecha*, überliefert von einem in der

* Ins Deutsche übertragen von David Schenk.
Um den Bedeutungsreichtum des spanischen Begriffs *ayre* (oder *aire* in der modernen Orthographie) zu erhalten, wird er nicht übersetzt. *Ayre* heisst Luft, Wind, Aussehen, Gang des Pferdes, Gestalt, Anmut, Takt, Tonmass, Tempo, jede der verschiedenen Tempostufen, die bei der Interpretation eines Stückes vorkommen, Arie, Melodie, Lied. Aufschlussreich sind auch die beiden folgenden Einträge im 1726 bis 1739, also zur Zeit Nassarres, in Madrid von der spanischen Sprachakademie Real Academia Española herausgegebenen *Diccionario de Autoridades*: «Aire de Música: Lo mismo que Compás. Es lo agradable y gustoso de la composición, yá por lo ligéro, yá por lo especióso de los concentos músicos». (Aire de Música: Dasselbe wie die Schlagzeit. Es ist das Angenehme und Gefällige der Komposition, sei es wegen der Leichtigkeit, sei es wegen der Vortrefflichkeit des musikalischen Wohlklangs); «Cantar ò tañer con *áire*: Es cantar, ò tocar el instrumento músico con primor y ligeréza» («Cantar ò tañer con *áire*»: Es bedeutet, mit Vorzüglichkeit und Leichtigkeit zu singen oder ein Musikinstrument zu spielen). [Anm. d. Ü.]

1 Das herkömmlicherweise angegebene Geburtsjahr 1664 scheint ziemlich unsicher. Für Nassarres Biographie sei der Leser auf die Einleitung Lothar Siemens in der Faksimileausgabe der *Escuela música* verwiesen (NASSARRE, *Escuela música*). Siehe auch CARRERAS, *Pablo Nassarre*.

Kathedrale von Astorga (León) aufbewahrten Manuskript mit Orgelmusik, sowie drei Toccaten für Tasteninstrument, die in einer Abschrift im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya erhalten sind.

In Kapitel XII von Buch IV des ersten Bandes der *Escuela música* erläutert Fray Pablo Nassarre in einem äusserst aufschlussreichen Kommentar einen Schlüsselaspekt der Interpretation – das Tempo –, und zwar aus einer stilistischen Perspektive – «nach der der Nation eigenen Mode» – heraus betrachtet, den wir im Folgenden zitieren möchten:

> Antes de concluir este Capitulo quiero advertir, que tocante al ayre de la Musica, usan de alguna variedad de proporciones los Musicos modernos, que no las usaron los Antiguos (digo en la practica) especialmente en la Musica que se escrive para Instrumentos; y es, que algunos periodos se executan con sosiego, ò à espacio, y al dar principio otro, es con doblada acceleracion, en la qual se deve observar la proporcion *dupla*, assi quando passa de lo mas *sosegado* à lo más *veloz*, como al contrario, quando passa de lo mas *veloz* a lo mas *pausado*; y advierto, que han de ser en proporcion *dupla* semejantes periodos, que es doblando la *velocidad*, ò la *pausa*; porque en qualquiere otra proporcion que fuere, no serà de tan perfecta *melodía*.
>
> Este modo de accelerar, y pausar los ayres, se haze de dos modos, uno es disminuyendo las figuras, como las que son en un periodo *minimas*, ò *seminimas*, en el que quieren sea mas accelerado usan de *seminimas*, *y corcheas*, *etc.* El otro modo es accelerando el *compàs* sin disminuir las figuras, [pero] de qualquiere modo que fuere, se ha de observar la proporcion *dupla*, como dixe arriba, y todo lo que he dicho, es quando la Musica no muda de señal indicial, que quando muda, en esta se ha de observar la proporcion que ay de un tiempo à otro, segun los que fueren, como dexè yà explicado en el Capitulo nueve. Esta moda de Musica han tomado los Musicos Españoles de Musicas estrangeras, como Italianas, y otras.
>
> El ayre propio de España, es passar de la Musica pausada à la *veloz* no de pronto, sino es por sus grados, y aunque no dexa de aver sus proporciones en semejantes transitos, pero son con alguna diversidad mas, segun los grados de *acceleracion*, ò *lentitud*. Pero en este modo de que escrivo, passa de un periodo pausado à otro accelerado de pronto, sin que medie grado alguno, y por esso digo, que semejante passage ha de ser en proporcion *dupla*. Los Musicos antiguos Españoles no admitian semejante moda, porque no eran aficionados à novedades estrangeras, y tenian por mas primorosa la Musica, segun la moda propia de la Nacion; en que no ay duda que es necessaria mas habilidad para accelerar un ayre por sus grados, que dè pronto; pero en esta materia cada uno se conforme con su dictamen, que haze poco al caso; pues solo son unos accidentes que à tiempos se mudan, sin mas fundamento, que solo el querer de los hombres.[2]

2 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch IV, Kapitel XII, S. 443–444. Um genau zu sein, ist darauf hinzuweisen, dass wir auf die Fährte zu dieser Textstelle Nassarres von einer knappen Arbeitsnotiz der Musikwissenschaftlerin Maria Ester Sala (†1994) hingewiesen wurden, welche in der Biblioteca de Catalunya, Vermächtnis Ester Sala, Mappe 64, aufbewahrt ist. Möge dieser Artikel auch als Erinnerung und Anerkennung an die früh verstorbenene katalanische Musikwissenschaftlerin dienen.

(Bevor ich dieses Kapitel schliesse, will ich darauf hinweisen, dass in Bezug auf den *ayre* der Musik die modernen Musiker von einer Art der Proportionen Gebrauch machen, wie sie die Alten – ich meine in der Praxis – nicht benutzten, vor allem in der für Instrumente geschriebenen Musik; es ist nämlich so, dass einige Abschnitte mit Geruhsamkeit oder langsam ausgeführt werden und der Beginn des nächsten mit verdoppelter Beschleunigung, bei der man die Proportion *dupla* beachten muss, so beim Übergang vom *geruhsamsten* zum *schnellsten*, wie umgekehrt beim Übergang vom *schnellsten* zum *langsamsten*; und ich weise darauf hin, dass solche ähnlichen Abschnitte in der Proportion *dupla* zu sein haben, die im Verdoppeln der *Schnelligkeit* oder der *Langsamkeit* besteht, weil in jeder anderen Proportion die *Melodie* nicht derart perfekt sein wird.

Diese Art, die *ayres* zu beschleunigen und zu verlangsamen, macht man auf zweierlei Arten, wobei man bei einer die Noten verkleinert, so dass man diejenigen, welche in einem Abschnitt *Halbe* oder *Viertel* sind, im Abschnitt, den man schneller möchte, als *Viertel* und *Achtel* etc. braucht. Bei der anderen Art wird der *Takt* beschleunigt, ohne dass die Noten verkleinert werden, [aber] auf welche Art es auch sei, es ist die Proportion *dupla* zu beachten, wie ich oben sagte, und alles, was ich gesagt habe, trifft zu, wenn die Musik das Zeichen nicht ändert, denn wenn sie es ändert, ist in dieser die Proportion zu beachten, die von einem Takt zum anderen gilt, je nachdem, wie sie sind, wie ich schon in Kapitel neun erklärt habe. Diese musikalische Mode haben die spanischen Musiker von fremdländischen Musikweisen übernommen, wie den italienischen und anderen.

Der in Spanien typische *ayre* ist, von der langsamen Musik zur *schnellen* nicht mit einem Male, sondern über ihre Stufen überzugehen, und obwohl sie bei ähnlichen Übergängen sehr wohl ihre Proportionen behält, sind sie aber um eine Mannigfaltigkeit reicher, je nach den Stufen der *Beschleunigung* oder der *Langsamkeit*. Aber bei dieser Art, von der ich schreibe, geht man von einem langsamen Abschnitt zu einem anderen schnellen mit einem Mal, ohne dass es dazwischen eine Stufe gibt, und darum sage ich, dass ein solcher Abschnitt in der Proportion *dupla* zu sein hat. Die alten spanischen Musiker liessen eine solche Mode nicht zu, denn sie waren fremdländischen Neuheiten nicht zugetan und hielten die Musik nach der der Nation eigenen Mode für vorzüglicher; darin besteht kein Zweifel, dass grösseres Geschick vonnöten ist, einen *ayre* über seine Stufen, als mit einem Mal zu beschleunigen; aber in dieser Angelegenheit möge ein jeder sich mit seiner Meinung begnügen, sie trägt nicht viel bei zur Sache; denn es sind nur einige Zufälligkeiten, die sich mit der Zeit ohne anderen erkennbaren Grund als des Menschen Wille ändern).

Nassarres Kommentar bezieht sich demzufolge auf die Ausführung von abwechslungsweise langsamen und schnellen Passagen innerhalb derselben Komposition, vor allem in der Instrumentalmusik. Der Autor betont, dass solche Übergänge auftreten, ohne dass Takt- oder Proportionszeichen darauf hinweisen würden, denn bei deren Vorhandensein gilt es ja die traditionellen Regeln der Proportionalität zu befolgen, wie sie in Kapitel IX desselben Buches IV der *Escuela música* behandelt sind.

Das Beschleunigen und Verlangsamen der *ayres* kann gemäss Nassarre auf zwei Arten ausgeführt werden: mittels Diminution oder Augmentation der Notenwerte ohne Änderung des Taktes oder, im Gegensatz

dazu, mittels Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos, ohne dass die Notenwerte verändert werden. Man beachte, dass diese zweite Möglichkeit, bei welcher weder Notentext noch Takt verändert werden, einem bei der Lektüre des überlieferten Repertoires völlig entgeht. Weiter beachte man, dass Nassarre zufolge gerade dieses unsichtbare Detail das Wesentliche eines gewissen spanischen Stils beim Spielen des besagten Repertoires ausmacht. Deshalb halte ich eine Erforschung dieser Frage anhand der erhaltenen Quellen für unerlässlich, ebenso wie ein gründliches Experimentieren und praktisches Ausprobieren, welches dieses ganz der spanischen Musik eigene Element aufzuspüren hilft.

Was die Quellen betrifft, so spricht Nassarre an einer anderen Stelle seiner *Escuela música* die Möglichkeit an, einen ‹Hinweis› zu verwenden, welcher auf diese unsichtbaren Wechsel des Tempos aufmerksam macht:

> los Compositores muchas vezes usan de la advertencia en algunas composiciones, de que un Periodo vaya mas aprisa, ò mas à espacio, accelerando, ò pausando mas el compas, de conforme iba [...], lo qual se ha de regular por el prudente juizio de la razon, segun el oìdo, ò determinando si la acceleracion, ò pausa ha de ser en proporcion *dupla*, ò *sexquialtera*.[3]
>
> (die Komponisten machen in gewissen Stücken oft von einem Hinweis Gebrauch, gemäss welchem ein Abschnitt schneller geht oder langsamer, indem der Takt in Bezug zum vorhergehenden beschleunigt oder verlangsamt wird [...], was zu regeln ist mit gesundem Menschenverstand, nach dem Gehör oder indem man bestimmt, ob die Beschleunigung oder Verlangsamung in der Proportion *dupla* oder *sesquialtera* zu erfolgen hat).

Diesen ‹Hinweisen› habe ich bereits einen im Jahr 2000 erschienenen Artikel[4] gewidmet, in welchem ich eine unbekannte, im Manuskript Ms 964 der Biblioteca Pública von Braga (Portugal) überlieferte Kopie des *Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples* von Pablo Bruna untersuchte. Diese Quelle enthält als einzige im Werk Pablo Brunas einige wörtliche Angaben, welche eine Folge von abwechslungsweise schnellen und lang-

3 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch IV, Kapitel IX, «De las proporciones que se hallan en las figuras de un tiempo a otro, y de las que se ha de observar en la acceleración del compás, y en mas, y menos cuerpo de la voz», S. 420 (Von den Proportionen, die sich in den Noten von einem Tempo zum anderen finden, und von denen, die bei der Beschleunigung des Taktes zu beachten sind und bei mehr oder weniger Klangstärke).

4 CEA GALÁN, *Pablo Bruna*.

samen Abschnitten über das ganze Stück hinweg aufzeigen,[5] mit oder ohne Takt- und Proportionszeichen. Daneben versuchte ich, für jenen Artikel ein Verzeichnis derjenigen Quellen auszuarbeiten, die dieselbe Art von Tempoangaben enthielten, mit dem Ziel, das Manuskript von Braga in den Kontext der iberischen Tastenmusik am Ende des 17. Jahrhunderts zu stellen. Damals kam ich zum Schluss, dass diese Art ‹Hinweise› in den iberischen Quellen für Tastenmusik erst ab 1670 zu finden ist.

Mir scheint, dass Nassarres Text meine Überlegungen in jenem Artikel nicht nur bestätigt, sondern sie auch auf ein breites Repertoire von – vorrangig instrumentaler – Musik ausdehnt, die in Spanien gegen Ende des 17. Jahrhunderts komponiert und aufgeführt wurde und keinerlei ‹Hinweise› zum Tempo enthielt. Nun wirft Nassarres Text darüber hinaus aber auch einige Fragen zur Definition des spanischen Stils auf, deren nähere Betrachtung lohnend ist.

Nassarres Kommentar kann entnommen werden, dass in Spanien um 1700 der Wechsel von langsamen und schnellen Abschnitten zwei sich unterscheidende, aber nebeneinander bestehende Interpretationsarten hervorbrachte. Der Unterschied zwischen beiden Arten lag in der Ausführung des Übergangs zwischen den wechselnden Abschnitten.

Nach Spielweise der «modernen» Musiker «geht man von einem langsamen Abschnitt zu einem anderen schnellen mit einem Mal, ohne dass es dazwischen eine Stufe gibt». Es handelt sich hierbei um eine von «fremdländischen Musikweisen, wie den italienischen und anderen» eingeführte Mode. Diese neue Spielart war Nassarre zufolge von den «alten spanischen Musikern» nicht zugelassen worden, «denn sie waren fremdländischen Neuheiten nicht zugetan und hielten die Musik nach der der Nation eigenen Mode für vorzüglicher».

Der Text beschreibt auch, worin diese «der Nation eigenen Mode» besteht: «Der in Spanien typische *ayre* ist, von der langsamen Musik zur *schnellen* nicht mit einem Male, sondern über ihre Stufen überzugehen», das heisst, «je nach den Stufen der *Beschleunigung* oder der *Langsamkeit*». Ich verstehe Nassarre so, dass er hier eine traditionelle spanische Spielweise zu beschreiben sucht, bei welcher zwischen den langsamen und schnellen Abschnitten progressives *accelerando* und *ralentando* eingesetzt wird, was eine ‹vorzüglichere› und vermutlich auch kunstvollere Musik bewirkt, denn «darin besteht kein Zweifel, dass grösseres Geschick vonnöten ist, einen *ayre* über seine Stufen als mit einem Mal zu beschleunigen».

5 Die Bezeichnungen *apressado* (eilig), *devagar* (langsam) und *mais devagar* (langsamer) sind, wie ich in jenem Artikel bereits festgestellt hatte, portugiesische Ausdrücke, obwohl es sich hier ja um eine Quelle spanischer Herkunft handelt.

Diese Vorzüglichkeit, verbunden mit einer grösseren Schwierigkeit in der Ausführung, scheint der Wertung des traditionellen spanischen Stils gegenüber der eingeführten Mode zu dienen. Nassarre scheint die ausländische Mode jedoch nicht vollständig zurückzuweisen, insbesondere wenn wir die *Tocata ytaliana de 2º tono*, eines seiner im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya überlieferten Stücke, näher anschauen.[6]

Dieses dreistimmige Stück für geteiltes Register in der rechten Hand besteht aus abwechselnden, mit *ayrozo* und *despazio* bezeichneten Abschnitten. Meiner Meinung nach bezieht sich das Adjektiv *ytaliana* hier vor allem auf den Interpretationsstil, da sich das Stück von den übrigen, in Spanien um 1700 geschriebenen Kompositionen für geteiltes Register nicht stark unterscheidet. Der grösste Teil dieses Repertoires zeigt nur noch entfernte Verwandschaft mit dem imitativen Stil des Tientos und hat sich zu einer aus vielen Abschnitten bestehenden Form entwickelt, welche der Suite oder der italienischen Hofsonate näher steht und in welcher demzufolge Elemente fremder Herkunft nicht selten anzutreffen sind.[7]

Die ersten, in spanischen Quellen erhaltenen Werke mit dem Titel *tocata italiana* kommen meines Wissens im Manuskript M 387 (888) der Biblioteca de Catalunya vor, dessen Hauptteil zwischen 1694 und 1697 von einem Schüler Joan Cabanilles' abgeschrieben wurde.[8] Dabei handelt es sich jedoch nicht um Toccaten für Tasteninstrumente. Zwei davon, im Manuskript dem Römer Francesco Foggia zugeschrieben, sind für zwei Violinen mit Basso continuo bestimmt, ebenso eine weitere ohne Autornamen, die einer der vorhergehenden gleicht, sowie ein *duo italiana* desselben Foggia. Für Violine und Bass geschrieben sind zwei weitere Toccaten und die in der Reihenfolge der Manuskriptabschrift anschliessende *tonada italiana*. Die einzige, in dieser Quelle enthaltene *tocata italiana* für Tasteninstrument ist im engeren Sinn diejenige, welche die ausdrückliche Bezeichnung «para el órgano» (für Orgel) trägt und die nichts anderes als eine Abschrift des *Capriccio XIII* von Johann Jakob Froberger ist.[9]

6 Dieses Stück ist im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya, Fol. 46r–48r, enthalten und herausgegeben in LLORENS (ed.), *Nassarre-Tres Tocatas*, S. 9–17.

7 Siehe dazu PEDRERO-ENCABO, *Sonata*.

8 Für eine Beschreibung dieses Manuskripts siehe ANGLÈS (ed.), *Cabanilles-opera omnia*, S. XLIII–XLVIII.

9 Sie befindet sich auf Fol. 211–212v. Das ‹italienische› Repertoire dieses Manuskripts wird ergänzt durch die *Fantasía sobre Ut re mi fa sol la*, ebenfalls von Froberger (Fol. 200–201, unvollständig), die *Batalla* von Johann Kaspar Kerll (Fol. 134–136), das darauf folgende anonyme, mit dem *Capriccio sopra il cucu* von Kerll eng verwandten *Tiento italiano* (Fol. 136–137v) sowie anderen kleineren Stücken.

Im 1706 kopierten Manuskript M 1357 der Biblioteca Nacional de Madrid[10] finden sich drei weitere anonyme Stücke mit dem Titel *tocata ytaliana*.[11] Es handelt sich um dreistimmige Stücke für geteiltes Register in der rechten Hand, von denen das erste im Manuskript 1577-B5 der Biblioteca Municipal de Oporto (Portugal) Andrés de Sola (1634–1696) zugeschrieben wird. Diese Stücke können, so glaube ich, als die ersten wirklich spanischen Werke dieser Gattung mit ähnlichem Titel angesehen werden.[12]

Wie aber können wir nun Nassarres Anweisungen zum Spiel des spanischen Repertoires in die Praxis umsetzen?

Was Nassarre als «ayre propio de España» beschreibt, erscheint als eine spezifische, in der Tradition «der alten spanischen Musiker» verankerte Spielweise, die in der Praxis kodifiziert war und die demzufolge nicht besonderer Hinweise im Notentext bedurfte. Infolge des Verlusts dieser Tradition und dem Nichtvorhandensein von Angaben in den erhaltenen Quellen ist uns die Kenntnis um einen echten Ausdruck des spanischen Stils in unserer Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts vollständig abhanden gekommen.

Das in meinem Artikel vom Jahr 2000 analysierte *Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples* von Pablo Bruna sowie die erwähnte *Tocata ytaliana de 2° tono* von Pablo Nassarre sind bis zum jetzigen Zeitpunkt die einzigen Stücke des überlieferten Repertoires, welche genaue Angaben zu dieser Ausführung der verschiedenen Abschnitte in abwechselnd schnellen und langsamen Tempi enthalten. Aus der Analyse beider Stücke können einige provisorische Folgerungen gezogen werden:

10 *Flores de música, obras y versos de varios organistas escriptas por fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá, año 1706.* Dies ist einer der fünf Bände, welche allgemein unter der Bezeichnung «Manuskripte von Martín y Coll» bekannt sind.

11 Zu finden auf S. 136–140.

12 Dieselbe Quelle enthält auf S. 115–116 eine *Canción italiana* und auf S. 104–107 eine *Gallarda* von Capoccio. Bei diesem Autor handelt es sich vermutlich um Francisco Paulo Capoccio, Violonist an der Königlichen Kapelle von Madrid, der am 25. September 1680 für acht Monate nach Neapel verreist. Zurück in Madrid erhält er 1682 vom Genuesen Juan Esteban Castel, Erzlautenspieler an derselben Königlichen Kapelle, eine Geldsumme in der Höhe von 1929 Reales. Siehe dazu JAMBOU, *Documentos.* Im Band M 1360, der zu denselben «Manuskripten von Martín y Coll» gehört, befindet sich eine mit *Tocatas alegres de Corelli* betitelte Abschrift von drei der Violinsonaten op. 5 von Arcangelo Corelli. Darauf folgt eine Anzahl Stücke, welche mit *zarabanda*, *allamande*, *ballo di dame*, *minuetes*, *las folias*, *la chacona*, etc. überschrieben und unter dem Titel *Tocatas alegres para violín y órgano* zusammengefasst sind. Diese Beispiele sollten genügen, um das Ausmass an Verwirrung zu illustrieren, das in Spanien um 1700 in Bezug auf die Formen der Toccata, Sonate und Suite herrscht.

a) Beide Stücke sind für geteiltes Register in der rechten Hand («medios registros de mano derecha»).
b) Die Abschnitte sind manchmal sehr kurz, in gewissen Fällen bestehen sie aus bloss vier Takten.
c) Die Abschnitte werden durch Wechsel im Notentext der *Glosa*, der Diminution, bestimmt: Jeder Wechsel des melodischen oder rhythmischen Modells der Glosa hat einen Tempowechsel zur Folge.
d) Imitative Abschnitte sind nie von einem Tempowechsel betroffen. Darüber hinaus zeigt Brunas Stück mehr noch als dasjenige von Nassarre gewisse Merkmale, welche das Ausführungstempo jedes Abschnittes bestimmen.
e) Abschnitte in der *proporcion menor* oder *sesquialtera* werden mehr oder weniger schnell ausgeführt, je nach Anzahl Noten pro Takt: Je mehr Noten ein Takt enthält, desto länger ist seine Dauer, und umgekehrt.[13] Ausserdem liefert Nassarre genaue Angaben zu dieser Frage in Kapitel VI von Buch III des ersten Bandes der *Escuela música*:

> Tiene la *proporcion menor* mucha diversidad de ayres [...] porque es *tiempo* acomodado, para componer grave, ayroso, alegre, y aun profano.[14]
>
> (Die *Proporcion menor* hat eine grosse Vielfalt an *ayre* [...], denn es ist ein geeigneter *Takt*, um langsam, anmutig, fröhlich und gar weltlich zu komponieren.)

Diese verschiedenen *ayres* hängen ab vom Vorhandensein von punktierten Noten und von deren Stellung innerhalb des Taktes. Ausgehend von Nassarres Beispielen kann folgende Übersicht aufgestellt werden:

o o o = «modo ayroso», «un poco accelerado»
(«anmutige Art», «ein wenig beschleunigt»)
o o. o = «no va el compás tan apresurado», «es ayre más propio para letra que pida más gravedad»
(der Takt ist nicht so schnell; eher für einen Text geeigneter *ayre*, der mehr Langsamkeit verlangt)
o. o o = «muy ordinario», «para letra de mucha alegría», «más ayroso el compás [...] que en los otros»
(ganz gewöhnlich; für einen Text, der eine grosse Freude ausdrückt; anmutigerer Takt [...] als in den anderen)

13 Dasselbe Kriterium wendet auch Francisco Correa de Arauxo in seiner *Facultad orgánica* von 1626 an, um das Aufführungstempo der Dreiertakte und Dreierproportionen festzulegen.

14 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch III, Kapitel VI, «En que se trata del tiempo de la proporcion menor» (Das handelt vom Tempo der proporcion menor), S. 240–246.

Es scheint klar, dass die Figur o. o o Stücken lebhaften Charakters entspricht, wie die französische Gigue oder die Canarios. Die Figur o o. o hingegen ist typisch für langsame Sätze, wie zum Beispiel die Sarabande.
f) In jedem Abschnitt wird das «Kriterium der grösstmöglichen Geschwindigkeit» angewendet. Die *Glosa* wird schnell, vielleicht sogar in schnellstmöglichem Tempo, ausgeführt, wenn sie auf kurzen rhythmisch-melodischen Modellen basiert, die sequentiell wiederholt und gruppenweise mit jeweils drei, vier oder fünf nächststehenden Fingern gespielt werden können (wie 123, 234, 1234, 54321... und ihre Umkehrungen). Die dichtere *Glosa* hingegen, die auf grösseren sequentiellen Modellen beruht, welche den Wechsel von aus zwei, drei oder vier Fingern bestehenden Gruppen nötig machen oder den Gebrauch von nicht aufeinander folgenden Fingern, wird langsamer ausgeführt.

So viel es in diesen Stücken auch noch zu entdecken gäbe, sicher ist, wie wir sehen, dass Nassarres Text eine grosse Herausforderung an alle stellt, die sich an die historische Interpretation des iberischen Repertoires des 17. Jahrhunderts wagen. Für diese Wagemutigen möchte ich noch einige Ergänzungen anfügen.

Wenn Nassarre von der Tradition der «alten spanischen Musiker» spricht, so ist eine Bestimmung deren Tragweite nicht möglich. Zu dieser Tradition gehörten ohne Zweifel sein Lehrer Pablo Bruna und dessen mutmasslicher Lehrer, Sebastián Aguilera de Heredia.[15] Aguileras Schule wurde auch von seinem Neffen und Schüler Joseph Jiménez fortgesetzt, der seinerseits wiederum Lehrer des bereits erwähnten Andrés Sola war. Aber im Moment bin ich nicht sicher, ob die von Nassarre beschriebenen Stilelemente ohne weiteres auch für andere Meister anwendbar sind, die keinen Bezug zur Schule von Zaragoza hatten.

Ein Blick auf die von Aguilera und seinen Nachfolgern entwickelte formale Typologie der Stücke für geteiltes Register genügt, um Unterschiede zu anderen Schulen festzustellen. Das Nichtvorhandensein eines imitativen Kontrapunktes, die Fülle von harmonischen Sequenzen, die Anhäufung von kleinen, einander gegenüber gestellten Abschnitten, die

15 Nach unserem Wissensstand ist ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Sebastián Aguilera de Heredia und Pablo Bruna, im Unterschied etwa zu Aguilera und Joseph Jiménez, dokumentarisch nicht belegt. Jedoch fand ich es schon immer ziemlich merkwürdig, dass der junge Pablo Bruna bereits im Januar 1628, also nur wenige Wochen nach Sebastián Aguileras Tod am 16. Dezember 1627, auf Ersuchen des Stiftskapitels in Daroca erscheint. Das Ableben des Meisters und der Aufstieg von Joseph Jiménez zum ersten Organisten der Kathedrale La Seo von Zaragoza waren vermutlich ausschlaggebend für seine Niederlassung als Organist in seiner Geburtsstadt. Man vergleiche dazu CALAHORRA, *Música*, I, S. 42–43; SIEMENS, *Aguilera de Heredia*.

Behandlung der Begleitung in Form des Basso continuos etc. sind Merkmale, die zum Beispiel in der Musik von Francisco Correa de Arauxo nicht auftreten.

Sogar innerhalb der Schule von Zaragoza definieren die Form und die Typologie der Stücke für geteiltes Register einen Stil, der sich, wenigstens vor 1700, in den Plenum-Stücken nicht findet. Ich glaube, dass solche Unterschiede in genügender Weise veranschaulichen, warum ein Grossteil des Repertoires für geteiltes Register aus dem Umkreis Zaragozas in den erhaltenen Quellen nicht mit *tiento* benannt wird. So trägt zum Beispiel keine einzige von Aguileras Kompositionen für geteiltes Register diese Bezeichnung,[16] ebensowenig diejenigen von Jiménez. Unter den Stücken Brunas ist nur eines der im Manuskript LP30 der Biblioteca del Escorial überlieferten mit *tiento* betitelt, und dies obwohl sich diese Benennung im Textkorpus der im Manuskript M 729 der Biblioteca de Catalunya überlieferten Stücke findet, allerdings aber nicht im Inhaltsverzeichnis des Bandes (!). All dies weist auf die Verbindung hin, welche solche Stücke mit Formen haben, die der Canzona oder der instrumentalen Fantasia mit Basso continuo ähnlich sind, und auf ihre Distanzierung zur streng imitativen Form des Tientos.

Allgemein führt meiner Meinung nach die Zunahme an sequentiellen Elementen, die mit dem Fehlen von imitativen Prozessen einhergeht, zu einer Verarmung der kompositorischen Qualität, wenn nicht neue Elemente einer formellen Entwicklung hinzukommen. Zu diesen neuen Elementen, glaube ich, ist unbedingt auch der von Nassarre angeregte Wechsel der Tempi zu zählen.

Auf alle Fälle, so schliesst Nassarre seine Rede, möge «in dieser Angelegenheit [...] ein jeder sich mit seiner Meinung begnügen [...]; denn es sind nur einige Zufälligkeiten, die sich mit der Zeit ohne anderen erkennbaren Grund als des Menschen Wille ändern».

16 Obwohl sie in den modernen Ausgaben ohne Weiteres hinzugefügt wird (!).

LORENZO GHIELMI (MILANO / BASILEA)

«Il suonar senza trilli è cosa insipida». Annotazioni sulla prassi dell'ornamentazione cembalo-organistica nel Barocco

La musica organistica francese si caratterizza, a partire dalla metà del XVII secolo, per la presenza di una grande quantità di segni d'ornamento scritti. Consideriamo le *Fugues pour l'Orgue* (Paris, 1689) di Jean-Henry D'Anglebert:[1] la prima fuga, ad esempio, ne contiene 168 su un totale di 444 note, vale a dire una nota su tre viene fiorita. Di poco inferiore è il risultato cui si giunge nel *Livre d'Orgue* (Paris, 1699) di Nicolas De Grigny, in cui su ogni quarta o quinta nota compare un abbellimento. Una simile ricchezza d'ornamentazione raramente s'incontra nelle fonti del repertorio di altri paesi europei. È dunque lecito chiedersi: era differente la maniera di suonare? O forse gli ornamenti non sempre erano indicati esplicitamente nel testo musicale scritto?

Qualche decennio prima, sempre a Parigi, furono stampate due raccolte completamente prive di abbellimenti: gli *Hymnes de l'Eglise* (1623) e i *Magnificat* (1626) di Jehan Titelouze. A partire da questo autore propongo una lista di fonti che indicano come, nella musica del XVII secolo, la quantità di ornamenti fosse probabilmente assai maggiore di quanto normalmente annotato nel testo.

Alcune fonti

Jehan Titelouze, *Hymnes de l'Eglise*, Paris 1623 [2]

> Au Lecteur.
> [...] La mesure & les accents sont recommandables tant aux voix qu'aux instruments, la mesure reglant le mouuement, & les accents animans le chant des parties. [...] Pour les accents, la difficulté d'aposer des caracters a tant de notes qu'il en faudroit m'en a

1 Cfr. GILBERT (ed.), *D'Anglebert*, pp. 124–135.
2 Cfr. TITELOUZE, *Hymnes*, f. 2v.

fair raporter au jugement de celuy qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes ainsi que chacun sçait.

Girolamo Diruta, Il Transilvano, Venezia 1593 [3]

A che tempo si debbono far gli tremoli.
Si debbono far nel incominciar qualche Ricercare, ò Canzone, ò che altro si vogli; & anco quando una mano fa più parti, & l'altra mano una parte sola, in quella parte sola si devono fare i tremoli; e poi secondo che torna commodo, & ad arbitrio de' Organisti auuertendoli, che il tremolo fatto con leggiadria & à proposito, adorna tutto il sonare, & fa l'armonia uiua, & leggiadra.

Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de musica,* Lisboa 1620 [4]

ADVERTENCIAS PARTICVLARES pera se tangerem estas obras com perfeição.
[...] E assi o primeiro que aqui aduirto he que se hão de trazer as maõs bem sobre as teclas, por se assi mais fermoso o tanger & de maneira se hão de trazer sobre ellas, que quasi se não vejão debaixo das mãos. O segundo que aduirto seja, que se ha de quebrar com a mão esquerda, & direita, todas as vezes que for possiuel.

Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Organica,* Alcala 1626 [5]

Sigvese el modo, y tempo en qve se a de vzar de estos Quiebros, y Redobles; senzillos, y reiterados.
Redoble se a de usar en el sustenido de toda clausula llana, que dure vn compas, o mas, y en todos los Mies para acabar en los Faes immediatos mas arriba, por via de clausula; en conclusion en todo semitono mayor llano, que dure vn compas. Item, se a da vsar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monacordio, pero en el organo (de mi voto) no comenceis con redoble, con vna voz sola; sino con quiebro; y nunca vseys de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son: ut, re; y re, mi; y fa, sol; y sol, la; sino en semitono, mi, fa, o sustenido, porque en este solo lo vsan quantos cantores ay, y ministriles, de modo que entre tonos no ay redoble, sino quiebro, y aduertid que este le llaman otros: trinado, y trino y los cantores: quiebro, pero nosotros redoble.

De el Quiebro.
Quiebro senzillo se puede (y aun se deue) vsar en todo principio de verso, o obra pequeña mas propriamente: y en medio de ella, en todos los semibreues, y minimas en que la mano, (qualquiera que sea) se hallare desocupada de glosa: y quando se tañere el compas ligero, o a compas mayor.
Quiebro doblado, o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro mouimentos) se deue hazer en principio de descurso, o obra larga grave, y en cosas de compas graue, como de diez y seiz figuras al compas, y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere

3 Cfr. DIRUTA, *Il Transilvano*, f. 10v.
4 Cfr. KASTNER (ed.), *Coelho-Flores de musica*, p. XLI.
5 Cfr. ARAUXO, *Facultad Organica*, ff. 16r e 16v.

vn semibreue (o minimas a vezes) desocupado en el compas, fin glosa que estorue el hazerlo: y todos estos assi el senzillo como el doblado, se pueden hacer en todos las vozes, y signos: en el vt, re, mi, fa, sol, y la; y assi quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar.
Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte) la aueis de adornar cõ estos accidentes; y assi en todos los golpes de semibreves, y minimas, podeis hazer uno de ellos (conforme esta declarado) y parecera bien dexar algunos puntos llanos, de quãdo en quãdo sin ellos.
En semiminimas podeis hazer el quiebro senzillo, en compas de espacio, en vna si y en otra no: de modo que no en todas. En corcheas (en compas muy despacio, y siguiendose semicorcheas), lo e visto hazer, aunque raras veces, en semicorcheas nunca.

Johann Speth, *Ars magna Consoni et Dissoni*, Augsburg 1693 [6]

Vorbericht.
[...] Es wollen auch die Sachen nicht obenhin in aller Eil, sondern langsam, bedachtsam und mit allem Fleiß geübet seyn, biß man alle Accord erstlich wol in die Hand, Gehör und Verstand bringe, so wird man deren liebliche Zusammenstimmung vermercken und folglich die darzu erforderte Zierlichkeiten, welche sich nicht wol schriftlich dargeben lassen, wissen darzu zu thun und der Sachen ein bessere Gestalt zu geben. [...] Die *Trilli* und andere Zierlichkeiten, so allhier nicht beygezeichnet worden, werden selbige derer Lehrmeistern Geschicklichkeit überlassen.

Johann Krieger, *Musicalische Partien*, Nürnberg 1697 [7]

Prefazione dell'Autore al Cortese Lettore.
[...] Quanto alle Maniere istesse, si rimette tutto al beneplacito del Virtuoso, come habbia da suonare in conformità delle Cadenze Adagio ò Allegro, essendo che ciò dipende dall'Inclinazione, e dall'affetto di chi brama dar' intiero sodisfacimento a se stesso, ed al curioso Ascoltante.

A questi autori di musica per tastiera vogliamo accostare gli avvertimenti dati da due celebri liutisti che trascorsero la vita a stretto contatto di Girolamo Frescobaldi:

Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Livto, et di Chitarrone Libro Primo*, Bologna 1623 [8]

A GLI STVDIOSI
[...] Delli Tremoli, & di trè sorte di essi. Cap. XVI.
Sono li Tremoli di grandissimo ornamento nel suonare, & sono di trè sorti, il primo è Tremolo longo, e si fà doue si deue fermare assai, & ancor poco. E per farlo, si batte

6 SPETH, *Ars magna*, f. [IV].
7 RAMPE–LERCH (ed.), *Krieger*, p. 4.
8 PICCININI, *Intavolatura di Liuto*, p. 4.

delicatamente, e presto, molte volte con la punta del deto, che sarà più comodo sù quella corda, che s'hauerà suonata: auuertendo, che se sarà un zero, si batte sopra il primo tasto, se sarà il primo tasto si batte sopra il secondo, e così succesiuamente, e quanto comporta il tempo, tanto deve durare il Tremolo.

Del secondo Tremolo. Cap. XVII.
Il secondo Tremolo è veloce, e passa presto, & in infiniti luoghi si può fare, che rende gran vaghezza, e volendolo fare per essempio si metterà il deto auricolare alli trè tasti sù la prima corda, & in vn tempo istesso il deto di mezzo alli duoi tasti dell'istessa, e subito dato il tocco alla corda, con velocità si leuarà il deto auricolare tanto, che non tocchi la corda; e presto con gagliardezza si tornerà nello stesso luogo, e sarà fatto; et per farlo al primo tasto, basta vn deto leuandolo, e tornando giù, come s'è detto.

Del terzo Tremolo. Cap. XVIII.
Il terzo tremolo è poco vsato, perché vuol libera la mano; e per essempio se il deto auricolare sarà à cinque della terza farai suonare la corda, e nell'istesso tempo calcando forte il deto scuoterai tutta la mano gagliardamente, e presto tanto che senti, che la corda ondeggi vn poco, e sarà fatto.

In quali luoghi si debbano fare li Tremoli. Cap. XVIV.
In tutti li luoghi doue si deue fermare assai, ò poco, quiui si deue fare il Tremolo, & hora si fà vna sorte di Tremolo, hora vn'altra, secondo che la commodità insegna, & in ogni tasto, ò corda, & ancor nelle crome, hauendo tempo, farà buonissimo effetto sempre. E perché i luoghi, dove si devono fare li Tremoli, sono infiniti, non hò voluto fare segno alcuno nella Intavolatura per non offuscarla, bastando l'auuiso dato; auuertendo però, che per voler far molti tremoli il suonare non si scuopri affaticato, e stentato; essendo necessario, che il suonatore suoni leggiadro, e procuri di non mostrare nel suonare fatica alcuna.

Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarrone*, Roma 1640 [9]

Auertimenti tratti dal p°, 2° et 3° Libro et ampliati in questo 4°.
[...] Il suonar senza trilli, over accenti, fuor che ne luoghi doue la prestezza sia tale che non li ametta, è cosa insipida; si trillarà overo accentuarà ogni botta quando si possa: eccettuando l'arpeggiate in tale e tal luogho, perché da se stessa apportano vaghezza; ma quelle di tre, dua et una corda senza trillo sono morte.

Espressioni come quelle di Correa «Se la musica è in gran parte o completamente priva di ornamenti la si deve arricchire [...] si farà in ogni semibreve e minima un abbellimento, lasciando senza, di quando in quando, alcune note» o le richieste di Coelho e Piccinini di aggiugere trilli «tutte le volte dove sia possibile» ci sembrano assai esplicite.

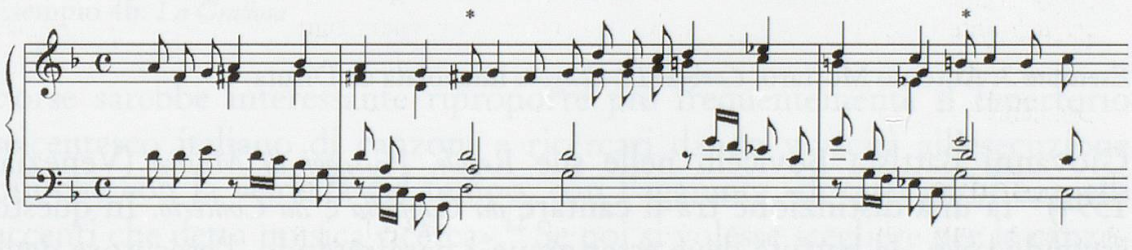
9 Cfr. KAPSBERGER, *Libro Quarto*, p. 2.

Il Transilvano di Girolamo Diruta: ornamentazione e velocità di esecuzione

Il testo del *Transilvano* di Diruta sopra riportato merita alcuni approfondimenti. Alla spiegazione dei vari tipi di abbellimento – come *groppi, tremoli* e *tremoletti,* a cui Diruta aggiungerà, nella seconda parte dell'opera, le *clamationi* e gli *accenti* – fa seguito l'indicazione dei luoghi in cui questi vanno usati: dove la mano è libera, vale a dire dove essa esegue una sola voce, è possibile ed auspicabile aggiungere un trillo. Ecco dunque che l'inizio di un ricercare è, secondo Diruta, un luogo adatto dove aggiungere un *tremolo*: tutti i ricercari iniziano infatti con una sola voce e quindi con la mano ‹libera›. Constatando che nessun ricercare di tutto il repertorio italiano cinque-seicentesco porta l'indicazione di un trillo sulle prime note, è lecito chiedersi se Diruta sia veramente rappresentativo di una scuola (si noti che nel suo trattato raccoglie esempi di compositori di tutta Italia) o più semplicemente se egli si riferisca ad una prassi che non trova riscontro nella notazione.

L'osservazione di trillare quando ad una mano è affidata soltanto una voce può indurci anche ad un'ulteriore considerazione. L'intavoltaura italiana è in grado di indicare in maniera inequivocabile la distribuzione delle parti nelle due mani, attribuendo il rigo superiore alla destra e quello inferiore alla sinistra; quando ad una mano viene lasciata una voce sola, affidando all'altra le voci rimanenti, potrebbe sottintendersi che in quel luogo vada eseguito un abbellimento.
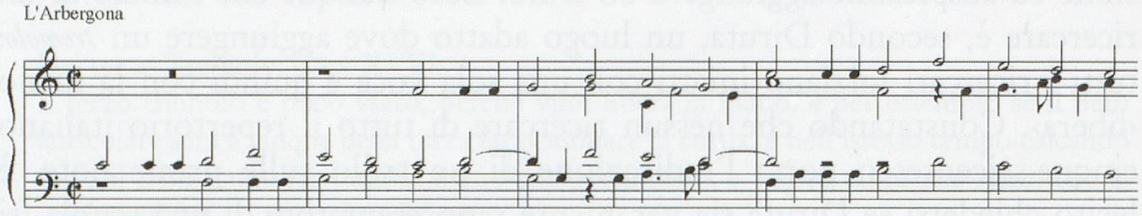
Nei due passaggi dell'esempio seguente contrassegnati dall'asterisco, la mano sinistra sembra prendere le tre voci inferiori per rendere libera la destra di aggiungere un ornamento:



Esempio 1: Giovanni Gabrieli, *Canzon detta La Spiritata* nell'intavolatura di Girolamo Diruta
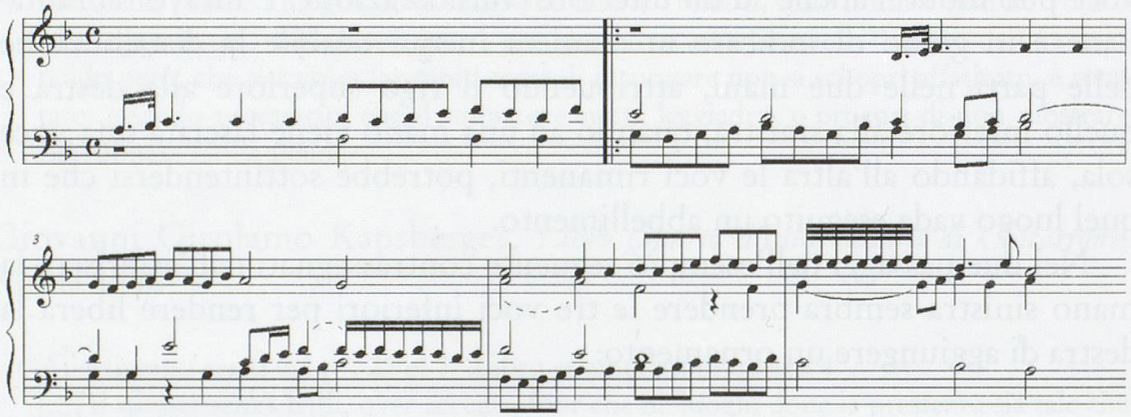
Nella seconda parte del trattato, Diruta ci dà due esempi di canzoni intavolate. Si tratta, nel primo caso, de *La Spiritata* di Giovanni Gabrieli e, nel secondo, de *L'Albergona* di Antonio Mortaro. I differenti tempi di esecuzione condizionano l'ornamentazione: «La prima Canzona [...] è di notte

negre, & ha le fughe strette, chi la volesse diminuire, gli leueria la sua vaghezza: altre diminutioni non le si può fare, che tremoli, & groppi». E' doveroso notare come nell'esempio musicale che segue questo avvertimento, Diruta non indichi né *tremoli* né *groppi*, segno del fatto che tali ornamenti non venivano di norma indicati espressamente, ma erano supposti per l'esecuzione. La canzona di Mortaro, da eseguirsi più lentamente, viene invece ornata, anche se in maniera un po' didascalica. Interessante è in particolare l'inizio, simile a centinaia di altre canzoni ‹alla Francese› del primo Seicento italiano:



Esempio 2: Antonio Mortaro, *L'Albergona*

Questo passo viene così abbellito dal Diruta:

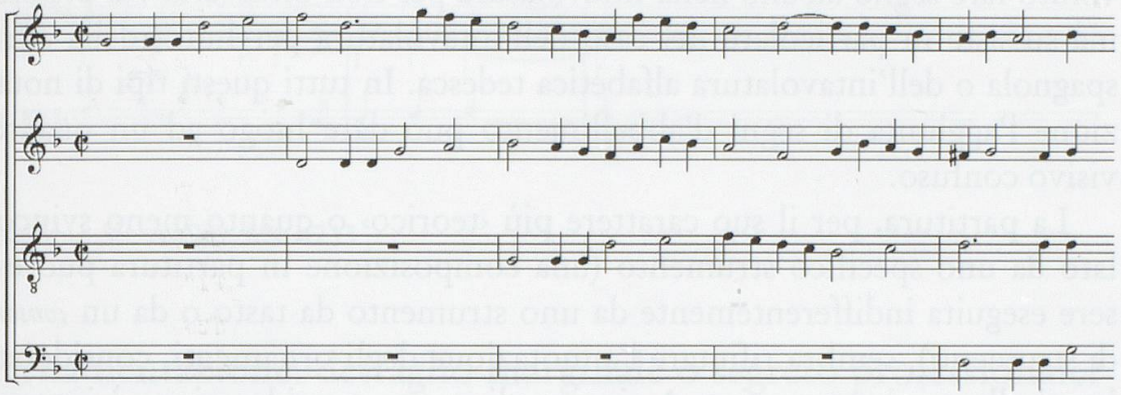


Esempio 3: Antonio Mortaro, *Canzone L'Albergona* intavolata da Diruta
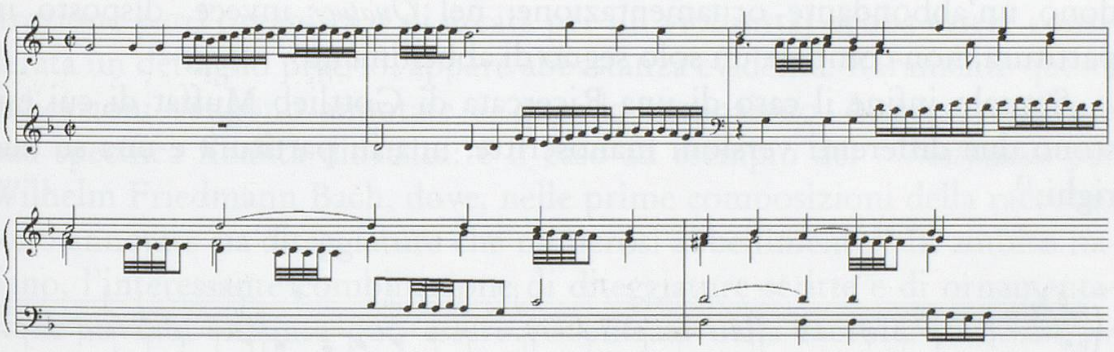
Giovanni Battista Bovicelli nelle sue *Regole, Passaggi di Musica* (Venezia, 1594)[10] fa una distinzione tra il cantare *da Cappella* e *da Concerto*. In questo secondo caso «la battuta deue esser graue»: parafrasando, l'esecutore deve scegliere un tempo lento per permettere al singolo cantore, accompagnato dall'organo o dal liuto, di eseguire passaggi e diminuzioni. Anche secondo Diruta, nelle esecuzioni di canzoni ‹alla Francese› è data al suonatore di strumenti da tasto la possibilità di scegliere fra due velocità: quanto più

10 Cfr. BOVICELLI, *Regole, Passaggi di Musica*, p. 14.

lento è il tempo generale di esecuzione, tanto più è indispensabile la pratica dell'ornamentazione. Un prezioso documento storico che documenta questa duplice possibilità esecutiva è costituito dalle Canzoni di Merulo.[11] Alcune di esse ci sono pervenute in una doppia redazione, con e senza abbellimenti. L'esecuzione delle differenti versioni rende evidente quanto la quantità degli ornamenti sia in grado di condizionare la velocità di esecuzione.



Esempio 4a: *La Zerata* (*La Gratiosa*)



Esempio 4b: *La Gratiosa*

Forse sarebbe interessante riproporre più frequentemente il repertorio seicentesco italiano di canzoni e ricercari dando vivacità all'esecuzione più che con la velocità del tempo, con l'aggiunta «di quei garbi e quelli accenti che detta musica ricerca».[12] Se poi si volesse scegliere per le canzoni un tempo più vivace, non si dovrebbero comunque tralasciare di introdurre almeno «tremoli, & groppi».

11 Cfr. CUNNINGHAM–MCDERMOTT (ed.), *Merulo-Canzoni*. Si noti che Girolamo Diruta fu allievo di Claudio Merulo.
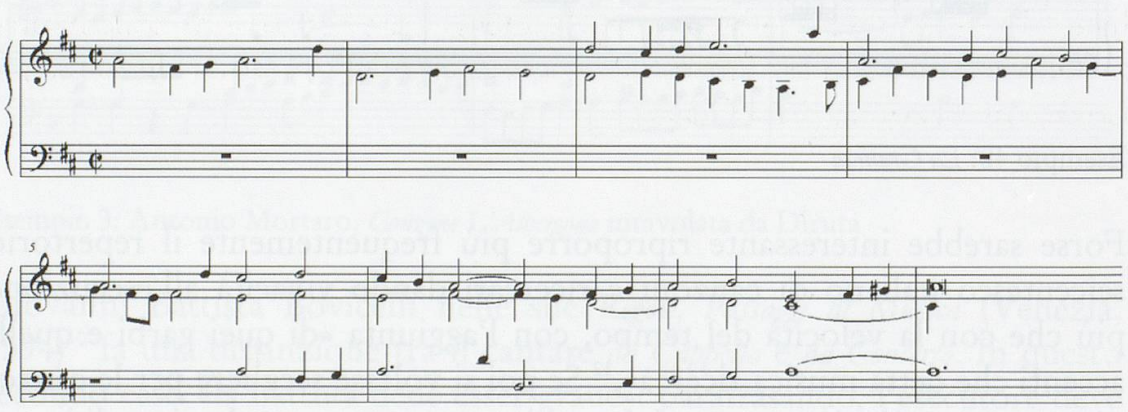
12 TRABACI, *Il Secondo Libro de Ricercate*, f. [IVv].

Limiti tipografici e differenti notazioni

Tra le cause dell'omissione di ornamenti nelle composizioni musicali a stampa, si possono probabilmente addurre i limiti imposti dalla tipografia musicale antica. Questo è quanto suggerisce Titelouze nel testo sopra riportato. Alessandro Piccinini, nella prefazione citata, scrive: «non hò voluto fare segno alcuno nella Intavolatura per non offuscarla». Il problema sussiste in particolare nel caso dell'intavolatura per liuto, della cifra spagnola o dell'intavolatura alfabetica tedesca. In tutti questi tipi di notazione l'aggiunta di segni d'abbellimento può dare luogo ad un quadro visivo confuso.
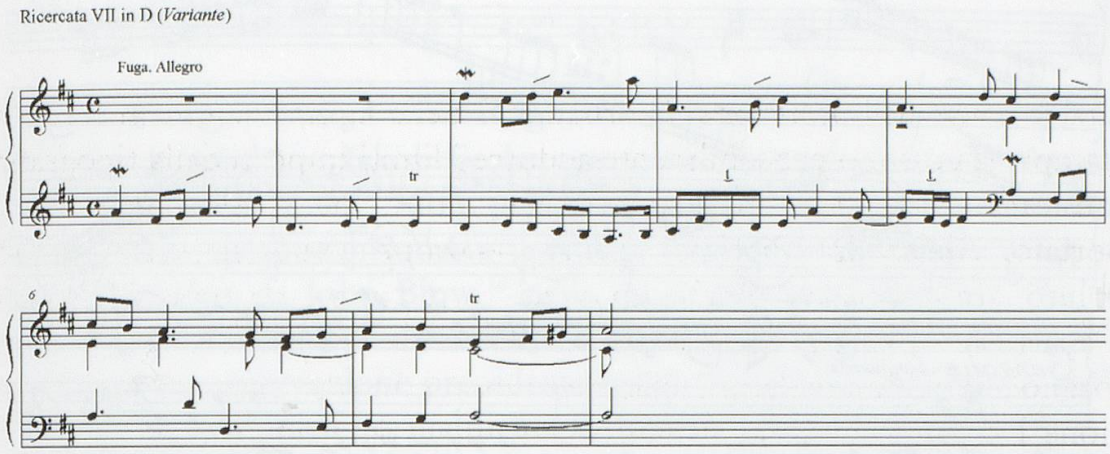
La partitura, per il suo carattere più ‹teorico› o quanto meno svincolato da uno specifico strumento (una composizione in partitura può essere eseguita indifferentemente da uno strumento da tasto o da un *consort* di strumenti), sembra rifiutare l'annotazione degli ornamenti, considerati legati alla pratica esecutiva. A riprova di questa considerazione è interessante osservare, nella stampa di D'Anglebert sopra citata, il *Quatuor* che segue alle cinque fughe per organo. Le fughe, stampate su due righi, prevedono un'abbondante ornamentazione; nel *Quatuor* invece, disposto in partitura, non compare un solo segno di abbellimento.

Segnalo infine il caso di una Ricercata di Gottlieb Muffat di cui esistono due differenti versioni manoscritte, una in partitura e una su due righi:[13]



Esempio 5a: A-Wm, Hs. XIV-712

13 Cfr. BENEDIKT (ed.), *Muffat-Ricercaten und Canzonen*, I, pp. 20–23.
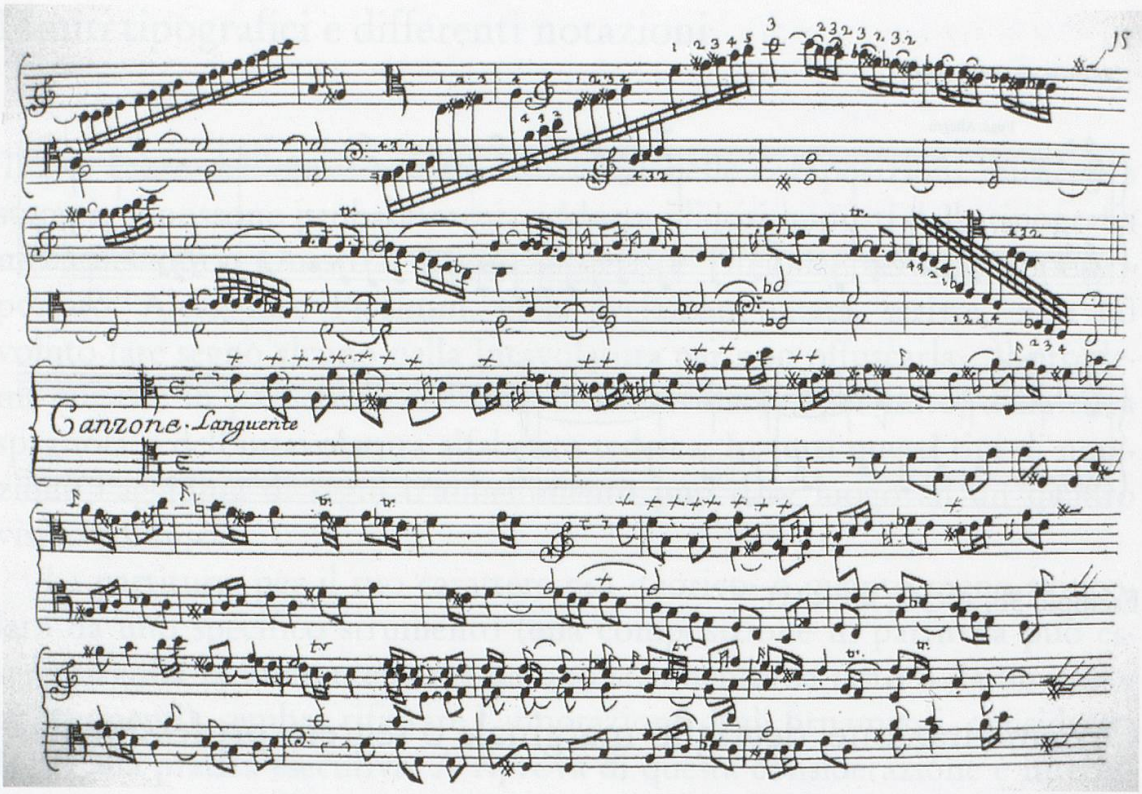


Esempio 5b: A-GÖ, Ms. 4733

Ornamentazione: dettaglio marginale o segreto professionale?

Che l'ornamentazione (al pari della diteggiatura, delle indicazioni di registrazione per l'organista o di arcata per un violinista) debba essere considerata un dettaglio pratico, appare abbastanza evidente. Raramente queste indicazioni vengono annotate e, quando compaiono, è spesso evidente una specifica finalità didattica: è il caso ad esempio del *Notenbüchlein* per Wilhelm Friedmann Bach, dove, nelle prime composizioni della raccolta, sono annotate sia diteggiature che numerosi abbellimenti.[14] In ambito italiano, l'interessante combinazione di diteggiature scritte e di ornamentazione sovrabbondante può essere riscontrata nella raccolta di *Sonate per Cembalo* di Azzolino della Ciaja.[15]

14 Il carattere didattico dell'annotare gli abbellimenti ci viene ricordato da Johann Kuhnau nella prefazione dei suoi *Frische Clavier Früchte* (Leipzig, 1696). Egli infatti informa il lettore di non aver riportato in questa raccolta altro segno oltre al trillo, giudicando che il diligente studioso abbia avuto sufficienti occasioni per apprendere come aggiungere ornamenti dalla sue precedenti pubblicazioni (*Clavier Übung*, Leipzig, 1689 e 1696), ricche in effetti di numerosi abbellimenti.

15 Cfr. DELLA CIAIA, *Sonate per Cembalo*, p. 15.
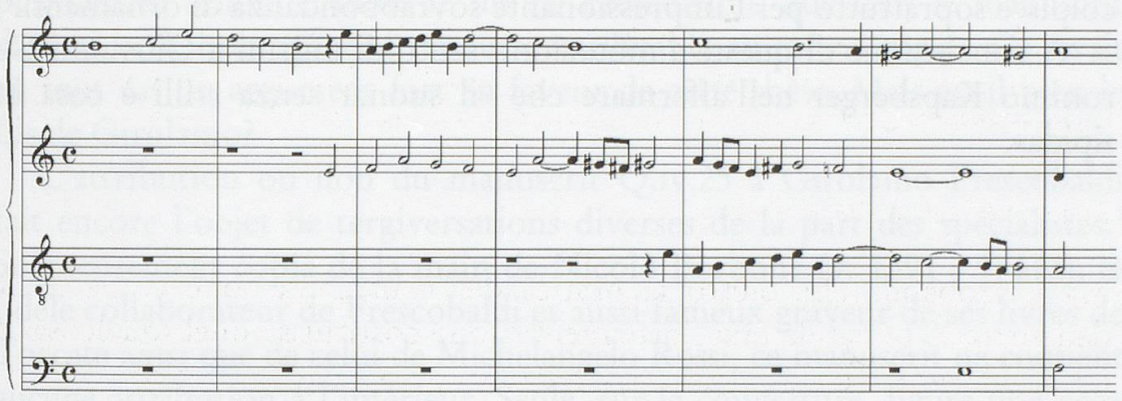


Esempio 6: DELLA CIAJA, *Sonate per Cembalo*

Ma è probabile che dietro la pratica dell'ornamentazione ci sia anche dell'altro. È possibile che l'ornamentazione costituisse quel ‹qualcosa› di personale e caratteristico che differenziava ogni singolo esecutore? Cito a questo proposito un episodio paradigmatico. Johann Jakob Froberger, dopo aver conosciuto Matthias Weckmann a Dresda nel 1649, intrattenne con lui un amichevole rapporto epistolare, che arriva a comprendere lo scambio di partiture corredate di tutte le *Manieren*.[16] Il gesto di Froberger può essere interpretato come il gesto di chi concede i propri ‹segreti› ad un collega stimato, in un contesto musicale marcato da grandi individualità. Si noti come, negli stessi anni, la scuola francese inizi ad annotare sistematicamente gli ornamenti: a metà del Seicento si andava infatti formando a Parigi una tradizione assai uniforme, mentre Italia e Germania rimasero ancora, per tutto il Settecento, la patria di grandi virtuosi, ognuno con un suo differente stile d'esecuzione.
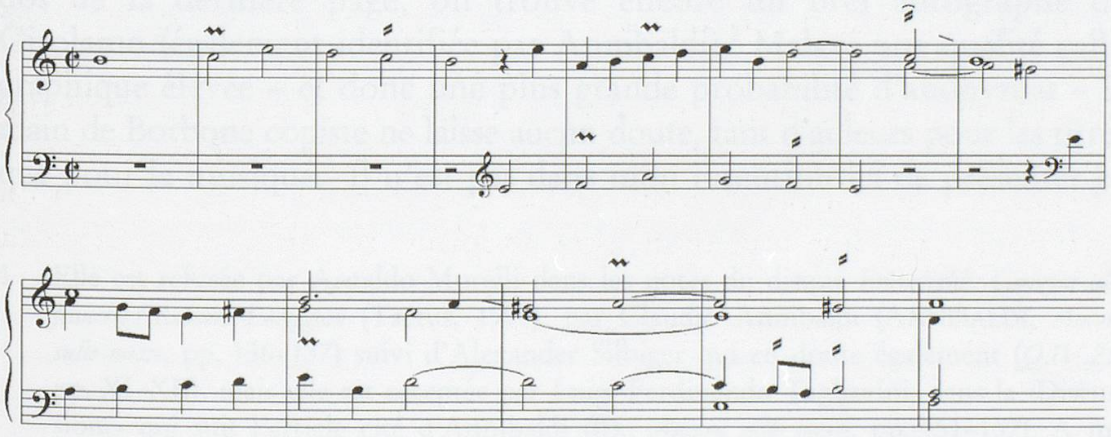
16 Cfr. RAMPE (ed.), *Froberger*, vol. 3, p. VI in cui viene riportato il seguente passo di Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, 1740: «[...] immer einen vertraulichen Briefwechselt geführet, und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setze, so daß Weckmann auch dadurch der frobergischen Spiel-Art ziemlich kundig ward».

Con e senza ornamenti: due fonti inglesi ci invitano ad ascoltare la differenza

Le *Fantasie* di Johann Jakob Froberger conservate nel manoscritto autografo del *Secondo Libro*[17] non presentano alcun segno d'abbellimento. Dopo averle eseguite in questa versione, possiamo riproporle nella variante lasciataci da John Blow,[18] nella quale esse sono annotate con un considerevole numero di ornamenti. E' questa una versione che rivisita la musica di una generazione precedente senza rispettarne lo stile o la codificazione di una prassi normalmente sottintesa? Qualsiasi sia la risposta, a nostro avviso, la pagina musicale perde, grazie all'ornamentazione, molta parte del suo aspetto ‹teorico› e dotto, e ne risulta ravvivata.



Esempio 7a: Froberger, *Fantasia* [II], FbWV 202



Esempio 7b: Froberger, *Ricercar*

17 Il manoscritto A-Wn, Mus. Hs. 18706 è edito in RAMPE (ed.), *Froberger*, vol. 1, pp. 23–43.
18 BLOW, *Anthology*, pp. 22–29.

In Inghilterra troviamo altre fonti che ci suggeriscono che l'ornamentazione nel Barocco sia stata una prassi molto più diffusa di quanto le fonti scritte registrano: ad esempio nel *Fitzwilliam Virginal Book,* dove non a caso compaiono anche indicazioni di diteggiatura. L'indeterminatezza dei segni usati (*stroke* e *double stroke*) sembra suggerire un certo margine di libertà nella scelta del tipo d'ornamento da introdurre, ma in ogni caso è importante constatarne l'ampio e costante utilizzo.

Desidero offrire un'ultima significativa testimonianza a proposito di una prassi – quella dell'ornamentazione – su cui occorre ancora molto fare luce. Si tratta di un prezioso documento acustico – una sorta di antenato delle moderne riproduzioni discografiche – che risale alla fine del XVIII secolo: i rulli per organo meccanico a manovella, conservati presso la Colt Clavier Collection di Bethersden (Kent). Essi custodiscono una riproduzione dei concerti per organo di Georg Friederich Händel, che colpisce soprattutto per l'impressionante sovrabbondanza di ornamenti.[19]

A conclusione di queste annotazioni, sento di unirmi a Giovanni Geronimo Kapsberger nell'affermare che «il suonar senza trilli è cosa insipida».

19 Per uno studio e la relativa trascrizione moderna del documento rinvio a FULLER (ed.), *Handel-ornamented organ concertos*.

ETIENNE DARBELLAY (GENÈVE)

Le papa du coucou. Sur la question de la paternité frescobaldienne du ms Chigi Q.iv.25 de la Biblioteca Vaticana

Si pour une fois le coucou qui loge dans le manuscrit Q.iv.25 n'était pas, comme tout coucou qui se respecte, un squatteur habituel mais un honnête coucou habitant bien chez lui, cela signifierait très probablement, puisqu'il se donne comme le fils de Frescobaldi, que tout le manuscrit dans sa belle homogénéité est aussi attribuable au même papa... Ce serait en tout cas un argument fort en faveur de cette thèse. Mais est-il bien le fils de Girolamo?

L'attribution ou non du manuscrit Q.iv.25 à Girolamo Frescobaldi fait encore l'objet de tergiversations diverses de la part des spécialistes.[1] Soigneusement copié de la main de Nicolò Borbone (v. 1591 – †1641), le fidèle collaborateur de Frescobaldi et aussi fameux graveur de ses livres de Toccate ainsi que de celui de Michelangelo Rossi, ce manuscrit ne contient aucune attribution à l'intérieur. Seule, sur la couverture, figure une note de Domenico, le fils de Frescobaldi («Sonate d'Intavolatura del Sig. Girolamo Frescobaldi», dont l'écriture fut identifiée par Annibaldi); au dos de la dernière page, on trouve encore un bref autographe de Girolamo (également identifiée par Annibaldi).[2] Malgré une qualité calligraphique élevée – et donc une plus grande probabilité d'anonymat – la main de Borbone copiste ne laisse aucun doute, tant d'ailleurs pour les titres que pour la musique.[3] Il n'est pas dans mon intention ici de présenter ce

1 Elle est refusée par Arnaldo Morelli dans les notes du disque *Frescobaldi: Canzoni alla francese / Roberto Loreggian* (Tactus, 1999), par Claudio Annibaldi (ANNIBALDI, *Ancora sulle messe*, pp. 136–137) suivi d'Alexander Silbiger qui en doute également (*Q.IV.25*, pp. XI–XII), mais elle est acceptée par Luigi Ferdinando Tagliavini, dans la ‹Discussione› qui suit l'article cité d'Annibaldi (ID., *Ancora sulle messe*, pp. 151–152). A ma connaissance elle était également acceptée par Oscar Mischiati. Plusieurs contributions importantes relatives à ces manuscrits et à leur réception actuelle ne sont pas citées expressément ici: on en trouvera la mention dans la bibliographie.

2 ANNIBALDI, *Ancora sulle messe*, pp. 130 sqq.

3 Pour la problématique des identifications de calligraphie, cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 426–433. C'est Oscar Mischiati qui le premier avait attiré notre attention

manuscrit dans son ensemble ni même d'en discuter l'attribution, mais seulement d'attirer l'attention sur un rapport intéressant qui pourrait appuyer la thèse d'une paternité frescobaldienne de tout le manuscrit: le *Capriccio fatto sopra il Cucchù* est en fait la seule pièce du manuscrit qui offre une concordance partielle avec une composition publiée de Frescobaldi, son homonyme le *Capriccio terzo sopra il Cucho* de 1624; et ce *Capriccio terzo* est lui-même la seule pièce du volume imprimé dont on peut démontrer qu'elle n'a pas été formée d'un seul jet et que l'élaboration dont elle a fait l'objet a comme telle un rapport assez suggestif avec le *capriccio* manuscrit (si l'on excepte le cas un peu différent du premier *Capriccio sopra Ut re mi fa sol la*). Ce qui noue l'argument, à première vue pourtant fragile, est le fait que le scénario caché sous ces faits est loin d'être un hapax chez Frescobaldi: au contraire, changements d'idée et remaniements de dernière minute sont pour ainsi dire la marque de fabrique du maître ferrarais lorsqu'il prépare un volume à sa publication, comme nous avons pu le montrer dans plusieurs ‹enquêtes› sur la genèse de ses grands imprimés, des toccate de 1614 aux canzoni posthumes de 1645.[4] Dans le cas du *coucou*, on est donc parfaitement autorisé à considérer comme réaliste l'hypothèse que le capriccio manuscrit représente une étape d'évolution antérieure ou postérieure à celle que montre le capriccio imprimé, et cela d'autant plus que le volume des *Capricci* fut peut-être le plus chahuté de tous dans l'incroyable complexité de sa genèse.

On me pardonnera de ne pas partager dans son intégralité l'opinion exprimée en 1988 par Alexander Silbiger selon laquelle «the other pieces in the volume [i. e. avant les 3 toccate finales] are less impressive, and are not on the artistic level of Frescobaldi's published works [...]».[5] Ce n'est certainement pas vrai du capriccio en question ni d'ailleurs non plus de plusieurs autres pièces, telles que l'autre capriccio *sopra Vestiva i colli*. Ce qui frappe au contraire dans ces deux capricci est leur qualité élevée de facture qui fait précisément penser à des compositions travaillées pour la publication. On a un cas voisin dans les diverses *Partite sopra passacagli* et *sopra ciaccone* du Chigi 205-6 dont on peut démontrer qu'elles sont en relation directe avec celles qui figurent dans l'*Aggiunta* de 1637 au 1er livre de

sur le fait qu'une calligraphie par définition ramenait les écritures individuelles à une forme stylisée et de ce fait rendait difficile l'identification d'une main.

4 Cf. DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*; ID., *L'énigme des capricci* et les préfaces de ID. (ed.), *Frescobaldi-Canzoni 1628* et ID., *Frescobaldi-Canzoni 1645*. Même dans le cas particulier des Canzoni posthumes de 1645, il est en effet possible d'utiliser plusieurs indices pour reconstituer une démarche qui ressemble à un véritable projet de publication. Ce n'est pas, comme on le pensait, une simple collection plus ou moins arbitraire de pièces réunies par l'éditeur.

5 SILBIGER, *Q.IV.25*, p. XII.

toccate, où l'on trouve même, gravées et publiées, plusieurs ‹esquisses› ayant constitué des matériaux intérimaires dans l'élaboration des *Cento partite*. C'est donc un processus tout à fait commun pour Frescobaldi: sa *Corrente e Ciaccona* apparaissant à la fin de l'*Aggiunta* par exemple est clairement un résidu issu d'une œuvre plus vaste, variée et équilibrée par diverses modulations. Il en va de même de l'*altro tuono* qui termine les *Passacagli* du *Balletto III*. A l'inverse, les ff. 95 et suivants du manuscrit Chigi 205 contiennent une autre version de ce qui deviendra les *Cento partite*, avec cette fois deux courantes au lieu d'une seule.[6] Les concordances qu'on peut constater entre versions manuscrites pourtant souvent moins achevées et versions imprimées, dans plusieurs contextes semblables mais largement distribués dans le temps, ainsi que le parallélisme d'évolution que ces concordances suggèrent sont trop systématiques pour que puisse encore être admise au pied de la lettre l'ancienne opinion selon laquelle les œuvres manuscrites sont des essais d'élèves, des tentatives ‹didactiques›, des imitations maladroites, etc. Il s'agit vraiment d'une constante de comportement chez Frescobaldi qui ne semble jamais avoir abordé une étape de publication à la façon habituelle normale. Il évoluait sans cesse, changeait d'idée, reprenait une composition même lorsqu'elle était déjà gravée ou typographiée.

S'il était besoin, nous disposons depuis peu d'un démenti irréfutable et catégorique de cette idée en la nature d'un nouvel autographe récemment découvert à Paris par Christine Jeanneret.[7] Ce très important manuscrit dont Frescobaldi n'est pas seulement le scripteur mais de toute évidence le compositeur prouve sans contexte l'argument. On y trouve réunis à peu près tous les cas de figures que nos enquêtes précédentes sur la question avaient envisagés: l'existence de diverses versions même très divergentes de la même pièce partageant par exemple un début commun pour différer ensuite (comme les deux capricci examinés ici), aussi bien qu'une certaine recherche de fusion des formes et genres – ou mieux: une émulation réciproque de formes et genres différents enchevêtrés dans une même pièce, un procédé très caractéristique de l'évolution frescobaldienne. L'écriture y est incroyablement ‹bâclée› ou pour le moins à peine esquissée dans sa grande vitesse. On voit que le travail de cisèlement par lequel une composition était harmoniquement et contrapuntiquement définie était bien clairement, dans plusieurs situations typiques au moins, la dernière étape de la composition et ne s'incarnait que dans l'œuvre imprimée; cette étape ultime pouvait être précédée d'une idée générale à peine

6 Pour un tableau plus complet et une démonstration systématique, on se reportera à mon étude in DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, pp. 56–60.

7 Cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 179–189 et 269–270; EAD., *Un cahier d'ébauches*.

esquissée, pratiquement ‹survolée›. Ainsi l'idée de relier la qualité de finition d'une pièce manuscrite à sa paternité frescobaldienne est de toute évidence boîteuse: on peut tout au plus admettre qu'une pièce ‹finie› dans un manuscrit est probablement une pièce mise au propre pour un usage donné et peut-être destinée à l'impression; et alors elle ne devrait logiquement plus être autographiée par Frescobaldi mais bien par l'un de ses aides (Nicolò Borbone, Leonardo Castellani).[8] Les quelques autographes que nous possédons attestent bien de cette liberté de pensée conservée probablement jusqu'à la dernière minute, comme l'attestent les volte-faces véritablement inspirées du compositeur dans le processus même de la publication.[9]

Rien ne s'opposerait donc à ce que l'on considérât le *coucou* du manuscrit Chigi, dans son achèvement et sa calligraphie (et avec plusieurs autres pièces du manuscrit), comme un candidat de choix pour une œuvre frescobaldienne qui aurait pu être préparée par Borbone pour une publication. L'écriture en est aussi bien définie et soignée que celle des œuvres imprimées, le degré de finition formelle et l'adresse de la pensée n'ont rien à envier au capriccio publié. Il convient de noter ici deux ou trois petits indices qui auront leur importance: 1) on y observe une échelle des valeurs réduite de moitié par rapport à l'imprimé: la blanche correspond à la ronde. 2) deux des trois sections ternaires sont en mesure 3 (*tripla vulgaris*) avec trois semiminimes (correspondant au 3^{e} degré de rapidité dans la description des schémas donnés par Frescobaldi dans sa préface aux *Capricci*); une est en 6/4 (le plus rapide). 3) la première exceptée, les variations sont libellées «*seconda parte, terza parte … sesta e ultima parte*» et malgré

8 Sur le rôle et la nature de la collaboration entre Frescobaldi, Borbone et Castellani, cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 230–236 et 240–246. On ne possède aucun des manuscrits dont on puisse affirmer en toute certitude qu'ils ont servi à l'imprimeur. Les seuls morceaux calligraphiés par le maître ne sont pas composés par lui ou sont, cette fois, vraiment ‹didactiques›: cf. *ibid.*, pp. 218–223 et 311–313 pour les mss didactiques autographes Barb. Lat. 4181 et 4182 ainsi que le fasc. 29 du Chigi Q.viii.205–6. Une copie soigneuse de Frescobaldi (ms. Q.iv.19) contient des pièces liturgiques de Palestrina et Victoria (cf. ANNIBALDI, *Palestrina and Frescobaldi*).

9 Nous ne voudrions pas donner l'impression que Frescobaldi était indécis, capricieux ou incapable de planifier correctement une œuvre: si c'est un fait que ses aventures éditoriales ont toutes (ou presque) été chaotiques et perturbées au point de se prêter à de véritables investigations policières du meilleur style, il est tout aussi vrai que le résultat est là pour attester du génie du compositeur lorsqu'il procédait à ces modifications (très probablement au détriment de l'équilibre nerveux et psychologique de ses imprimeurs). Les changements qu'il a faits, même en dernière minute, en valaient indiscutablement la peine, y compris ceux qui consistent à supprimer d'une nouvelle édition des compositions jugées moins bonnes – même si elles étaient déjà réalisées à grands frais.

des doubles barres d'interruption (non systématiques) et des points d'orgues après la 1e, la 4e et la 6e variation, elles sont pensées en continu comme celles de l'imprimé. 4) on y observe dans le profil de l'ensemble le souci typiquement frescobaldien d'une intensification par une animation progressive d'une variation à l'autre. Ce dernier point est très important: c'est en effet l'une des marques de fabrique du compositeur, et ce qui caractérise si clairement les capricci publiés. C'est certainement aussi ce qui a inspiré à Frescobaldi sa préface, dans laquelle il donne la clef de lecture des différentes indications de mesure et *Notenbild* pour les sections ternaires.[10] On peut même découvrir dans ce capriccio la trace d'un processus d'élaboration bien ‹frescobaldien› par étapes successives: les variations 1 à 4 offrent une intensification métrico-rythmiques parfaitement étalonnée, d'un *Notenbild* initial où dominent noires et croches au final caractérisé par des séries presque ininterrompues de doubles-croches. Le capriccio aurait pu se terminer là; le compositeur toutefois le couronne de deux sections terminales en 6/4 et 3, encore plus brillantes, où la fin de la dernière section déroule des séries continues de croches. Ces deux dernières variations pourraient bien constituer un ajout de dernière minute, une sorte d'‹*afterthought*› selon le modèle auquel Frescobaldi – s'il en est bien le compositeur – nous a habitués. Anticipant sur la comparaison avec le *capriccio* imprimé, on note en effet que ces deux variations terminent l'œuvre dans une métrique ternaire alors que le capriccio imprimé finit en binaire.

Examinons maintenant le capriccio imprimé. Rappelons d'abord que la version définitive de cette composition est le résultat d'au moins deux remaniements certains, réalisés au cours du processus de la typographie puis de l'identification des ‹formes› (i.e. les plaques typographiées).[11] Il s'agit de la page 24 du volume imprimé en 1624 et qui contient les mes.

10 Sur toute cette question difficile mais fondamentale du rapport entre notation, structure de la forme, intention esthétique et tempo, cf. DARBELLAY, *Tempo relationships* et ID., *Le Toccate e i Capricci*, pp. 1–34.

11 Pour le détail de ce processus très complexe que nous avions eu la chance de reconstituer au moment de l'édition de ce volume dans la série des Œuvres complètes, on consultera DARBELLAY, *L'énigme des Capricci* ainsi que ID., *Le Toccate e i Capricci*, pp. 126–148. Nous ne rappellerons ici que quelques indices principaux nécessaires pour comprendre le problème. Nous insistons toutefois sur le fait que le scénario d'ensemble, qui se base sur des erreurs de foliotage, de pagination, de libellés dans les titres, de la table finale, ne peut se comprendre sans un parcours complet qui lui donne sens et crédibilité. Les effets de ce scénario – à savoir un gros retard dans la publication du volume – ont été mis en évidence bien plus tard par Frederick Hammond, lorsqu'il a découvert une correspondance entre deux amateurs de musique relativement à ce retard. Cf. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi*, pp. 68, notes 32–33.

24-43 (beau hasard: pour les numérologues, 24 aurait-il une importance?). Une première version ne contenait pas cette page: la mes. 23 s'enchaînait directement à la mes. 44 et le capriccio ne comportait alors que 7 pages. Une seconde version introduit cette page mais comme section finale, à la suite de la fin actuelle: c'est ce qui explique que la page se termine avec une double barre qu'on a de toute évidence oubliée au moment du dernier changement (et qui a été évidemment supprimée dans les éditions Vincenti dès 1626). On notera en effet que c'est la seule page qui s'achève sur une telle double barre inopportune puisqu'il ne s'agit pas d'une fin de pièce.[12] Dans la version définitive cette page est ramenée à sa situation actuelle vers le début de l'œuvre pour des raisons esthétiques d'équilibre formel évidentes et au détriment de la logique interne de la variation et du profil métrico-rythmique global de l'œuvre.

En tant que 8e page finale du capriccio dans la version intermédiaire, cette page 24 occupait une situation parfaitement logique et cohérente de divers points de vue. D'abord la logique de la dérivation thématique: dans ce capriccio comme dans les autres, les motifs dérivés de l'ostinato et servant de sujets sont également reliés entre eux par un principe de variation thématique d'une section à l'autre. Or les motifs initiaux de cette page 24 étaient clairement dérivés de la fin actuelle du capriccio plutôt que des mesures précédant la mesure 24, alors qu'inversement les motifs des mes. 44ss (qui suivent maintenant la p. 24) sont dérivés de la section initiale de l'œuvre et non de ceux de cette page 24.[13] Avec la double barre finale, c'est un des éléments qui nous a permis de confirmer la situation d'origine de cette page lorsqu'elle a été ajoutée à l'œuvre. En second lieu, l'alternance systématique binaire-ternaire dès la mes. 87 se poursuivait donc parfaitement logiquement, au-delà de la fin actuelle, dans l'ultime couple O3-C de la page 24; elle était de plus conforme au système de correspondance proportionnelle entre les allures des tactus lents et rapides, vérifiable dans l'ensemble des *capricci*.

Après le déplacement de la page 24 dans sa situation actuelle (dernière étape) cependant, ce capriccio constitue désormais la seule vraie exception du volume au mécanisme d'intensification rythmique (animation progressive) qu'on observe par ailleurs dans les capricci. En effet, la succes-

12 Avec toutefois une autre exception, moins complexe mais tout aussi curieuse: la 4e page du premier *Capriccio sopra Ut re mi fa sol la* se termine également par une double-barre. Avec d'autres indices, cette situation témoigne, ici aussi, de l'existence d'une première version de ce capriccio où l'œuvre ne contenait que 4 pages.

13 On trouvera in DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, un schéma illustrant la situation (p. 143) ainsi qu'une description détaillée de l'ensemble du processus des modifications (pp. 130–147).

sion du tactus rapide initial avec un O3 impliquant un tactus lent rompt de toute évidence la proportionalité métrique présente presque partout dans ce recueil. De plus, la section animée qui suit (mes. 38-43), clairement conçue comme feu d'artifice de clôture, se trouve maintenant introduire une autre section binaire d'allure assez voisine par le jeu motivique mais bien moins brillante.[14] Du point de vue de la cohérence des allures, le profil général pâtit un peu d'une progression chaotique. Voici pour le deficit. Voyons maintenant le gain: sa nouvelle situation permet de rompre la relative monotonie du début, où se succédaient 4 sections binaires, dont les deux premières assez longues et les deux suivantes plus brèves et animées. L'alternance systématique binaire-ternaire jusqu'à la fin ne commençait en effet qu'à la mes. 87 même si la suite était parfaitement logique. Frescobaldi a donc préféré commencer l'alternance plus tôt, même au détriment du principe d'animation et de la logique de variation thématique.

Ces divers remaniements opérés précisément sur ce capriccio du *coucou* frappent l'imagination: on est évidemment tout de suite tenté de revoir dès lors l'autre *coucou*, celui du manuscrit, dans une optique inquisitrice: y aurait-il un rapport avec l'imprimé? Quelques faits troublants doivent être avancés. D'abord cette indication de mesure «3» de la version imprimée, unique dans le volume: ne serait-ce pas une séquelle dérivée automatiquement, par association inconsciente, d'un précédent état dont témoignerait le coucou manuscrit où l'on retrouve deux sections de cette mensuration? Ce «3» dérange en effet le système tout à fait logique observable dans les autres capricci imprimés – même si Frescobaldi en a introduit la description dans la préface: sa battue n'est jamais proportionnelle à l'un des tactus mais forme un état intermédiaire dans une progression de tempo.[15] Dans les manuscrits, on observe habituellement une relative négligence dans l'application et la notation des symboles mensuralistes et autres aspects ésotériques de notation, même lorsque ces manuscrits sont

14 Dans les *Cento partite* de l'*Aggiunta* déjà citée, par exemple, on trouve aussi des sections dont l'allure et l'écriture sont associées à leur situation dans la logique d'ensemble du déroulement des événements. Cf. DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, p. 56 sqq.

15 Cf. DARBELLAY, *Tempo relationships*, et ma préface aux *Capricci* dans DARBELLAY (ed.), *Frescobaldi-Capricci 1624*, pp. XVII–XXX. Notons ici que le fameux et précieux commentaire des indications de mesure figurant dans la préface de Frescobaldi aux *Capricci* pourrait trouver son origine dans ce détail: devant la multiplication des types de mesures ternaires utilisées dans ses *Capricci*, dès lors élargis à cette indication «3» non orthodoxe, il ne serait pas étonnant que Frescobaldi ait cru bon de commenter ses intentions pour ne pas égarer ses lecteurs, si comme nous le pensons les relations métriques sont au cœur de l'intérêt qu'il porte à cette forme.

reliés d'une façon ou de l'autre à Frescobaldi.[16] On peut même dire que l'observance de ces particularités constitue au contraire un indice souvent parlant en faveur d'une relation possible à Frescobaldi. Il était l'un des compositeurs de l'époque les plus attachés à l'orthodoxie mensuraliste et prenait manifestement plaisir à en exploiter certains procédés recherchés. Dans le cas du *coucou* manuscrit, réalisé – rappelons-le – dans une échelle de valeurs inférieure, cette mesure «3» plus familière est aussi moins surprenante. Si cette version manuscrite devait être une sorte d'antécédent de la version imprimée, le maintien (peut-être involontaire) d'une mensuration courante dans un manuscrit mais ‹exotique› dans un imprimé serait moins étonnant et s'expliquerait fort bien. Il est arrivé à plusieurs reprises que Frescobaldi, au moment de graver ou de typographier ses œuvres, ait eu recours à diverses mises au propre de fragments provenant d'états antérieurs; ceux-ci sont habituellement trahis par des indications de mesures et des échelles parfois conflictuelles par rapport à leur nouveau contexte, tout en demeurant formellement équivalentes. Dans le cas d'école des *Cento partite* ce pourrait être parfaitement l'explication du début en 6/4: il existe une version manuscrite, probablement contemporaine, copiée de la main de Castellani dans le manuscrit Chigi Q.iv.24 et contenant les 17 premières variations, ce qui fait à peu près les deux premières pages gravées. Cette version initiale sera ensuite élargie en deux ou trois étapes que l'on peut reconstruire par un examen de l'imprimé.[17] Les variations ajoutées furent la courante puis le retour de la passacaille mais notée cette fois en valeurs doubles (sous mesure 3/2); or c'est précisément cette échelle qui est utilisée dans une autre version manuscrite, apparaissant dans le manuscrit Chigi Q.viii.205 aux ff. 95ss., dont manifestement dépendent les divers ajouts faits aux passacailles initiales. Il y a ainsi influence manifeste des échelles de *Notenbild* apparaissant dans ces ‹esquisses› sur les diverses élaborations imprimées qui s'en servent. Rien n'exclut donc dans le cas présent du Coucou imprimé que cette mesure de 3 semiminimes insolite chez lui provienne d'un état dont le manuscrit porte témoignage.

On pourrait alors se poser la question suivante: en supposant que la version manuscrite soit bien de Frescobaldi, eu égard à sa qualité pourquoi n'a-t-elle pas été reprise telle quelle dans l'imprimé? Pourquoi fut-

16 Un cas particulièrement évocateur nous est fourni par l'autographe récemment découvert à Paris, évoqué plus haut. La 3e pièce (f. 3r), sans titre, est une esquisse complète de la 4e variation de l'*Aria detto Balletto* du *Secondo Libro di Toccate* (1627): si dans l'imprimé elle est en notation noire d'emiola minor (semibrèves-minimes noires, barrées comme un 6/4), dans le manuscrit c'est un 3 comme pour le *Coucou*, barré à la minime pointée.

17 Cf. sur cette enquête DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, pp. 56–60.

elle recomposée? Nous sommes personnellement tentés de répondre: précisément à cause du style particulier des capricci. Rappelons en effet que le 7e capriccio, *Or che noi rimena*, constituait un hapax dans la série, probablement introduit lors d'un des remaniements entre autres pour amener le nombre à douze (et aussi pour des raisons examinées ailleurs et dues aux atermoiements de Frescobaldi au moment de la publication); comme tel il a été supprimé dans les éditions vénitiennes sûrement pour manque d'homogénéité avec le reste. Il était en effet libellé ‹en partite›, ce en quoi il obéissait à un modèle assez semblable à celui que suggère le coucou manuscrit, dont les *partite* sont aussi numérotées. Frescobaldi est ainsi très soucieux non seulement de la qualité intrinsèque du contenu, mais aussi de sa logique interne et de l'homogénéité du volume.[18] Il a dû donc reprendre l'idée du coucou manuscrit qui lui plaisait et dont l'originalité (l'ostinato) cadrait parfaitement avec le propos contrapuntique sévère de l'ouvrage à constituer. Il en adapte l'échelle à une écriture plus conforme au style contrapuntique classique appliqué aux autres capricci pour le début (échelle ‹renaissance› en valeurs plus grandes) et le réécrit en appliquant une dérivation thématique relativement stricte, semblable à la canzona-variation. Il supprime évidemment la numérotation désuète des variations, mais maintient autant que possible l'idée de la progression d'animation (l'intensification) clairement affichée dans la version manuscrite. L'ensemble du projet formel de l'œuvre se modèle dès lors clairement sur les *capricci*; il est pensé en fonction de son incorporation au volume des *Capricci*.

Cette explication nous paraît beaucoup plus plausible que toute tentative de trouver l'origine du *coucou* manuscrit chez un autre compositeur imitateur, avec cet exotique emprunt du début qui, dans ce cas et pour des raisons incompréhensibles, doit être réécrit en valeurs diminuées! Ce genre d'‹intertextualité› semble assez théorique, dépourvu de bon sens et peu crédible. La seule possibilité acceptable serait d'imaginer que, si le manuscrit était postérieur à l'imprimé, son auteur-imitateur ne soit autre que Frescobaldi lui-même. Mais ceci nous semble bien moins probable que l'inverse.

Si comme tout le donne à penser ce *coucou* manuscrit est effectivement l'œuvre de Frescobaldi, alors il y a de très fortes chances pour qu'il accrédite l'ensemble du manuscrit Q.iv.25: Borbone n'aurait certainement jamais mélangé des œuvres de divers compositeurs avec celles de son maî-

18 Il y a de nombreux exemples que l'on pourrait citer dans l'aventure éditoriale frescobaldienne de ce souci d'homogénéité: 12 Fantaisies, 12 Capricci, 10 Ricercari et 5 Canzoni en 1615 auxquels auraient dû répondre 10 Canzoni et 5 Ricercari en 1645, etc.

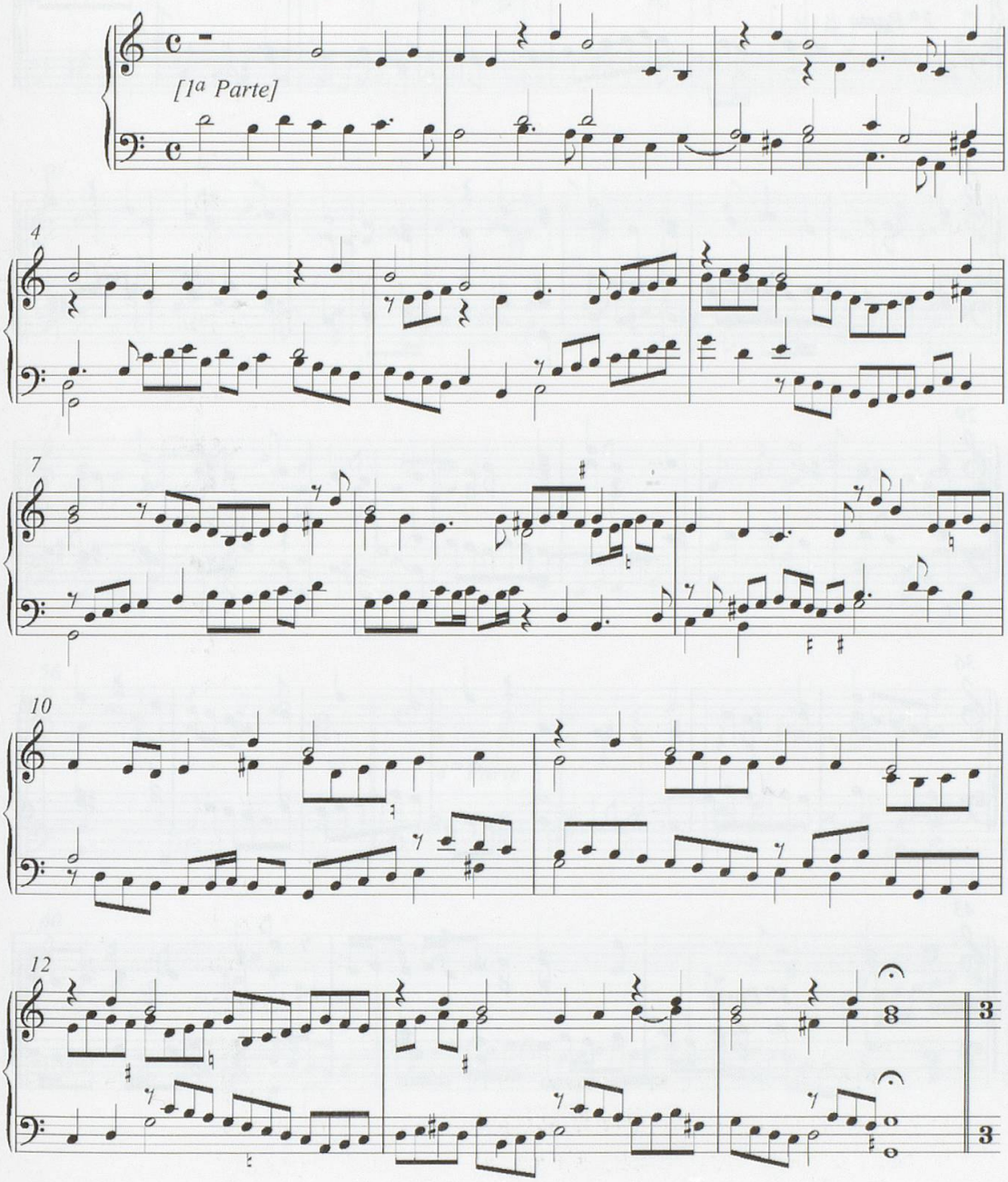
tre, collègue et ami avec qui il collaborait depuis plus de dix ans déjà, sans entête ni indication. Si l'on réserve provisoirement les trois dernières toccate, nous sommes d'ailleurs personnellement tout à fait convaincus de la paternité de Frescobaldi pour ce manuscrit qui sera commenté dans son intégralité au moment de l'édition critique imminente. Car il y a évidemment toute une série d'autres arguments à développer en faveur de cette attribution – mais qui échappent à l'objet ici présenté.

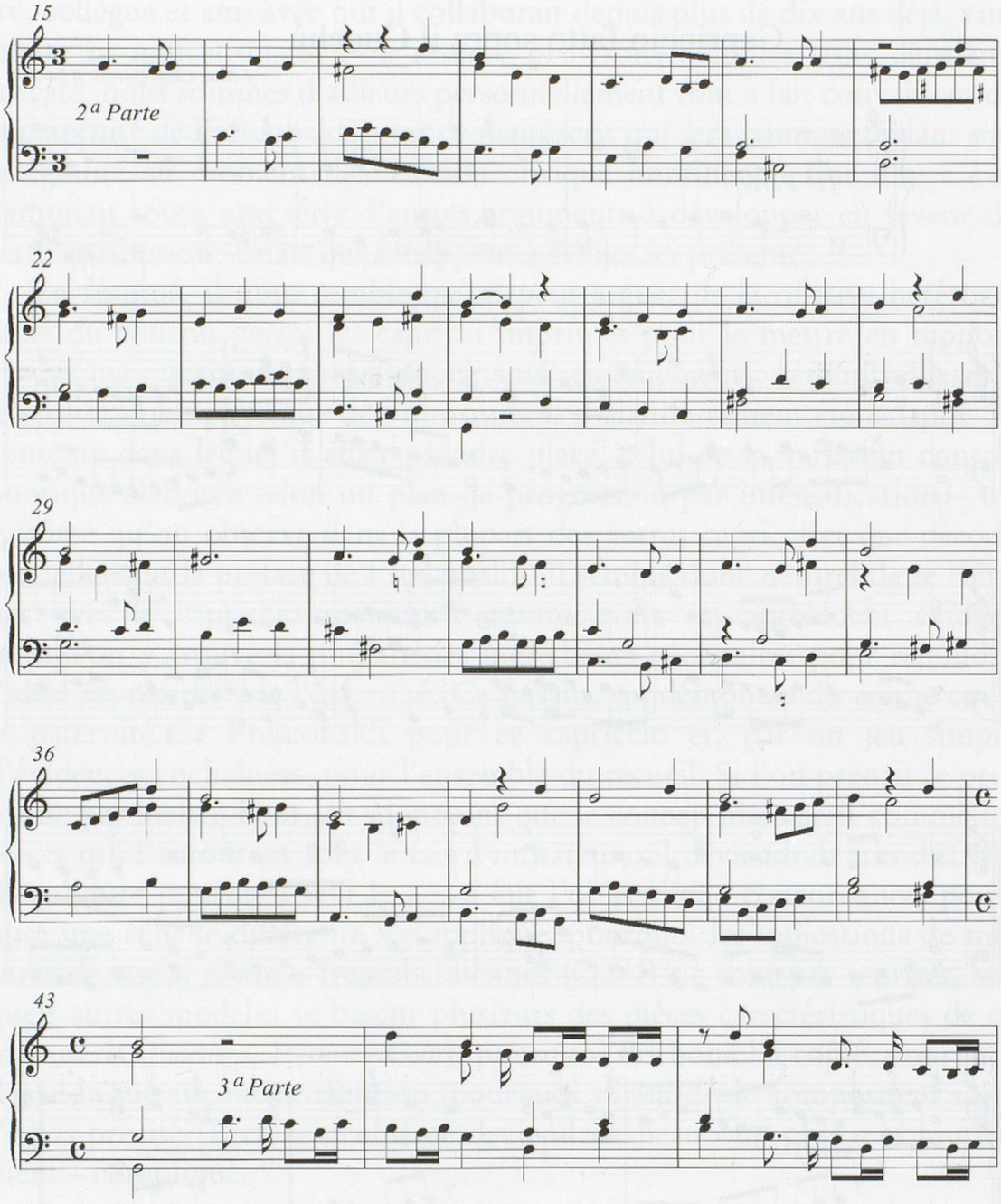
En résumé, il nous semble qu'on peut arguer de la relative hétérogénéité du coucou parmi les capricci imprimés pour le mettre en rapport avec le manuscrit: il a subi d'importants remaniements, démontrables par le seul examen physique de l'imprimé. Il a manifestement été ‹adapté› au contexte dans lequel il allait prendre place, celui de la variation contrapuntique élaborée selon un plan de progression par intensification – un système qu'on observe dans la plupart des autres capricci et que décode partiellement la préface de Frescobaldi. Il semble donc naturel de se tourner vers le capriccio manuscrit comme vers un antécédent évident puisqu'on y trouve la plupart des ingrédients nécessaires pour rejoindre l'idéal représenté par l'imprimé. Ce faisant, on démontre du même coup la paternité de Frescobaldi pour ce capriccio et, par un jeu simple d'évidences enchaînées, pour l'ensemble du recueil. Si l'on prenait le problème par l'autre bout, en supposant que le coucou manuscrit comme les pièces qui l'entourent sont le fait d'imitateurs, il deviendrait très difficile d'expliquer pourquoi seul le *coucou* fait l'objet d'une concordance, pourquoi une échelle différente s'y applique, pourquoi les indications de mesures de *tempus perfectum* frescobaldiennes (O3/1) ne sont pas reprises, sur quels autres modèles se basent plusieurs des pièces caractéristiques de ce manuscrit (*Fiorenza*, *Vestiva i Colli*), pourquoi Borbone l'a copié, pourquoi il n'a donné aucune attribution, pourquoi s'il en est le compositeur il ne l'a pas précisé? Bref, le problème deviendrait beaucoup plus – et inutilement – compliqué.

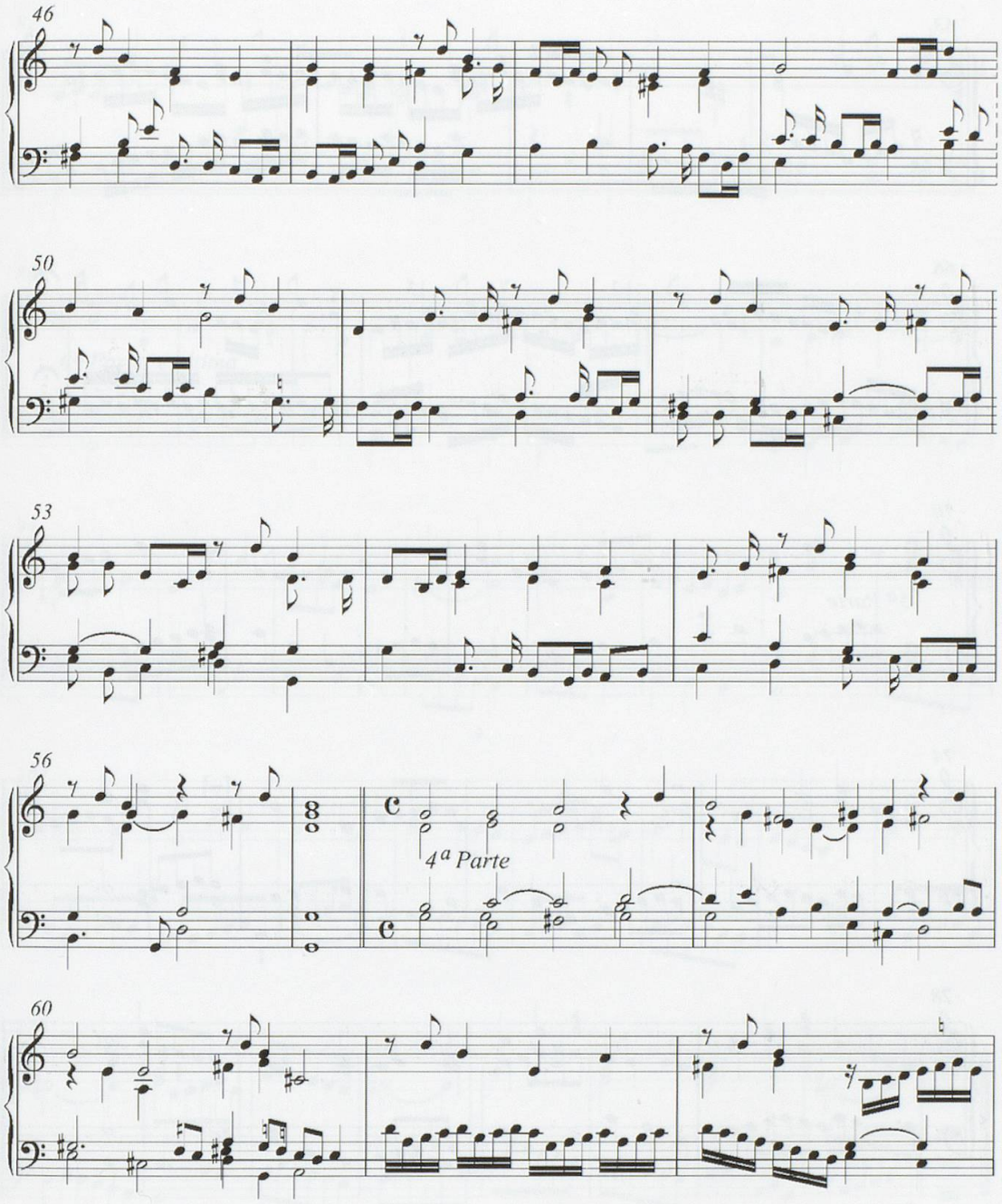
Nous donnons ci-dessous une édition du Coucou tel qu'il se présente dans le manuscrit Chigi Q.iv.25.
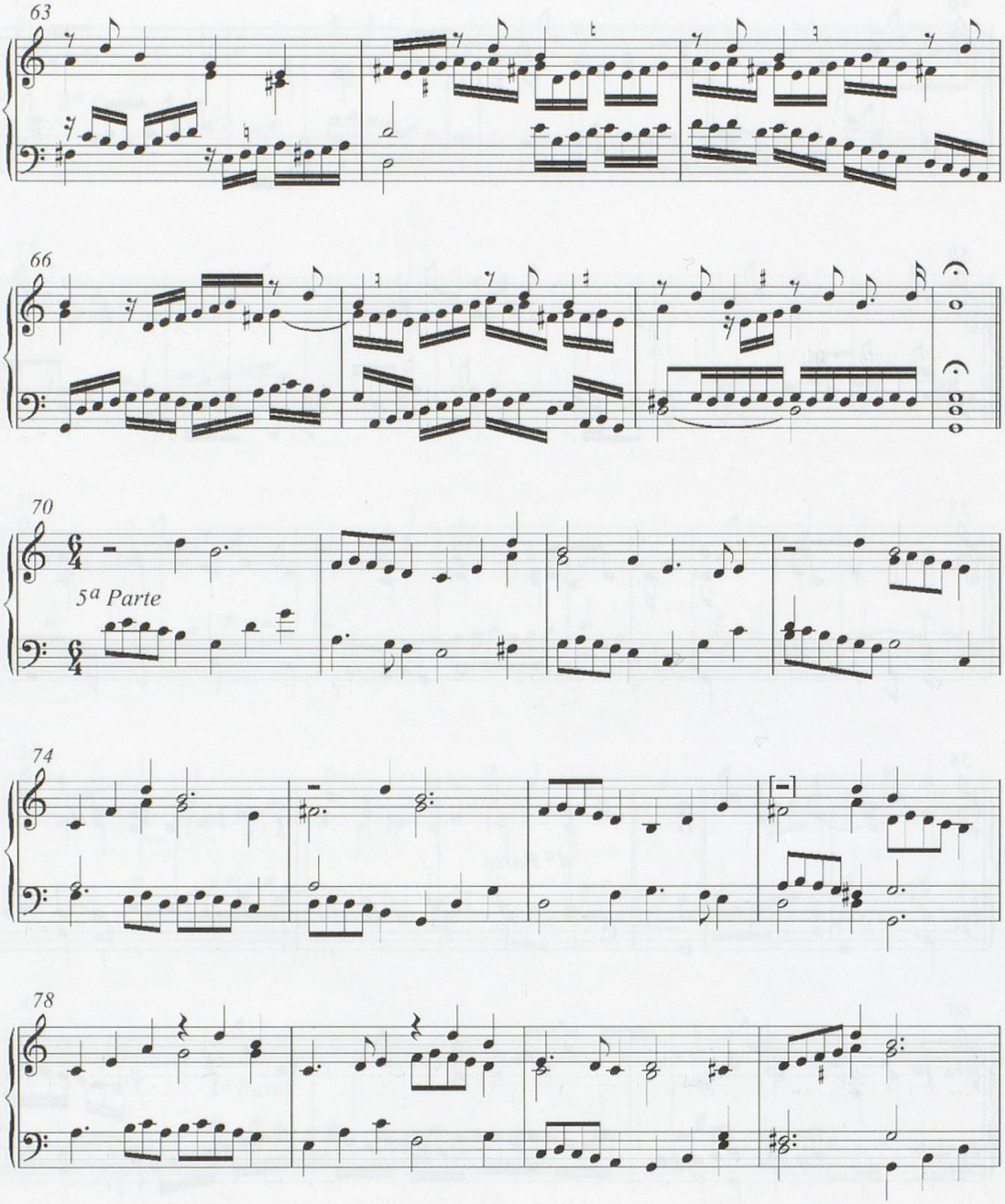
Capriccio fatto sopra il Cucchù
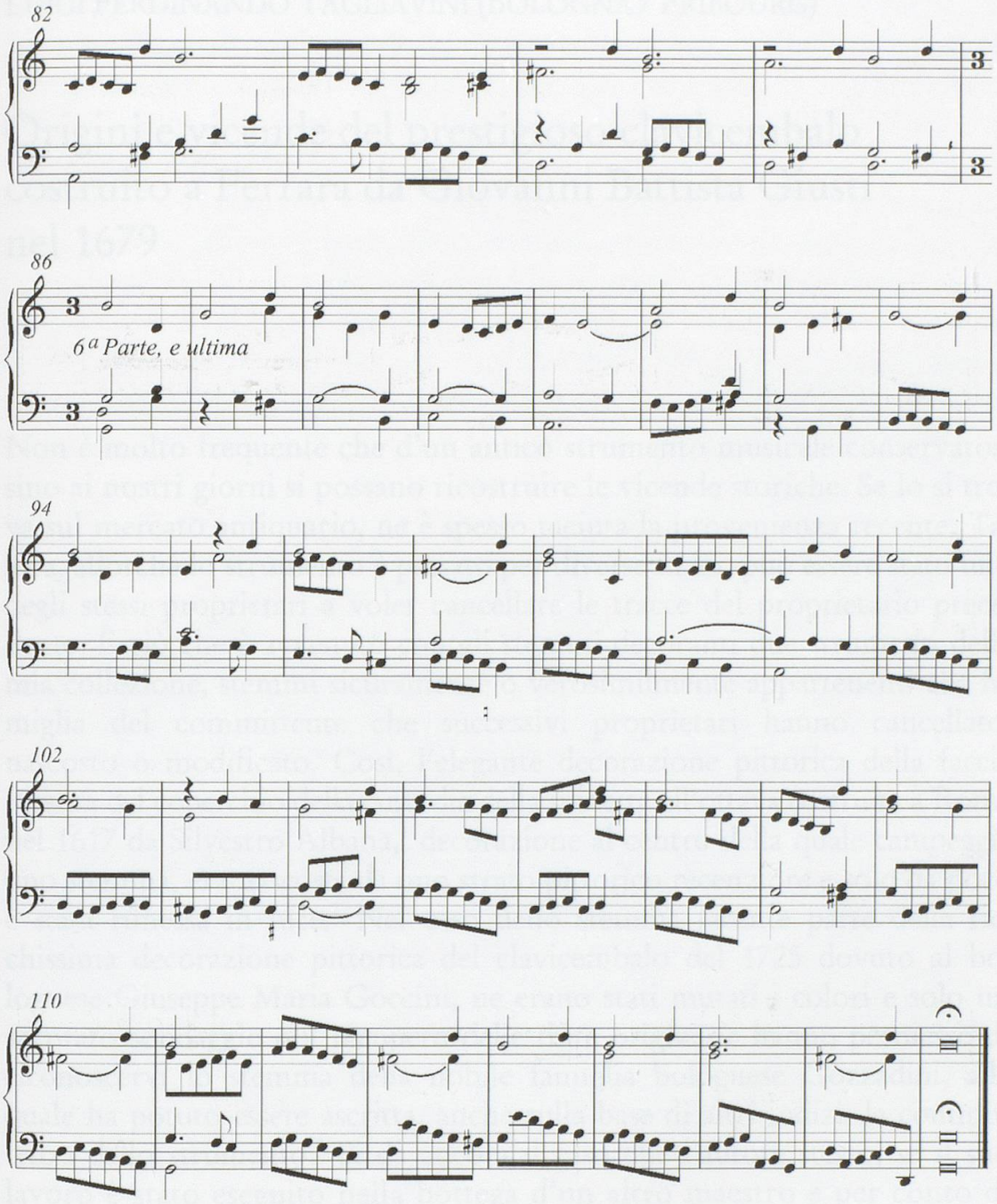
I-Rvat, Chigi Q.iv.25, ff 24-30'




15
2ª Parte
22
29
36
43
3ª Parte


46
50
53
56
4ª Parte
60


63
66
70
5ª Parte
74
78


82
86
6ª Parte, e ultima
94
102
110

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI (BOLOGNA / FRIBOURG)

Origini e vicende del prestigioso clavicembalo costruito a Ferrara da Giovanni Battista Giusti nel 1679

Non è molto frequente che d'un antico strumento musicale conservatosi sino ai nostri giorni si possano ricostruire le vicende storiche. Se lo si trova sul mercato antiquario, ne è spesso taciuta la provenienza recente. Talora, allorché lo strumento è passato per diverse mani, può essere stato uno degli stessi proprietari a voler cancellare le tracce del proprietario precedente. È ciò che è avvenuto con gli stemmi decoranti due strumenti della mia collezione, stemmi sicuramente o verosimilmente appartenenti alla famiglia del committente che successivi proprietari hanno cancellato, nascosto o modificato. Così, l'elegante decorazione pittorica della faccia interna del coperchio della custodia della spinetta all'ottava costruita a Roma nel 1617 da Silvestro Albana,[1] decorazione al centro della quale campeggia uno stemma, era nascosta da uno strato pittorico recenziore e solo da poco è stata rimessa in luce.[2] Nel caso dello stemma facente parte della ricchissima decorazione pittorica del clavicembalo del 1725 dovuto al bolognese Giuseppe Maria Goccini, ne erano stati mutati i colori e solo un accurato sondaggio e il recupero delle tinte originarie hanno permesso di riconoscervi lo stemma della nobile famiglia bolognese Gozzadini, alla quale ha potuto essere ascritta, anche sulla base di altri indizi, la committenza dello strumento.[3] Si dà ancora il caso che l'autore stesso, se il suo lavoro è stato eseguito nella bottega d'un altro maestro e per conto di questo, abbia dovuto tacere il suo nome o nascondere la sua firma in luogo pressochè inaccessibile. Nella mia collezione, da cui attingo tutti gli esempi qui riportati, vi sono due casi del genere: uno è quello del cembalo costruito a Roma negli anni Ottanta del XVII secolo da Mattia di Gand, che lavorava allora probabilmente nella bottega di Giueppe Boni ed ha scritto l'attestazione della sua paternità su uno degli squadretti colleganti fondo e fascia

1 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 145–149.
2 Cfr. BOLDRINI–CARNEVALI, *Spinetta di Silvestro Albana*, pp. 18–25.
3 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 94–107.

lunga;[4] l'altro caso è quello del pianoforte rettangolare costruito nel 1786 per conto della casa Longman & Broderip di Londra da John Geib, che si sentì costretto a nascondere firma e data scrivendole sul fondo, sotto la tavola armonica.[5] Nella spinetta ‹all'italiana› costruita a Parigi nel 1681 da Louis Denis l'autore ha messo in bella evidenza il suo nome, il luogo e la data, ma ha nascosto, scrivendola sulla superficie inferiore della tavola armonica, la preziosa informazione che lo strumento era destinato alla propria figlia Maria Angélique, la futura moglie di Louis Marchand.[6]



Clavicembalo di G.B. Giusti di Lucca, Ferrara 1679, con pitture attribuite a Giuseppe Zola

4 Cfr. TAGLIAVINI, *Mattia di Gand*.

5 La descrizione di questo strumento apparirà nella nuova edizione del catalogo della Collezione Tagliavini, in preparazione a cura di John Henry van der Meer e Luigi Ferdinando Tagliavini.

6 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 177–185.

Del tutto opposto è il caso del clavicembalo su cui l'autore ha voluto indicare, nella scritta apposta sul pannello frontale, non solo il suo nome, la data e il luogo di costruzione, ma persino la nazione: «ITALICA BONONIA FECIT JOSEPH MARIA DE GOCCINIS ANNO DOMINI MILLESIMO SEPTINGENTESIMO VIGESIMO PRIMO». Si tratta anche d'uno dei rari casi in cui uno strumento è rimasto sino ai giorni nostri in possesso della famiglia a cui era stato destinato: fu un dono di nozze, in verità un po' tardivo, per Lady Elisabeth Parker, sposata nel 1720 con Sir William Heathcote di Hursely (Hampshire), e rimase presso la famiglia Heathcote sino agli anni Settanta del XX secolo, per poi ritornare nel 1981 nell'originaria «italica Bononia» a far parte della mia collezione. La precisa conoscenza dell'origine di questo strumento ha condotto alla verosimile ipotesi che la committenza sia da ricollegarsi alla presenza a Bologna – negli anni della sua costruzione – di James Stuart, pretendente, quale Giacomo III, al trono d'Inghilterra; questi risiedeva nella città emiliana nel palazzo Belloni (oggi Cantelli) contornato da una vera e propria corte.[7]

Talora, infine, le vicende storiche sono affidate alla tradizione orale o a documenti la cui attendibilità non è dimostrabile o che non sono sicuramente riferibili allo strumento in questione. Del sontuoso clavicembalo costruito a Napoli nel 1584 da *Nicolaus Albana Venetus* conosciamo con sicurezza autore e data, desumibili da una scritta facente parte della decorazione della barra sopra i salterelli; ma non sappiamo con certezza quando e da chi esso fu ‹normalizzato› (con la trasformazione da uno a due registri, la modifica dell'ambito e delle misure delle corde);[8] ciò sembrerebbe potersi ricollegare in qualche modo alla vendita, in data 5 dicembre 1659, da parte del cembalaro Angelo Faenza, d'un cembalo «fatto da Nicolò Albano all'anno 1584»;[9] l'identificazione dello strumento qui citato con quello della mia collezione è tentante, ma si scontra con la tradizione orale che vorrebbe che esso fosse rimasto sin dall'origine a Sorrento, dove sarebbe stato suonato dalla sorella di Torquato Tasso, Cornelia.[10] Infine, tra i documenti di cui non potrà mai essere accertata l'attendibilità citerò la scritta su un foglietto (più precisamente sul verso della metà superiore d'un biglietto di partecipazione di nozze) che ho trovato accluso ad un pianoforte ‹a tavolo di cucito› attribuibile al vien-

7 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 87–93.

8 Per una descrizione dello strumento si rinvia alla nuova edizione del catalogo della Collezione Tagliavini, in preparazione.

9 Cfr. NOCERINO, *Arte cembalaria a Napoli*.

10 Informazione trasmessami dagli antichi proprietari.

nese Joseph Klein e databile intorno al 1820,[11] scritta ove si afferma che su tale strumento Rossini avrebbe impartito una lezione di canto a Francesca Ciani Camperio, asserzione basata certo su una tradizione orale. La connessione è tutt'altro che inverosimile: Francesca Ciani era sorella dei celebri uomini politici, banchieri e patrioti italo-svizzeri Giacomo (Milano, 1776 – Lugano, 1868) e Filippo (Milano, 1778 – Lugano, 1867), il primo dei quali era in amichevoli rapporti con Rossini;[12] e il Pesarese figura tra le personalità di spicco che frequentavano il salotto che Francesca teneva a Milano.[13]

Si dà il caso che dati relativi ad antichi strumenti musicali tuttora esistenti emergano fortuitamente nel corso di ricerche d'archivio. È quanto accaduto nei confronti dello strumento che, per la maestria della sua fattura e la bellezza delle sue sonorità, considero il ‹principe› della mia collezione, il «gravicembalo» a tre registri (8' 8' 4') che reca, sul listello frontale, la scritta «IO: BAPTA: IUSTUS LVCEN: FERRAR: MDCLXXIX».[14]

Al momento dell'acquisto di questo strumento, nel 1971, il nome del lucchese Giovanni Battista Giusti era noto grazie ad alcuni strumenti da lui firmati conservatisi sino ad oggi. Ma poco o nulla si conosceva della sua vita e della sua attività; ancora nel 1987, data della seconda edizione del catalogo della mia collezione, ci si dovette limitare, nelle *Note biografiche* ivi pubblicate,[15] alla laconica affermazione che «l'attività del cembalaro lucchese Giovanni Battista Giusti è documentata dal 1676 al 1693». Non si sapeva, in particolare, ch'egli avesse operato fuori dalla sua città natale e

11 Per una descrizione dello strumento si rinvia alla nuova edizione del catalogo della Collezione Tagliavini, in preparazione.

12 Si conosce infatti una lettera scritta da Giacomo Ciani il 30 marzo 1828 da Parigi a Rossini, in cui viene usato il confidenziale *tu*: cfr. ROSSINI, *Lettere e Documenti*, pp. 339-340.

13 Francesca Ciani fu moglie di Carlo Camperio, dottore in diritto e in matematica, da cui ebbe vari figli, tra cui Filippo (Philippe, Lodi 1810 – Milano 1882), dottore in diritto all'Università di Ginevra e molto attivo nella vita politica di quella città, e Manfredo (Milano 1826 – Napoli 1899), notissimo esploratore, scrittore e uomo politico. Francesca «era una donna energica e di grandi ideali e fervente patriota libertaria» e diede ai figli un'educazione patriottica e severa, come ci comunica con grande cortesia il professore Andrea Camperio Ciani (professore associato di etologia e psicologia evoluzionistica all'Università di Padova), bisnipote di Manfredo. Sulle famiglie Ciani e Camperio, sui rapporti di Giacomo Ciani con Rossini e sul salotto milanese di Francesca Ciani Camperio cfr. FUGAZZA-GIGLI MARCHETTI, *Manfredo Camperio*, in particolare il saggio DELLA PERUTA, *Autobiografia di Camperio*, in cui viene citato CAMPERIO, *Autobiografia*, ove il passo concernente il salotto di Francesca Ciani Camperio si trova a p. 3.

14 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 64–73.

15 TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, p. 73.

risultava pertanto sorprendente che lo strumento in mio possesso fosse stato costruito a Ferrara[16] (*Ferrariae*, come va risolta l'abbreviazione nella scritta sopra citata). Ritenni subito che il fatto d'averlo trovato proprio a Ferrara fosse da ascrivere ad una pura coincidenza, come in effetti è poi risultato.

Già due anni dopo l'apparizione del catalogo della mia collezione un sostanziale contributo alla biografia del cembalaro lucchese veniva offerto da Patrizio Barbieri.[17]

Ricerche d'archivio gli hanno permesso d'accertare che Giovanni Battista Giusti, figlio di Antonio, nacque a Lucca tra il 1624 e il 1635; recatosi a Roma, fu lavorante nella bottega di Giuseppe Boni da Cortona dal 1648 al 1656, per passare poi con le stesse mansioni, dal 1657 al 1659, in quella di Girolamo Zenti. La sua attività quale cembalaro indipendente resta documentata dal 1676 al 1693.

Le indagini di due altri studiosi hanno permesso di mettere in luce, dapprima per via congetturale, indi con quasi assoluta certezza, la genesi dello strumento di Giusti facente parte della mia collezione.

Nel 1994 Arnaldo Morelli pubblicava un importante saggio sui rapporti di Giovanni Legrenzi col marchese Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese del suo tempo e rendeva note ben 53 lettere inviate dall'insigne musicista al Bentivoglio e a membri della sua famiglia nell'arco di tempo compreso tra il dicembre 1657 e il gennaio 1689.[18] Come è noto, Legrenzi fu maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, istituzione fondata nel 1597 dalla nobile famiglia Bentivoglio. Tenne tale carica – secondo quanto Morelli ha potuto accertare – dai primi di novembre 1656 sino agli inizi del 1665. Qualche anno dopo si stabilì a Venezia, mantenendo tuttavia continui rapporti con l'ambiente musicale ferrarese, in particolare con Ippolito Bentivoglio e, dopo la morte di questi il 4 febbraio 1685, con la vedova di lui Lucrezia Pio di Savoia. Dal Bentivoglio egli riceveva varie incombenze, non tutte legate alla sua attività di compositore. È qui di particolare interesse l'incarico affidatogli da Ippolito di procurargli legno di cipresso, ebano ed avorio per la costruzione d'un clavicembalo, incarico di cui ci informano sei lettere scritte da Legrenzi a Bentivoglio tra il 16 novembre 1678 e il 15 aprile 1679. In adempienza all'ordine, Legrenzi reperì ed inviò una trave di cipresso «di Candia di longhezza dodeci palmi et larghezza due [...] tanto vecchio e

16 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, p. 73, dove si è affermato prudentemente che lo strumento fu costruito «per Ferrara».

17 BARBIERI, *Polyanthea technica di Pinaroli (1718–32)*.

18 MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*.

stagionato che non può esser meglio»,[19] oltre «a sei pezzi [di cipresso] segati ed uno grande, che cotesto cimbalaro potrà a suo piacimento far segare, [...] dell'istesso trave che era il già trasmessogli»,[20] vari pezzi d'avorio e «un pezzo di libre sei d'ebano»;[21] il 15 aprile Legrenzi, temendo che il cipresso inviato non fosse sufficiente, informava d'aver «procurato ch'il cimba[la]ro resti provisto a sua piena sodisfatione che a tal efetto ho dovuto pregare l'Undeo[22] a dargli una cassa di cipresso con

19 Lettere del 3 e del 24 dicembre 1678: nr. 18 e 19 della serie pubblicata in MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*.

20 Lettera dell'8 aprile 1679, nr. 21 in MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*.

21 Ibid.

22 Il prof. Loris Stella, che sta compiendo approfondite ricerche sui cembalari veneziani, ritiene verosimile l'identificazione in Francesco Maria Undei (Venezia, 1626–1694). Egli c'informa tuttavia che all'epoca operava in qualità di «conza spinette» anche il più giovane fratello, Antonio Undei (1635–?). Benchè la figura di Undei occupi un posto marginale nel contesto del presente articolo, la lunga comunicazione inviatami dal prof. Stella – che vivamente ringrazio – è troppo ricca di preziose notizie, (a iniziare dai rapporti tra i fratelli Francesco Maria e Antonio) per non essere riportata qui integralmente.
Francesco Maria Undei, che – come leggiamo nel testamento del 1667 (I-Vas, *Notarile Testamenti*, atti P.A. Bozini) – aveva dovuto sborsare di tasca propria ingenti somme per tirar fuori di prigione il fratello Antonio, ebbe sicuramente rapporti con Legrenzi quando questi fu eletto nel 1685 maestro di cappella in S. Marco. Infatti, secondo una lunga tradizione, nell'accompagnamento della liturgia della Settimana Santa veniva utilizzata una spinetta o più spinette, in luogo degli organi, ed all'uopo la Procuratoria pagava un cembalaro (talvolta si trattava dello stesso organaro curatore degli organi) per l'accordatura: nella seconda metà del Seicento tale compito era stato affidato a Francesco Maria Undei, precisamente dal 1685 al 1690, con salario annuo di due ducati (cfr. MADRICARDO, *Archivio di Stato di Venezia*, pp. 293 e 299). Francesco Maria apparteneva ad un'importante famiglia di cembalari proveniente da Bergamo, stabilitasi a Venezia sul finire del Cinquecento con il capostipite Donato. Primogenito di Girolamo Undei e di una certa ‹Bricita›, Francesco Maria era stato tenuto al fonte battesimale della chiesa di S. Marcuola il 28 settembre 1626 dal noto «libraro musicale» Alessandro Vincenti. Gli scarni elementi biografici sono per lo più desumibili dal testamento sopraccitato, documento questo che abbiamo avuto modo di aprire, per la prima volta, nel 1985. Francesco Maria abitava nel sestiere di Castello in una casa di un certa importanza poichè l'inventario, allegato all'atto, la descrive arredata da «cuori d'oro» laccati, da numerosi quadri nel «portego», con una stanza dotata d'un «horgano fatto in Allemagna» e, nella soffitta, tutti gli «hordegni da lavorar spinette»; nello studio, oltre alla documentazione di crediti e pegni, erano riposti «denari in contanti in ori e argenti alla somma di ducati mille e tre sento». Disponeva di 2000 ducati liquidi e beni immobili, insomma viveva in maniera sufficientemente agiata. Sempre dalla lettura del testamento trapela una certa generosità nell'elargire somme di denaro, non solo a tutti i parenti, ma anche a monache, monasteri, prigionieri di S. Marco e di Rialto e ai quattro Ospedali della città. Francesco Maria riserva una particolare attenzione all'Ospedale della Pietà, tanto da

altri legni d'esquisita conditione».[23] La coincidenza della data e dei materiali richiesti (in particolare l'ebano e l'avorio) hanno fatto subito supporre a Morelli che lo strumento in oggetto fosse il clavicembalo costruito da Giovanni Battista Giusti proprio a Ferrara nel 1679, con corpo e tavola armonica di splendido cipresso e tastiera con coperte d'ebano e avorio, facente parte delle mia collezione. «Il fatto che Legrenzi dovesse procurare i materiali – afferma giustamente Morelli – lascia pensare infatti a un cembalaro non residente a Ferrara, come era probabilmente il Giusti».[24] Subito informato da Morelli, appena egli ebbe reperito e studiato le lettere, gli confermai la fondatezza della sua ipotesi.

In realtà, il legno di cipresso inviato in più riprese era tanto da poter «bastare ed in aventaggio per due cimbali non che per uno».[25] Ed effettivamente, come si vedrà in seguito, Giusti costruì a Ferrara non uno, ma due cembali e la «trave [...] di Candia» gli servì per un ulteriore strumento realizzato a Lucca. L'ipotesi che uno dei due clavicembali sia da identificare con quello della mia collezione resta sempre valida.

far supporre abbia avuto contatti professionali con il pio luogo, forse in qualità di cembalaro per la fornitura e la manutenzione degli strumenti a penna. Lascia, infatti, il suo «horgano così conspicuo fatto in Allemagnia, [...] acciò sia posto in coro in chiesa per servirsi della musicha», «20 ducati per le pute cantore e sonadore del coro» ed altre somme. I rapporti con l'Ospedale appaiono abbastanza stretti se egli nomina i Governatori quali commissari ed esecutori testamentari e dispone di essere sepolto in quella chiesa, pregando gli venisse fatta, a sue spese, «una pietra con lettere intagliate [...] et con altre parole più proprie che parerà alli medesimi signori Governatori». Dal lettura del secondo testamento del 1694, che ho appena rintracciato, si evince che le disposizioni sono significativamente cambiate sia nello stato patrimoniale che nei legati. In questo sono chiamati quali esecutori testamentari la moglie Angela e lo zio prè Giovanni Domenico Partenio (1633–1701), musico di primo piano, dal 1685 vicemaestro di Cappella a S. Marco e maestro dal 1692 al 1701. Data la coincidenza cronologica delle nomine, è probabile sia stato lo stesso zio a favorire l'assunzione dell'Undei quale cembalaro della basilica, anche se il nome di qualche altro componente della famiglia di cembalari era già apparso nei registri dei Procuratori. Lascia allo zio, in segno di profondo affetto, una fruttiera donatagli «dal Principe di Toscana, et una coppa d'argento». Quest'ultimo dato documentario ci informa in maniera sorprendente come il cembalaro fosse in stretta relazione con la Corte toscana, forse per la fornitura di qualche strumento. Del resto, come tutti i componenti della famiglia Undei, anche Francesco Maria godeva della stima e dell'amicizia di importanti musicisti, basti ricordare, oltre a Giovanni Legrenzi, Pier Francesco Cavalli che nel testamento scrive: «a Francesco Undeo mio carissimo lascio la fruttiera d'argento et il sordino». Ad un mese dalla dettatura del suo ultimo testamento, Francesco Maria Undei moriva l'11 novembre 1694 per «febbre e catarro»; le esequie furono celebrate dallo zio Partenio.

23 Lettera del 15 aprile 1679, nr. 22 in MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*.

24 Cfr. MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*, p. 56n.

25 Lettera dell'8 aprile 1679, nr. 21 in MORELLI, *Ippolito Bentivoglio*.

Ulteriori, recenti ricerche hanno fortemente corroborato l'ipotesi che il cembalaro che nel 1678–79 lavora a Ferrara per Ippolito Bentivoglio sia stato veramente Giovanni Battista Giusti.

Ciò è emerso grazie al ritrovamento e alla pubblicazione, da parte di Sergio Monaldini,[26] di quattro lettere scritte da Lucca da Giacomo Lucchesini[27] ad Ippolito Bentivoglio, tre datate 14 giugno e 15 novembre 1679 e 24 luglio 1680, l'altra non datata, ma certo intermedia alla seconda e alla terza.[28] Le lettere vertono su una spinetta a due registri (*Principale e Ottavina*) e a due tastiere che «il Giusti cimbalaro» costruiva in quei mesi per il Bentivoglio e che fu spedita a Ferrara, via Bologna, la domenica 21 luglio 1680. Nella lettera del 15 novembre si dice esplicitamente che «venne il Giusti a Ferrara per lavorarli i due cimbali» e si informa pure che «nella spinetta è impiegato il cipresso di Candia che portò da Ferrara datoli dalla V*ostra* S*ignoria* Ill*ustriss*ima, dicendomi non haverne portato altro che questo, che serve per la medesima».

Il tipo di spinetta costruito da Giusti è assolutamente eccezionale, non tanto per i due registri, quanto per le due tastiere. Sappiamo quanto rari erano in Italia i clavicembali a due tastiere; ancor più sorprende dunque vederne dotata una spinetta. Risulta, come si vedrà or ora, che ad ispirare Giusti sia stato l'esempio del suo maestro Girolamo Zenti, uno dei più geniali cembalari italiani di tutti i tempi,[29] a cui si deve l'invenzione della

26 MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*.

27 Monaldini legge, a quanto pare erroneamente, «Zucchesini» confondendo, come accade purtroppo abbastanza spesso, la L e la Z maiuscole. Tra le tante vittime di questo infortunio, se pure con lo scambio inverso delle due lettere, va annoverato Giovanni Bernardo Zucchinetti (1730–1801), del quale si conservano manoscritti nell'archivio musicale del convento benedettino di Einsiedeln (Svizzera) un *Concerto a due organi* in Si bem. maggiore e una *Sonata overo Concerto a due organi* in Re maggiore (Mss. 55/12 e 55/60), entrambi pubblicati presso l'editore viennese Doblinger sotto l'erroneo nome di «Lucchinetti»: cfr. TAMMINGA, *Music for two organs*, p. 263.

28 Cfr. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, pp. 393–394, 408–409 e 434.

29 Girolamo Zenti si rivela un artefice di dimensioni europee. Nato a Viterbo agli inizi del XVII secolo, in tale città ha costruito nel 1631 il suo primo strumento conosciuto, che è pure la più antica spinetta traversa oggi nota, conservata nel Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles (cfr. MAHILLON, *Catalogue*, nr. 1983). Tra il 1638 e il 1653 Zenti è attivo a Roma e nello stesso anno 1653 a Stoccolma; in tale città («in civitate Holmiae») costruisce un clavicembalo elencato e descritto nell'inventario della collezione medicea di strumenti musicali redatto nel 1700 (cfr. GAI, *Conservatorio di Firenze*, p. 7). Ritorna subito a Roma, ove rimane almeno sino al 1660; è in questo periodo, dal 1657 al 1659 – come s'è visto – che lavora nella sua bottega Giovanni Battista Giusti. Nel citato inventario mediceo del 1700 vengono elencati due clavicembali da lui costruiti nell'Urbe rispettivamente nel 1656 e nel 1658 (cfr. GAI, *Conservatorio di Firenze*, pp. 6–7). Nel 1664 la sua presenza è segnalata a Londra, ove egli è a servizio di Carlo II (cfr. LAFONTAINE, *King's Music*). Nel 1664-

spinetta traversa, che fu subito adottata dai colleghi transalpini e designata dai francesi, in omaggio alla sua origine, ‹épinette à l'italienne›.[30]

Il 14 giugno 1679 Giacomo Lucchesini scriveva da Lucca al Bentivoglio che Giusti «farà [la spinetta] così con l'ottavina, e sospenderà il principiarla per esserli nato un pensiero, mentre sia di gusto di V*ostra* S*ignoria* Ill*ustriss*ima, di farla con dui tastature, una delle quali suonerà il principale e l'ottava, e l'altra l'ottavina sola, e credo anche il principale si potrà suonar da sè. E questo pensiero gl'è nato sù l'esempio di Girolamo suo maestro, che poco avanti alla sua morte, mentre ne fece una, che riuscì buonissima e n'hebbe diverse commissioni di simili, quali però non potè compire». Nella lettera di Lucchesini del 24 luglio 1680 si precisa che nella spinetta «troverà dui tastature, e suonandosi la più bassa suoneranno tutti due i registri. E per suonare il principal solo basta spinger in dentro la tastatura di sotto. E ciò si fa per via di due legnetti un poco rivoltati in sù, che sono in fine, da tutte dui le parti della medesima tastatura».

Per tornare al clavicembalo della mia collezione, le sue ulteriori vicende sono in parte ‹leggibili› sullo strumento stesso. Evidentemente, nonostante l'eccellenza e l'eccezionalità della fattura – di cui l'autore era certo fiero, avendo scritto il suo nome o le sue iniziali ben nove volte su elementi dello strumento – la custodia, ovvero cassa esterna, non ha ricevuto la pregevole decorazione pittorica che orna l'interno del coperchio e della ribalta che qualche decennio più tardi. Essa è stata infatti attribuita senza

1666 è nuovamente a Roma, ove costruisce nel 1666 un clavicembalo oggi conservato a New York (cfr. LIBIN, *Keyboards instruments*, p. 18). Nel 1666 Zenti si reca a Parigi ove costruisce nel 1668 una spinetta elencata nell'inventario mediceo del 1700 (cfr. GAI, *Conservatorio di Firenze*, p. 7). Non molto dopo pare doversi collocare la sua morte. Essa è comunque anteriore al 14 giugno 1679, data della già citata lettera indirizzata da Giacomo Lucchesini di Lucca a Ippolito Bentivoglio di Ferrara, nella quale Zenti è detto già deceduto (cfr. nota 28). Dato che Giusti, nell'ideare la sua spinetta a due tastiere per Bentivoglio, trasse esempio da uno strumento costruito da Zenti «poco avanti la sua morte», è più che verosimile che il maestro viterbese abbia terminato la sua attività in Italia. Il profilo qui offerto è tratto dal saggio ‹Panorama dell'arte cembalaria italiana› di John Henry van der Meer, di prossima pubblicazione all'interno della nuova edizione del catalogo della Collezione Tagliavini.

30 Dopo gli esempi offerti da Zenti e da Giusti (in strumenti, per quanto sappiamo, purtroppo non sopravvissuti) sarà un tedesco, Christoph Bohr, a costruire nel 1713 a Dresda una spinetta traversa a due tastiere, strumento straordinario anche perché dotato di tre registri. Esso si conserva presso il *Musikinstrumenten-Museum der Universität* di Lipsia: cfr. HENKEL, *Musikinstrumenten-Museum*, nr. 56.

esitazione al pittore Giuseppe Zola (Brescia, 1672 – Ferrara, 1743), attivo a Ferrara fin da giovane età.[31]

Nel corso del Settecento il clavicembalo dovette lasciare Ferrara, per passare in proprietà del senatore bolognese marchese Lodovico Bolognini (1705–1767). Ciò è testimoniato da un'etichetta incollata sulla superficie inferiore del telaio del supporto (su cui si veda oltre la descrizione); su di essa figura il nome «MARCHIO LVDOVICUS DE BOLOGNINIS» e lo stemma della sua casata («un Stainbecco azzurro rampante, con un giglio nella spalla donatoli dalla Casa di Francia») corredato dalla parola in francese arcaico «LEAVTE». Il supporto stesso, palesemente posteriore allo strumento, è stato quasi certamente fatto costruire dal Bolognini: le sue cinque gambe terminanti a forma di piede caprino sembrano fare esplicito riferimento all'‹arma› della casata Bolognini e lo stile dell'assieme «corrisponde, nel suo robusto spessore e nella tipologia decorativa, ai canoni dell'arte lignaria in auge a Bologna» all'epoca in cui visse il Bolognini.[32]

Quanto allo strumento stesso, esso non ha subito fortunatamente alcun intervento che abbia comportato modifiche, se non l'applicazione di leve per il comando dei tre registri, leve fuoruscenti da feritoie praticate nel listello frontale. Di questi elementi recenziori non sono sopravvissuti che i perni delle leve e le feritoie. Questo ‹fatto compiuto› ha indotto, nel corso del restauro effettuato nel 1974, a ripristinare le leve, pur reintegrando egualmente il sistema originale d'azionamento, costituito da asticciole verticali inserite all'estremità delle liste-guida, elementi di cui erano sopravvissuti solo i fori d'innesto. Del sistema originario di comando dei registri fa parte inoltre un tirante fissato all'estremità sinistra della lista-guida (quella anteriore) del registro di 4' e passante attraverso una feritoia praticata nella fascia lunga dello strumento; anche quest'elemento, mirante evidentemente a facilitare l'azionamento del 4', è stato ripristinato durante il restauro. Va notato che non v'è analoga feritoia nella cassa esterna, il che mostra che ci si avvaleva di quest'accorgimento, permettente di inserire e disinserire rapidamente l'*Ottavina*, solo quando si suonava con lo strumento fuori cassa. Ciò avveniva di regola allorché si suonava ‹in concerto› con altri musicisti, che potevano così disporsi attorno al cembalo, liberi dell'impedimento costituito dal coperchio.

31 Cfr. la sezione ‹Decorazione›, dovuta alla penna di Wanda Bergamini, e la bibliografia ivi citata in TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, p. 72; essa viene riportata nel presente articolo, nel quadro della descrizione dello strumento.

32 Vengono qui citate le parole di Wanda Bergamini, su cui si veda la precedente nota 31.



Clavicembalo di G.B. Giusti, 1679, con ribalta alzata

Quanto qui asserito permette di concludere che elementi apparentemente estranei allo strumento vero e proprio, quali cassa esterna, coperchio e decorazione pittorica potevano avere un ruolo tutt'altro che marginale nel campo della prassi esecutiva. Cercherò qui di illustrare i vari casi che ricorrono:

1 Clavicembali cosiddetti ‹levatori di cassa›, vale a dire dotati d'una custodia esterna a cui sono applicati coperchio e ribalta.

a) La pittura sulla ribalta va guardata frontalmente. Se tenuto entro la cassa esterna, lo strumento va suonato a coperchio chiuso e ribalta in posizione verticale, o quasi, di fronte all'esecutore, oppure con coperchio aperto e ribalta ruotata di 180°, quindi con la pittura della ribalta stessa nascosta alla vista. È il caso che si riscontra, nella mia collezione, oltre che nel cembalo di Giusti del 1679, in quello di Nicolò Albana

del 1584.[33] In quest'ultimo la cassa esterna, che sembra risalire all'origine, è dotata d'un'asticciola imperniata all'interno della fascia sinistra, nel vano della tastiera, avente appunto lo scopo di reggere la ribalta alzata (evidentemente senza che essa possa raggiungere la posizione verticale).

b) La pittura sulla ribalta è orientata come quella del coperchio e va guardata dal lato destro a coperchio aperto. In tal caso, che ricorre nella custodia del clavicembalo di Mattia di Gand, datata 1685,[34] un'esecuzione a coperchio chiuso e ribalta alzata davanti al suonatore non sembra essere stata prevista.

In entrambi i casi lo strumento va estratto dalla cassa esterna per l'esecuzione di musica d'insieme.

2 Clavicembali privi di cassa esterna, con coperchio incernierato sulla fascia lunga. Si tratta quasi esclusivamente di strumenti tardo-settecenteschi come, nella mia collezione, il cembalo costruito dal fiorentino Vincenzio Sodi nel 1791–92.[35] Qui ci si trova in presenza d'una doppia ribalta: quella principale, incernierata al bordo anteriore del coperchio vero e proprio e con decorazione pittorica costituente un prolungamento di quella sul coperchio, da guardarsi dunque lateralmente, a coperchio aperto. La piccola ribalta anteriore funge da ‹copri-tastiera›; a coperchio chiuso, essa può essere ruotata sì da poggiare sulla ribalta principale e fungere da leggìo; all'uopo essa è provvista d'un apposito listello ‹fermacarte›. Un'esecuzione a coperchio chiuso è qui dunque chiaramente prevista e a coperchio aperto l'intera superficie interna di coperchio e ribalta dev'essere messa in vista. Tuttavia il coperchio incernierato e quindi costantemente connesso allo strumento non rende più possibile l'antico costume di far musica d'assieme con i musicisti disposti intorno al cembalo. Ma ci troviamo ormai nell'epoca del dominio del pianoforte e delle nuove prassi musicali ad esso legate. Questo stesso clavicembalo, uno degli ultimissimi strumenti a coda a corde pizzicate costruiti in Italia, rivela nella sua struttura l'influsso del pianoforte viennese del tempo, modello che Vincenzio Sodi, del resto, seguiva quale costruttore di pianoforti.

33 Per una descrizione dello strumento si rinvia alla nuova edizione del catalogo della Collezione Tagliavini, in preparazione.

34 Cfr. TAGLIAVINI, *Mattia di Gand*.

35 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 114–121.

3 Clavicembali con finta custodia, appartenenti cioè al tipo che, con termine inglese coniato da Frank Hubbard, vengono normalmente designati «false inner-outer».
L'esigenza, evidentemente impellente per gli antichi italiani, di poter suonare musica d'insieme disponendo i suonatori e i vocalisti attorno allo strumento senza che vi sia per essi l'ostacolo del coperchio aperto, fa sì che di norma nei cembali di questo tipo, in cui strumento e cassa sono indissociabili, il coperchio non sia incernierato e non possa dunque essere ‹aperto›. Esso può essere semplicemente posato sullo strumento o completamente rimosso. Si può dunque suonare a strumento completamente scoperchiato – ciò che avviene di regola nella musica d'insieme – o a strumento chiuso con ribalta alzata. Per questa ragione solo la superficie interna della ribalta – quella che, a ribalta alzata, viene messa in vista – è dotata di decorazione pittorica, mentre quella della parte principale del coperchio – non essendo mai in vista – resta grezza. Ciò avviene anche in strumenti riccamente e sontuosamente dipinti, come nel clavicembalo Goccini del 1725 della mia collezione, ove sono decorati, oltre alla superficie interna della ribalta, tutte le fasce, il leggìo e il listello frontale, ma non la parte interna del coperchio vero e proprio.[36] Parimenti nuda si presenta la superficie interna del coperchio, salvo quella della ribalta, nel clavicembalo-pianoforte costruito da Giovanni Ferrini nel 1746, appartenente anch'esso al tipo con finta custodia.[37] Si potrà obiettare che qui il coperchio è incernierato; pare tuttavia indubbio che le cerniere siano frutto d'un intervento recenziore.

Descrizione del clavicembalo di Giovanni Battista Giusti di Lucca, Ferrara 1679

Paternità, luogo e data di costruzione sono attestati dalle seguenti scritte:

a) Sul listello frontale, a inchiostro: «IO: BAPTA: IVSTVS LVCEN: FERRAR: MDCLXXIX.»
b) Sulla leva del primo tasto (Sol0), a penna: «+/*GBG/1679*» e su quella dell'ultimo tasto (Do5), sempre a penna: «*53/GBG/1679*».

36 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 94–107.

37 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 186–200 e TAGLIAVINI, *Ferrini* I, riveduto e aggiornato in TAGLIAVINI, *Ferrini* II.

Scritte a penna figurano pure sui salterelli della prima (Sol0) e dell'ultima nota (Do5), rispettivamente: «+/P/1679» e «53/P/1679» (fila posteriore, 8'), «+/S/1679/GBG» e «53/S/1679/GBG» (fila intermedia, 8'), «+/O/1679/GBG» e «53/0/1679/GBG» (fila anteriore, 4'). Sulla superficie inferiore del telaio del supporto è applicata un'etichetta con stemma (stambecco rampante), il nome «MARCHIO LVDOVICUS DE BOLOGNINIS» e il motto «LEAVTE». Un frammento di un'analoga etichetta sopravvive incollato sotto il fondo della cassa esterna.

La cassa esterna è d'abete, con fasce incollate ‹ad appoggio›. Il fondo è applicato sotto le fasce ed è incorniciato da un listello, tranne che in corrispondenza della fascia lunga. Il coperchio è incernierato mediante due bandelle di ferro scorrenti in cardini infissi sulla fascia lunga ed è congiunto alla ribalta con quattro cerniere di ferro; queste ultime sono montate su piastre a forma di giglio fissate sulle apposite liste. Coperchio e ribalta sono bordati da un listello abbracciante il pannello anteriore e le fasce, ad eccezione della fascia lunga. Il pannello anteriore di chiusura, d'abete, è innestabile nelle apposite scanalature fra il bordo anteriore delle fasce e del fondo e il bordo delle consuete assicelle anteriori adibite al suo sostegno. Nell'assicella destra è incorporata una serratura, con piastra a forma di cuore, entro cui va inserito l'occhiello d'una linguetta di ferro incernierata sulla ribalta. Il pannello di chiusura è provvisto di leggìo, ripiegabile all'interno quando il pannello è inserito ed alzabile allorchè il pannello stesso viene tolto e appoggiato sui bordi superiori delle fasce, sopra il somiere.

Il supporto su cui poggia la cassa esterna è costituito da un telaio, la cui sagoma corrisponde a quella del fondo e a cui sono fissate cinque gambe a doppia curva terminanti a forma di piede caprino. Gambe e zoccoli sono dorati. Tra le due coppie anteriori di gambe, immediatamente sotto il telaio, è inserito un cassetto, estraibile lateralmente, sotto la fascia corta. Tale supporto risale verosimilmente al XVIII secolo ed è stato probabilmente fatto costruire dall'allora proprietario marchese Lodovico Bolognini.

Per quanto concerne il corpo del cembalo va rilevato:

- Le fasce e il listello davanti alla tastiera sono incollati contro i bordi del fondo.
- Sulla parte anteriore del fondo vi sono due supporti per il telaio della tastiera.
- Le fasce sono incollate tra loro ad augnatura.

- L'angolo fra la fascia lunga e quella posteriore è di 61°.
- Le fasce hanno una cornice superiore in parte sovrapposta, in parte applicata esteriormente e una cornice inferiore applicata lateralmente; un'altra cornice si trova sul lato interno delle fasce, sopra la tavola armonica.[38]
- Al momento dell'acquisto dello strumento (1971), alle fasce lunga e corta erano applicate esternamente, all'altezza del somiere e delle liste-guida dei salterelli, due tavolette di rinforzo in legno di cipresso; quella sulla fascia corta presenta sul suo lato interno la dicitura «*Disopra*», relativa alla sua corretta applicazione. Tali tavolette non sono originali; ciò è dimostrato, tra l'altro, dal fatto che la tavoletta applicata alla fascia lunga copriva la feritoia per il passaggio del tirante del registro di 4'. In occasione del restauro (1974) questi elementi sono stati perciò tolti e conservati a parte.
- Le fiancate della tastiera, curvilinee, sono continuazioni delle fasce lunga e corta e sono rivestite da un'impiallacciatura. Ad esse sono incollati i blocchetti laterali.
- Il listello frontale è dotato d'una cornice superiore in parte sovrapposta, in parte applicata esternamente, d'una cornice inferiore applicata anteriormente e di un'altra cornice inquadrante la già menzionata iscrizione. Esso non presenta, a differenza delle fasce, alcuna cornice interna.
- La barra sopra i salterelli è provvista d'una cornice bordante la sua superficie superiore e d'una modanatura lungo il bordo inferiore del lato anteriore.
- Le sedi laterali d'innesto e di sostegno della barra terminano anteriormente a forma di cartiglio arrotolato.
- Le fasce, il listello davanti alla tastiera, le fiancate e i blocchetti laterali della tastiera, il listello frontale, la barra sopra i salterelli, le sue sedi d'innesto e sostegno e le cornici sono in cipresso. Il fondo e i supporti per il telaio della tastiera sono d'abete; il diaframma è di pioppo.

Sulla costruzione interna va rilevato:

- Il fondo, dietro il diaframma, è dotato di sei catene. I chiodi con cui diaframma e catene sono fissati al fondo e le rigature tracciate a secco in loro corrispondenza sulla superficie inferiore del fondo rendono visibile all'esterno la posizione di questi elementi.

38 Si vedano le sagome delle cornici, rilevate da Friedemann Hellwig, in TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 204–205.

- Le fasce sono collegate al fondo da squadretti: quattro per la fascia lunga, otto per quella curva, uno per quella posteriore ed uno all'angolo tra fasce corta e curva.

La tavola armonica, di cipresso, è bordata da una cornice, essa pure di cipresso. Lungo le liste-guida dei salterelli la cornice è incavata nei *soprani* per lasciar posto all'estremità del ponticello del 4'. Non v'è rosetta. Fra il diaframma e la lista anteriore d'appoggio della tavola armonica c'è una distanza di 9 mm, sicchè il vano interno non è totalmente chiuso.

La tavola armonica è provvista delle seguenti catene:

- due catene, la prima (1) più lunga della seconda (2), si trovano tra la lista anteriore d'appoggio della tavola armonica e la fascia lunga e non passano sotto i ponticelli;
- due catene, tra loro parallele (3–4) si estendono, nella parte posteriore, dalla fascia curva verso quella lunga;
- un'altra (6), nella parte anteriore, parallela alle catene (3) e (4), si trova tra la fascia curva e il listello d'attacco del registro di 4'; le catene (3), (4) e (6) passano sotto il ponticello del registro di 8', sotto cui sono incavate;
- nella zona centrale v'è un'ulteriore catena (5), circa parallela alle ultime tre citate, tra la catena (2) e la fascia curva; essa incrocia i due ponticelli e il listello d'attacco del 4', sotto i quali è incavata. Non è assolutamente certo che questa disposizione sia quella originale: c'è infatti traccia d'un'altra catena, ora mancante, incrociante la catena (4).

Sotto la tavola armonica è applicato pure evidentemente il listello d'attacco delle punte del 4'.

Il somiere consta di due strati. Quello superiore, costituente la parte sicuramente originale, è in legno di noce chiaro e poggia su due sostegni d'abete; questi ultimi appaiono rinforzati con due ulteriori sostegni di noce scuro, fra i quali è inserito lo strato inferiore, anch'esso di noce scuro, incollato allo strato superiore. Sulla superficie del somiere una cornice di cipresso scorre lungo le fasce – lunga e corta – e lungo le liste-guida dei salterelli; la parte lungo le liste-guida – analogamente alla cornice sulla tavola armonica – è interrotta nei *soprani* per far posto all'estremità del ponticello del 4' sul somiere.

Le caviglie degli 8' sono ordinate in due file divergenti dai *bassi* ai *soprani*, raggruppate in ogni fila in analogia alla disposizione dei tasti (le caviglie dei cromatici un po' arretrate rispetto a quelle dei diatonici); tale

sistemazione è stata segnata sul somiere mediante quattro rigature a secco. Le caviglie del 4' sono in fila semplice, senza rigatura.

Numeri progressivi, indicanti gli spessori delle corde, figurano scritti in inchiostro nero sul somiere, in corrispondenza delle caviglie di determinate note:

Registri di 8'		Registro di 4'	
Sol_0	1	Sol_0	5
La_0	2	$Do\#_1$	6
Sib_0	3	Sol_1	7
Si_0	4	Do_2	8
Do_1	5		
Re_1	6		
Re_2	7		
Re_3	8		

Quattro distanziatori di ferro attraversano le liste-guida dei salterelli, tra il somiere e il diaframma, tra le cave delle note $Sol\#_1/La_1$, La_2/Sib_2, La_3/Sib_3, $Fa\#_4/Sol_4$.

I quattro ponticelli sono di noce; quelli sul somiere (4' = *n*, 8' = *o*) sono leggermenti curvi (convessità verso le liste-guida), quelli sulla tavola armonica (4' = *p*, 8' = *q*) quasi paralleli alla fascia curva.[39] Il ponticello degli 8' è ripiegato a gomito in corrispondenza delle prime nove corde dei *bassi* (da Sol_0 alla corda più lunga di Do_1). Le prime ventun corde degli 8' (da Sol_0 alla corda più lunga di $Fa\#_1$) hanno due punte sul ponticello della tavola armonica.

Le ventun corde dotate di due punte sul ponticello hanno il loro attacco ad un listello di noce rialzato, dotato di modanatura.[40] Le altre corde degli 8', dalla corda più corta di $Fa\#_1$ a Do_5, sono attaccate a punte che attraversano la cornice della tavola armonica.

L'ambito della tastiera è Sol_0 La_0-Do_5 (53 tasti). Il telaio è d'abete, con traversa di noce smussata ai due lati lunghi e con lista-guida dei tasti parimenti in noce. Le leve dei tasti, in faggio, sono contrassegnate da una numerazione a penna da + [=1] a 53. Le leve dei diatonici sono per la maggior parte zavorrate in piombo. Le coperte dei tasti diatonici sono

39 Le lettere in corsivo che contraddistinguono i ponticelli si riferiscono alle sagome pubblicate in TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 204–205.

40 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 204–205.

d'ebano, in due sezioni, con una rigatura nella parte anteriore. I frontalini sono pure in ebano, con semicerchi torniti (quelli dei tasti 48 e 53, mancanti, sono stati rifatti nel 1974). Le coperte dei tasti cromatici sono in avorio su noce tinto di nero. Le guide dei tasti consistono in lamine di legno di bosso inserite in coda e scorrenti nelle apposite scanalature della lista-guida (le lamine dei tasti 4 e 9, mancanti, sono state rifatte nel 1974).

Le guarnizioni sono in panno rosso sulla lista posteriore del telaio della tastiera (lista d'appoggio delle code delle leve) e sulla barra sopra i salterelli; in panno verde sulla cornice anteriore del telaio della tastiera (lista delimitante la corsa dei tasti); in panno nero nei punti d'appoggio per i salterelli sulle leve dei tasti.

Le liste-guida dei registri, oblique (convergenti verso i *soprani* rispetto al listello frontale) sono a blocco con pareti di cipresso, separatori di noce e cave con doppie scanalature centrali. Sulle pareti anteriori, a sinistra (lato dei *bassi*), si leggono le seguenti scritte a inchiostro indicanti l'ordine delle liste, da quella verso la tavola armonica a quella verso il somiere:

Principale primo./ Bassi./ 1. (= 8' posteriore)
Secondo Principale./ Bassi./ 2. (= 8' anteriore, ossia lista mediana)
Ottavina./ Bassi./3. (= 4', lista anteriore)

Tali indicazioni comportano la seguente disposizione (vista da chi suona):

8' ←
8' →
4' ←

Una feritoia nella fascia lunga in corrispondenza della lista-guida anteriore (4'), chiusa in epoca recenziore e coperta, come già s'è detto, da una tavoletta applicata a rinforzo della fascia, è stata riaperta in occasione del restauro e riutilizzata per il passaggio d'un tirante laterale del registro di 4'.

Le liste-guida sono sprovviste dei consueti blocchetti laterali; ciascuna è tuttavia dotata d'un foro (all'estremità dei *bassi* per l'8' posteriore e il 4', a quella dei *soprani* per l'8' anteriore); si tratta quasi sicuramente delle sedi di asticciole verticali atte a rendere possibile il comando manuale delle liste stesse (come nel cembalo di G.M. Goccini, 1725, di questa stessa collezione[41]). Tali asticciole sono state reintegrate nel corso del restauro nel

41 Cfr. TAGLIAVINI–VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, pp. 94–107.

1974. Inoltre, ogni lista presenta un altro foro (per gli 8' posteriore e anteriore all'estremità dei *soprani*, per il 4' a quella dei *bassi*); questi ultimi tre fori trovano corrispondenza in altrettanti fori praticati sul somiere, certo per l'applicazione di punte fungenti da perni a leve di comando. Di tali leve resta testimonianza in due aperture ai lati sinistro e destro del listello frontale, aperture permettenti la fuoruscita delle teste delle leve stesse. Dato che queste aperture sono evidentemente recenziori, è chiaro che il sistema di leve non può essere originale; esso è stato comunque ripristinato nel 1974.

I salterelli, in legno d'albero da frutto senza zavorre di piombo, sono numerati, in ogni fila, da + (= nr. 1) a *53*; sotto i numeri essi recano rispettivamente le indicazioni *P* (= ‹primo›, fila posteriore), *S* (= ‹secondo›, fila mediana) e *O* (= ‹ottavina›, fila anteriore). Sono recenziori nella fila *P* (8' posteriore) i salterelli nr. 22, 26, 28, 45 e 52, nella fila *S* (8' anteriore) i nr. 6, 14, 19, 27, 33 e 40, nella fila *O* (4') i nr. 39 e 47. Mancano i salterelli antichi nr. 32 della fila *S* e nr. 14 della fila *O*: essi sono stati ricostruiti nel 1974.

Le linguette in legno di sorbo, i plettri di penna, le molle di setola, per il cui passaggio i salterelli sono opportunamente perforati. Gli smorzatori sono singoli.

Misure (espresse in centimetri)

Cassa esterna	la.	90.5	
Fascia lunga	l	235.0	sp.1.30÷1.40
Fascia corta		l	51.6
sp.1.35			
Fascia posteriore	l	31.0	sp.1.30
Fascia curva			sp.0.70÷0.80
Altezza senza coperchio		26.4	
Altezza con coperchio e supporto		97.0	
Corpo del cembalo (tutte le misure senza cornici)	la.	86.5	h 23.10
Fascia lunga	l	230.0	sp.0.27÷0.42
Fascia corta	l	49.4	sp.0.27÷0.42
Fascia posteriore	l	26.1	sp.0.27÷0.42
Fascia curva			sp.0.27÷0.42
Vano per la tastiera (fra i blocchetti laterali)	la.	78.2	
Distanza della tastiera (superficie dei tasti diatonici) dal suolo		83.0	
Fondo	sp.	1.4÷1.5	
Listello davanti alla tastiera	sp.	1.0	
Catene sul fondo	la.	1.6÷1.2	h 4.0

Squadretti tra fondo e fasce	h	c. 13.0	prof. c.11.5 sp.c.1.2
Tavola armonica	sp.	0.235÷0.200	
Distanza tra tavola armonica e bordo superiore delle fasce		6.5	
Lista anteriore d'appoggio della tavola armonica	h	5.35	
Altre liste d'appoggio	h	3.50	la. 1.35÷1.50
Intercapedine tra lista anteriore d'appoggio e diaframma		0.90	
Catene della tavola armonica:			
1	la.	0.85 (sopra)÷0.30 (sotto)	
	h	0.20 ÷2 ÷ 0.20	
2	la.	1.00÷ 0.65	
	h	0.45 ÷1.60 ÷ 0.30	
3	la.	0.75 ÷ 0.60	
	h	0.20 ÷ 1.00 ÷ 0.2.0	
4	la.	0.85 ÷ 0.35	
	h	0.40 ÷ 1.30 ÷ 0.20	
5	la.	1.00 ÷ 0.30	
	h	0.20 ÷ 1.80 ÷ 0.70	
6	la.	0.80 ÷ 0.40	
	h	0.20 ÷ 1.30 ÷ 0.60	
Listello d'attacco del 4'			
(verso i *bassi*)	la.	1.85	h 1.20
(verso i *soprani*)	la.	1.40	h 0.85
Somiere	la.	19.60 ÷ 16.10	
(davanti)	sp.	3.80	
(dietro)	sp.	3.40	
Ponticello degli 8' sul somiere	la.	1.25 ÷ 1.10	h 1.60 ÷ 1.40
Ponticello degli 8' sulla tavola armonica	la.	1.33 ÷ 1.20	h 1.50 ÷ 1.40
Ponticello del 4' sul somiere	la.	0.90 ÷ 0.70	h 1.10 ÷ 0.90
Ponticello del 4' sulla tavola armonica	la.	0.99 ÷ 0.69	h 0.92 ÷ 0.85
Cornice sulla tavola armonica	la.	0.9	h 0.48
Listello d'attacco per le prime nove corde dei *bassi* (con cornice)	la.	2.3	h 1.9
Telaio della tastiera	la.	77.4	sp.1.6
	prof.	39.7÷ 36.3	
Traversa del telaio	la.	5.8	sp.2.4
Sporgenza della traversa sopra il telaio		0.8	
Leve dei tasti diatonici	l	38.3 ÷ 35	
Distanza tra le punte sulla traversa e il bordo anteriore		16.5 ÷ 15.2	
Coperte	l	11.05 ÷ 10.65	
Sezione anteriore delle coperte, davanti ai cromatici	l	3.85	
Leve dei tasti cromatici	l	34.20 ÷ 31.0	
Distanza fra le punte sulla traversa e il bordo anteriore		14.4 ÷ 13.2	

Coperte	l	7.2 ÷ 6.8		
Larghezza di tre ottave («Stichmass»)		51.4		
Larghezza totale della tastiera		77.8		
Larghezza media delle porzioni posteriori dei tasti diatonici (tra i tasti cromatici):	Re	1.7		
	Mi-Do	c. 1.3		
Larghezza media dei tasti cromatici		c. 1.5		
Larghezza della parte anteriore dei diatonici		c. 2.3		
Liste-guida dei registri	la.	1.6 ÷ 1.7h 4		
Salterelli	l	c. 10.1	la. c.1.2	sp.c.0.4

Lunghezze delle porzioni vibranti delle corde e punti di pizzico

	P (8' post.)		*S* (8' ant.)		*O* (4')	
Sol_0	189.6	(19.1)	189.0	(16.9)	111.0	(10.0)
Do_1	185.4	(17.5)	181.8	(15.7)	81.8	(9.3)
Fa_1	151.8	(16.5)	146.3	(14.5)	69.1	(7.9)
Do_2	107.8	(14.6)	99.8	(13)	48.2	(7.2)
Fa_2	83.7	(13.7)	79.6	(11.6)	37.2	(6.1)
Do_3	54.2	(11.9)	51.6	(10.4)	25.8	(4.6)
Fa_3	39.5	(10.3)	37.3	(8.8)	19.6	(4.1)
Do_4	25.9	(8.8)	24.8	(7.1)	12.7	(2.6)
Fa_4	19.5	(7.5)	17.8	(6.1)	8.4	(1.9)
Do_5	13.9	(6.3)	13.2	(4.4)	6.2	(0.9)

Sulla decorazione viene qui riportato il testo scritto dalla compianta Wanda Bergamini per il più volte citato catalogo.[42]

Lo stile del supporto, evidente aggiunta alla semplice cassa colorata di turchese del clavicembalo ferrarese, corrisponde, nel suo robusto spessore e nella tipologia decorativa, ai canoni dell'arte lignaria in auge a Bologna negli anni in cui dovette entrare in proprietà del marchese Lodovico Bolognini, senatore e gonfaloniere di antica famiglia, di origine lucchese. Ed alla divisa del casato fa riferimento con probabilità la terminazione delle gambe («[...] fa per arma un Stainbecco azurro rampante, con un giglio nella spalla donatoli dalla Casa di Francia».[43] Lo strumento fu esposto fuori

42 TAGLIAVINI-VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette*, p. 72.

43 DOLFI, *Cronologia*, p. 187.

catalogo alla *Mostra del Settecento a Ferrara* , tenutasi nel 1971, con l'attribuzione dei paesaggi dipinti all'interno del coperchio e della ribalta al pittore Giuseppe Zola (Brescia, 1672 - Ferrara, 1743), brillantemente avanzata da Eugenio Riccomini, curatore dell'esposizione, e da lui riconfermata in questa occasione. (Per la bibliografia e l'interpretazione della personalità dell'artista in rapporto alla cultura del XVIII secolo ed all'ambito ferrarese si rimanda al catalogo della citata mostra, s. p., nn. 38–57, ed al precedente *Settecento ferrarese*, Milano 1970, dovuto anch'esso ad Eugenio Riccomini).

Benchè il ricco spessore cromatico si conservi soltanto a tratti, come conferma il restauro effettuato da Marisa Caprara, non sono perdute le qualità cromatiche e la felicità del clima che invita ad immergersi nella bellezza rasserenante della natura, con lo stesso piacere al quale avvia la musica, in quella rispondenza che gli stereotipi iconografici hanno fatto procedere di pari passo, a partire dal Rinascimento. I soggetti di paesaggio nella decorazione di spinette, arpicordi e clavicembali ebbero infatti larga diffusione: si pensi alle indimenticabili memorie che ne lasciano dipinti del grande Jan Vermeer, o alla seicentesca immagine della campagna romana che commenta la scena mitologica nel sontuoso strumento, già Rospigliosi, in casa Pallavicini a Roma, tradizionalmente ‹di Poussin›.

Per i riflessi operanti della pittura veneziana pare confacente alla decorazione di questo cembalo una data già entrante nel Settecento; essa fu certo tenuta in gran conto dallo Zola, il quale, a detta di Cesare Cittadella, «per soddisfare alle parecchie incombenze che gli venivano addossate, non curò più tanta diligenza, e fatica, e sicuro nel tratto del suo pennello accelerò la maniera, usando nei suoi quadri maggior vaghezza di tinte».[44]

Lo strumento, giunto in eccezionali condizioni di autenticità e in ottimo stato di conservazione, è stato acquistato nel 1971 a Ferrara ed è stato restaurato nel 1974 dalla ditta Tamburini di Crema (Cremona). Esso ha mirato in modo particolare alla sostituzione d'una sezione della lista d'appoggio della tavola armonica lungo la fascia curva che, nei *soprani*, s'era spezzata in corrispondenza d'uno dei tagli praticati in fase di costruzione per permetterne la piegatura. Le punte d'attacco in essa infisse cedevano di conseguenza alla trazione esercitata dalle corde in tensione. Tale danno risale verosimilmente ad epoca alquanto antica, dato che erano evidenti le tracce di tentativi di riparazione: sostituzione d'una parte della cornice attraversata dalle punte, spostamento delle punte stesse in posizione più arretrata. Probabilmente in occasione di tali interventi erano state praticate tre aperture, in seguito richiuse, nel fondo. Il restauro

44 CITTADELLA, *Catalogo*, pp. 167–174.

del 1974, nel corso del quale sono state, tra l'altro, reintegrate le corde (in ottone) e i plettri (in penna), non ha richiesto altri interventi particolarmente importanti, lo strumento essendosi conservato, nel complesso, in condizioni eccellenti. Alcuni ulteriori dettagli su singole operazioni di restauro sono stati dati nel corso della presente descrizione. Ulteriori lavori di revisione sono stati compiuti nel 1989 da Arnaldo Boldrini e Renato Carnevali di Bologna. Nel 1974 è stato compiuto a Bologna, a cura di Otello Caprara, il restauro della cassa esterna e nel 1986, ad opera di Marisa Caprara, il restauro della pittura ornante l'interno del coperchio.[45]

45 Composizioni di Girolamo Frescobaldi e di Bernardo Pasquini sono state registrate su questo prezioso strumento da Luigi Ferdinando Tagliavini nel CD *L. F. Tagliavini and his collection of harpsichord*: CD ERM. 427-2-DDD (1996), nr. 1–2, 18–19, 24–27.

ALEXANDRA NIGITO (BASEL)

L'organo della Cappella del Voto del Duomo di Siena

L'anno 1659 segna l'inizio dei lavori per la costruzione nel Duomo di Siena della cappella dell'Immacolata, detta poi anche della Madonna del Voto, voluta dal papa Alessandro VII Chigi. A pianta rotonda come la corrispondente cappella di S. Giovanni Battista sulla facciata opposta, essa si colloca sul lato destro del Duomo, a fianco del campanile. Le grandi opere di ristrutturazione che investono la chiesa comportano anche un nuovo assetto urbanistico della zona circostante, più in sintonia con il gusto dello scenario seicentesco, a cui si dà avvio con l'abbattimento del monumentale palazzo dell'Arcivescovo, fatto demolire «trovandosi [...] in stato di minacciar rovina», nonché per isolare «tutto un lato della predetta Chiesa», da «incrostare di marmi bianchi, e neri, come nel restante si vede», e per fare posto all'attuale ampia piazza.[1] La progettazione della cappella, fino a poco tempo fa ritenuta del Bernini, viene affidata all'architetto senese Benedetto Giovannelli Orlandi,[2] che riconduce in patria chiare reminiscenze stilistiche del suo viaggio a Roma, dove aveva soggiornato tra la metà di giugno e la metà di luglio 1660, per discutere a voce con il papa Alessandro VII, nel corso di tre udienze, del progetto già illustratogli per mezzo di disegni. In un secondo momento interviene Gian Lorenzo Bernini, chiamato da Alessandro VII a completare i lavori di decorazione della cappella. Di fatto, il *Diario* privato che Ales-

* I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Mons. Giordano Giustarini di Siena, al Dott. Luigi Cacciaglia della Biblioteca Apostolica Vaticana, alla Dott.ssa Susan Scott dell'Archivio dell'Opera Metropolitana del Duomo di Siena, a Saverio Anselmi-Tamburini di Crema e al Dott. Alessandro Lattanzi, per aver messo a mia disposizione i documenti e avermi assistita nella stesura del presente saggio.

1 Cfr. ASS, Opera Metropolitana 40, documento del 19 novembre 1658. Per una accurata trattazione dell'argomento cfr. BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, pp. 22–29 e la copiosa corrispondenza riportata dalla studiosa.

2 Cfr. BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 33.

sandro VII[3] tenne dall'agosto 1655, dunque dal principio del suo pontificato, sino al 16 maggio 1667, pochi giorni prima della morte, suggerisce che fin dall'inizio della costruzione della cappella il papa tenesse in gran conto l'opinione di Bernini e gli chiedesse consiglio.[4] Tutte le opere di abbellimento della cappella – dalle statue di San Girolamo e della Maddalena di Bernini, a quelle del San Bernardino di Antonio Raggi e della Santa Caterina di Ercole Ferrata, ai quadri di Carlo Maratta, al paliotto di metallo, al cancello di entrata della cappella, alle verdi colonne marmoree antiche provenienti dal Laterano, a reliquiari, cristalli, argenti, suppellettili e paramenti – vengono fatte realizzare a Roma sotto la supervisione del Bernini e poi trasportate a Siena, dove lo stesso Bernini invia un suo fiduciario, il pittore e ingegnere tedesco Giovanni Paolo Schor, a visionare e coordinare le attività. La cappella sarà definitivamente ultimata nell'agosto del 1664.[5] I finanziamenti per la cappella giungono interamente da Roma: gli artisti sono in massima parte romani e vengono pagati a Roma per mano del cardinal nipote Flavio Chigi; alla stessa maniera è il cardinal Chigi a fornire l'onorario agli operai attivi a Siena, inviando i denari al cognato Ansano Zondadari, consorte di Agnese Chigi, che si assume poi l'onere di distribuirli alle maestranze. A differenza degli altri lavori per il Duomo, dunque, la costruzione della cappella è l'unica a non essere soggetta al controllo dell'allora rettore Lodovico De Vecchi. Per questo motivo i dettagliati conti per le opere eseguite, approvate e firmate dal Bernini, da Giovanni Maria Bolini e Mattia de' Rossi, sono reperibili nei libri contabili di Flavio presso l'Archivio Chigi della Biblioteca Vaticana,[6] e non a Siena.

Ed è proprio fra queste carte che nel novembre 1661 fa capolino il primo documento che testimonia la costruzione di un organo per la cappella dell'Immacolata: si tratta della quietanza dell'organaro «di Palazo»

3 Estratti del manoscritto, che conta 428 fogli e si conserva in BAV, Chigi O.IV.58, sono pubblicati in KRAUTHEIMER-JONES, *The diary of Alexander VII* e MORELLO, *Bernini*.

4 MORELLO, *Bernini*, p. 328 riporta: «17 Novembre [1659], Lunedì, Il giorno è da noi il P. Virg*ilio* Spada, il P*rior* Bichi guarito, d. Ma*rio* e d. Agost*ino* co' disegni del Duomo di Siena che si mandano al Bernino [...]; alle 2 ho*re* di notte è qua sù il Cav. Bernini co' disegni del Duomo di Siena, e poi M. Bandi*nelli*, M. Ugolini, M. Ferrini [...]». Cfr. anche il documento dell'1 gennaio 1659 citato in KRAUTHEIMER-JONES, *The diary of Alexander VII*, p. 209 («ci è stato il Cav. Bernino [...] gli mostriamo il disegno dell'altare g.re del duomo di Siena») e quello del 10 agosto 1659, *ibid.* p. 211 («[...] è da noi il Bernino [...] parliamo anco dela porta laterale del duomo di Siena»).

5 Cfr. BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 38.

6 Cfr. GOLZIO, *Archivio Chigi*, pp. 79–106, che riporta parte dei documenti relativi alla costruzione della cappella.

Matteo Marioni[7] per il suo operato di trentatrè giorni. Non ci troviamo però dinanzi ad uno strumento realizzato *ex novo* dall'artigiano, bensì ad un precedente organo di Girolamo Zenti che viene acquistato per conto del cardinal Chigi, sistemato prima al palazzo della Longara, quindi scomposto, spolverato e rimesso in ordine, e infine condotto al palazzo dei SS. Apostoli, dove viene ricomposto, tutto con l'assistenza di Marco Marazzoli (doc. 1–5)[8], mentre il falegname Francesco Gualli lavora al somiere. Si tratta probabilmente dello strumento comprato per 500 scudi da Antonio Valenti, che viene saldato nel mese di marzo 1662 (doc. 5–7). Questa notizia si intreccia ben presto con quella di un altro organo, acquistato a più buon mercato dal marchese Giovanni Battista Costaguti per 200 scudi pagati in giugno, e messo in sesto dall'organaro, o «organista» come spesso all'epoca veniva definito, Giacomo Ramerini.[9] Il nome di Marioni scompare d'un tratto dai documenti, mentre Ramerini resta per alcuni anni l'unico protagonista sulla scena organaria dei Chigi, ricevendo un primo acconto di 70 scudi nel marzo del 1662 e un secondo dello stesso importo in settembre per i lavori compiuti su «due Organi», che presumiamo essere quelli di Valenti e Costaguti. I documenti sembrano poi evidenziare che dei due strumenti uno resterà a palazzo dei SS. Apostoli e l'altro sarà mandato a Siena. Infatti i conti presentati da Ramerini a lavoro ultimato sono anch'essi due. Il primo riguarda l'organo di palazzo (il vecchio Zenti?) in cui l'organaro è costretto a rifare «la riduttione, la tastatura et li pedali», aggiungendo otto contrabassi, per volere di Antimo Liberati e di Lelio Colista che seguono i lavori, «conforme a li organi communi, per le difficoltà et imperfettione che ci era», e mostra una certa insofferenza, a quanto pare, per le osservazioni fattegli da Giovanni Paolo Schor che presiede all'operato. Una punta di risentimento sembra infatti avvertirsi quando Schor gli impone di spostare i condotti dell'aria, che una volta levati «sono restati così imperfetti».

7 Matteo Marioni (*ca.* 1614 – dopo il 1672), originario di Lucca, figura dal 1657 tra i dipendenti di Girolamo Zenti. Collaborò anche con Wilhelm Hermans nel 1666–1668. Cfr. BARBIERI, *Pinaroli*, p. 152.

8 Il doc. 4 riporta un dettaglio curioso: Marco Marazzoli, deceduto il 26 gennaio 1662, risulta nella giustificazione del *Giornale* come *quondam* fin dal 24 dicembre 1661. La presenza dell'avverbio non può che spiegarsi con la stesura di una bella copia della quietanza successivamente alla sua morte.

9 Il fiorentino Giacomo Ramerini (*ca.* 1596 – 1 ottobre 1674) fu attivo a Roma anche come cembalaro e dal 1650 ebbe la sua bottega in via del Babuino. Per ulteriori approfondimenti cfr. BARBIERI, *Pinaroli*, p. 154. MERSENNE, *Harmonie universelle*, II, p. iiij, nella *Préface générale au lecteur* lo loda come «l'excellent facteur de Florence le Sieur Rameriny, qui a mis iusques à 5 tons differens sur le clavecin, affin de l'accomoder et de l'aiuster au ton de toutes sortes de chants».

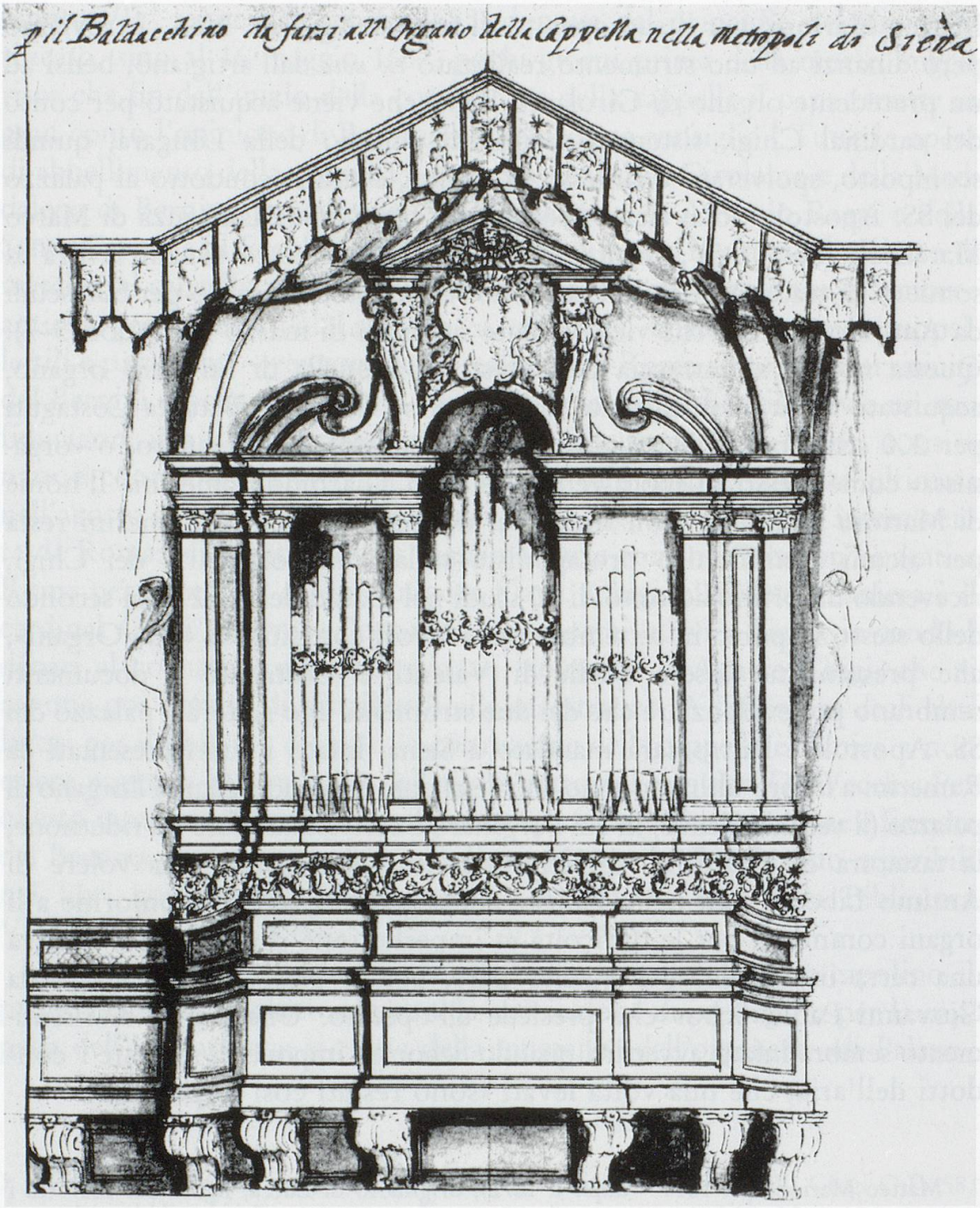


Figura 1: Disegno per la costruzione del baldacchino sopra l'organo (anonimo senese ca. 1664, in BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 259)

Il secondo è riferito all'organo per Siena, che riceve molti e sostanziali ritocchi: la tastiera viene abbassata, le canne di mostra del corpo centrale risistemate, «la registratura con tutti li suoi ordigni», i mantici e i condotti dell'aria rifatti; gli otto bassi di cipresso e i relativi pedali, commissionati all'organaro, sembra invece non siano mai stati aggiunti (doc. 24). Poiché l'organo doveva essere dotato di una nuova cassa adatta

alla diversa collocazione in cantoria, Giovanni Paolo Schor, responsabile della parte estetica, viene incaricato di eseguire diversi disegni in piccolo e in grande, su supporti di carta e legno, e ne realizza due modelli in cartone (doc. 28). Nell'estate 1662 iniziano i lavori di intaglio per la cassa ad opera di Antonio Chiccari (doc. 5, 11, 12, 15, 16, 17), nel 1663 quelli di indoratura da parte di Camillo Saraceni (doc. 5, 18, 19, 20) e la costruzione delle gelosie in rame decorate da Francesco Perone (doc. 5, 21, 22, 23). Dettagliatissimi sono i conti presentati dagli artisti, tutti avallati dal Bernini: seguendo i disegni dello Schor, ad esempio, il falegname Chiccari inizia ad intagliare la cassa e a decorarla riccamente con foglie di quercia, rosoni, colonne, capitelli corinzi, angeli e con le armi dei Chigi. Allo stesso tempo costruisce le casse per il trasporto dell'organo e delle sue parti. Il disegno che Schor deve aver realizzato potrebbe assomigliare a quello conservato presso la Biblioteca Vaticana,[10] fatto in occasione della costruzione del baldacchino da porsi sopra l'organo (fig. 1).

Nell'aprile 1663 Ramerini ha ormai terminato l'opera, ricevendo in maggio i restanti scudi 151 e baiocchi 50 dei 291 e 50 complessivi, e si reca a Siena per «accompagnare, anzi accomodar l'organo» (doc. 5) che, imballato in casse, viene trasportato insieme ad altri oggetti per la cappella via mare da Roma a Livorno, e da Livorno per terra a Siena. L'organaro dunque segue lo strumento fino al luogo di destinazione e si occupa di rimontarlo, ma è costretto a «rifar molti ordegni et accomodar molte canne, che per causa del viaggio si erano guaste». Il rimontaggio dello strumento a Siena inizia il 10 agosto 1663 e dura a lungo, tre mesi più del previsto, anche a causa della malattia di Ramerini che viene rimborsato con 50 scudi aggiuntivi (doc. 31–33). Lodovico De Vecchi, scrivendo da Siena in data 3 dicembre 1663 al Principe Mattias de' Medici di Firenze, esprime i suoi apprezzamenti sull'operato in questi termini: «L'organo nuovo riesce bello d'intaglio, e doratura tutto fatto a Roma, e questa Pasqua prossima di Natale resterà finito».[11]

Le informazioni che riusciamo a ricavare sulle caratteristiche dello strumento sono esigue: sappiamo che si trattava di un organo comune a sette registri, che in mostra aveva 21 canne di principale, che le campate erano verosimilmente tre come nel disegno (forse con 8, 5 e 8 canne per campata, dato che il documento fa riferimento a «cinque canne della mostra del castello di mezzo») e che aveva due mantici (doc. 24).

Questo strumento però, che fu tra gli ultimi elementi ad essere condotti a Siena per ornare la cappella e che fu collocato in alto, sulla parete

10 BAV, Mss. Chigiani, P. VII. 11, c. 1, foglio incollato di mm 430×290, opera di anonimo senese (1664?). Cfr. BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 259.

11 Cfr. BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 179.

di fianco all'entrata di questa, non ebbe lunga vita. Fu infatti sostituito da un altro strumento di Matteo Marioni e del suo collaboratore Filarco Virgiliani nell'autunno del 1671, dunque dopo soli sette anni di operatività. Nel febbraio 1671 l'organo doveva essere già in cattive condizioni se l'abate Leonardo Marsili fu costretto a scrivere da Siena chiedendo che si facesse un mandato per rimetterlo in sesto, in attesa dell'arrivo di quello nuovo (doc. 39). Dopo il trasporto dell'organo a Siena nell'estate del 1671, giungono anche Marioni e Virgiliani che ne seguono l'installazione, occupandosi al contempo della «disfattura dell'altro Organo» che viene imballato in vista di una destinazione a noi ignota. La cassa dello strumento di Ramerini sembra invece essersi conservata fino ai giorni nostri (fig. 2), anche se gli interventi che subì nel tempo non devono essere stati irrilevanti, vista la somma prima di 70, poi di 50 scudi, liquidati rispettivamente nel 1672 e nel 1676 all'intagliatore Bernardino, identificabile quasi per certo con Bernardino Costantini.[12] Nel 1686, inoltre, Francesco Corallo riceve ben 425 scudi per l'«indoratura e pittura da lui fatte nell'Organo» (doc. 48, 52, 53).

Quanto all'organo di palazzo (verosimilmente quello stesso di Zenti che era stato restaurato nel 1661), le ultime notizie lo vedono nuovamente legato al nome di Marioni, che nel 1666 provvede a farlo spostare nella nuova guardaroba, e tra il 1668 e il 1669 riceve l'incarico di «renderlo sonabile», di rimettere in ordine i contrabbassi e di aggiungere un registro di «rosignolo» (doc. 34–38).

Ma cosa avvenne dell'antico organo di Marioni e Virgiliani per la Cappella del Voto? A differenza degli altri due organi del Duomo, il primo situato presso l'altare del Sacramento e il secondo sopra la porta della sacrestia,[13] per i quali esistono alcune testimonianze di interventi

12 BUTZEK, *Il Duomo di Siena*, p. 50, fa riferimento a Bernardino Costantini in relazione alla colomba dello Spirito Santo di legno dorato realizzata dall'intagliatore nel 1664.

13 L'organo maggiore di sinistra in *cornu Evangeli*, presso l'altare del Sacramento, fu costruito intorno al 1372 e rifatto nel 1458 dall'ungherese Pietro Scotto, detto Pietro Ungaro. Quello minore di destra, in *cornu Epistolae*, sopra la porta della sacrestia, di cui si ha testimonianza nel Quattrocento, fu anch'esso rifatto nel 1459 da Lorenzo da Prato. Del 1508 è il contratto stipulato per la ristrutturazione di quest'ultimo con Domenico di Lorenzo da Prato. Cfr. MOSCADELLI, *Archivio*, p. 102: 27 (23), Contratti, cc. 4v–5r: «Pandolfo Petrucci, Giovanni Battista di Francesco Guglielmi e Paolo Vannoccio Biringucci, operai e commissari dell'Opera, commissionano a Domenico di Lorenzo degli Organi l'incarico di fare un organo per il duomo da collocarsi sopra la porta della sacrestia. Notaio Alessandro di Francesco Umani. Copia del notaio Giulio di Alessandro Umani (26 settembre 1508)». Le splendide casse cinquecentesche, che si sono conservate sino ad oggi, vennero eseguite per l'organo maggiore da Antonio e Giovanni Barili e Giovanni Castelnovo tra il 1510 e il 1535 e per quello

effettuati nei primi dell'Ottocento,[14] quello della cappella del Voto dovette attendere la fine dell'Ottocento prima di tornare ad essere menzionato nelle fonti documentarie. Lo strumento, infatti, subì un sostanziale ammodernamento nel 1894, quando dopo il rifacimento degli altri due organi, Filippo Tronci mise mano anche a quello della cappella del Voto. I documenti che testimoniano le modifiche apportate agli organi del Duomo sono conservati presso l'Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena (doc. 55–86).

In gara per i primi due strumenti maggiori sono gli organari Filippo Tronci di Pistoia e Giuseppe Paoli di Campi Bisenzio presso Firenze, che presentano ciascuno una perizia con le proposte di restauro. Nonostante il preventivo di Paoli sia più conveniente sul piano economico (£ 1035 contro £ 2700), prevedendo interventi più modesti, gli viene preferito Tronci, sia perché il restauro sembra garantire maggiore durata nel tempo, e dunque assicurare un migliore rapporto qualità-prezzo, sia perché le sue dettagliate proposte convincono più delle semplici ripuliture e dei rattoppi offerti dal Paoli. Gli eccessivi costi per la costruzione da parte di Tronci di un nuovo organo in luogo di quello corale presso l'altare del Sacramento e un certo senso di rispetto per il monumento storico e artistico, ne eviteranno la totale rimozione (doc. 67).

minore da Bartolomeo Neroni detto il Riccio nel 1551, a sostituire in gran parte quella dell'organo di Lorenzo da Prato, realizzata nel 1483–1484 da Guidoccio Cozzarelli (vedi dattiloscritto di Mons. Giustarini presso l'Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena, senza segnatura). Una puntuale descrizione degli organi e delle loro caratteristiche anteriori all'intervento di Tronci si possono leggere nel doc. 84.

14 Cfr. MOSCADELLI, *Archivio*, p. 108 a proposito di AOMS 46 (inv. 41), Contratti privati, doc. 66: «Pietro Bambagini Galletti, rettore, e Giosuè Agati da Pistoia, stipulano, con una scrittura privata, un accordo *per correggere, perfezionare ed aumentare l'organo maggiore* del duomo (10 aprile 1839). In allegato: approvazione del rettore relativa ai lavori eseguiti (7 marzo 1840)». *Ibid.*, p. 124, relativamente a AOMS 7 (inv. 127), Ordini e rescritti, [12]: «Approvazione del lavoro pell'organo di nostra chiesa in cornu epistole da eseguirsi purché non oltrepassi la spesa di lire 200»; «Partecipazione per l'affare dell'organo della comunità civica di Siena per avere la facoltà di spendere lire 200 del 13 settembre 1817, approvata con lettera dell'illustrissimo signor provveditore delle comunità del dì 4 ottobre 1817».

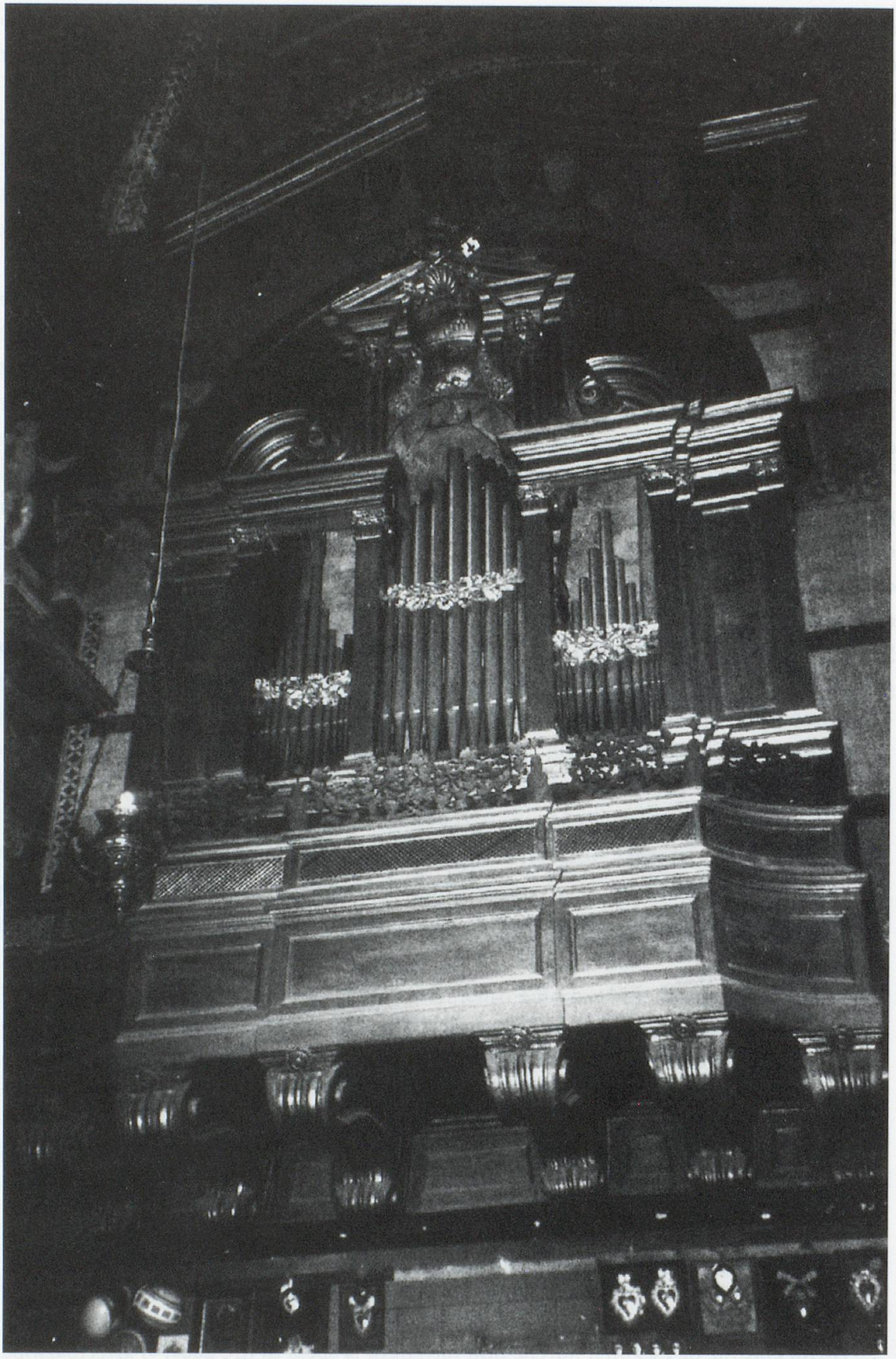


Figura 2: Organo della Capella del Voto del Duomo di Siena

Le trattative col Tronci iniziano nel 1890 senza che il Paoli ne venga informato, cosa che lo manda su tutte le furie. Non appena questi ne viene a conoscenza, sentendosi ignorato e scavalcato, risponde stizzito («che si trattano così gli omini?») e pretende il risarcimento delle spese di viaggio e delle perizie effetuate. I lavori per i due organi iniziano a fine giugno o nei primi di luglio 1891 e possono dirsi conclusi dopo circa due mesi, ossia anteriormente al 15 agosto 1891. Nel 1893 viene stesa la minuziosa relazione seguita al collaudo (doc. 84).

Ai restauri dei due organi maggiori segue nel 1894, sempre ad opera di Filippo Tronci, quello dell'organo della Cappella del Voto, documentato anch'esso da un particolareggiato rendiconto a firma dell'allora maestro di cappella Pietro Formichi (1829–1913) e dell'organista Giuseppe Bernini (1834–1922), che testimonia il rifacimento e l'ampliamento della tastiera, la sostituzione del somiere, la modifica della pedaliera, il rifacimento del principale di facciata e dei mantici, e infine l'aggiunta di due registri. Gli interventi sullo strumento originario, fatta salva la cassa esterna seicentesca, non sono dunque di poco conto. Ne consegue l'attuale disposizione fonica dello strumento:

Principale nei Bassi
Principale nei Soprani (dal Fa_3)
Ottava
Decimaquinta
Ripieno di 4 file
Flauto P.P. Soprani (dal Fa_3)
Cornetto (dal Fa_3)
Ottavino (dal Fa_3)
Flauto in Ottava
Voce Umana (dal Do_2)
Tiratutti per i primi cinque registri
Manuale: 56 tasti (Do_1-Sol_5)
Pedaliera: 12 note (Do_1-Si_1)
Facciata: 35 canne disposte in 3 campate (13, 9, 13)
Manca il timpano menzionato nel collaudo del 1894.

Sulla targhetta apposta all'organo si legge «Ditta Nicomede Agati e Filippo Tronci | Direttore proprietario | Filippo Tronci | premiato con diploma d'onore | Corso V. Emanuele N° 1066 Pistoia | Anno 1894 Organo 1156».

Uno dei documenti più importanti per la storia dell'organo è senz'altro la puntuale perizia redatta nel 1976 da Oscar Mischiati (doc. 87), che ebbe modo di studiare a fondo lo strumento prima che venisse restaurato nel 1977 dalla ditta Tamburini, la quale lasciò immutato lo stadio costruttivo del Tronci. È degno di nota che Mischiati, pur non cono-

scendo i documenti d'archivio qui pubblicati, fosse arrivato ad individuare oltre 400 canne antiche, cifra a cui ci riporta anche il collaudo ottocentesco. Dunque l'organaro pistoiese dovette riutilizzare gran parte del materiale antico, pur senza troppi scrupoli, come allora era uso, accorciando e spostando le canne.[15] Mischiati individua tra queste anche un nucleo minore di canne sette-ottocentesche che ammontano a una cinquantina (potrebbe forse essere il risultato di un intervento parallelo a quello compiuto sugli altri due organi del Duomo nel 1839?). Esaminando dunque tutti i dati raccolti, Mischiati conclude che la disposizione fonica sei-settecentesca dell'organo doveva prevedere un Principale I e un Principale II, le file di ripieno costituite da Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, quindi il Flauto in XII, la Voce Umana e la Sesquialtera. La tastiera, come si evince dal doc. 86, aveva 45 note (Do_1-Do_5), con la prima ottava corta,[16] la facciata di 29 canne di principale iniziante da Do_1[17] e la pedaliera in sesta di otto note (corrispondente all'ottava corta del manuale). Tronci aggiunse quattro contrabbassi al pedale, il timpano, di cui non c'è più traccia – essendo forse stato rimosso durante una revisione novecentesca, tanto che neppure Mischiati ne fa menzione – estese la tastiera a 56 note (Do_1-Sol_5) ed eliminò l'ottava corta. Sostituì quindi tutte le canne di facciata, che ora sono 35, cambiò il somiere con «l'aumento di N° 11 canali» e i mantici. Aggiunse infine i due registri della Voce Umana Soprani e dell'Ottavino, riunì le quattro file di ripieno (XIX, XXII, XXVI, XXIX) in un unico Ripieno, trasformò, integrandoli, i restanti registri (Flauto in XII, Voce Umana e Sesquialtera) in Flauto di 8', Flauto in VIII (di cui le prime 12 canne sono in comune con l'Ottava) e Cornetto.

Volendo riassumere la disposizione dei registri seicentesca e quella ottocentesca, servendosi della classificazione del materiale antico fatta da Mischiati, giungiamo ai seguenti risultati:

15 Secondo una comunicazione verbale di Claudio Anselmi Tamburini, che fu presente ai restauri, il materiale antico sarebbe invece poca cosa, riducibile a qualche canna soltanto.

16 Mischiati fa invece riferimento a una tastiera di 47 note (Do_1-Re_5), con ottava corta.

17 Nel summenzionato disegno seicentesco dell'organo, che, focalizzando l'attenzione sulla costruzione del baldacchino, non sappiamo con quanta precisione sia stato tracciato, si contano 26 canne.

Organo Marioni-Virgiliani 1672	*Canne del '600*	*Organo Agati-Tronci 1894*	*Canne odierne*
Principale I	25	Principale nei Bassi	29
Principale II	30	Principale nei Soprani (dal Fa_3)	27
Ottava	32	Ottava	56
XV	34	XV	56
XIX	38	Ripieno di 4 file	224
XXII	34		
XXVI	37		
XXIX	23		
Flauto in XII	29	Flauto in VIII	44
Sesquialtera (XII-XVII)	34	Cornetto (VIII-XII-XV, dal Fa_3)	81
Voce Umana Soprani	16	Flauto P.P. Soprani 8' (dal Fa_3)	27
		Ottavino (dal Fa_3)	27
		Voce Umana (dal Do_2)	44
Contrabassi	8		12
		Timpano	
Totale	340 su *ca.* 470		627

Sottraendo alle 627 canne attuali dell'organo le 224 che Tronci asserisce di aver aggiunto e sostituito, si perviene alla cifra di 403 canne originarie, un numero sorprendentemente vicino a quello delle 340, cui si sommano una cinquantina di canne sette-ottocentesche, individuate da Mischiati.

Possiamo dunque concludere che all'incirca i due terzi delle canne antiche, seppure in parte alterate da tagli e accorciature, sopravvissero al restauro di Tronci e che il collaudo effettuato nel 1894 è da ritenersi affidabile e preciso.[18]

Nel 1977 l'organo, come abbiamo visto, venne restaurato dalla ditta Tamburini, che conservò la struttura ottocentesca e inserì una sopratastiera azionata elettromagneticamente dalla *consolle* centrale, che comanda anche gli altri due organi antichi e un quarto corpo aggiunto dallo stesso Tamburini dietro l'altare maggiore.

Con questo primo contributo ci auguriamo di aver realizzato l'auspicio di Mischiati di reperire documentazione archivistica utile alla ricostruzione della storia dello strumento, non senza la speranza di aver destato interesse per un possibile ripristino delle sonorità seicentesche, da lui appassionatamente caldeggiato.

18 A conferma del doc. 86 «non è a dubitare che il totale delle medesime variate ed aumentate sia di No 224».

Abbreviazioni

AOMS	Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena
ASS	Archivio di Stato di Siena
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana

ag.°, ag.	=	aggetto (*scil.* profondità)	opa	=	opera
Apli	=	Apostoli	ore	=	orante
arch.e	=	architrave	p. f.	=	prossimo futuro
ass.e	=	assieme	pnte	=	presente
b.	=	baiocchi	p.ma	=	prima
comp.a	=	computista	p., p.mi	=	palmi
cro	=	credito	pto, p.to	=	passato
c. s.a	=	come sopra	pross.to, p.p.	=	prossimo passato
diam.°	=	diametro	q.le, q.li	=	quale, quali
imp.a	=	importa	q.°	=	quanto
l.	=	libbre	q.to	=	questo
l.ra, litt.a	=	littera	rag.e	=	ragionte (*scil.* riunite)
lon., long.e	=	longhe	retro.tto	=	retroscritto
m.a, m.e	=	mandata, mandate	ric., ric.ta	=	ricevuta
m. pp.a	=	*manu propria*	rmo	=	reverendissimo
m.ta	=	moneta	s., s.di	=	scudi
mro	=	mastro, maestro	ser.la	=	servirla
mto	=	mandato	sim.i	=	simili
nro	=	nostro	tto	=	tutto

Fonti

BAV, Archivio Chigi 478, *Giustificazioni del Giornale B dell'anno 1663*
BAV, Archivio Chigi 479, *Giustificazioni del Giornale B dell'anno 1664*
BAV, Archivio Chigi 486, *Giustificazioni del Giornale C dell'anno 1671*
BAV, Archivio Chigi 487, *Giustificazioni del Giornale C gennaio-giugno 1672*
BAV, Archivio Chigi 536, *Registro de' Mandati A. S.r Card. Flavio Chigi (1656–1662)*
BAV, Archivio Chigi 537, *Registro de' Mandati B. S.r Card. Flavio Chigi (1663–1668)*
BAV, Archivio Chigi 538, *Registro de' Mandati B. S.r Card. Flavio Chigi (1669–1672)*
BAV, Archivio Chigi 539, *Registro de' Mandati C da giugno 1672 a tutto decembre 1677. S.r Card. Flavio Chigi*
BAV, Archivio Chigi 542, *Registro de' Mandati E. S.r Card. Flavio Chigi (1685–1688)*
BAV, Archivio Chigi 555, *Rincontro con il Monte della Pietà di Roma (1658–1665)*
BAV, Archivio Chigi 693, *Giustificazioni di Franco Riccardi Dispensiere (1671–1672)*
BAV, Archivio Chigi 1967, *Miscellanea, Siena 1660-1692*
BAV, Archivio Chigi 1977, *Conti della Cappella di Siena pag.i dal S. Fran.co Cerioli nell'anno 1660, 1661, 1662, 1663*
BAV, Mss. Chigiani P.VII.11
AOMS 102 (inv. 3025)
AOMS 84 (inv. 1884), *Corrispondenza dal 1651 al 1700*

Documenti

1661

1

A' 24 Dec.re 1661 Ric.ta di Matteo Marione Organaro di scudi 15:50 m.a

Adì 10 di Nov.re 1661
Io Matteo Marione Organaro di Palazo per ordine del' Ill.mo Mons.re Nini sconposi l'organo del Sig.re Girolamo Zenti Cim[b]alaro di palazo alla Longara dove fu portato al Palazo del Em.mo Sig.re Card.le Gigi Padr.ne a Sa[n]to Apostolo dove io lo reconposto e remesso asieme in ordine con avere nettato e spolverato tutti li registri e ogni menbro remesso a suo luogo e il tutto o fatto con esatta deligenza come già con l'asistenza del Sig.re Marco Marazoli a visto il tutto quanto io ho operato e per le mie fatighe havendo io lavorato in detta opra giornate trentatre devo avere per il meno a ragione di giuli cinque il giorno scudi s. 16:50
Io Matteo Marione mano pp.a
Aggiustato in scudi quindici di mta dal S.r Marazzoli, e b. 50 m.ta
Fran.o Cerioli
Io Matteo Marione ho riceuto li sopradetti denari come sopra quali sono per intiero Pagamento questo dì 24 X.e 1661
Io Matteo Marioni Mano pp.a
(BAV, Archivio Chigi 1977, n. n.)

2

Nota di s. 1:25 m.a spesi da me Franc.co Cerioli in robbe minute per serv.o dell'organo compro per la Cappella di Siena come chiodi, pelle, colla, filo, e bollette

Adì 19 di 9bre 1661
Ba. 30 a dui facchini che anno portato quattro mantaci al Palazzo di S.Em.za a' S.to Apostolo per servitio d'un organo che si fa per servitio di S. Em.za alla Lungara s. :30

E più per servitio di detto organo ba. 17 in tanti chiodi di diverse sorte	s. :17
E più ba. 17 1/2 in una pelle	s. :17 1/2
E più ba. 7 1/2 per colla alla Todesca	s. :7 1/2
E più ba. 10 per filo d'ottone	s. :10
somma	s. :82

Franc.o Cerioli

* La trascrizione, condotta sugli originali, è stata eseguita con rigorosa fedeltà, sciogliendo in corsivo solo le poche abbreviazioni più complesse. Per quelle usuali si rimanda al glossario finale. L'abbreviazione p̄ è stata sciolta in carattere tondo. I documenti n. 6, 9, 11, 13 e 26 sono stati trascritti da GOLZIO, *Archivio Chigi*.

E a' 4 Xbre per bollette da ramata e fettuccia bianca per legare le canne del' organo
s. :45
---
s. 1:27

(BAV, Archivio Chigi 1977, n. n.)

3

Adì 10 Dec.re 1661. Lavori fatti da Mro Fran.co Gualli Falegname per servitio della Cappella nel Duomo di Siena a tutte sue spese misurati, e stimati da me sottoscritto

Per haver fatto l'Armatura dell'Organo che si fa di novo nel Palazzo al piano terreno, con haver fatto di robba nova di Castag.o 4 regoloni, tirato a larghezza, et altezza lavorati politi per tutte le bande, incastrato nel tavolone, che dà fiato alle canne del d.o organo, et inchiodato per da piedi, e messo et inchiodato li regoli per incatenarli, et doppo haver messo, et incastrato tre traverse di Castagno simile grossezza, et larghezza di quelle, che incatenano li 4 regoloni, che sostengono le canne grosse longhe le due di mezzo p.mi 15 et le due altre da parte p.mi 12, le tre traverse long.e rag.e p.mi 5. Sì come anco haver inchiodato dove bisognava s. 3:50
Per havere per serv.o di d.o Organo fatto una tavola di p.mi 14 3/4 d'albuccio tagliato in tre pezzi, lavorata polita per tutte le bande, et tirato da una banda per la longhezza a Schino d'Asino tutte tre, e fatto 48 bugi acciò entrassero le canne dell'Organo, et aggiustatone tre vani tra una filagna, e l'altra, et alli regoli fatto l'incastro per tirare li mantici il tutto aggiustato bene s. 1
[...]
Felice della Greca
Franc.co Leoparducci
Comp.ta farete un mand.to di s.di vintidue e b. 30 m.ta per saldo della pnte misura. Dalle Stanze di M.te Cav.o li 30 Aple 1663
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, b. 6, n. n.)

4

Conti [dal 1660 al 1663] del Cerioli per la Cappella di Siena
Nota delli Denari havuti il Cerioli per doverli spendere in servitio della Cappella di Siena.
[...]
1661
E adì detto [24 dicembre] s.di 2:70 m.ta spesi in far portar l'organo dalla Longara al Palazzo a' SS.ti Apostoli, cioè caricarlo, scariarlo, e disfarlo s. 2:70
[...]
E adì detto [*id.*] s.di 16:77 m.ta pag.ti, cioè s.di 15:50 a Matteo Marione Organaro per fatiche fatte in aggiustar l'Organo nel Palazzo a' SS.ti Apostoli, così aggiustato da *quondam* Sig.r Marco Marazzoli, e sua ric.ta; e s.di 1:27 m.ta spesi in chiodi, pelle, colla, filo, e bollette per il med.o s. 16:77
1662
E adì 27 detto [marzo] s.di 70 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista a buonc.to dell'accomodatura dell'Organo compro dal Sig.r Marchese Costaguti, *come* per ric.ta s. 70
[...]
(BAV, Archivio Chigi 479, «Giustificazioni del Giornale B. Aprile 1664», n. n.)

5

Conto delli denari spesi nella cappella di Siena e Raguaglio delle spese annue per il mantenimento dall 1660 sino al 1664 [19]

[...]

c. 83: Spese per la Cappella di Siena

[...]

1661

E adì detto [24 Decembre] s.di 2:70 m.ta spesi in far portar l'organo dalla Longara al Palazzo a' SS. Apostoli, cioè caricarlo, scariarlo, e disfarlo s. 2:70

E adì detto [*id.*] s.di 16:77 m.ta pag.ti; cioè s.di 15:50, a Matteo Marione Organaro per fatiche fatte in aggiustar l'Organo nel Palazzo a' SS.ti Apostoli, e s.di 1:27 spesi in chiodi &c. s. 16:77

1662

E adì 6 Marzo s.di 500 m.ta pag.ti ad Antonio Valenti per il prezzo d'un Organo s. 500

E adì 27 detto [marzo] s.di 70 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista a buonc.to dell'accomodatura dell'Organo compro dal Sig.r Marchese Costaguti, d. per ric.ta s. 70

E adì 6 giug. s.di 200 m.ta pag.ti al sig.r March.e Gio. B.a Costaguti per il prezzo di un organo s. 200

E adì 4 [settembre] detto s.di 70 pag.ti a Iacopo Ramerini Organista a buonc.to de lavori fatti, e da fare in due Organi s. 70

1663

E adì 3 Marzo s. 525:40 m.ta pag.ti ad Ant.o Chiccari Intagliatore per l'Intaglio dell'Organo s. 525:40

E adì 20 detto [marzo] s.di 366:94 m.ta pag.ti a Camillo Saraceni Indoratore per la doratura dell'intaglio dell'Organo s. 366:94

E adì detto [20 marzo] s.di 50:50 m.ta pag.ti a Fran.co Perone Argentiere per le gelosie di rame per il sud.o Organo s. 50:50

E adì 4 Mag. s.di 151:50 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista a compim.to di s.di 291:50 sim.li per spese, et accomodat.re di due Organi, che li rest.ti s.di 140 l'ha ric.ti in due volte a buonconto s. 151:50

E adì 11 detto [agosto] s.di 30 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista per doverli spendere in occas.ne della sua andata a Siena per accompagnare, anzi accomodar l'Organo s. 30

[...]

c. 89: Nota d'alcuni pagamenti, che si devono fare per la Cappella di Siena

[...]

A Iacomo Ramerini Organista s. cinquanta m.ta per fatiche fatte in esser andato ad accomodare l'Organo a Siena s. 50

(BAV, Archivio Chigi 1967, cc. 81-91, con inserti a 89–90)

19 Il documento è un compendio di quello precedente.

1662

6

SS.ri Prov.ri del S. Monte dell Pietà di Roma. Delli denari che dono in cotesto S. Monte in cro nro in conto a parte saranno contenti pagarne a D. Francesco Cerioli nro Mro di Casa scudi cinquecento mta sono ad effetto di lassarli in cotesto Monte a cro del Sig. Ant.° Valenti e sono per il prezzo di un Organo vendutoci per serv.° d'una Cappella che fa fare nro Sig.re nel Duomo di Siena; quali scudi 500 si [danno] al d. Sig. Valenti li 28 febraro 1662 s. 500
(BAV, Archivio Chigi 536, n. 4190)

7

E adì 6 marzo s.di 500 m.ta pag.ti a Detto [D. Franc.co Cerioli mro di Casa] disse ad effetto di lassarli nel nro Monte per pagarli ad Ant.° Valenti per prezzo d'un Organo vend.to per d.a Cappella s. 500
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 171)

8

Ric.ta di Iacomo Ramerini Organista, di s. 70 di m.a havuti a buon c.° del [*sic*] lavori che alle mani [*sic*] in raccomodar l'organo compro da mandarsi a Siena

Adì 27 Marzo 1662
Io Iacomo Ramerini horganista per le spese che giornalmente mi bisogniano fare per legniami e lavoranti nel lavorare l'organo del E.mo S.re Cardinale Chigi suplico che a buon conto del mio lavoro al presente mi sieno dati schudi settanta moneta questo dì, come sopra &c.
Io Iacomo Ramerini ho ricevuto schudi settanta per mano del Ill.mo Sig.r Francescho Cerioli a buon conto delli lavori che io sudetto Iacomo vo faciendo all'organo sudetto in fede Io Iacomo Ramerini sopradetto mano pp.a
(BAV, Archivio Chigi 1977, n. n.)

9

SS.ri Prov.ri del S. Monte dell Pietà di Roma. Delli denari che sono in cotesto M.e a nro credito in conto a parte li piacerà pagare all'Ill.mo Sig.r Marchese Gio. Batta Costaguto et per SS.ria Ill.ma al Sig. Gio. Batta de' Pauoli suo Mro di Casa scudi ducento di mta q.ali gli facciamo pag.re per il prezzo et intiero pagam.to di un organo vendutoci per serv.° della Cappella che fa fare nro Sig.re nel Duomo di Siena, et con ric.ta li 6 maggio 1662 s. 200
(BAV, Archivio Chigi 536, n. 4265)

10

E adì 6. giug.° s.di 200 m.ta pag.ti al Sig.r March.e Gio. Batta Costaguti, et per SS.ria Ill.ma al Sig.r Gio. Batta de Paoli suo Mro di Casa per il prezzo di un organo compro per serv.° della Cappella, che fa fare Nro Sig.re nel Duomo di Siena s. 200
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 171)

11

SS.ri Prov.ri del S. Monte dell Pietà di Roma. Delli denari che sono in cotesto S. Monte a nro cro in conto a parte li piacerà pagarne ad Antonio Chiccheri Intagliatore scudi settanta di mta, sono a buonc.to delli lavori d'intaglio che fa per un Organo per serv.o d'una Cappella, che si fa nel Duomo di Siena, et con sua ric.ta li 15 giugno 1662 s. 70
(BAV, Archivio Chigi 536, n. 4326)

12

E adì 23 detto [giugno] s.di 70 m.ta pag.ti ad Ant.o Chiccheri Intag.re a buonc.to delli lavori d'intaglio, che fa per un Organo per serv.o di una Cappella che si fa nel Duomo di Siena s. 70
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 171)

13

SS.ri Prov.ri del S. Monte dell Pietà di Roma. Delli denari che sono in cotesto S. Monte a nro cro, et in conto a parte li piacerà pagarne a Giacomo Romerini Organista scudi settanta di m.ta; i quali gli facciamo pagare a buonc.to delli lavori fatti, e da fare per due organi per serv.o della Cappella che si fa nel Duomo di Siena, et con ricev.ta li 31 agosto 1662 s. 70
(BAV, Archivio Chigi 536, n. 4440)

14

E adì 4 detto [settembre] s.di 70 m.ta pag.ti a Iacomo Romerini Organista a buonconto delli lavori fatti, e da fare per due Organi per serv.o della sud.a Cappella s. 70
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 176)

1663

15

Adì 15 Gennaro 1663
Misura e stima de' lavori d'intaglio et legname fatti per servitio dell'Emin.o et R.mo Sig.r Card.l Chigi per il novo Organo che S.E. fa fare nella Chiesa del Duomo della Città di Siena, il tutto, con molti scompartimenti resaltati et altro in conformità del disegno dato da S.E. misurato il tutto et stimato da me sottoscr.to quale lavoro è stato fatto, tanto a tutta robba, come spesa et fattura, da Antonio Chiccari Intagliatore et falegname.

Per haver fatto un mensolone di tavola di albuccio, et messo assieme la cassa in conformità del contorno di detto mensolone, quale è contornato, et intagliato con cartoccioni per le due bande, con fogliami doppij et fronde in faccia al sudetto cartoccione con più et diverse fronde scartocciate, et anco una cornice con gola resaltata attorno al detto mensolone, con un piano, et sfondato, riquadrato per due bande, il tutto scorniciato a mano con gusci, e pianetti et li dui quadri con fronda cartocciata che lega ass.e, tutto lavoro fatto con diligenza lon.o p. 3 1/2 alt. p. 5 1/4 grosso p. 2 1/3 s. 24
Per haver fatto tre altri mensoloni di simile robba et fattura, il tutto intagliato con diligenza simile misure ass.e per tre s. 72
Per havere fatto il piano sopra li sudetti mensoloni, che fanno soffitta g. p. 1/2 lavorato polito per le due bande, et anco fatto tre sfondati di soffitta, con un ovolo, piano, guscio,

et tondino, quale riquadra la d.ª soffitta, che fa fare detto sfondato, a detti tre quadri lon. ass.e p. 15 1/2 lar. p. 4 1/2 d'ag. p. 2/3 m.ta s. 13:80
Per havere fatto un rosone, nel quadro di mezzo tornito tondo, et poi intagliato con fronde di cerqua doppia, che riversano, una sopra l'altra, con riversi sfondati, acartocciati, fatto il tutto con diligenza lon.° p. 2 1/2 lar. p. 2 1/2 ag. p. 7/12 s. 6:50
Per havere fatto 2 altri rosoni per l'altri dui quadri con fronde doppie cartocciate, sfondate, recavate, traforate, tornite, intagliate ass.e d.e fronde lon. p. 1 5/6 ag. p. 1/2 s. 9
Per havere fatto il parapetto di d.° Organo con cimasa, basa, al ultimo piedestallo, con 5 quadri in faccia, et attorno con cornice, che gira attorno d.ti quadri dove sono li fogliami, la cimasa alt. p. 7/12 la basa p. 7/12 con piedestalli dalle parti resaltata, con cimasa e base sopra al p.mo piedestallo, con 5 quadri dove sono li fogliami, con pilastrelli reasaltati nelle d.e con cornice, che gira attorno a tre sfondati sotto il basam.° tra una mensola e l'altra lar. p. 2/3 con le cornice che risaltano et posti in conformità dell'ordini di detti piedestalli lon. per tre faccie p. 25 1/2 alt. p. 6 1/2 detto parapetto s. 49:72
Per havere fatto un fogliame dentro a una testata, che riempe un vano grande del Quadro, con rami di cerque, et fogliami doppij, et intrecciati con fronde di diverse sorte di fogliami che s'intrecciano, uno con l'altro tutto lavoro fatto con diligenza, alt. p. 3 3/12 lon. p. 2 1/4 m.ta s. 11:90
Per un altro fogliame sopra al detto Quadro con fronde, che gira attorno intrecciato con diversi e varie fronde, et anco intrecciato, con rosoni, et altre sorte di fronde long.e pal. 3 alt. p. 2/3 s. 4:50
Per un altro fogliame, dell'altra testata di simile fattura, lavoro nel quadro grande dall'altra testata, fatto con diligenza, alt. p. 3 1/12, lar. p. 2 1/4 s. 11:90
Per un altro fogliame nel Quadro piccolo sopra di simlile fattura all'altro quadro piccolo lon. p. 3 alt. p. 2/3 s. 4:50
Per un altro fogliame fatto nel parapetto d'avanti per una banda con fogliami, intrecciati con fronde di cerqua, e rosoni con ligatura con diverse sorti di fronde che legano uno con l'altro, et fronde doppie, lavoro fatto con diligenza e bello, p. 5/6 e p. 2 1/3 s. 15:30
Per un fogliame di sopra al d.° Quadro con fronde, che gira, intrecciato, con diverse sorte di fronde, intrecciato con rosoni et altre sorte di fronde, alt. pal. 4 e p. 2/3 s. 6
Per un altro fogliame nel parapetto d'avanti per l'altra banda, della facciata, con fogliami intrecciati, con fronde di cerqua e rosoni, con più e diverse legature e varie fronde, che legano, uno con l'altro con fronde doppie, lavoro polito e ben fatto s. 12:90
Per un altro fogliame nel Quadro piccolo sop.ª al sud.° simile fattura dell'altro, d. quadro piccolo lon. p. 3 alt. p. 2/3 s. 4:50
Per il fogliame del parapetto del Quadro grande per d'avanti, con fogliami doppij intrecciati che girano uno intorno l'altro, con rosoni di fogliami e fiori di più sorte e di fronde, il tutto lavorato con grande politia, et diligenza, lon. p. 6 lar. p. 2 1/4 s. 22:95
Per un altro fogliame nel quadro piccolo di sopra simile, all'altro fogliame di detti quadri cioè lon. p. 6 lar. p. 2/3 s. 9
Per havere fatto 6 Monti da tre faccie per ciascheduno di albuccio, intagliato polito, alt. p. 1 4/4 l'uno lar. p. 1 1/6 s. 6
Per l'intaglio, robba fattura di sei stelle con 20 punte per stella, di diam.° p. 1/2 s. 3:60
Per hav.e fatto il piedestallo che va alla cassa delle canne dell'Organo con quattro piedistalli, risaltati di tutto aggetto per ciascun piedestallo, quale regira et recinge per tre faccie, con gola, gocciolatore, guscio, ovolo, et altri membri con collarino che regira et resalta a tutti li piedestalli, e basa. Quale cassa è fatta di pezzi da disfare, lon. steso assieme p. 20 1/2 alt. d.° piedestallo p. 2 con fascia sopra d'ag.° p. 1/3 con basa sotto e zoccolo s. 8:10

Per hav.e fatto una colonna tonda con sua basa e collarino fatto con le solite scannellature, un terzo pieno e dui terzi voti, intagliato alt. p. 4 5/6 g. p. 1/2 s. 2:50
Per tre altre colonne fatte simile fattura della sudetta alt. e gros. simile s. 7:50
Per havere fatto un capitello Corinthio, con suoi caulicoli, rosoni, e fronde di cerqua con il suo abbaco, alt. p. 7/12 g. p. 3/4 fatto il lavoro con diligenza s. 4
Per tre altri capitelli simili Corinthi, che vanno sopra a d.e colonne, intagliati con la medema fattura simile s. 12
Per havere fatto la cassa sopra il piedestallo con quattro pilastri, e mezzo, quali fa due faccie, con sue base risaltati con li detti pilastri scannellati, mezzi pieni e mezzi voti, con il suo collarino ci..de [20] et tondino, quale entrano sop.a e sotto nella cornice, alt. p. 5 7/12 lar. p. 3 3/4 s. 6:30
Per quattro capitelli e mezzo Corinthij di basso rilevo, con li suoi caulicoli, e rosoni conforme a l'ordine Corinthio; lavoro fatto con ogni diligenza simile a quelle delle colonne s. 5:40
Per un altro pezzo di cassa, dall'altra banda con quattro pilastri e mezzo simili alli sud.i alt p. 5 7/12 e p. 3 3/4 s. 6:30
Per quattro altri capitelli e mezzo simile alli sudetti robba tt.i fatti con simile diligenza s. 5:40
Per havere fatto un pezzo di cornicione che resalta sopra le due colonne isolate e pialstri nelle revolte che fa dui resalti fora, con gola, gocciolatore, ovolo e dentello, spezzato con il suo architrave che resalta sopra a d.e colonne e fregio lon. steso per tre faccie, con li suoi resalti p. 12 7/12 alt. p. 1 2/3 d'ag. p. 7/12 s. 8:25
Per un altro pezzo di cornicione da un'altra banda simile lunghezza fattura et lavoro s. 8:25
Per havere fatto un altro cornicione sopra al detto, quale vi posa sopra le Cartelle intagliate, risaltato, con li aggetti fora con sua gola, gocciolatore, ovolo, dentello, et altri membri, fregio, arch.e, che regirano per tre faccie simile all'altro lungo steso p. 12 7/12 larg. p. 1 ag. p. 1/2 arch.e p. 1/12 s. 5:50
Per un'altra partita di cornicione simile a d.o s. 5:50
Per havere fatto quattro cartelle di rilevo d'agetto con forme e resalti, intagliati per due bande, con catrocci, et in faccia con balaustri e fronde, intagliate, quali posano sopra le colonne alt. p. 11/12 di ag. p. 7/12 di faccia p. 7/12 colla tavola polita s. 6
Per la tavola d'albuccio lavorata da una banda interzata alt. p. 11 lon. ass.e per 2 bande p. 5 1/2 m.ta s. 1:81 1/2
Per havere fatto 7 altre Cartelle di basso rilevo con cartocci dalle bande, intagliati, e sua fronda in faccia, intagliata, quale posano sopra alli pilastri; alt. l'uno p. 11/12 lar. p. 1/6 di fac. 7/12 et d.e cartelle posano sopra alle due bande della Cassa seg. un'altra dalla banda per li cantucci. Il tutto m.ta s. 4:20
Per un frontespitio rotto, scorniciato dalle due bande che posa sopra le due colonne, con l'aggetto della cornice, che regira in testa con sua gola e gocciolatore, ovolo e dentello, lon. steso p. 5 1/2 alt. p. 3/4 agg. p. 2/3 s. 1:85
Per havere fatto l'altro frontespitio, dall'altra banda simile al sud.o s. 1:85
Per havere fatto l'altro frontespitio centinato, quale lega sopra la cassa, con gole et gocciolatore, ovolo et dentello lon. p. 12 alt. p. 3/4 ag. p. 1/2 s. 5:20
Per la tavola che fa timpano a d.o p. 9 alt. d'ag.o p. 1 1/3 lavorata polita s. :67 1/2
Per l'Angelo quale posa sopra il frontespitio, mezzo nudo e panneggiato con suoi lazzi de panni che con una mano tiene il scudo dell'arme, et nell'altra sostiene un Regno per aria

20 Illeggibile a causa dell'ossidazione dell'inchiostro.

con suoi Aloni, spenacchiato a penne alt. p. 3 3/4 m.ta s. 22
Per un altro Angelo simile fattura e lavoro et misura che posa sopra l'altro frontespitio tutti dui di bon gusto et polita m.ta s. 22
Per un scudo dell'Arme, fatta a targa con dui cascate di festoni a fronde di cerqua, et detta targa posa tra un cornicione e l'altro, con le due chiave per aria e suo Regno, intagliato le d.e chiave, con suo lazzi, et nel scudo dell'arme fattoci l'albori di cerqua, monti et stelle conforme l'arme et impresa di Casa Chigi; alt. p. 5 1/2 lar. p. 4 s. 20
Per dui Putti, quali posano sopra il cornicione et una mano posa sopra il festone et l'altro tiene detta targa, fatti con diligenza alti l'uno p. 2 s. 12
Per havere fatto un ramo di cerqua, intrecciato con altri rami di cerqua che vanno per le canne per coprire li sfondati, con rami di rilievo et dui altri rametti che nascono sotto al cornicione, uno da una parte, l'altro dall'altra, che intrecciano detti rami, alt. p. 4 lar. p. 3 ag. 3/4 lavoro fatto con grande politia et diligenza s. 9
Per altri rami di cerqua intrecciati che vanno dall'altra banda del sfondato dell'Organo che coprano il vano sopra le canne alt. p. 1 1/2 e p. 1 1/2 g. p. 7/12 per n.° 2 s. 7

Casse fatte di tavole di albuccio rustiche adrizzate per servitio di mandare d. Organo in Siena
E p.ma lon. p. 10 1/2 alt. p. 5 1/3 lar. p. 3 con n.° 10 traverse di p. 3 l'una s. 4:14
Un'altra p. 10 1/4 – 5 1/4 – 3 con traverse simile alla sud. s. 4:01
Un'altra di p. 8 – 6 3/4 – 1 1/4 s. 2:86
Un'altra p. 6 3/4 – 5 – 2 3/4 con n.° 10 trav.e di p. 2 3/4 s. 2:64
Un'altra p. 5 1/4 – 4 1/6 – 1 3/4 con 8 traverse di p. 1 3/4 s. 1:53
Un'altra di p. 7 1/2 – 4 – 4 con 10 (?) traverse di p. 1 3/4 l'uno s. 3:04
Un'altra di p. 7 – 5 3/4 – 1 3/4 con 12 traverse di p. 3 1/2 l'uno s. 2:50
Un'altra simile a d.° s. 2:50
Un'altra di p. 7 1/2 – 4 – 2 3/4 con 8 traverse di p. 2 3/4 s. 2:46 1/2
Un'altra p. 7 3/4 – 2 1/2 – 2 1/2 s. 1:80
Due altre per d.e Canne, bancone, et altro simile alla sud.a s. 3:60
Un'altra per il paliotto di metallo p. 8 1/3 – 3 2/3 – alt. p. 1/2 s. 1:46
Per havere fatto n.° 6 altre stelle da mettere sop.a li sud.i monti, che quelle sud.e riuscirono piccole Il tutto d'ordine del Sig.r Gio. Paolo Todesco, et d.e stelle fatte con n.° 20 punte per ciascheduna di diam.° p. 1 s. 7:20

Sommano ass.e tutti li retroscritti lavori scudi cinque centoventicinque, et b. 40 1/2 m.ta questo dì 22 feb.° 1663
diciamo s. 525:40 1/2 m.ta
Gio. Lorenzo Bernini
Gio. Maria Bolini
Matthia de Rossi

Comp.ta farete un mto di s.di quattrocentocinquantacinq. e b. 40 m.ta per saldo della pnte misura, che li s.di 70 che mancano li sono stati pag.ti con altro nro ord.e diretto al Monte sotto li 23 Giu.° pto: Dalle Stanze in M.te Cavallo li 28 feb.° 1663
s. 455:40 m.ta
F. Card Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, b. 7, n. n.)

16

Detti [SS.ri Provisori del S. Monte di Pietà di Roma]. Delli denari, che hanno in Cotesto S. Monte in Cro nro, et in conto a parte li piacerà pagarne ad Antonio Chiccari Intag.re scudi quattrocentocinquantacinque, e b. 40 m.ta a Compim.to di s.di 525:40 simili, q.li gli facciamo pagare per saldo, et intiero pagamento d'una misura, e stima di lavori d'intaglio fatti per un organo da mandare a Siena per la Cappella che si fa d'ord.e di Nro Sig.re nel Duomo, et li restanti s.di 70 li ha ric.ti a buonc.o con altro nro ord.e sotto li 23 Giug.o pros.to; che con sua ric.ta li 28 febraro 1663 s. 455:40
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 108)

17

E adì 3 marzo s.di 455:40 m.ta pag.ti ad Antonio Chiccari Intag.re a compim.to di s.di 525:40 sim.i per saldi di una misura, e stima di lavori d'intaglio fatti per un'Organo da mandare a Siena per serv.o della sud.a Cappella et li rest.ti s. 70 l'ha ric.ti a buonc.to con altro nro ord.e sotto li 23 Giug.o p.to s. 455:40
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 177)

18

Il dì 8 Febraro 1663
Mis.ra e stima dell'Indoratura fatta all'Organo, che ha fatto fare l'Ecc.mo Sig.r Cardinale Chigi per l'opera, che va a Siena Il tutto a tutta spesa, e fattura di Mro Camillo Saracinj Indoratore, et misurato, et scandagliato da noi sottoscritti, come seg.e.

E p.ma per la fattura dell'Indoratura fatta a tutti li Intagli di fogliami, arme, statue, et ramj di Cerqua, et rosoni con modellonj tutti intagliati sono in tutto migliara n.o undici, e pezzi 220 che havendo considerato la fattura di essi importa per fattura s. 168:30
Per la fattura dell'Indoratura fatta liscia ne' pianj, cornice, colonne, e pilastri, zoccoli, et altro In tutto migliara n.o cinque e pezzi 780 che per fattura imp.ta s. 46:24
Per il costo di tutto il sud.o oro ass.e migliara diciasette a s. 8 il migliaro Imp.ta s. 136
Per havere indorato il paliotto di metallo per d.a opera dalla parte di dietro In tutto sono pezzi n.o 625 che per oro e fattura in*porta* s. 10
Per la port.ra di d.o paliotto da Bottega a M.e Cavallo s. :40
Per havere indorato n.o 2 monti d'ordine del Sig. Gio. Paolo, con n.o 6 altre stelle di diametro p. uno l'una, con n.o 20 punte per ciascheduna, che quelle Indorate p.ma erano riuscite piccole, che per oro e fattura in.o s. 6

s. 366:94

Che ass.e tutte le sud.e partite Imp.o scudi trecentisessanatsei e b. 94 m.ta diciamo s. 366:94
Gio. Lorenzo Bernini
Gio Maria Bolini
Matthia de Rossi
Comp.a farete il mand.to per scudi trecentosessantasei e b. 94 m.ta per saldo della sud.a misura, e stima. Dalle Stanze in M.te Cavallo lì 13 Marzo 1663
s. 366:94 m.ta
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, busta 5, n. n.)

19

Ss.ri Provisori del S. M.e della Pietà di Roma Delli denari che sono in cotesto S. M.e a nro cro et in conto a parte li piacerà pag.re a Camillo Saraceni Indoratore scudi trecentosessantasei e b. 94 m.ta sono per saldo et intiero pagam.to di una misura e stima dell'Indoratura fatta all'organo per la Cappella del Duomo di Siena fatta per ord.e di Nro Sig.re et con ric.ta li 13 marzo 1663 s. 366:94
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 138)

20

E adì 20 d.o [marzo] s. 366:94 m.ta pag.ti a Camillo Saraceni Ind.re per saldo d'una misura dell'Indoratura fatta all'organo per serv.o di d.a Cappella s. 366:94
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 177)

21

Adì 10 febraro 1663. Conto del E.mo et Rev.mo sig.re Cardinal Chigi Con Fran.co Perone Argentiero

All'E.mo e Rev.mo sig.re Cardinal Chigi deve dare per aver fatto le gelosie di un organo novo dorato con fogliami di cerqua pesavano l. 90 di rame le piastre e finite l. 45 e per essere andato la metà del sud.o rame in retagli si valuta b. 35 per libra s. 15:75 13:50
Per fattura della gelosia grande longa p.mi 4 1/4 alta p.mi 2 s. 15 8:50
Per le dui altre gelosie mezzane longe p.mi 3 1/2 alte p. 2 l'una s. 20 14
Per le dui altre gelosie piccole longe p.mi 3 alte p.mi 2 l'una s. 16 12
Per s. dui b. 50 dati al ferraro per cinque ferri contornati in mezzo alle sud.e gelosie per fortezza s. 2:50 2:50
---------- --------
s. 69:25 50:50
Visto l'opera fatta al sud.o, et agiustato il sud.o conto Imp.ta netto al suo giusto prezzo scudi cinquanta e b. 50 m.ta q.to dì 2 marzo 1663 dico s. 50:50 m.a
Gio. Lorenzo Bernini
Comp.a farete un mto di scudi cinquanta e b. 50 m.ta per saldo del pnte conto: Dalle Stanze di M.te Cav.o lì 8 Marzo 1663
s. 50:50
Flavio Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, n. n., busta 5)

22

SS.ri Provisori del S. M.e della Pietà di Roma Delli denari che sono in cotesto S. M.e a nro cro et in conto a parte li piacerà pagarne a Franc.o Perone Arg.re s.di cinquanta e b. 50 m.ta sono per haver fatto le gelosie di Rame per un organo fatto per serv.o d'una Cappella fatta d'ord.e di nro Sig.re nel Duomo di Siena et con ric.ta li 8 marzo 1663 s. 50:50
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 139)

23

E adì 20 marzo s.di 50:50 m.ta pag.ti a Fran.co Perone Argent.re per haver fatto le gelosie di rame per un organo fatto per serv.o della Cappella di Siena s. 50:50
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 178)

24

Conto del Eminentiss.mo et R.mo Card.le Chigi Padrone Con Giacomo Ramerini organista

L'Emine.mo Card.le Padrone
Deve pagare scudi centocinquanta delli otto contrabassi dell'organo, che è nel suo Palazzo incontro a' SS. Apostoli già ordinatimi dal sig.re don Marco Ramazzotti per ordine de sua Emminenza s. 150
E più deve dare per havere risfatto la riduttione, la tastatura, et li pedali del d.° organo conforme all'ordine che mi diede il S.re Antimo musico de sua Santità et insieme il Sig.re Lalio Cholista, conforme a li organi communi, per le difficoltà et imperfettione che ci era, et messole su, cioè legato la riduttione con le paraventolle del panchone, et insieme la tastatura, con la riduttione con fili di ferro conforme &c. s. 22:50
Et poi per ordine del Sig.re Giovan Paolo Pittore, et ingeniero de Sua Em.za che mi ordinò che voleva che sotto al panchone del d.° organo si potesse caminare liberamente, et mi convenne risfare il panchone de d.i contrabassi conforme al suo desiderio seben non fornito del tutto, e mi ordinò che si voleva che si metesse quattro contrabassi per testata del d.° organo, delli quali già ho fatto li panchoni per la loro giacenza de i detti contrabassi s. 17
Et più mi ordinò il Signor Giovan Paolo Pittore suprad.° che io levassi li condotti del vento del d.° organo per rifarli accosti sotto al d.° panchone del d.° organo per poter caminare liberamente sotto, li quali ho levati et sono restati così imprefetti
In tutto importa s. 189:50

[segue]

Conto del Eminentiss.mo et R.mo Card.le Chigi Padrone Con Giacomo Ramerini organista
Fatture fatte all'organo che va a Siena
Prima disfatto tutto et ricomposto conforme a li ordini dattimi dal S.re Giovan Paolo Tudesco, che m'ordinò che lassassi tre palmi de più di quello che era prima, et che la tastatura fosse duoi palmi più bassa, e ch'io ragiontassi cinque canne della mostra del castello di mezzo, e che la d.a mostra venisse tutta del paro, e che non si vedesse legature, et che fosse libera del tutto, et mi convenne mettere, et saldare una piastrina dietro alle d.e canne della mostra, che sono n.° 21.a e fattosi il suo ritegno dietro con le sue lunette incassate et spartite, dove stanno ferme s. 7:50
Et più per haver fatto il piede del d.° organo con varij ordigni s. 10:50
Et più per haver risarcito la testatura conforme all'ordine, che è bisognato, et rifatte le sue attaccature, et messa più indentro ch'è stato possibile, et fermata con quattro vite di ferro s. 4:50
Et più per haver aiustato la riduttione, e ringrossata sopra una altra tavola, e fattola rispiccare, e messoci li suoi ritegni et legata con le paraventolle del panchone con li suoi fili di ferro che legano la d.a riduttione con la tastatura, mi è convenuto fare un telarino composto in su li sodi [?] che sono per banda della tastatura con uno tresso [21] intaccato, dove incastrano li d.i fili di ferro della tastatura a mezz'aria s. 7
Et più per haver fatto la sua registratura con tutti li suoi ordigni, che sono otto per registro, et sono sette registri s. 8:50

21 Probabilmente «traversa»: vedi la locuzione dialettale *a tresso*, «per traverso», «di traverso» o «attraverso».

E più per havere ricomposto li mantici, rifatto li condotti del vento, et le loro bocchette, et i loro ritegni, et le carochole, overo girelle incassate numero quattro, dui per mantici s. 10
Et più per haverci fatti otto bassi di cipresso con li suoi panchoni dove si posano, quattro per banda, cioè per tastata [*recte* testata], li d.i bassi ordini non più fatti s. 70
Et più per haverci fatto li pedali s. 4
In tutto importa s. 122
Sommano le spese fatte per l'organo mand.to a Siena come per il pnte conto s. 122
Sommano le spese per l'altr'organo restato in Roma, come per conto s. 189:50
---
s. 311:50
Si levano dalli sud.ti conti d'accordo scudi vinti s. 20
---
s. 291:50

Si levano in oltre s.di Centoquaranta m.ta havuti a buonc.to cioè s. 70 in un ord.e al monte, e s. 70 dal Fran.co Cerioli s. 140

Restano da pagarsi s. 151:50
Io Lelio Colista attesto i lavori fatti nelli sopradetti doi conti
Comp.a farete il mand.to per li sud.ti scudi Centocinquant'uno e b. 50 m.ta per saldo li 23 aple 1663
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, b. 6, n. n.)

25

SS.ri Prov.ri del S. Monte della Pietà di Roma: Delli denari che sono in cotesto S. Monte a nro cro, et in conto a parte li piacerà pagarne a Iacomo Ramerini Organista Scudi Centocinquant'uno, e b. 50 m.ta a compim.to di s. 291: 50 sim.li sono per saldo et intiero pagam.to di un conto di spese et accomod.re di due Organi per serv.o della Cappella fatta d'ord.e di Nro Sig.re nel Duomo di Siena; che li restanti s. 140 l'ha ric.ti in due volte a buon c.to. Che con sua ric.ta li 23 Aprile 1663 s. 151:50
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 196)

26

SS.ri Prov.ri del S. Monte della Pietà di Roma. Delli denari che hanno in cotesto S. Monte a nro cro, et in conto a parte li piacerà pagarne a M.ro Franc.co Gualli falegname scudi vintidue, e b. 30, sono per saldo, et intiero pagam.to di una misura, e stima di lavori di legname fatti per la Cassa di metallo, et altri mandati a Siena per serv.o della Cappella fatta d'ord.e di Nro Sig.re in quel Duomo; et con sua ric.ta li 30 aprile 1663 s. 22:30
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 198)

27

E adì 4 Mag.o s.di 151:50 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista a comp.to di s.di 291:50 sim.i per saldo d'un conto di spese et accom.re di due Organi per serv.o c. s.a, che li rest.ti s.di 140 l'ha ric.ti in due volte a buon c.to s. 151:50
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 178)

28

L'Emo S. Card.le Chigi deve dare per l'appo spese e lavori fatti come segue e p.ma
Per modello d'un Cherubino servito per i Piedi della cassa assieme con due Palme In tutto s. 8
Per nettar li quattro Cherubino e Palme di Cera, e meterli insieme s. 6
Per il modello del Palliotto di Creta s. 35
Il modello delli fianchi di detto Palliotto, di Creta s. 8
Messi insieme tutti doi i fianchi di cera e rinetati s. 15
Messo insieme il fogliame del Pagliotto di cera e rinetato s. 12
Il sudetto Palliotto non venne bene nel getar il metallo che si fece come sopra s. 12
Per un modeletto delli Reliquiari che venne piccolo, si rifece e per far formar qsto et un altro, che diede la Cera all'orefice s. 8
Per quattro dissegni piccoli della cassa, et uno grande in cartone s. [!]
Per sei disegni piccoli dell'Organo, et uno grande sopra il legno, et uno in cartone s.
Per quattro disegni per li Reliquiari, differenti s.
Per giorni dicidotto per il viaggio a Siena il viaggio a spese mie s.
Per assistere alli soprad.ti lavori per alcuni mesi s.
Tutti li sopradetti lavori per la Cappella di S.E. in Siena

[segue]

Conto dell'Emo et Rmo S.r Card.le Chigi Padrone Con Gio Paolo Schor
Per la casa di metalo cinque diferenti disengni in picholo e in grande disengnato sul cardone fino con li sui cerubini e palme
Per la copertina li disengni di ricamo
Per il palioto di metalo il disengno in picholo e in Grande su la carta e poi sul lengno per il modelo con sui fianchi
Per la corona che va in capo a la Madona Santiss.ma il disengno come grande con quela del Cristo in prazo colorito e distriboito le cioie
Per li sei relichbiari tre disengni diverenti la corona di S. Maria Maigior copiato come e con li sue cioie colorita
Per il organo tre disengni diverenti in piccholo, una in folie reale e due modeli in profilo in cartone. a Siena in carta e lengno disengno come grande
Poi fu mutato in picholo due altri disengni e sul lengno in grande come il Viachio di diecioto giorne e mia spesa il solicitar e asistre il lavore.
Comp.a farete un mand.to di scudi Centodieci di m.ta per recognit.ne delle fatiche, disegni etc. fatti per la Cappella di Siena da Gio: Pavolo Schor Pittore d.o per il pnte conto: Dalle Stanze in M.te Cav.o li 26 feb.o 1663 s. 110 m.ta
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 478, b. 6, n. n.)

29

SS.ri Provis.ri del S. Monte della Pietà di Roma: Delli denari, che sono in cotesto S. Monte a nro credito, et in conto a parte li piacerà pagare a Iacomo Ramerini Organista scudi trenta m.ta; sono per doverli spendere in occasione della sua andata a Siena per accomodare l'organo della Cappella fatta nel Duomo di d.a Città d'ord.ne di N. S.re et con sua ric.ta li 8. Agosto 1663 s. 30
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 319)

30

E adì 11 Agosto s.di 30 m.ta pag.ti a Iacomo Ramerini Organista per doverli spendere in occas.e della sua andata a Siena per accomodare l'Organo s. 30
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 180)

1664

31

All'Emin.mo e R.mo Sig.re il S.r Card.l Chigi Per Giacomo Ramerini Organaro

Ecc.mo e Rev.mo Sig.re
Giacomo Ramerini Organaro quale d'ordine di V.E. andò a Siena alli 10 d'Agosto pross.o passato per metter l'organo nella Cappella di N. S.re, dove è bisognato si trattenga tre mesi di più di quello che richiedeva la sua opera dell'Organo, havendoli bisognato soprastare, et ordinare a scarpellini, fabri, muratori e falegnami, oltre che nel med.mo organo gli è bisognato rifar molti ordegni, et accomodar molte canne, che per causa del viaggio si erano guastate. E perché l'or*ant*e per il tempo di più che si è trattenuto in Siena, ha speso per suo mantenim.to e viaggio molto di più di quello che era pattuito e gli s'è dato, per tanto supp.a hum.te la benignità di V.E. ordinare, che siano riconosciute le sue fatighe straordinarie. Quam Deus &c.
All'or*ant*e si devono dare cinquanta scudi moneta di più dell'accordato per esser stato a Siena più tempo assai di quello si credeva, anche in riguardo della malattia che ha havuto, se così parerà a Rmo Ill.mo Nini maggiord.mo al quale &c. q.to dì 18 Aprile 1664
Fran.co Drioli
Comp.a farete il mto per scudi cinquanta m.ta per recognit.e del sud.o Organaro. Dalle Stanze in M.te Cav.o lì 20 Aple 1664
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 479, «Giustificazioni del Giornale B. Aprile 1664», n. n.)

32

SS.ri Provis.ri del S. Monte della Pietà di Roma: Delli denari che sono in cotesto S. Monte a nro cro, et in conto a parte li piacerà pagare a Iacomo Ramerini Organaro scudi cinquanta di m.ta; sono per recognitione delle fatiche fatte in assistere ad accomodare l'Organo alla Cappella fatta per ord.e di N.S. nel Duomo di Siena et con sua ric.ta li 20 Aple 1664 s. 50
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 765)

33

E adì 2 mag.o s. 50 m.ta pag.ti a Iac.o Ramerini Organaro per recognitione delle fatighe fatte in assistere ad accomodar l'organo alla d.a Capp.a s. 50
(BAV, Archivio Chigi 555, n. 183)

1666

34

Detto [Urbano Guidi] a voi med.° scudi tre m.ta; sono per vro rimborso d'altr.ti pagati a Matteo Marioni per haver scomposto l'organo di S.E. che stava al Palazzo di SS.ti Apostoli, et messolo all'ordine nella nuova Guard.a et con ric.ta li 5 feb.° 1666 s. 3
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 1869)

1668

35

SS.ri Pietro, Filippo e Giuseppe Nerli li piacerà pag.re a Matteo Marioni Organaro scudi vinticinque m.ta sono per le fatiche da lui et un suo Comp.° fatte in accomodare un Organo dell'Ecc.mo Sig.r Card. Chigi et con ric.ta li 10 maggio 1668 s. 25
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 3667)

36

Detto [Fran.co Ricciardi] a voi medemo scudi dodici e b. 65 m.ta sono per vro rimborso d'altret.ti pag.ti a Matteo Marioni Organaro per spese fatte et accomodatura di un organo di S.E. et con ric.ta li 16 giug.° 1668 s. 12:65
(BAV, Archivio Chigi 537, n. 3753)

1669

37

Detti [Ss.ri Pietro, Filippo e Gioseppe Nerli] a Matteo Marioni Organaro Scudi trenta m.ta sono per haver fatto il bancone ad un Organo, et messolo insieme con altri lavori per renderlo sonabile fatto per serv.° dell'Em.mo Sig.r Card.l Chigi con sua ricevuta li 12 Gennaro 1669 s. 30
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 15)

38

Conto di Mro Matteo Marioni Organaro
Nota della fatura fatta nell'agiustare li Contrabassi nell'Organo del Em.mo Sig.re Cardinale Gigi

Prima avere fatto il bancone per far sonare detti contrabassi con la sua ridutione da potere sonare con l'organo con il suo condutto che porta il vento a detti bassi e agiustato li sue anime con gra.ma deligenza e fatigha non avendo detti bassi mai sonati agiustati alla sua voce intonati agiustati con li sui bochagli et acordati asieme con l'organo con farli altre fature necesarie per registrare detti bassi quando anno da sonare asieme con l'organo fatta una redutione di quatordici ferri sotto alla tastatura che tirano li Pedali e fatto un rosigniolo et acordato di novo tutto l'organo aciò concerti con detti contrabassi dove per dette fatture per il meno se domanda quaranta scudi, dico scudi 40

Io Matteo Marioni Organaro Mano pp.ª
Si sono considerate le sud.tte fatture da persona perita con ogni diligen.za così hanno riferito che non se gli puole dare meno di trenta scudi che perciò se gli puol fare il mandato per d.ª somma per saldo et intiero pag.to &c. Dico per s. 30 m.ª
D. G.mo Mercurij Mro di Casa
Comp.ta di S.E. farete il mto per scudi trenta m.ª per saldo c. s.ª Lì 12 Genn.o 1669
s. 30 m.ª
F. Baccilli

1671

39

Sig. Abbate Marsili al Pne Florini [?] Per l'organo
n. 546

Mol.to Rev.do Padr.e Oss.mo
Sono più m.e, che non ho ricevuto lettere dal Sig.r Com.re Vechi, onde non so per chi m'habbia inviata la nota della spesa, che si richiedeva per aggiustare l'organo da mandarsi, mentre a qto posto non si trovano sue lettere a me trasmesse, ed al certo qdo non si mandi qto organo di qua, resta necessario accomodare meglio, che sarà possibile, questo è costì presentemente, ed aspetterò sono alla futura m.ª, se ricevo lettere, altrimenti procurerò, che il Sig.r Card. Chigi mandi ordine, che si accomodi cotesto. Il Sig.r Card. Piccolomini non potrà venire costà per qualche mese, non essendo qui terminate tutte le cose, sì cerimoniali, come di altro, necessarie altrernarsi accioché S.E. son dichiarato Arciv.o e possa venire a prenderne il possesso, onde V.A. haverà tempo di prepararsi. Si farà il memoriale opportuno, richiedendone di fatto mandato da V.A. per dar sesto all'interesse col Sig. Cardin. Chigi, e per tutte la saluto con tutto l'animo.
Roma 7. feb.o 1671
A.V.R.
Um.o serv.
Leo.o Ab.e Marsili
(AOMS 84, Corrispondenza 1661–1670, c. 74)

40

Conto Dell'Emo, e R.mo Sig.re Il S.r Card.l Chigi Prone Con Gio. Dom.co Zoni Imballatore della Dogana di Roma

Conto Dell'Emo. e R.mo S.r Card.l Chigi Prone di lavori, e spese fatte per S.E.
E p.ma per haver trasportato un'Organo levato dietro a S. Agnese, e portato in Casa del S.r D. Girolamo Mro di Casa s. 2:50 s. 4
E più per haverlo levato dalla Casa del sud.o S.r D. Girolamo, e portato dove habitava il Cav.re S. Pieri s. :60 s. 1
E più per haver preso n.o 14 casse in casa del falegname e portate in d.o Palazzo s. :50 s. :70
E più per haver incassato il d.o organo, et imballato in n.o 19 colli tra grandi, et ordinarij s. 10 s. 16
E più per retagli di carta che servirno per incassare le canne libre 187 a b. 1 1/2 la libra

s. 2:80 s. 2:80
E più per tela incerata servita per coprire 14 casse canne 92 1/2 a 45 la canna
s. 41:60 s. 41:62 1/2
E più per Canavaccio di Romagna canne 101 a b. 25 la canna a b. 22 1/2 s. 22:70 s. 25:25
E per corda mazzi 32 a b. 15 il mazzo s. 4:80 s. 4:80
E più per spago, et inchiostro s. :60 s. :75
E più per doi Carette che servirono per portare alcune casse a Ripa cioè viaggi due per ciascuna per il sud.° organo s. 1 s. 1
E più per sei compagni che caricorno le soprad.e carette con me, e portorno le canne addosso s. 3 s. 3:50
E più al Comm.rio, e Sigillo s. 1:30 s. 1:30
---
s. 91:40 netto somma in tutto s. 102:72 1/2

Il retroscr.° conto riveduto e tarato da me infratto imp.a netto scudi novantuno e b. 40 m.ta e per la d.a somma se lo potrà fare il suo mandato per saldo e finale pag.to questo dì 2 luglio 1671
G.mo Mercurij Mro di Casa
dico s. 91:40 mta

Comp.a farete il mto per li sudetti scudi novantuno, e b. 40 m.ta per saldo del pnte conto.
Dal nro Palazzo a SS.ti Apostoli li 3 luglio 1671
s. 91:40 m.ta
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 486, «Giustificazioni del Gnale C del mese di Luglio 1671», n. n.)

41

Detti &c. [Tommaso Baccelli e compagni] a Gio: Dom.° Zoni facchino scudi novantuno, e b. 40 m.ta sono per saldo, et intiero pagam.to d'un conto di fatiche, e spese fatte in imballare un Organo grande in n.° 19 Colli dal med.° portati a Ripa grande, e mandati da Noi a Siena: Che con sua ric.ta &c. Dal nro Palazzo &c. li 3 luglio 1671 s. 91:40
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 1484)

42

Detti &c. [Tommaso Baccelli e compagni] a loro med.i scudi trentatre e b. 60 m.ta, sono per tanti trattoline litt.a il Sig.re Gio. Carlo Bossi da Livorno in data delli 3 pto, e sono per le spese del med.° fatte in far cond.re l'Organo da noi mandato a Siena in n.° 19 Colli da Ligorno sino a Empoli. Et con darcene debito alli conti &c. li 4 Sett.re 1671 s. 33:60
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 1630)

43

Detto &c. [Francesco Ricciardi nro Disp.re] scudi tredici m.ta sono per vro rimb.° d'altr.ti da voi pag.ti ad Angelo Simonelli, che disse pagarli alli due Organari in occ.ne d'essere andati a Siena per accomodare l'organo già ivi a noi mandato. Che con ric.ta &c. li 17 nov.re 1671 s. 13
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 1727)

44

Molt'Illre e molto Rev.° Sig.r mio Col.mo
Al cenno che si è degnato di darmi l'Illmo Sig.r Bonaventura Zondadari gli ho fatto pagare li 73 scudi mta, e con haverne fatti pagare altri di ordine di S.E.za mio Sig.re per le spese dell'organo che atendono alla somma di passa 112 prego la gentilezza di V.S. a volermi far honore di far pagare alli Ss.ri Piero e Filippo Nerli scudi ducento dieci mta Romana [...]
Girolamo Ugurgieri
Comp.a farete un mto di scudi centodieci m.ta pag.e al S. D. Girolamo Mercurij nro mro di Casa per doverne seguire la volontà del Sig.r Cav.e Girolamo Ugurgieri et a bonc.° del denaro somministrato da d.° Sig. Cav.e per le spese dell'Organo come adietro e senza haverne a render d.° Dal nro Palazzo a SS. Apostoli li 18 Dec.re 1671
s. 110 m.ta
S.r Card.l Chigi
(BAV, Archivio Chigi 486, «Giustificazioni del Gnale .C. del mese di Dec.re 1671», n. n.)

45

Ss.ri Tomasso Baccelli, e Comp. li piacerà pag.re al Sig.re D. Girol.° Mercurij nro mro di Casa scudi centodieci m.ta, per seguirne la volontà del Sig.re Cav.re Girol.° Ugurgieri, e sono a bonc.° del denaro, che d.° Sig.re Cav.re ha somministrato in Siena per le spese di far colocare l'Organo nella Chiesa del Duomo per serv.° di quella nra Capp.a dell'Immaculata Concettione senza haverne a render conto. Dal nro Palazzo &c. li 18 Dic.re 1671 s. 110
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 1780)

1672

46

Molt'Illre e M.° Rev.° Sig.r mio Col.mo
Mando a V.S. l'accluso contarello delli denari pagati per servitio dell'Em.mo Sig.r Card.l suo e mio Sig.re, tutto con mandati, dell'Ill.mo Sig.r Buonaventura. Potrà ella procurarne da S.E. il rimborso per me e del med.mo denaro ritenersi V.S. quello che di mio ordine ha pagato costà, et il rimanente tenerlo a mia dispositione per mandarmi poi il bilancio di quel che resta. Sento come mi favorirà delle robbe, che da me gli sono state dimandate, di che ne resto obblig.mo e prego la cortesia di V.S. a voler all'incontro farmi godere dell'opportunità onde io possa ser.la e devotam.te gli bacio le mani
Di V.S. Molt'Illstre e M.° Rev.°
Di Siena li 30 di Marzo 1671
V.S. faccia favore di dire al Sig.r Alessandro, che li suoi negotij si spediranno presto
Dev.mo Serv.re
Girolamo Ugurgieri
(BAV, Archivio Chigi 487, aprile 1672, c. 93)

47

Alli Mastri Organari Matteo Marioni e Filarco Virgiliani Compagni se li potrà fare un mandato de scudi trenta m.ta li quali sono per saldo e final pagam.to de tutti i lavori fatti nell'Organo che da Roma fu trasportato a Siena l'anno passato e collocato nel Duomo di Siena vicino la Cappella dell'Ecc.ma Casa Chigi restandono con qsti pag.ti sodisfatti

intieram.te tanto per causa de l'Organo messo su di nuovo q.o della disfatt.ra dell'altro et incassat.ra; et ogn'altra operat.ne fatta in d.ti Organi a tutto il pnte giorno, il tutto per serv.o et ord.e del Em.o Prone.
Dico s. 30 m.ta
Questo dì 22 Aprile 1672
D. G.mo Mercurij mro di Casa

Li quali scudi trenta sono a compim.to de scudi ottantasei e b. 50 m.ta havendo cons.ti gl'altri in due partite cioè s. 31:50 dal S. Cav.re Ugurgieri in Siena con ord.e dell'Ill.mo S. Bonavent.ra Zondodari et altri s. 25 da Franc. Ricciardi Dispensiere delli quali se gli è fatto il suo rimborso
D. G.mo Mercurij mro di Casa

Comp.a farete il mto per li sudetti scudi trenta m.ta pag.e c. s.a per saldo del pnte Conto.
Dal nro Palazzo a SS. Apostoli li 22 Aple 1672
s. 30 m.ta
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 487, aprile 1672, c. 94)

48

Denari pagati dall'Ill.mo S.r Cav.re Girolamo Ugurgieri per le spese della Cappella dell'Em.mo S.r Card.le Chigi, e tutto per mandati dal 9 Nov.re 1671 al 6 Aprile 1672

A Mro Niccolò Muratore	s. 622:24	
A Mro Matteo Mancione [*sic*] Organaro	s. 210	
Bernardino Intagliatore per il Tabernacolo	s. 200	
Per l'Indoratura, et Oro per il Tabernacolo	s. 140	
Pier Maria Cappellini falegname	s. 170	
Austino fabbro	s. 30	
Giuseppe Campanaro per alzare li mantici	s. 8	
Per Vetri, e fatture delle vetrate	s. 96:58	
Francesco Marzuoli Scarpellino	s. 84	
Per la Tavole [*sic*] di Gloria, lavato, et Inprincipio	s. 20	
Bernardino Intagliatore per l'organo	s. 70	
Al Bidello delli SS.ri Scolari	s. 100	
Con li mandati dell'Ill.mo s.r Bonavent.ra Zondodari		
	s. 1750:9	
Al Catena per la lettiga d'ord.ne del S.r Mro di Casa	s. 105	
Per vitto a Matteo Organaro di sua ricevuta	s. 35	
	s. 1890:8	
sono di q.li		s. 283:56
Bonaventura Zond.ri		
Importa il retro.tto conto di m.ta Romana		s. 283:56
Importa il pagam.to di contro fatto al S. Giulio Cittadini di m.ta Rom.a		s. 19:50

Che fanno tutti ass.e s. 303:06
Ne ha r.ti a buon conto scudi cento diece per le mani di me D. G.mo Mercurij come apparisce dal mand.to di Rimborso fattomi da S. Em.za Prone al banco de' Ss.ri Baccelli sotto li 26 gen.ro pross.to s. 110
Resta a havere il S. Cav. Ugurgieri per saldo et intiero pag.to s. 193:06

Comp.a farete un mto di s.di Centonovantatre e b. 6 mta pag.le come sop.a per resto. Dal nro Palazzo ai SS. Apostoli li 22 Aple 1672 s. 193:06 m.ta
F. Card. Chigi
(BAV, Archivio Chigi 487, aprile 1672, c. 95)

49

Matteo Marione
Io sotto scritto o riceuto scudi quindici moneta dal Sig.r Francesco Ricardi dispensiero del Em.mo Sig.re Cardinale Gigi [*sic*] sono a bon conto di lavori fatti al organo nuovo che se mette nel Domo di questa città di Siena et in fede Siena questo dì 6 nov.re 1671 Io Matteo Marioni mano pp.a
E più o riceuto altri scudi dieci moneta a bon conto come segue dal sudetto Sig.re Riciardi in Roma questo dì 15 Aprile 1672
Io Matteo Marione mano pp.a
Approvo il sud.to pagam.to fatto in due partite dal Dispensiero de scudi venticinque m.ta il tuto di mio ord.e a buon conto de lavori dell'Organo di Siena. qsto dì 15 Aple 1672
dico s. 25 m.ta
Gir.o Mercurij Mro di Casa
Fran.o Riccardi nro Disp.re vi pagarete a voi med.mo scudi vinticinque di m.ta sono per vro rimb.o d'altr.ti pagati a Matteo Marione Organaro a buon conto delli lavori da lui fatti in un nro Organo mandato al Duomo di Siena come sopra. Et con ric.ta alli Conti &c. Dal nro Palazzo a SS.ti Apli li 21 Aple 1672
F. Card. Chigi
Ant.o Lavacchia Comp.a
R. a n.o 2045
(BAV, Archivio Chigi 693, b. 4, «Giustificazioni di Franco Riccardi Disp.re per il mese di Aple 1671»)

50

Detto [Francesco Ricciardi] &c. scudi venticinque m.ta sono c. s.a pagati a Matteo Marione Organaro a buonc.o delli lavori da lui fatti in un nro Organo mandato al Duomo di Siena. Et con ric.ta &c. li 21 Aple 1672 s. 25
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 2045)

51

Detti &c. [Ss.ri Tomasso Baccelli, et Ant.o Franc.o Parisani] a Matteo Marioni, e Filarco Virgiliani Organari scudi trenta m.ta, a compim.to di s. 86:50 sim.li, quali gli facciamo pag.re per saldo, et intiero pagam.to di tutti li lavori fatti nell'Organo mandato a Siena, collocato nella Cappella della nra Casa in quel Duomo compresa la disfatt.ra dell'altro Organo, incassat.ra, et ogn'altra operat.ne fatta per d.i Organi, a tto il pnte giorno: Che li rest.ti s. 56:50 l'ha ric.ti cioè s. 31:50 dal Sig.re Cav.re Ugurgieri in Siena, e s. 25 dal nro Disp.re.

Che con loro ric.ta &c. li 22 Aple 1672 s. 30
(BAV, Archivio Chigi 538, n. 2043)

1676

52

Detti &c. [SS.ri Ronca, e Massi] a D. Sebastiano Perissi Mro di Casa di Mons.re Ciaia scudi cinquanta m.ta quali gli facciamo pagare in vigore di l.ra di Cristof.o Campani di Siena diretta a D. Girol.o Mercurij nro mro di Casa e sono per tanti fatti pagare d'ord.ne nro a mro Bernard.no Intagliatore, a conto del lavoro d'Intagli e scorniciam.ti fatti nell'ornam.to, e prospettiva dell'organo sito nella Cappellla della SS.ma Concett.ne nel Duomo di Siena Et con ric.ta &c. li 3 Genn.o 1676 s. 50
(BAV, Archivio Chigi 539, n. 2590)

1686

53

Ss.ri Leonardo Libri e Comp.ni li piacerà pag.re anzi Delli Den.ri che sono in cotesto Libro Banco a Credito della Cappella della SS.ma Concet.ne nel Duomo di Siena tta nra dispone li piacerà pagarne a Fran.co Corallo Indorat.re scudi Duecentoventicinque m.ta a compim.to di s. 425 sim.li sono per saldo, et intiero pagam.to dell'Indorat.ra e Pittura da lui fatte nell'Organo di d.a cappella d'Ord.ne nro. Che li restanti s. 200 li ha ricevuti con altro ord.ne nro sotto li 27 luglio 1685. Che con sua ricevuta dandone Deb.o in d.o Conto saranno ben pagati. Dal nro Palazzo a SS.ti Apostoli li 23 Aprile 1686 s. 225
(BAV, Archivio Chigi 542, n. 1048)

54

[...] Appresso la d.a Cappella nella Pariete del Campanile vi è l'Organo, dove tutte le Domeniche, e feste della Madonna, vi si cantano le Litanie
(BAV, Archivio Chigi 1967, c. 409. Le cc. 406-428' contengono la relazione di una «Visita fatta dal Card. [Bernardino] Nini della Cap.a Chigi nella metrop. di Siena» nell'anno 1683 «In d.ne 6 die vero 7 Januarij»)

1889

55

Cartolina Postale
All'Illustr.mo Sig.r Cavalier Rubini Sig. Operaio della Metropolitana di Siena
Campi Bisenzio li 26.5.89
Pregiatiss. Sig. Cavaliere
Dovendomi portare al Monte S. Savino in Settimana per diversi Organi, o pensato di avvisarla per dille che nei primi del mese entrante mi porterò a Siena, sarebbe bene fosse terminato la finestra per poter collocare i Mantici al posto. Salutandolo mi dico Suo

D. Servitore
Giuseppe Paoli
[a margine] Scritto p.° Giugno che sospenda la gita
(AOMS 102, busta 2, cartella 4, fascicolo 9, «Organo in faccia a quello della Sagrestia 1890–1895». Il fascicolo contiene missive non numerate, qui identificabili con i numeri da 55 a 86, che sono state riprodotte integralmente, ad esclusione di due documenti relativi all'organo di S. Giovanni).

1890

56

Perizia dei lavori urgentissimi da farsi dal sottoscritto all'Organo del Sacramento, nella Chiesa Metropoletana di Siena

1 Fare N.° due Mantici nuovi con suoi Rotoni, perché quelli che vi era non suono più servibili sia per la località come pure, non capaci di alimentar l'aria all'Organo stesso £ 200.00
2 È necessario fare tutti conduttori dell'aria con suoe Bussole e rispettive Vavole £ 70.00
3 Collocamento al posto dei due Mantici e Conduttori £ 50.00
4 Smontatura, Ripulitura, Remontatura e accordatura generale di tutto l'Organo £ 100.00
Totale £ 420.00

Giuseppe Paoli
Fabricante d'Organi in Campi Bisenzio, presso Firenze
Siena li 5. Luglio 1890

57

Perizia dei lavori urgentissimi da farsi dal sottoscritto all'Organo Grande della Chiesa Metropoletana di Siena

1° Smontatura, Ripulitura di tutte le Canne che sono circa a Mille, essendo le medesime piene di pattume e moltissime non suonano, e le altre non rendono la sua vera voce £ 100.00
2° Rimontatura delle medesime, intonazione e accordatura generale di tutto l'Organo £ 200.00
3° Rinppellare esternamente tutto il Pancone, ossia Segreta, che sfiata orribilmente, e più mettere una lastra di ferro cilindrato, dove suono attualmente i cappucci, essendo i medesimi consunti, quindi i suoi spilloni di ottone, che ferro e ottone non si log[o]ra ed allora non avremo perdite d'aria, come è attualmente dai tiranti dei Ventilabri £ 150.00
4° Levare i quattro Mantici per riordinarli e rimontarli al suo posto £ 40.00
5° Riordinare tutti conduttori dell'aria che perdono moltissima aria £ 25.00
6° È necessario fare il medesimo lavoro del Pancone grande, al Pancone dei Contrabbassi, Bassi e Bombarde £ 50.00
7° Levare tutta la Contrabbasseria per Restauro essendovi dei Contrabbassi e Bassi che non suonano £ 20.00

8° È necessario riordinare tutti tiranti della Meccanica £ 30.00

Totale £ 615.00

Giuseppe Paoli
Fabbricante d'Organi in Campi Bisenzio presso Firenze
Siena li 5. luglio 1890

58

Siena li 8 Luglio 1890
Ill.mo Sig. Rettore
Ho il dovere di richiamare l'attenzione di V.S. Ill.ma sullo stato di deperimento in cui si trovano gli organi della Metropolitana specialmente quello situato sopra la Sagrestia. Essendo urgente provvedervi, mi sono procurato dal fabbricante d'organi Sig. Paoli le due perizie che ho l'onore di accompagnarle colla presente.
Quanto alla Cappella di Musica esistono nell'archivio dell'Opera non meno di due mie lunghe realzioni, e a quelle mi riporto pregando la S.V. Ill.ma di riprenderne la discussione, e sollecitarne definitivi provvedimenti.

Così sempre col maggiore ossequio e particolare stima sono di V.S. Ill.ma
Devoto
P. Formichi Direttore

59

Pistoia li 11 Agosto 1890 [22]
Stim.° Sig. Francesco Brogi
Stabilimento Musicale
Via di Città N° 13
Siena
Le rimetto i progetti per i restauri degli Organi di cotesta Cattedrale. Ella mi farà il favore di presentarli all'Ill.mo Sig. Cav. Carlo Pericciuoli Rettore alla Metropolitana. Vedrà dai prezzi che io mi sono attenuto a quelli eccezionali, in quanto trattasi per me dei primi lavori che verrei ad eseguire costà, lavori però che garantisco fin d'ora superiori a quanto e come io li ho descritti, interessandomi che l'onorabilità e stima di questa mia fabbrica sia per quanto mi sarà dato, apprezzata e valutata anche da cotesta illustre città. Però Ella Sig. Francesco dilegui ogni dubbio che sorgesse e garantisca francamente per me, che a differenza di altri fabbricanti io soglio mantenere non solo ciò che prometto e trovo necessario, ma aggiungo, restauro e completo quanto esiga l'arte per restituire lo strumento al di sopra di ogni aspettativa possibile.
Se Ella potesse riuscire a fare accettare il Progetto della spesa di £ 1500 io porterei costà un lavoro del tutto nuovo, e senza dubbio terrei a farle sentire che la mia fabbrica mantiene

22 Le lettere di Filippo Tronci (tranne ovviamente il telegramma al n. 73) sono tutte su carta intestata con la seguente dicitura: «Organi pneumatici | Fabbrica Tronci fondata nel 1700 | Fabbrica Agati fondata nel 1750 | Riunite nel 1883 | Sotto la Ditta N. Agati e F. Tronci | Direttore e Proprietario | Tronci Filippo | Premiato con Diploma d'Onore | Pistoia | Corso V.o Emanuele | No 1066», accompagnata dalle stampe dell'organo della Sala dei concerti Costanzi, Roma, di S. Giovanni, Bastia, o di quello «Costruito per commissione del Sig. Maestro Cav. Pietro Mascagni».

le misure degli antichi costruttori i quali nei piani semplici sono stati inarrivabili.
Mi permetto anche di suggerirle altro mezzo di tor via dei dubbi: quello cioè di fare un deposito in danaro che io sarei pronto a versare nelle mani del Sig. Rettore per garanzia della buona riuscita del lavoro e per ritirarsi dal deposito a lavoro consegnato.
Salutandola distintamente mi creda
Suo De.^{mo} e Aff.^{mo}
Filippo Tronci

60

Pistoia li 11. Agosto 1890
Gentilissimo Sig. Francesco Brogi
Siena
Non ho parole sufficienti per ringraziarla delle premure che Ella ha per me.
Intanto legga, la prego, i Progetti e la lettera che Le unisco, e se li crede adattati si compiaccia rimetterli a chi di ragione. Se prima vuol farli leggere a qualcuno faccia pure. Se non li credesse ben fatti me li respinga con le Sue osservazioni, ed io son pronto a variarli.
Mi tenga informato dell'impressione che faranno, e salutandola di cuore mi creda
Suo Aff.^{mo} Amico
F. Tronci

61

Progetto per i restauri occorrenti per rimettere in buono stato l'Organo Corale della Cattedrale di Siena
Il detto Organo trovasi in tale stato che per restaurarlo occorrerebbe fare quanto appresso:
Smontare tutte le canne per pulirle dalla molta polvere, e molte restaurarle, e specialmente quelle di mostra, alcune delle quali è necessità variare, perché rose dal tartaro.
Occorre cretamente restaurare il Somiere sebbene non siasi potuto riscontrare col fiato perché al presente manca il mantice, mancanza per la quale è prudente non garantire la riuscita trovandosi il Somiere stesso molto tarlato.
È malandata e consunta la tastiera tantoché è necessario farla nuova.
Il meccanismo tutto ha bisogno di essere pulito dalla ruggine, e riordinato intieramente.
Necessita per ristrettezza di località costruire un nuovo mantice a sistema moderno.
È pure necessaria la pedaliera nuova.
Fatti questi lavori lo strumento resterebbe sempre difettoso nei bassi, di modo che occorrerebbe aggiungere 12 bassotti armonici con relativo bancone.
Per far tutto questo senza nessuna responsabilità relativa alla durata del Somiere, occorre la somma di lire Novecento (£ 900) restando a carico del fabbricante tutte le spese di trasporti, vitto, e alloggio, e la spesa di riattamento del dietro, e dei fianchi della cassa esterna dello strumento.
Però il sottoscritto, visto che con questi restauri l'Organo resterebbe sempre uno strumento né vecchio né nuovo proporrebbe un cambio che assicurerebbe la riuscita migliorando l'armonia proponendo un Organo ricco dei seguenti registri.

1. Principale nei bassi e nei soprani tutto di stagno finissimo e collocato in mostra colle misure attuali per eguagliare l'estetica.
2. Ottava bassa e soprana
3. Decimaquinta
4. Decimanona

5. Vigesimaseconda
6. Vigesimasesta
7. Vigesimanona (questi 4 registri [nn. 4–7] saranno riuniti e tirati da una sola manetta per facilitare il meccanismo essendo inutile la divisione)
8. Flauto in ottava
9. Voce umana
10. Flauto principale nei soprani, ossia Voce Angelica
11. Ottavino
12. Viola nei bassi
13. Contrabbassi e timpano rullante

Tastiera di 52 tasti
Pedaliera di N° 18 pedali.
Tira pieno al piede.
Il Somiere e tutto il resto dei meccanismi saranno costruiti secondo gli ultimi perfezionamenti dell'arte.

Quando lo strumento non corrispondesse all'uso cui deve servire, e fosse riconosciuto per la qualità della voce inferiore agli altri ora esistenti, dovrà il fabbricante ritirarlo a tutte sue spese ricollocando il vecchio nel posto come è al presente.

Valore e spese di collocamento del nuovo £ 2000
Valore del vecchio £ 500
Di modo che l'amministrazione non verrebbe che a spendere Lire Millecinquecento £ 1500

Pistoia li 11. Agosto 1890
Devotissimo
Filippo Tronci

62

Progetto per il riattamento dell'Organo grande della Cattedrale di Siena.
Questo strumento che certamente avrebbe dei pregi per la qualità di voce e l'impasto d'armonia, è stato così male restaurato, e mantenuto che al presente può valutarsi talmente pieno di difetti da dirsi quasi insanabile. Per rimetterlo in stato degno dell'insigne Cattedrale occorrerebbe un restauro talmente radicale da non permettere che la conservazione dei Contrabbassi, Bassi, di alcune canne che compongono il così detto pieno semplice, del Flauto, delle Trombe, Clarone e Corno inglese. Tutti gli altri registri dovrebbero essere aumentati di Canne, e continuarli a tutta tastiera. La mostra non è dell'Autore e Costruttore primo di detto Organo perché le suddette Canne sono sproporzionate nelle misure della bocca che è troppo grande e alta, e differenti nella costruzione delle altre: e siccome in questa Cattedrale quando sieno rimessi in buono stato veniamo ad avere tre Organi, mi parrebbe che questo di cui parlo e che viene chiamato l'Organo buono dovesse avere tutte le risorse possibili oggi dettate dall'arte, cioè a dire due tastiere, lunga pedaliera, un numero variato di registri, e molti effetti che si possono ottenere in Organi consimili a quelli della Cattedrale di Livorno, e di Pisa etc. sull'idea dei quali io ad ogni richiesta rimetterei dettagliato Progetto la cui esecuzione può cagionare una spesa dalle Cinque alle Settemila lire.

Volendo poi conservare lo strumento stesso e riordinarlo nello stato in cui si trova al presente allora è necessario:

Cambiare affatto il sistema di soffierìa mettendo grandi depositi d'aria alimentati da una buona macchina da agirsi per mezzo di manubrio.
Levare dal posto il Pancone per spianarlo, e rimpellarlo dentro e fuori, come pure rispianare e rimpellare tutte le paravente maestre.
Riguardare tutto il meccanismo, soplverarlo, e rimontato tutto lo strumento, accordarlo.
Per un restauro di questo genere occorre la spesa di Lire Ottocentocinquanta (£ 850) stando a vantaggio del restauratore i mantici vecchi, come a di lui carico resterà ogni spesa che può occorrere.
Pistoia 11 Agosto 1890
Devotissimo
F. Tronci

63

Siena 13. Agosto 1890
Ill.^{ssmo} Sig. Cav. Carlo Periccioli Rettore dell'Opera del Duomo in Siena
Onorato da V.S. Ill.^{ma} e dal Sig. Prof. Formichi del gradito incarico per la perizia dei restauri occorrenti ai due Organi grandi dalle parti laterali, che trovansi nel Duomo, mi diressi al Fabbricante Filippo Tronci, conosciutissimo per la reputazione che godono le di lui opere nelle diverse Città d'Italia.
Al seguito della visita spontaneamente dal med.° fatta il 9 corr. nella qual circostanza ebbi il piacere di presentarlo a V.S., ricevo adesso due progetti da Esso rimessimi e che accompagno con la presente, unitamente alle 2 lettere a me dirette, che una confidenziale, desiderando corrispondere delicatamente alla fiducia accordatami, tenedomi a piena disposizione per schiarimenti e quanto possa occorrere, onde essere in grado di riferire.
Profitto della opportunità per ascrivermi con la dovuta stima e rispetto
Di V.S. Ill.^{ssma} Ossequiosissimo
Franco Brogi

64

Pregiatissimo Sig. Periccioli
Borgo S. Lorenzo li 25 Agosto 1890
Nel viaggiare da una Città all'altra o inteso dire che è stato chiamato il Tronci per fare ancora lui una Perizia per restaurare codesti Organi della Metroplitana di Siena, sono molto dispiacente di tutto questo, perché da molto tempo o sempre servito io, e fatto molti sacrifizij per arrivare al giorno del restauro degli organi di codesta Metroploitana; e più fui chiamato dal defunto Sig. Cav. Rubini per levare i Mantici dell'Organo secondo, per quindi metter mano all'opera del finestrone, e di questo Viaggio e perditempo rimasi indipendente per fare tutto l'accorso quando si fosse arrivati al termine del finestrone suddetto.
Voglio sperare di non essere dimenticato per sacrifizi fatti per codesti restauri daffarsi.
Di tutto quanto li o detto può assicurarsi con i Sig. Maestro Giuseppe Bernini Organista che ritengo varie cartoline scrittemi a nome del defunto Sig. Rubini, salutadolo mi dico
Suo D. Servitore
Giuseppe Paoli

N.B. con la spesa Maggiore di Lire Cento della Somma delle due perizie si può ottenere maggiore effetto all'Organo grande facendo due Mantici Nuovi più grandi di quelli che vi sono e adattare quei due che si leva dall'Organo grande, all'Organo Piccolo.
Giuseppe Paoli

Fabbricante d'Organi
in Campi Bisenzio presso Firenze
Siena li 5. Luglio 1890

65

Siena 2 Settembre 1890
Ill.mo Sig. Rettore dell'Opera Metropolitana
avendo esaminato le Perizie del Sig. Tronci per il restauro dei due grandi organi del Duomo, senza esitare un momento propongo a V.S. Ill.ma di accettare la 2ª proposta che d.° Tronci Le fa, di *restaurare* cioè secondo le buone regole dell'arte gli organi sudd.i, escludendo affatto il cambio d'altro nuovo, con quello situato presso l'altare del Sacramento. Quanto all'Organo grande se l'Opera avesse i mezzi di ampliarlo secondo le proposte Tronci sarebbe una cosa bellissima; ma in ciò lascio la parola a V.S. Ill.ma
Prendo a recarmi all'Opera per una conferenza anche coll'Egregio Sig. Bernini Maestro Organista, mi onoro ripetermi D.°
P*ietro* Formichi Direttore

66

Opera della Metroplitana di Siena ed Aziende riunite
Oggetto: Restauri degli Organi in Duomo
Al Sig. Giuseppe Paoli
Borgo S. Lorenzo
Firenze
Siena li 26. Settembre 1890
In replica alla sua del 25 Agosto perduto sono a significarle che a me non consta affatto delle pratiche fatte dal compianto mio predecessore in ordine ai restauri dei due organi maggiori di questa Metropolitana né di cotesta cosa trovasi traccia in questo Uffizio.
Del resto però dal fatto d'avere io stesso chiesto il suo parere e perizia in ordine ai detti restauri, Ella avrà rilevato che io avrei ben avuto intenzione di servirmi dell'opera sua per tali lavori, posto che i suoi progetti avessero, a giudizio delle persone competenti, corrisposti a tutte le esigenze sia dal lato dell'arte sia dal lato del prezzo.
Ora debbo con mio dispiacere dichiararle che ciò non è accaduto; per cui io mi trovo nella necessità di non approvare ad adottare il suo progetto, essendo mio dovere precipuo quello di provvedere agli interessi di questa Amministrazione nel modo più conveniente per la medesima. D'altronde è ben naturale il riflettere che le trattative che Ella dice essere corse con Lei dipendevano per il loro esito dall'approvazioni del progetto che Ella avrebbe presentato. Tale approvazione essendo mancata io mi trovo per questa volta costretto a non valermi dell'opera sua
Il Rettore

67

Opera della Metropolitana di Siena ed Aziende Riunite
Oggetto: Restauri degli Organi in Duomo
All'Ill.mo Sig. Filippo Tronci Pistoia
Siena li 26 Settembre 1890
Comunicati ai Signori Direttore della Cappella e Maestro d'Organo in questa Metropolitana i due progetti da Lei compilati per il restauro degli organi principali del Duomo, i medesmi sono stati di concorde avviso che per ragioni d'arte e di storia non convenga in

modo alcuno disfarsi del cosidetto organo corale, che, quando veramente fosse divenuto inservibile, dovrebbe pur sempre conservarsi come monumento. Siccome però ella pure conviene che possa essere suscettibile di un resaturo, così è appunto a questo partito che bisogna appigliarsi, e quindi io aprirei ben volentieri trattative con Lei per i restauri tanto dell'organo ora detto, quanto dell'altro maggiore che trovasi sopra la porta della Sagrestia.
Ed entrando appunto in questa trattativa debbo dichiararle che per ragioni economiche non possiamo in guisa alcuna occuparci del grandioso progetto di restauro dell'organo sopra la Sagrestia, la cui spesa ella farebbe oscillare fra le 5 e le 7 mila lire. Conviene quindi stare al progetto più modesto pel quale ella prevede una spesa di £ 850 che io proporrei di ridurre a £ 800.
Quanto poi al restauro dell'organo corale pel quale Ella prevede la spesa di £ 900, io accetterei cotesta proposta senza fare alcuna detrazione, alle condizioni imprescindibili che debba essere variato il somiere sostituendone uno nuovo all'attuale, quante volte questo a giudizio dei Signori Professori Formichi e Bernini, Direttore della Cappella il primo, maestro d'organo il secondo, sia reputato inservibile.
Considerando che è questo un primo lavoro del quale Ella è incaricato qua e che può servire a farla conoscere anche in questa città, che d'altronde la spesa di Lei preveduta per i detti restauri è sembrata molto alta, io mi auguro che ella accetterà la proposta da me sopra formulata.
Nel caso affermativo debbo poi dichiararle che l'incarico dovrebbe necessariamente essere subordinato alle seguenti condizioni:

1° Che i Sigg. Professori Formichi e Bernini sieno autorizzati a sorvegliare i lavori ed a proporre quanto crederanno opportuno per la loro buona riuscita, ferme stanti, bene intese, le basi sostanziali del progetto.
2° Che ai medesimi Professori Formichi e Bernini spetta di dare il collaudo definitivo dei lavori il quale collaudo sarà necessario perché possano spiccarsi gli ordini di pagamento.
3° Che il pagamento sia eseguito in due rate uguali da scadere la prima entro l'anno 1891 e la seconda entro l'anno 1692.

Attendo una replica alla presente per norma di questa Amministrazione.
Il Rettore

68

Fabbrica d'organi di Giuseppe Paoli e Fig. Ulisse
Campi Bisenzio (Presso Firenze)
li 29. Settembre 1890
Pregiatissimo Sig. Pericioli
Alla fine del mese scorso le scrissi dal Mugello dove le dicevo che avevo inteso dire che era stato chiamato il Tronci per fare una Perizia per i Restauri di codesti Organi, cosa come le dicevo che mi è rincresciuto molto essendo vari anni che io servo codesta Metropolitana di Siena, dove tuttora ritengo del Lavoro fatto da sistemarsi quando si arrivava al momento della sistemazione dei detti Organi voglio sperare di non esser dimenticato, attendendo una sua salutandolo, passo a segnarmi Suo D. Servitore
Giuseppe Paoli

69

Fabbrica d'organi di Giuseppe Paoli e Fig. Ulisse
Campi Bisenzio (Presso Firenze)
li 4. ottobre 1890
Pregiatissimo Sig. Rettore
Non prima di ieri ricevei la sua Pregiatissima dalla quale sento, con mio dispiacere e sorpresa, che i[l] Restauro dei due Organi sia stato dato ad altro artista non essendo stato riconosciuta la mia relazione conforme alle regole d'arte come pure alla relazione del Prezzo necessario per i Restauri dei due organi. Quantunque loro siano liberi di consultare prima del lavoro, i periti dell'arte medesima trovandomi così escluso per inperizia, prego la S.V. a farmi noto quali sono i punti d'appoggio per escludermi da fare detto lavoro dopo essermi occupato a fedelmente servilli fino ad oggi, su la certezza di essere prescelto a fare detto lavoro. Nelle trattative fatte dal fu Sig. Cav. Rubini, dall'Organista Sig. Bernini io non mi sono mai stancato di esporle che per fare i lavori secondo le regole d'arte, sarebbe stato necessario, in primo luogo togliere dal somiere principale l'aggiunta attira [*sic*] e farla a Vento, togliere i Mantici, e fare una Macchina Pneumatica a diverse pressioni e fare regolarmente tutto il necessario, cioè nuova Registratura, Pedaliera, e più un'aggiunta nei Soprani e Restauro generale di tutte le Canne sia ad anima come ad ancia, Contrabbassi e Bombarde a Pedali, eccetera, a tali avvertenze o trovato sempre una decisa opposizione dietro tali riflessioni da loro mai volute accettare.
Trovarmi escluso dopo il sacrifizio prestatole rimetto alla sua saggia considerazione, se sia giusta il vedermi posposto.
Ora pregherei la S.V. ad avere la gentilezza per mia tranquillità di notificarmi quali sono li addebiti trovati nella Relazione da me fatta che li anno indotti ad escludermi pronto sempre ad uniformarmi al parere di qualunque Saggio Perito giusto, ma non da una della medesima Professione che può sproponer la cosa a modo suo per l'acquisto de' lavoro e quando debba esser uno della medesima Professione, intendendo di avere una soddisfazione nel posto per mezzo di due Periti perché intendo di non esser così schiacciato.
Attendendo una sua al più presto, salutandola mi dico Suo D. servitore
Giuseppe Paoli
P.S. tanto ne' lavoro che nel prezzo cosa che a mio parere avrebbero dovuto avvisarmi prima di una negativa ingiusta

70

Pistoia li 8 Novembre 1890
Ill.^{mo} Sig. Avv. Carlo Pericciuoli
Rettore alla Metropolitana di Siena
Rimasto fui ora in silenzio per la dolorosa impressione ricevuta all'annunzio del grave accidente accaduto a cotesta Illustre Metropolitana, ho pensato che ora avrei potuto sperare che la S.V. tornato in calma avrebbe accettato volentieri le mie condoglianze, e la preghiera di darmi cenno se gli Strumenti hanno maggiormente sofferto del loro Stato già da me riscontrato.
Non mi neghi il benefizio d'una Sua replica, e mi habbia quale ho l'onore di essere
Della S.V. Ill.^{ma}
Devotissimo
F. Tronci

71

Opera della Metropolitana di Siena ed Aziende riunite
Oggetto: restauro degli Organi della Cattedrale di Siena.
Al Signore Sig. Filipo Tronci Fabbricante di Organi in Pistoia
Siena li 12 Novembre 1890
La ringrazio della parte che ella mostra di prendere alla grave sciagura che ha colpito questa insigne Cattedrale, e sono dolente di doverle significare in pari tempo che quest'Amministrazione dovendo ora rivolgere tutte le proprie forze alla riparazione dei gravi danni prodotti dall'incendio si trova costretta a sospendere per ora ogni trattativa concernente il restauro degli Organi i quali però in questa luttuosa circostanza non sono rimasti danneggiati minimamente.
Di nuovo la ringrazio della gentilissima Sua mentre mi pregio dichiararmi
[il Rettore]

1891

72

Opera della Metropolitana di Siena ed Aziende riunite
Oggetto: Restauro degli Organi della Cattedrale di Siena.
Al Signore Sig. Filipo Tronci Fabbricante di Organi Pistoia
Siena li 20 Maggio 1891
Ultimati definitivamente i lavori di restauro della facciata laterale di questo Tempio, corrispondente nell'interno all'organo così detto corale è di necessità assoluta il procedere immediatamente al restauro dell'organo medesimo, per quindi metter subito mano ai restauri dell'altro organo maggior soprastante alla sagrestia.
Richiamando pertanto la precedente presente contenuta nella mia lettera del 26 settembre anno perduto, sono a pregarla a volermi significare senza dilazione, se persiste nell'intendimento di assumere i detti lavori di restauro, e nel caso affermativo sarà necessario che Ella, previo avviso, si rechi subito qua per combinare in scritto le convenzioni reltive, urgendo di por mano senza dilazione ai lavori, che necessarimente devono esser ultimati prima del 15 Agosto p.f.
Il Rettore

73

[Telegramma]
Periccioli Rettore Metropolitana
Destinazione: Siena
Provenienza: Firenze
Ricevuto il 27.5.1891
Data della presentazione: 23
Ore e minuti: 11.20
Pregovi telegrafarmi Firenze giorno ora che devo trovarmi costà settimana entrante
Tronci

74

Opera della Metropolitana di Siena ed Aziende riunite
Oggetto: Comunicazioni
Al Re.mo Signore Sig. Priore del Coro della Cattedrale di Siena
Siena li 27 Giugno 1891
Mi credo in dovere di portare a notizia della S.V. Re.ma che sta per mettersi mano ai lavori occorrenti per il restauro dell'Organo piccolo di cotesta insigne Cattedrale, compiuti i quali sarà dato principio al restauro dell'Organo maggiore che verrà dal pari condotto a termine con la maggior possibile sollecitudine, per modo che i detti lavori possano essere ultimati per le solenni feste della metà di Agosto.
Colgo la occasione per prevenirla inoltre che nella occasione delle suddette feste non si farà la consueta musica solenne, ma una semplice messa a Cappella il 15. Agosto e ciò per le spese straordinarie reclamate dagli accennati restauri e dalle altre alle quali l'amministrazione medesima si è trovata e sta per trovasi esposta in quest'anno.
Il Rettore

75

R.mo Capitolo della Metropolitana di Siena
Ill.mo Sig.re
Notificata al Rev.mo Capitolo la Officiale in data del 27 Giugno p. p. relativa al restauro degli Organi ed alla sospensione per quest'anno della consueta musica solenne in occasione della Festa municipale della nostra Metropolitana, mi ha il prelodato Rev.mo Capitolo incaricato di significare alla V.S. Ill.ma che loda altamente la premura usata da Lei per il decoro della nostra insigne Cattedrale e riconosce giustissime le ragioni che l'hanno indotta a sospendere la consueta musica strumentata.
Mi è grato frattanto dichiararmi con tutto l'ossequio
Della V.S. Ill.ma
Dalle Stanze Capitolari li 8 Luglio 1891
Ill.mo Sig.r Avvocato Carlo Pericciuoli
Rettore dell'Opera Metropolitana di Siena Città
Devotissimo
Can. Penitenz.le Giulio Alberti
Segretario Capitolare

76

Giuseppe Paoli e figli
Fabbricanti d'Organi Firenze
Campi Bisenzio
Pregiatissimo Sig. Periccioli
Campi li 8. Luglio 1891
Pregiatissimo Sig. Periccioli
Fino da ultimo ella mi è venuto finto, e non avrei mai creduto dalla S.V. ricevere un schiaffo così morale, perché credo di essere al pari degli altri, sia in abilità, sia per Galantomismo, sia per azioni, e degli sgarbi non o mai ricevuti altro che dalla S.V.
Mi a detto sempre che tuttaltro aveva da pensare che agli organi, e che quando fosse stato il momento mi avrebbe avvisato, ed invece o saputo che a fatto eseguire tutti due Restauri degli organi senza avvisarmi, come mi aveva promesso, ed è così che si tratta con gli omini? Ci pensi bene e dica di no!

Adesso le rimetto il conto dei Viaggi fatti appositamente, e delle giornate perse per misure ed altro, e più delle due perizie fatte per Restauri dei due Organi

Per Viaggio da Campi a Siena	£ 10.00
da Siena a Campi	£ 10.00
per N.° 3 giornate	£ 30.00
per vitto e alloggio	£ 15.00
per avere fatto N.° 2 Perizie e per tempo per le medesime	£ 50.00
Totale	£ 115.00

Non avrei mai creduto di essere trattato come sono stato trattato, salutandolo mi dico Suo D. Giuseppe Paoli

Rimesso £ 115 a mezzo di Vaglia questo dì 11 Agosto 1891.

1892

77

Pistoia li 13 Maggio 1892
Ill.^mo^ Sig.^r^ Cav. Avv. Periccioli Rettore della Metropolitana di Siena
Memore delle sue gentilezze indimenticabili, e dopo il conseguito felice successo degli Strumenti, mi azzardo ad incomodarla con questa mia per pregarla a farmi sapere, se nonstante che io non debba per i patti nostri contarvi, Ella potrebbe prima del 20 favorirmi denari, i quali mi accomoderebbero in questo momento per i molti affari della mia fabbrica.
Se ciò non è realizzabile, non si prenda neppure il disturbo di dirmelo in quanto il suo silenzio mi basterà.
La prego di scusarmi, mentre riconoscente ed obbligato mi confermo di Lei
Dev.^mo^ F. Tronci

78

Pistoia li 17 Maggio 1892
Ill.^mo^ Sig.^r^ Rettore dell'Opera della Metropolitana di Siena
Mi è pervenuto per mezzo del Sig.^r^ cassiere dell'Opera vaglia cambiario di Lire Cinquecento per conto del restauro degli organi della Chiesa della Metropolitana, e ringraziandolo Le ne accludo ricevuta a discarico del Sig.^r^ Bastianini Cassiere, che per ordine di V.S. me lo ha inviato.
Con ossequio e sentita stima ho l'onore di confessarmi
Della S.V. Ill.^ma^
Dev.^mo^ ed Obb.^mo^ Filippo Tronci
Allegati 2:
1° Conto lavori
2° Ricevute di acconto

79

Opera della Metropolitana di Siena

A questa fabbrica	dare
1891	
Luglio 6. Restaurato e rinnuovato totalmente l'Organo corale	£ 1500
Ottobre 31. Restaurato l'Organo grande, e fattoci il Pancone nuovo, pattuito	£ 1200
	£ 2700
1892 Luglio 22 Ricevuto in conto	1600
	1100
1892 Agosto 14 Pagategli	300
Restano	800
Meno £ 20 date agli operanti	780

80

Pistoia li 29 Luglio 1892

Ill.^{mo} Sig. Rettore dell'Opera della Metropolitana di Siena

In merito alla preg. Sua del 25 Le significo che al più tardi il 12 dell'entrante mese sarò costà, tanto più che una corsa l'avrei data per rivedere li Strumenti

Con tanti ossequi la riverisco

Suo De.^{mo} Servo

F. Tronci

81

Oggetto: Abbuonamento per il mantenimento degli Organi

Sig. Filippo Tronci Fabbricante di Organi in Pistoia

Siena li 25 Luglio 1892

Coerentemente alle trattative con la S.V. rimaste sospese fin qui, relative ad un abbuonamento annuale per il mantenimento degli Organi di questa Cattedrale da lei di recente restaurati, io sarei venuto nella determinazione di contrarlo, posto che, ottenendosi il concorso dell'Opera della Chiesa di Provenzano e di qualche altra Chiesa della Città, si potesse avere, senza di lei pregiudizio, una qualche facilitazione.

Sembrando ora che questo accodo non sia difficile a raggiungersi, sarebbe desiderabile che *prima* della metà dell'entrante Agosto, posto che le si presentasse una occasione favorevole per dare una corsa qua, Ella avesse la compiacenza di passare da me per le necessarie trattative, ed anco per dare una riguardata a questi Organi prima della consueta Solennità dell'Assunta.

Il Rettore

82

Opera della Metropolitana di Siena
Direzione della Cappella di Musica
Li 30 Luglio 1892
Ill.mo Sig. Rettore
Come fu stabilito, necessita che il Tronci venga subito a riaccordare i registri a lingua del grande organo, onde al principiare della Madonna dell'assunta si trovi in punto.
Colla maggiore stima e considerazione sono di V.S. Ill.ma
Dev.mo
P. Formichi Direttore
Le sarò grato se al Tronci farà scriver subito

83

Siena li 30 Settembre 1892 anzi 30 Luglio
All'Ill.mo Sig. Cav. Prof. Pietro Formichi Direttore della Cappella di Musica
In pronta replica alla pregiata sua di questo stesso giorno mi dà incarico il Sig. Rettore di significarle che al Tronci era già stato scritto nel tempo da Lei accennato e che il medesimo con lettera di ieri ha risposto di non poter determinare il giorno della sua venuta qua, ma che questa non sarà certamente ritardata oltre il 12 dell'entrante mese.
Tanto per sua norma mentre con stima ed ossequio mi pregio dichiararmi suo Dev.mo
Li 30 d.° consegnata al Cambi per il recapito al Sig. Formichi

1893

84

Organi della Chiesa Metropolitana di Siena
Collaudo

compilato dai sottoscritti per ordine dell'Ill.mo Sig.r Avv. Carlo Pericciuoli Rettore dell'Opa sudd.ta in occasione dei restauri eseguiti dal Sig. Filippo Tronci Direttore della Ditta Agati Tronci di Pistoia, l'anno 1891.

Esistono nella nostra chiesa metropolitana due organi, dei quali uno grande situato presso la sagrestia, e l'altro di più piccola mole situato presso l'altare detto del sacramento. Del primo ne fu l'autore un certo Ravagni o Ravani di Lucca rinomato fabbricante del secolo XVI, lo stesso che costruì l'organo nella cattedrale di d.a città. Del 2° s'ignora l'autore; ma da certe canne a tortiglione in esso rinvenute si può congetturare essere del medesimo stata più antica la costruzione, cioè del secolo XV.
L'organo grande era in origine così costituito. Aveva una tastiera di 51 tasti e si estendeva dal La profondo che gli serviva di base a Do che ne segnava il limite. Era composto dei seguenti registri di Pieno, cioè: del Principale nei bassi, del Principale nei soprani, dell'Ottava, della Decimaquinta, della XIX, della XXII, della XXVI, Fl. solo, Flauto esteso a tutta la tastiera sì, ma colle repliche, e mancante della regolare gradazione di suono, ne costituiva il registro di concerto. Aveva bassi e controbassi forse aggiunti in epoca posteriore; e tre mantici che si mettevano in azione per mezzo di funi, ne alimentavano il volume dell'aria occorrente. La pedaliera poi era in sesta secondo l'uso di quei tempi.

Tale si era lo stato di detto organo fino all'anno 1839, epoca nella quale dal distinto costruttore Gesuè Agati e figli, dietro il consiglio del M° fu Giulio Cesare Meini allora organista, col consenso del Nobil Cav. fu Pietro Bambagini allora Rettore e col concorso del benemerito cittadino fu Nobil Silvio Griccioli mecenate di quest'arte, il quale molto contribuì e coadiuvò l'opera sudd.ta nella spesa occorsa, fu combinato ed eseguito un primo e fondamentale restauro.
Quindi il citato organo risultò costruito o composto così. Fatta un'aggiunta al Pancone o Somiere, il costruttore aumentò i seguenti registri cioè: le Trombe basse e soprane, il Clarone, il Corno Inglese, la Voce Angelica, i Corni in tuba dolce, l'Ottavino, il Cornetto di tre canne, ed il Cornetto cinese. Inoltre furono ai precedenti aggiunti un controbasso ad ogni pedale, un mantice, e collocate le Bombarde di 16 piedi a ciascuno dei pedali suddetti i quali crebbero anch'essi di numero per l'aumento delle quattro note cromatiche do#, re#, fa# e sol#.
Compiuto il lavoro sopra notato, fu creduta cosa conveniente ed opportuna quella d'invitare il M° fu Giuseppe Lenci allora organista in riposo, onde volesse compiacersi d'esporre un suo parere in proposito. Egli nulla curando le migliorie introdotte, giudicò deteriorato il pieno per tal restauro, mancando a senso suo di quella forza che aveva in origine. Però ammesso pure che in parte fosse vera la sua osservazione, non si può disconoscere che i diversi nuovi e buoni registri introdotti supplendo alla mancanza del pieno, allargarono il campo alla fantasia del suonatore, che non si trovava più astretto a servirsi della falsariga d'un semplice pieno o d'un flauto. E piuttosto si può notare, che nel compiere il restauro che sopra, si sarebbe dovuto fornire maggior volume d'aria alle canne facendo i mantici più grandi, ed invece d'una semplice giunta, meglio sarebbe stato far nuovo tutto il pancone.
Ed è stata appunto la mancanza d'aria la causa principale che ha dato luogo ad un nuovo restauro, essendo già l'organo divenuto asmatico.
Prima però di divenire all'effettuazione di questo nuovo restauro, pensò giudiziosamente l'attual Rettore Sig. Avv. Pericciuoli di fare stendere una perizia ai due concorrenti organari Sig. Giuseppe Paoli di Campi Bisenzio e Sig.re Filippo Tronci di Pistoia. Delle due perizie fu prescelta quella del Signor Tronci perché più dicevole ed informata a migliori condizioni. Laonde fu a lui affidato il lavoro. Per quanto adunque comportava la spesa e la natura del locale, il sig.r Tronci si studiò d'introdurre nell'organo i miglioramenti più necessari e dette al medesimo questo assetto.
Fece nuovo il somiere portandolo all'estensione di 58 canali. Aumentò il numero dei mantici e 5 di essi invece che 4 vengono messi in moto da un manubrio di legno fornendo per mezzo d'una conserva l'aria sufficiente alla mole dell'organo. Fece nuova tutta la tastiera, che dal Do basso costituente la base, si estende e giunge per via cromatica al La sopracuto. Cambiò tutta la meccanica e la registratura; ed ora l'organo risulta composto oltre che dei registri sopra notati nell'altro restauro, dei seguenti. Consta cioè del Principale basso e soprano; giacché l'antico Principale è stato spostato o posposto e ridotto a Principalone, riproducendo esso l'8va più bassa del principale ordinario. Consta della Dulciana che è un principale più piccolo di 8 piedi; della viola che serve d'accompagnamento nella parte grave; d'un rinforzo di 5a e 8a ai Controbassi; e della XXIX destinata a completare il Pieno semplice. Sono state aggiunte 9 canne per registro nella parte acuta; aggiunta la 3a nei soprani, aggiunto il polisire, ossia il Tiratutti.
Gli esperti miglioramenti hanno recato all'organo questi vantaggi. I mantici della nuova meccanica funzionano più regolarmente; e tolto è l'inconveniente che l'alzatore dei medesimi debba logorarsi le mani colle funi, motivo che, sia per la fatica sia per l'incomodo avrebbe reso sempre più meno agevole il servizio d'un alzatore. Il pancone nuovo rende

duraturo il lavoro per lunghi anni. La maggiore estensione della tastiera permette l'esecuzione d'ogni composizione muscicale scritta per organo, piuttosto che della sola da accompagnarsi a numeri o di limitata fattura. Il Principalone, la Dulciana, le 5^{e} e le 8^{ve} ai controbassi, hanno resa la voce dell'organo più robusta, seria, rotondita e di carattere basilicale. L'aggiunta della Viola ha procurato un elemento di più per un dolce e grazioso accompagnamento nella parte grave. La nuova meccanica della registratura si distingue per la prontezza, per l'esattezza e per la sicurezza del lavoro; a meno che si tolga qualche difetto nei controbassi, i quali o non improntano perfettamente o non sono perfettamente intonati. Finalmente l'aggiunta del polisire e della 3^{a} mano dà luogo a più e svariate combinazioni armoniche e melodiche che riescano gradevolissime.

Siccome poi ogni opera d'arte, qualunque essa sia, non va immune da difetti così appena compiuto il restauro, fu notato essere il pieno un po' stridulo nella parte acuta, un po' dura la tastiera, poco sversante il registro della viola, un po' consistente il manubrio dei mantici, non molto perfetta l'accordatura, cose tutte però che sono state in parte corrette e modificate dalla valentia del costruttore e molto più lo saranno dall'attrito e dall'uso, che renderanno sempre più dolce il timbro delle canne e più duttili i movimenti.

Inoltre fa d'uopo notare, che sebbene il più volte rammentato restauro non corrisponda al postutto delle odierne esigenze liturgiche, tanto per non alterare o svisare la natura della natia costruzione, tanto perché allora sarebbe occorsa una spesa assai maggiore, pur nonostante non sono state omesse dall'artista quelle modificazioni, che corrispondono all'odierno artistico progresso e agli attuali principi.

Infatti si richiede oggi per l'esecuzione dello stile chiesastico, i registri sieno estesi a tutta la tastiera e senza spezzatura, e tale principio è stato applicato al Flauto nel quale eliminate le repliche, esso ora si estende con regolare gradazione di suono a tutta la tastiera. Si richiede l'introduzione di registri dolci che accrescano la robustezza e la serietà nel Pieno; e tale principio è stato applicato mediante il rinforzo del Principalone, della Dulciana e dei nuovi Controbassi. Si vuole che i vari suoni che costituiscono il pieno, sieno fusi insieme per mezzo d'un solo registro; e tale principio è stato applicato, giacché con un solo registro si aprono le valvole che compongono le diverse canne del pieno. Si vuole che l'accordatura a giusto temperamento sia impostata sull'attuale (Imposto in Italia per legge con Decreto di S.M. Umberto I) Diapason internazionale di Vienna per ragione del canto, e detto principio è stato applicato perché l'accordatura è stata impostata in simil guisa. Si vorrebbe poi che la pedaliera fosse tutta cromatica e composta per lo meno di 27 pedali e tale principio sebbene non si sia potuto applicare per ragione della spesa, pur nondimeno la forma cromatica della tastiera rende agevolissimo il collocamento della pedaliera composta almeno di 12 pedali cromatici. In ogni modo però qui è da ritenersi che la pedaliera cromatica andrebbe costruita in un modello diverso da quello in cui il Tronci la costruì, onde il piede potesse giocarvi sopra col tacco e colla punta.

E tutto ciò sia detto in ordine all'Organo grande situato presso la sagrestia.

Ora parlando dell'organo più piccolo collocato presso l'altare del sacramento e che deve servire per uso giornaliero, diremo che, se riuscitissimo è stato il restauro esterno della facciata che prospetta le scale di S. Giovanni, riuscito è ancora il restauro interno della scala che immette nell'orchestra, per l'agilità della medesima e per la maggior comodità d'accesso. Quindi anche l'organaio ha voluto emulare la virtù degli artisti che vi hanno cooperato.

Quest'organo adunque prima del restauro si trovava in questo stato. Aveva la tastiera di bosso logora e limitata a 45 tasti. Avveva la pedaliera in sesta anche essa in cattivo stato, e mancava dei quattro pedali cromatici. Il pieno era composto dei seguenti registri cioè: del Principale, dell'Ottava, della Decimaquinta, XIX XXII. Aveva il Flauto e la voce umana

trasformata in Nasardino. Tre mantici a stanga che erano in pessimo stato, ne fornivano l'aria. Nel nostro restauro sono stati fatti nuovi il somiere, con N° 56 canali: nuova la tastiera per conseguenza composta di 56 tasti che dal Do profondo procedono per via cromatica e giungono fino al Sol acuto, nuova la pedaliera composta di 12 pedali che è in 6ª attualmente ma da levarsi quando si voglia e da sostituirvene l'altra cromatica già esistente. Nuovi sono il meccanismo, il Principale di mostra, il Flauto, il Tirapieno a tacca e da tirarsi col piede, nuove molte canne di pieno, in sostituzione di quelle che il tarlo aveva consunte, e nuovi i 12 controbassi che prima non esistevano. Fra i registri che compongano l'organo sono i seguenti cioè: il Principale esteso a tutta la Tastiera, l'Ottava, la Decimaquinta, il Ripieno composto di 4 registri, il Flauto e la Voce Umana, e Timpano.
Inutile il dire che quest'organo che ha l'accordatura impostata collo stesso diapason di quello grande, è riuscito un ottimo Organo corale. Si distingue per la dolcezza, per la prontezza ed agilità della meccanica, per la regolare gradazione del suono. Ottimi sono il Flauto e la voce umana, registri di concerto. Si presta molto bene per l'accompagnamento, laddove prima del restauro rimaneva monco anche perché privo di base e di fondamento mancando i contorbassi. Si unisce in fine anche molto bene coll'organo grande producendo un buon effetto.
Ad eccezione dunque di qualche difetto che si trova in alcuno dei controbassi, che, o manca della perfetta accordatura o che talora stride forse per causa del variare dell'atmosfera, quanto al resto merita lode il Sig. Tronci, che in una coi suoi bravi lavoranti ha congiunto con impegno, con disinteresse e con precisione i detti restauri.
E lode si merita ancora lo zelo intelligente dell'attual nostro Rettore Sig. Avv. Carlo Pericciuoli, il quale nelle attuali strettezze finanziarie ha trovato modo di mettere in armonia colle altre arti sorelle che adornano la superba nostra cattedrale, anche quella sacra ad Euterpe, facendo restaurare quelli organi i quali debbono impiegarsi in gran parte del culto.
Siena 1 Marzo 1893
Cav. Pietro Formichi M° di Cappella Direttore
Giuseppe Bernini Org^sta

85

Pistoia li 19 Settembre 1893, N° 15
Ill.^mo Signore Cav. Avv. Periccioli Siena
In replica alla pregiata Sua 13 *corren*te. Prima della ricorrenza della festa del S.S. Bonifacio, ossia alla fine del mese non mancherò venire costà e pormi ai suoi ordini.
Salutandola distintamente mi ripeto
Suo Dev. Servo
Filippo Tronci

1894

86

Chiesa della Metropolitana Senese
Organo presso la Cappella della Madonna detta del Voto
Collaudo

Il restauro di d.° organo costruito verso la metà del milleseicento, del quale s'ignora l'autore, è stato fatto in quest'anno 1894 dalla ditta Agati Tronci di Pistoia, Direttore proprietario della medesima Filippo Tronci; per commissione del Rmo Can*oni*co Egisto

Diaz de' Palma amministratore della summentovata Cappella, della quale ne è Patrono sua Ecc. il principe Dom. Mario Chigi [23] di Roma.
I lavori eseguiti, come consta da riscontro fattone giusta il Prospetto esibito dal restauratore, sono i seguenti:
1° È stato cambiato il Bancone o Somiere non tanto perché per vetustà tarlato; quanto ancora perché fosse reso possibile l'aumento di N° 11 canali per la maggiore estensione della tasiera, che ora tutta nuova, conta tasti 56, mentre prima ne contava soltanto 45.
2° È stata fatta la pedaliera cromatica nuova composta di 12 pedali, mentre prima era in sesta e ne contava soltanto 8, di quali pedali è stato ora aggiunto anche quello del timpano che fin qui non esisteva.
3° È stato cambiato tutto il Principale in facciata con canne di stagno finissimo.
4° È stato variato il sistema dei mantici, ridotto a forma moderna, con manubrio più comodo per l'alzatore, e con deposito per l'aria situato sotto il Bancone o Somiere.
5° Sono stati aggiunti N° 2 registri, cioè la Voce Umana molto dolce e pastosa che si estende dal Do prima ottava fino al Sol, e l'Ottavino; non che N° 4 Controbassi per completare coi medesimi la scala cromatica; controbassi necessari per l'accompagnamento.
6° È stato variato tutto il meccanismo dei fili di ferro per l'apertura delle valvole e dei tiranti per l'apertura dei registri ecc.; meccanismo che non tanto per la ruggine, quanto per la rozzezza e materialità della natia costruzione, era divenuto impossibile.
7° Prendendo poi di mira le aggiunte canne occorse per il prolungamento della tastiera, i due nuovi registri introdotti, e quelle di mostra, ecc., non è a dubitare che il totale delle medesime variate ed aumentate sia di N° 224, come apparisce dal Prospetto summentovato.
Dichiarasi perciò dai sottoscritti che tutti gli enunciati lavori sono stati eseguiti con accuratezza e precisione dal distinto ed a noi già noto Organaio Sig. Filippo Tronci che pronto ed agile ne è il meccanismo. Utilissimo il restauro specialmente per l'esecuzione della musica moderna e per la lunga conservazione dell'istrumento di cui è parola. E soltanto è stata fatta notare al medesimo restauratore una qualche diminuzione di forza nei controbassi, che d'altronde essendo i medesimi di prima, ciò non potesse derivare da altro che da mancanza di pressione della quale osservazione il Tronci ha risposto avere egli per la giusta pressione o forza adoperato l'aerometro, onde l'Organo riuscisse per quanto era possibile dolce ed equilibrato, mentre prima tutta la forza risiedeva nei controbassi; i quali controbassi poi addiverrebbero più pronti e robusti, se essendo essi di 16 piedi, avessero seco congiunti quelli di 8 che ne costituissero la respettiva ottava. Altre piccole mende infine potranno essere specialmente eliminate e corrette dall'opera del restauratore per mezzo del mantenimento.
E per la verità di quanto ecc., non dubitiamo sottoscriverci
Siena, li 16 luglio 1894
P. Formichi M° di Cappella
Giuseppe Bernini Org.sta

23 Don Mario Chigi della Rovere Albani (Roma, 1 agosto 1832 – Roma, 4 novembre 1914).

1976

87

Considerazioni circa il restauro dell'organo della Cappella del Voto della Cattedrale di Siena.

Lo strumento venne fatto costruire intorno al 1660 – nell'ambito della costruzione della Cappella – dal grande papa Alessandro VII (Fabio Chigi). Esso venne restaurato nel corso del sec. XVIII e riformato nel 1894 dalla Ditta Agati-Tronci; la *disposizione attuale* dell'organo risale a tale ultimo intevento:
Facciata di 35 canne, da Mi_1 a Re_4 del Principale (canne tutte del 1894, con «finestra» per l'accordatura)
Tastiera di 56 note: Do_1-Sol_5 (divisione Bassi/Soprani: Mi_3/Fa_3)
Somiere «a vento» (del 1894) con la seguente successione di registri:

1. Principale Soprani
2. Principale Bassi (le prime 4 di zinco, 1894)
3. Voce Umana (iniziando dal Do_2)
4. Flauto Soprani 8'
5. Ottava
6. Flauto in VIII (le prime 12 in comune con l'Ottava)
7. Cornetto Soprani a 3 file (in VIII–XII–XV, sic!)
8. Quintadecima
9. Ottavino Soprani 2'
10. Ripieno (XIX–XXII–XXVI–XXIX)

Dall'esame dettagliato delle canne risulta che nel rifacimento del 1894 vennero riutilizzate quasi integralmente quelle pre-esistenti, risalenti nella quasi totalità all'epoca della prima costruzione.
Tali canne – a parte una dozzina, facenti parte dell'antica facciata – sono tutte di fattura omogenea, robuste, con i labbri segnati alla stessa maniera delle canne di facciata (caratteristica del tutto unica); esse presentano incise l'indicazione del registro (con lettera alfabetica), il numero del tasto e – di mano posteriore – il numero del canale del somiere su cui vanno collocate.
Dal loro riordinamento, sulla base delle lettere e dei numeri, risulta la *seguente disposizione*:
Facciata di 29 canne, dal Do_1 del Principale
Tastiera di 47 note: Do_1 – Re_5, con prima ottava corta
Registri:

A	Principale: restano 12 canne di stagno di facciata e 13 di piombo		
B	Principale II (tutto di piombo): restano		30 canne
C	Voce Umana Soprani: restano		16 canne
D	Ottava:	restano	32 canne
E	Flauto in XII:	restano	29 canne
F	Quintadecima:	restano	34 canne
G	Decimanona:	"	38 canne
H	Vigesimaseconda:	"	34 canne
I	Vigesimasesta:	"	37 canne
K	Vigesimanona:	"	23 canne
L	Sesquialtera, fila in XII: restano		17 canne
M	" fila in XVII:	"	17 canne

Accanto a tale nucleo originale di canne sussiste un nucleo minore di canne sette-ottocentesche, molte delle quali servono ad integrare i registri incompleti (complessivamente 50 canne risultano così riutilizzate); a tale secondo nucleo risalgono anche 2 delle 3 file del *Cornetto* (le file in XII e XV, mentre la fila in VIII è del 1894).
Confrontando le due disposizioni, quella del 1894 e quella emergente dell'inventario-riordinamento delle canne, è chiaro che la Ditta Agati-Tronci non si preoccupò affatto di rispettare le caratteristiche dello strumento pre-esistente; anzi, le canne antiche vennero in numerosi casi adattate con molta disinvoltura: ad esempio quelle della Voce Umana – ad eccezione di 2 – vennero tagliate per farle servire da Flauto Soprani 8'; così dicasi di quelle della Sesquialtera, variamente tagliate o accorciate.
La presenza di una Sesquialtera, per l'epoca della costruzione (1660) dell'organo induce immediatamente a pensare all'opera dell'organaro gesuita fiammingo Willem Hermansz, attivo in Italia centrale proprio in quegli anni. È un'ipotesi che andrà verificata con il confronto degli organi ancora esistenti di tale organaro (ad esempio Pistoia, chiesa di S. Spirito).
Tuttavia, indipendentemente dalla conferma di una tale eccezionale attribuzione, il fatto che sussistano tali e tante canne dello strumento fatto costruire da Alessandro VII è già di per sé sufficiente per indurre ad impostare il restauro su basi diverse da quelle sin qui prospettate: in pratica si dovrebbe rifare il *somiere* poiché quello attuale (costruito nel 1894) non è adattabile alla disposizione originale.
Il nuovo somiere, se rimanesse confermata l'attribuzione a Hermans, potrebbe essere ricostruito a «tiro»: l'estensione potrebbe essere anche solo di 51 note (cioè quella originale + i primi 4 tasti «cromatici») o al massimo di 54 (Do_1-Fa_5): nella disposizione dovrebbe essere incluso anche il *Cornetto* (nel quale, oltre a riutilizzare le 3 file esistenti, si aggiungerebbe la fila in XVII).
Un problema particolare è presentato dalla facciata: oltre alle 12 canne superstiti del 1660, sarebbero senz'altro da impiegare quelle attuali, opportunamente rimarginate della brutta «finestra» in cima: al centro, come canna maggiore, tornerebbe – come in origine – a risuonare la canna corrispondente al Do_1 (l'attuale prima canna, suonante Mi_1, rimarginata in cima, può risultare un Do).
Sarebbe auspicabile il reperimento di documentazione archivistica sulla storia dello strumento.
Crema, 15 settembre 1976
O.[scar] M.[ischiati]
(Archivio privato Anselmi-Tamburini, Crema)

EDITE ROCHA (AVEIRO)

La registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM 42)

Le *Libro de Cyfra adonde se contem varios Jogos de versos e obras e outras curiosidades de varios autores* (Livre de chiffre qui contient plusieurs jeux de versets, œuvres et autres curiosités de différents auteurs) est un manuscrit musical de la Bibliothèque Municipale de Porto[1] qui fut rédigé au Nord du Portugal vers la fin du XVII[e] siècle ou au début du XVIII[e]. Cette source a été présentée par Macario Santiago Kastner,[2] transcrite et analysée par Barton Hudson,[3] et quelques œuvres sont également transcrites et publiées dans des collections diverses. Les changements orthographiques observés tout au long du manuscrit, et le fait que tous les compositeurs cités soient du pays voisin,[4] suggèrent que ce manuscrit a été transcrit au Portugal par un copiste espagnol.

Actuellement, trois manuscrits d'œuvres pour orgue du Nord du Portugal datant de cette époque ont été conservés: celui exposé dans ce travail, le *Livro de obras de órgão juntas pella curiosidade do P. Fr. Roque da Cõceição* de 1695 (Livre d'œuvres pour orgue rassemblées par la curiosité de Fr. Roque da Conceição) de compositeurs portugais,[5] et le manuscrit 964 des Archives de Braga[6] qui présente un mélange d'auteurs portugais, espagnols et italiens.

Dans sa dissertation, Hudson tient compte de la plupart des aspects du *Libro de Cyfra*, mais sans se pencher sur celui, assez particulier, de l'indication de registration des *Jogos de Versos*. Ces jeux (*jogos*), séquences de versets regroupés selon les modes ecclésiastiques, sont composés pour l'accompagnement du service liturgique suivant la pratique de l'*alternatim*. D'après la préface du copiste, ils étaient destinés aux «assim para manificas, como psalmodia, himnos, e responsos» (pour les magnificats, comme pour les psalmodies, hymnes et répons).

1 P-Pm, MM 42, *olim* N. 1577, Loc. B. 5.
2 KASTNER, *Tres libros desconocidos*.
3 HUDSON, *A Portuguese Source*.
4 Argument soutenu par Kastner et Hudson bien qu'il existe aussi la possibilité de considérer Martinho de Olagué comme portugais.
5 SPEER (ed.), *Fr. Roque da Conceição*.
6 DODERER, *Braga*.

Le *Libro de Cyfra* contient également des pièces de plus grandes dimensions que ces petits versets liturgiques, à savoir les *Obras*, *Canções*, *Registros*, *Entradas*, *Tentos*, danses ou autres compositions. Une certaine indifférence se fait sentir quant aux exemples de jeux de versets existants, alors que la quantité de versets rencontrée dans d'autres manuscrits décrits montre l'importance qu'on leur attribuait à l'époque.

Le fait que ce recueil contienne des indications de registres pour presque chaque verset nous permet d'apprécier la valeur de ces exemples dans l'histoire de la musique ibérique pour clavier, car les indications de registration sont en général plutôt rares.[7]

Bertolomeu de Olagué, compositeur de la plupart des *Jogos* présents dans le manuscrit de Porto, nous a laissé trois séries de versets «dans tous les modes»,[8] divisés en huit à dix *jogos* en fonction des modes choisis, avec un jeu par mode (v. Tableau 1).

Jogos de Versos de todos os Tõns de Fr. Ber.meu de Olagué		
Versos de 1° Tom [V.° 1.°] V.° 2° de cheo Verso de mão esquerda V.° 4° de mão direita V.° 5° de Clarim V.° 6° rigisto alto	*Versos de 1° Tom* V.° 1° de cheo V.° 2° registo alto V.° 3° registo baixo V.° 4° registo alto [baixo?] V.° 5° de mão esquerda V.° 6° de cheo V.° 7° de cheo V.° 8° de cheo V.° 9° de cheo V.° 10° de cheo V.° 11° de cheo V.° 12° Registo alto V.° 13° de mão esquerda V.° 14° de mão direita	*Versos de 1° Tom* V.° 1° de cheo V.° 2° de cheo V.° 3° de cheo V.° 4° de cheo femse in A V.° 5° registo alto V.° 6° registo alto acabaram A V.° 7° de registo alto
Versos de 2° e 3° Tom V.° 1° de cheo V.° 2° Clarim V.° 3° de dois tiples V.° 4° de cheo de mão esquerda V.° 5° trompeta alta V.° 6° trompeta baixa	*Versos de 2° e 3° Tom* V.° 1° de cheo V.° 2° de cheo V.° 3° de cheo V.° 4° de cheo V.° 5° registo baixo ou cheo V.° 6° de cheo V.° 7° registo alto	*Versos de 2° e 3° Tom* V.° 1° de cheo V.° 2° de cheo sobre o mesmo paso V.° 3° de cheo sobre o mesmo paso V.° 4° de cheo V.° 5° de cheo [de baixo?]

7 Je remercie le Professeur Domingos Peixoto de l'Université de Aveiro (Portugal) d'avoir partagé la pertinence de ce sujet et de m'avoir encouragée à faire connaître et à aborder cette spécificité de la registration dans les jeux de versets de ce manuscrit.

8 «Jogos de Versos de todos os Tõns de Fr. Ber.meu de Olagué».

Versos de 4º Tom V.º 1º de cheo V.º 2º trombeta baixa V.º 3º de Clarim V.º 4º de mão esquerda V.º 5º de Clarim V.º 6º In modo baixo	*Versos de 4º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de mão esquerda ou de cheo V.º 6º de registo baixo V.º 7º de cheo V.º 8º de cheo [de baixo]	*Vº único 4º. Tom registo alto*
Versos de 5º Tom V.º 1º de cheo V.º 2º de registo alto V.º 3º Registo baixo V.º 4º de registo baixo [alto?] V.º 5º de registo baixo V.º 6º de clarim	*Versos de 5º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de registo baixo V.º 6º de registo baixo V.º 7º de cheo V.º 8º de dois tiples	*Versos de 5º Tom* V.º 1º de cheo ou registo baixo V.º 2º de registo alto V.º 3º de registo alto
Versos de 6º Tom V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de registo baixo V.º 4º de clarim V.º 5º de registo baixo V.º 6º Podise tocar de cheo ou Registo baixo ou dois tiples	*Versos de 6º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de cheo V.º 6º registo alto V.º 7º registo alto V.º 8º de registo alto V.º 9º de registo baixo V.º 10º de trombeta baixa V.º 11º de registo baixo	*Versos de 6º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de registo baixo com dv [*duas vozes*]
Versos de 7º Tom V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de registo alto Corneta V.º 5º de clarim V.º 6º Registo baixo	*Versos de 7º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de cheo V.º 6º registo baixo V.º 7º de cheo por A V.º 8º de cheo por A V.º 9º de corneta	*Versos de 7º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º registo alto V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo por G V.º 5º de registo alto

Versos de 8º Tom V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º Registo baixo V.º 6º Registo alto V.º 7º de cheo	*Versos de 8º Tom* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de clarim V.º 4º dulcaina da mão direita V.º 5º trombeta baixa V.º 6º trombeta baixa V.º 7º de registo baixo ou cheo V.º 8º de registo baixo ou cheo V.º 9º de clarim V.º 10º de clarim	*Versos de 8º Tom natural* V.º 1º de cheo V.º 2º de registo baixo *Versos de 8º Tom por D* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de cheo V.º 6º de cheo V.º 7º trombeta baixa V.º 8º de registo alto V.º 9º de registo alto
Versos de Segundo Tom q chamão Segundilho V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de reg.to cheo V.º 4º de clarim V.º 5º de clarim V.º 6º de clarim da mão direita	*Versos de Segundo Tom q. Chamão de Segundilho* V.º 1º de cheo V.º 2º de cheo V.º 3º de cheo V.º 4º de cheo V.º 5º de cheo V.º 6º de cheo	*Versos de Segundo Tom q. Chamão de Segundilho* V.º 1º registo alto V.º 2º de registo baixo *Versos por elami negro q pertence aos modos acidentais* (un seul verset)

Tableau 1: Les *Jogos de Versos* de Bertolomeu de Olagué

Ensuite, nous trouvons une série de jeux de Martinho de Olagué «dans tous les modes» (v. Tableau 2), semblable aux deux premières séries de Bertolomeu de Olagué; un *Jogo* de Andrés de Sola, également dans les mêmes modes à l'exception du groupe du deuxième Ton qu'on appelle *Segundilho*, et le *Jogo du primero Tom* de Joseph Urros, qui dans l'index du manuscrit apparaît comme *Versos de Registos partidos*, «Versets de registres coupées» (v. Tableau 3). De tous ces *Jogos*, ceux d'Andres de Sola sont les seuls à ne présenter aucune indication de registration.

Jogo de Versos de Todos os 8 Tõns de Fr. Martinho Garcia de Olagué		
Fabordao e versos de 1.º Tom Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º V.º 5.º trombeta alta V.º 6.º trombeta baixa V.º 7.º V.º 8.º Corneta e Eco V.º 9.º de cheo V.º 10.º de clarim	*Fabordao e versos de 2.º e 3.º Tom* Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º trombeta alta V.º 5.º trombeta baixa V.º 6.º V.º 7.º Corneta e Eco de dois tiples V.º 8.º V.º 9.º V.º 10.º V.º 11.º V.º 12.º de clarim V.º 13.º de trombeta baixa V.º 14.º V.º 15.º	*Fabordao e versos de 4.º Tom* [Fabordão] V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º de clarim V.º 5.º trombeta baixa V.º 6.º V.º 7.º
Versos de 5.º Tom V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º V.º 5.º	*Fabordao e versos de 6.º Tom* Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º de clarim V.º 5.º trombeta baixa V.º 6.º V.º 7.º de dois Tiples Clarim	*Fabordao e versos de 7.º Tom* Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º V.º 4.º de clarim e dois tiples V.º 5.º trombeta baixa e dois baixos V.º 6.º
Fabordao e versos de 8.º Tom Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º de corneta e eco V.º 4.º V.º 5.º de clarim V.º 6.º V.º 7.º V.º 8.º trombeta alta V.º 9.º V.º 10.º trombeta baixa V.º 11.º V.º 12.º trombeta baixa e dois tiples	*Fabordao e versos de 2.º Tom q. Chamão Segundilho* Fabordão V.º 1.º V.º 2.º V.º 3.º de clarim ou dois tiples V.º 4.º de trombeta baixa V.º 5.º V.º 6.º	

Tableau 2: Les Jogos de versos de Martinho Garcia de Olagué

La préface du *Libro de cyfra* contient une méthodologie qui prétend avant tout donner à l'organiste la capacité d'accompagner le service liturgique. Dans ce contexte, on doit souligner que le copiste[9] se sert de la ‹tablature espagnole chiffrée›, apparemment encore utilisée en Espagne à la fin du siècle, alors qu'elle n'est pas répandue au Portugal, où la notation en partition italienne est la seule usitée dans les manuscrits de cette époque.

Cette préface nous livre différentes explications, portant à la fois sur le système de tablature pour le clavier en usage en Espagne, sur les chiffres et signes utilisés dans ce recueil, sur la distribution des mesures et le placement des figures rythmiques, la manière de poser les mains sur l'orgue, ainsi que sur des détails de croisements des voix, doigtés et ornementation. On y trouve également de petits exercices dans différents modes, destinés à faire progresser l'organiste dans un cadre liturgique. Ces exercices débutent par deux exemples de duos «pera os principiantes seadsirarem» («pour que les débutants acquièrent plus de maîtrise»), un pour la main droite et l'autre pour la main gauche. Leur succèdent d'autres exercices transposés dans tous les modes.

Si l'on considère la production musicale connue de cette époque, le manuscrit *Livro de obras de órgão juntas pella curiosidade do P. Fr. Roque da Cõceição* (1695) contient une partie plus qu'importante de *Jogos de versos*, en comparaison à l'œuvre de Martin y Coll dont les livres publiés entre 1706 et 1709 contiennent de nombreux exemples de jeux de versets pour le *Kyrie* et l'*Ave Maris Stella*. A ce sujet, Speer souligne que «la présence de versets seulement pour le *Kyrie* et parmi un grand nombre de versets psalmiques, paraît être une singularité des collections ibériques».[10]

En ce qui concerne la facture d'orgue à cette époque au Portugal, il est d'abord intéressant de souligner que l'art organistique était très répandu au XVI[e] siècle, comme le montrent les nombreux témoignages de l'étroite liaison existant avec l'Espagne et des échanges fréquents de musiciens entre ces deux pays. Malgré l'apogée de l'art polyphonique au XVII[e] siècle qui a marqué l'histoire de la musique au Portugal, nous avons beaucoup moins de références de constructions d'orgues à cette époque, sans doute à cause de l'austérité économique du pays, de sa soumission à la cour royale du pays voisin et, même après l'indépendance, à cause des efforts pour reprendre l'économie. Par contre, grâce à l'exploitation de l'or du Brésil, l'art de la facture d'orgue atteint son point d'excellence au

9 On pourrait attribuer cette compilation à Martinho de Olagué, mais si on tient compte de la théorie de KASTNER, *Tres libros desconocidos*, l'auteur de la plupart des pièces et le copiste de tout le manuscrit serait probablement Bertolomeu de Olagué.

10 SPEER (ed.), *Fr. Roque da Conceição*, p. XVII.

XVIII[e] siècle par la magnificence des ornementations, la richesse des églises et des buffets d'orgues.

La période durant laquelle auraient été compilées les oeuvres du *Libro de Cyfra* fut une époque de grand changement entre l'austérité économique et le début d'une richesse incroyable qui permit un grand développement de la manufacture d'orgue au Portugal au XVIII[e] siècle.

C'est en effet à partir du XVII[e] siècle – plus particulièrement au début du XVIII[e] – que l'on assiste au Portugal à une grande augmentation de la quantité et de la variété des jeux d'anches, aspect important de la musique ibérique qui s'ajoute à celui de la division des claviers et de la coupure des jeux en basses et dessus. Dans la péninsule, les anches horizontales et externes au buffet de l'orgue, connues comme ‹anches en chamade› se développent surtout à partir de la moitié du XVII[e] siècle, pour devenir au début du XVIII[e] un aspect très répandu de la culture organistique, augmentant la palette des anches de 4' ou plus aigues dans la partie supérieure, ou main droite. Cependant, pour les raisons politiques et économiques déjà exposées, cet essor serait plus tardif au Portugal qu'en Espagne.

Les indications de registration utilisées dans les jeux de versets de ce manuscrit sont:
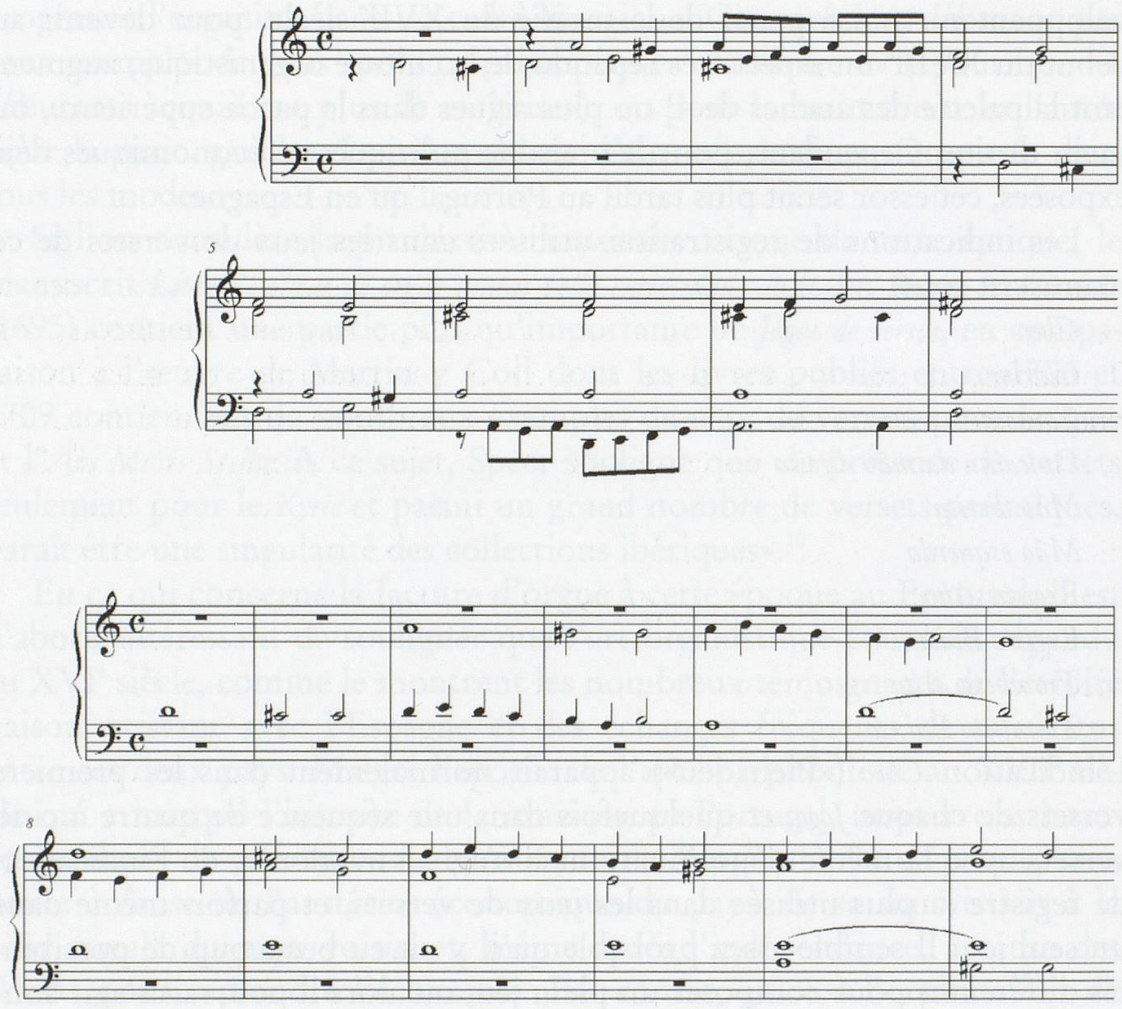
Cheo
Clarim
Corneta
Dulcaina da mão direita
Mão direita
Mão esquerda
Registo Alto
Registo Baixo
Trombeta Alta
Trombeta Baixa

L'indication *Cheo* («Plein jeu») apparaît normalement dans les premiers versets de chaque *Jogo*, et quelquefois dans une séquence de quatre à cinq versets avec la même dénomination. Il s'agit, sans doute, de l'indication de registre la plus utilisée dans les jeux de versets, et parfois même dans un seul jeu. Il semble assez probable qu'il y ait eu beaucoup de possibilités différentes pour composer un plein jeu, ou alors il pourrait s'agir simplement d'une indication de registres entiers, comme distinction des registres coupés. Tous les exemples de versets du *Libro de Cyfra* qui portent cette indication – sauf quelques exceptions indiquées par le copiste comme

par exemple «cheo de mão esquerda»[11] et d'autres exemples où il est possible de registrer autrement – sont écrits pour clavier entier.

Si l'on considère comme valable l'hypothèse que tous les jeux de *Cheo* soient simplement des *Jogos* entiers, on constate qu'il existe une très grande gamme de possibilités dépendantes de chaque pièce et de l'orgue disponible.

Il est intéressant de remarquer que l'indication de *Cheo* est utilisée plus souvent dans les *Versos*, car dans les *Obras* la dénomination fréquemment employée est «para ambas as mãos» (pour les deux mains). Par exemple dans la pièce d'ouverture de ce manuscrit de Bertolomeu de Olagué,[12] les voix d'alto et de ténor se partagent la région de coupure de clavier, avec quasiment le même thème que celui du premier verset du manuscrit.



Exemples 1: *Obra de 1° Tom de Ambas as Mãos* de Frey Bertolomeu de Olagué et *Verso 1* (*Versos de 1° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué

11 Bertolomeu de Olagué, *Versos de 2.° e 3.° Tom*: *V.° 4.° Cheo de mão esquerda.*

12 «Obra de 1° Tom para ambas as mãos de Frey Bertolomeu de Olagué».

Conformément à la tradition liturgique musicale, on suppose que le grand plein jeu est la registration la plus fréquente pour le premier verset de *Cheo*. Dans les autres cas, l'écriture plutôt polyphonique et les séquences de versets avec la même indication de registration, nous permettent d'imaginer une grande variété de combinaisons de jeux entiers, dans une base de principaux et/ou bourdons de 24 palmes (16') et/ou octave de 12 palmes (8'). En effet, la tradition déjà existante à la fin du XVI[e] siècle en Espagne dans la table du «Libro de el govierno de los registros y misturas» (1584)[13] de Séville (ville qui entretient de fortes relations culturelles avec le Portugal et de nombreux échanges entre musiciens et facteurs d'orgues), indique une grande variété de plein jeu, comme par exemple: «lleno», «lleno mayor», «lleno menor», ou «lleno principal». Une comparaison entre le type de l'écriture musicale et les registres attribués permet de constater que le rythme pointé est souvent utilisé dans les versets d'anches, spécialement pour la trompette. Les rares exemples de ce rythme dans les versets de *Cheo*, nous amènent à imaginer un grand plein jeu comparable au Grand Jeu ou Dialogue de la tradition française.
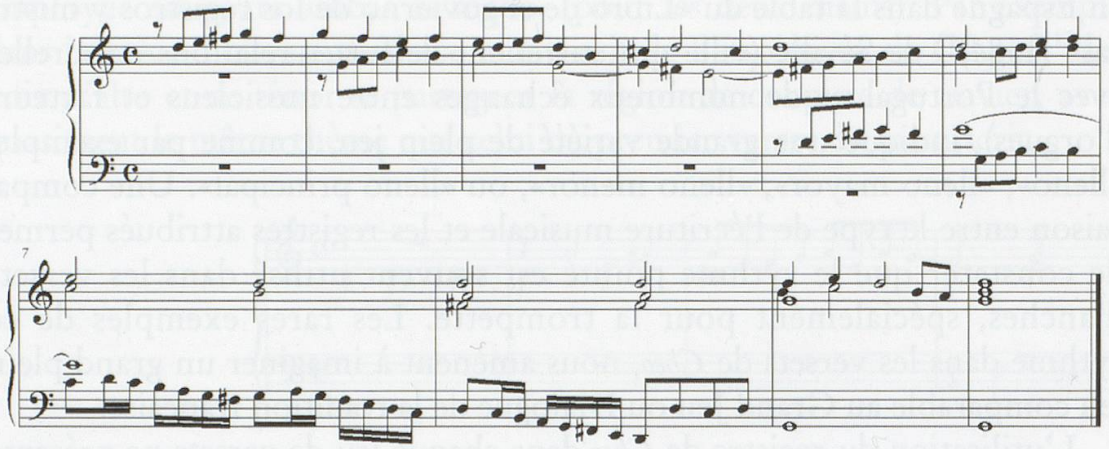
L'utilisation du registre de *Cheo* dans chaque jeu de versets ne présente aucun modèle strict de séquence ou d'ordre. En général, les séquences de versets portant cette dénomination apparaissent au début de chaque jeu. Toutefois, il existe dans cette collection des exemples de grandes séquences de versets où le *Cheo* se trouve au milieu ou presque à la fin du jeu, comme dans le jeu de versets du 1[er] Ton de la deuxième série de Bertolomeu de Olagué où, sur les quatorze versets, les versets six à onze sont de *Cheo* – même si ces exemples sont très courts, de cinq à six mesures, avec pour trois d'entre eux la possibilité de terminaison en *La*.

La première série de Bertolomeu de Olagué présente un nombre de pièces d'un à quatre versets par *Jogo* avec cette dénomination. Par contre, dans la deuxième série de versets du même compositeur, à cause de l'alternance spécifique du texte et du nombre conséquent de versets, le manuscrit présente beaucoup plus de versets de *Cheo*: chaque *Jogo* a une séquence de quatre à six versets avec la même indication, sauf dans le *Jogo* du 8[e] Ton dans lequel il apparaît seulement deux fois. La troisième série est la plus irrégulière quant au nombre de versets par jeu (v. Tableau 1).
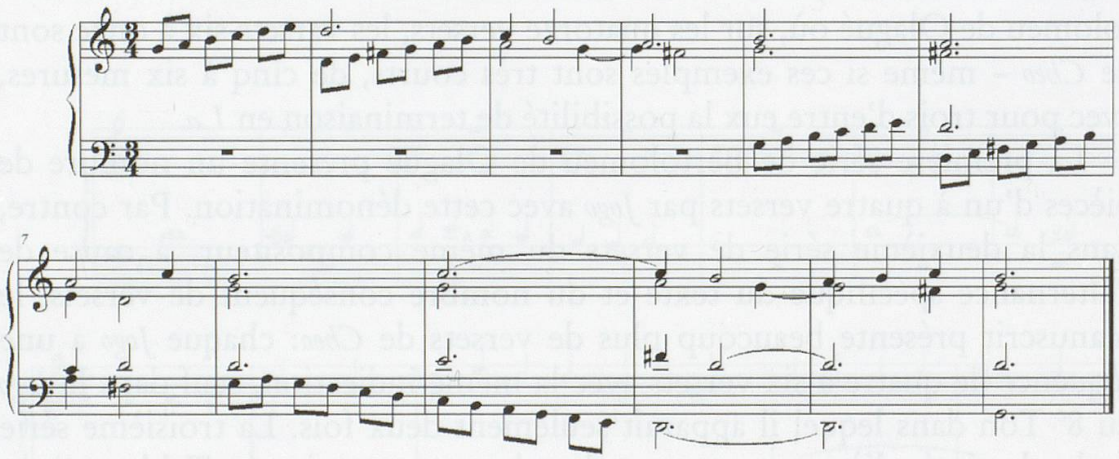
Il est intéressant de remarquer que le caractère homophone (harmonique) est plutôt limité aux *Entradas* (Entrées), qui sont dans ce manuscrit séparées des séquences de *Jogos de versos* et mélangées aux autres pièces et danses.

13 CEA GALÁN, *Jorge Flamenco*.
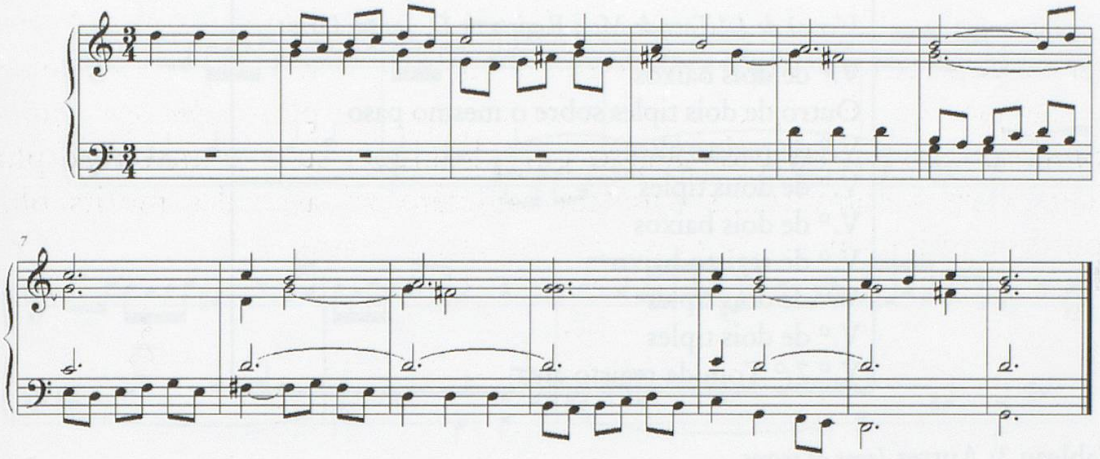
Bien qu'on ne puisse pas négliger les différences d'écriture entre Bertolomeu et Martinho de Olagué, d'une manière générale le premier verset de chaque *Jogo*, dans presque tous les cas spécifié pour *Cheo*, est plutôt composé dans un style de fugato polyphonique, suivi d'un ou de plusieurs versets contrastants dans un caractère vif avec des motifs plus courts en imitation, et quelquefois en mesure ternaire.



Exemples 2 a–c:
a) *Verso 1° de Cheo* (*Versos de 8° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué



b) *Verso 2° de Cheo* (*Versos de 8° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué



c) *Verso 3° de Cheo* (*Versos de 8° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué

Dans les versets de Martinho de Olagué dans tous les modes, dont le deuxième Ton (*Segundilho*), chaque *Jogo* est précédé d'un faux-bourdon, et seuls les registres d'anches sont précisés, sauf le 9e verset du jeu du 1er Ton qui indique le registre de *Cheo*. On peut penser que ces versets sans aucune indication étaient de *Cheo*, et qu'il n'était pas nécessaire de le spécifier.

Les jeux de versets qui suivent ceux de Martinho de Olagué sont d'Andrés de Sola. Ceux-ci n'ont absolument aucune indication de registre et, de par l'écriture pour clavier entier, contrastent avec le dernier et seul exemple de jeu de versets du 1er Ton de Joseph Urros, pour «Medio Registro», ce dernier jeu ayant la particularité de n'avoir aucun verset de *Cheo*.
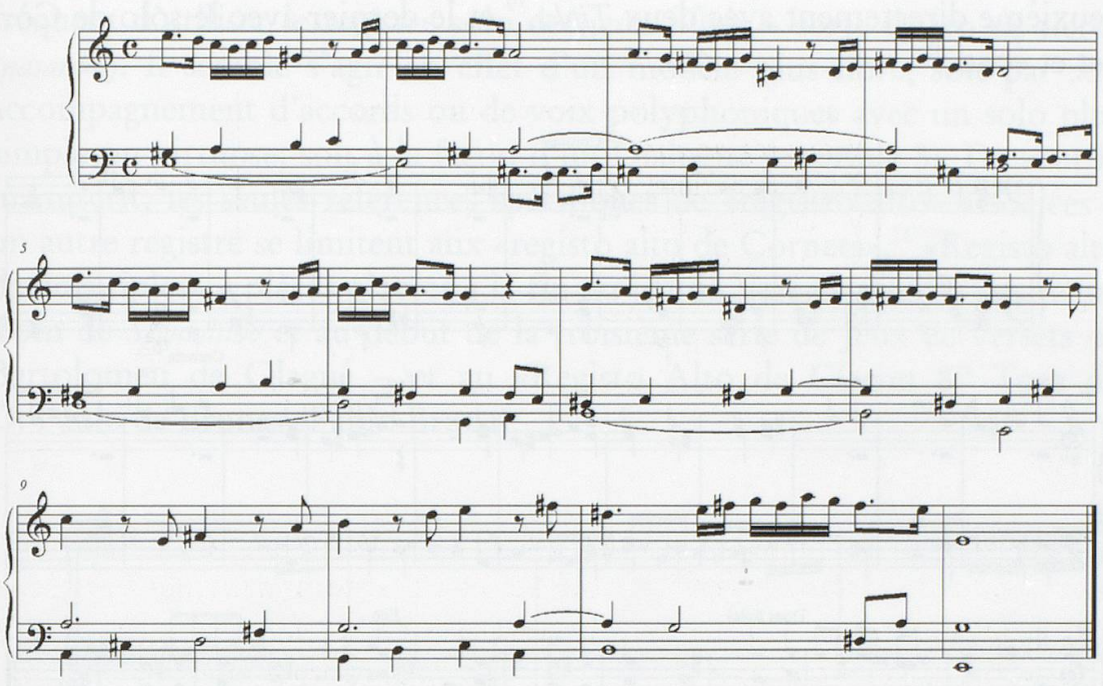
Jogo de Versos de Todos os 8 Tõns de D. Andre Sola			
Versos de 1.° Tom	*Versos de 2.° e 3.° Tom*	*Versos de 4.° Tom*	*Versos de 5.° Tom*
V.° 1.°	V.° 1.°	V.° 1.°	V.° 1.°
V.° 2.°	V.° 2.°	V.° 2.°	V.° 2.°
V.° 3.°	V.° 3.°	V.° 3.°	V.° 3.°
V.° 4.°	V.° 4.°	V.° 4.°	V.° 4.°

Versos de 6.° Tom	*Versos de 7.° Tom*	*Versos de 8.° Tom*
V.° 1.°	V.° 1.°	V.° 1.°
V.° 2.°	V.° 2.°	V.° 2.°
V.° 3.°	V.° 3.°	V.° 3.°
V.° 4.°	V.° 4.°	V.° 4.°

Versos de 1.º Tom de Meio Registo de D. Joseph Urros
V.º de dois baixos
Outro de dois tiples sobre o mesmo paso
V.º de registo alto
V.º de dous tiples
V.º de dois baixos
V.º de registo baixo
V.º de dois tiples
V.º de dois tiples
V.º 7.º Tom de registo alto

Tableau 3: Autres *Jogos de versos*

Les *Versos de Clarim* comportent des caractéristiques générales, comme un solo assez simple sans grande virtuosité, et un accompagnement de deux voix polyphoniques. C'est l'une des indications les plus utilisées dans ce manuscrit, car elle apparaît une à trois fois dans chaque jeu, soit alternée, soit en séquence, comme par exemple dans la première série de versets de Bertolomeu de Olagué, le *Jogo de Versos* du deuxième Ton de *Segundilho.* Dans cet exemple, les versets n° 4 á 6 mentionnent le *Clarim.* Très intéressante, l'annotation «clarim da mão direita» (Clairon pour la main droite) du verset n° 6 nous laisse supposer que le compositeur disposait d'un orgue de plus grandes dimensions, avec deux claviers et différents registres de *Clarim* (attribués à une période plus tardive au Portugal); il pourrait aussi s'agir d'une simple distinction entre *Clarim* et *Clarim* d'écho, ou bien d'un registre d'anche de main gauche, parfois connu aussi comme *Clarim*, mais qui pouvait être une autre anche ou un autre registre en chamade ou non.



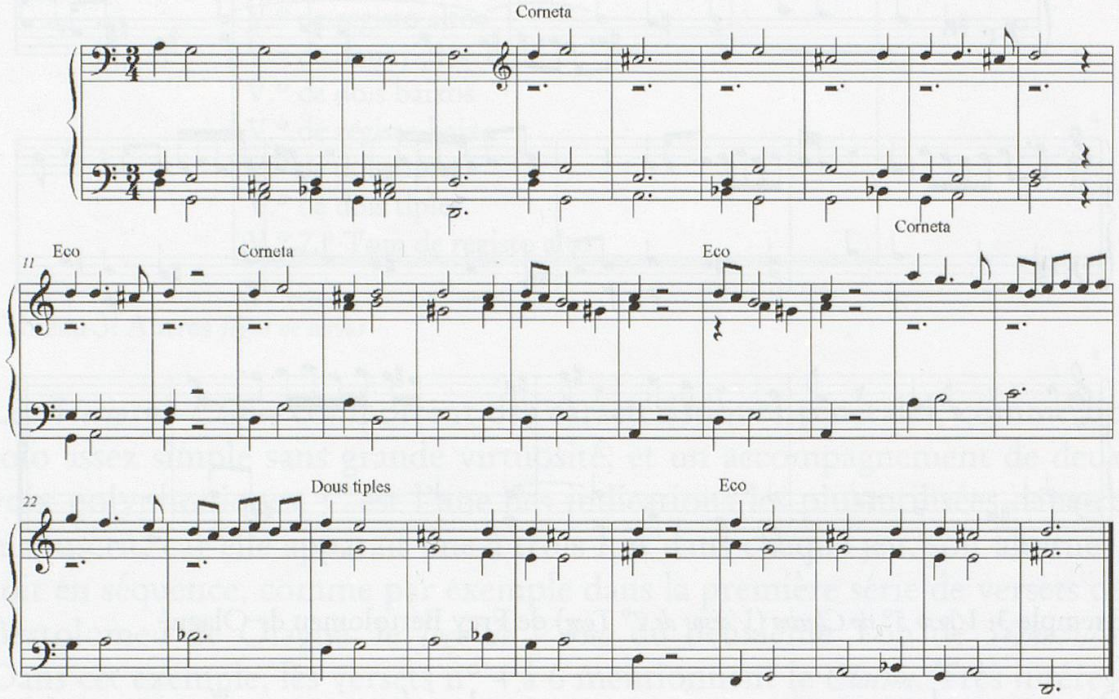
Exemple 3: *Verso 5° de Clarim* (*Versos de 7° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué

On trouve dans ce manuscrit une particularité qui peut démontrer cette hypothèse, et qui correspond aux indications de registre «dois tiples clarim»[14] et «de clarim e dois tiples»[15]: dans la première l'accompagnement s'y restreint à une seule voix que l'on attribue de manière évidente à un registre d'anche, et la seconde sépare les deux *Tiples* de la voix de *Clarim*.

Le registre de cornet et les caisses d'écho, «Cornetos», étaient déjà diffusés en Espagne ainsi qu'en France à la fin du XVII[e] siècle. Au Portugal, cette intégration est apparue plus tardivement, probablement après le 18[e] siècle. Dans ce manuscrit, nous avons deux exemples d'indications de registre seul de *Corneto* dans les *Jogos* de Bertolomeu de Olagué: le premier d'une écriture très semblable aux versets de *Clarim*,[16] et le second, «Registo alto de Corneta»,[17] dans un style plus proche des «Registo Alto» de ce manuscrit. En revanche, dans les *Jogos* de Martinho de Olagué, trois exemples de registre de *Corneto* nous sont parvenus avec l'indication de l'écho: le premier verset avec un solo qui devient «dous tiples»,[18] le

14 Martinho de Olagué, *Fabordao e versos de 6.° Tom*: *V.° 7.° de dois Tiples Clarim.*
15 Martinho de Olagué, *Fabordao e versos de 7.° Tom*: *V.° 4.° de clarim e dois tiples.*
16 Bertolomeu de Olagué, *Versos de 7.° Tom*: *V.° 9.° de corneta.*
17 Bertolomeu de Olagué, *Versos de 7.° Tom*: *V.° 4.° registo alto de corneta.*
18 Martinho Garcia de Olagué, *Fabordao e versos de 1.° Tom*: *V.° 8.° Corneta e Eco.*

deuxième directement avec deux *Tiples*,[19] et le dernier avec le solo de Cornet et écho.[20]



Exemple 4: *Verso 8° Corneta e Eco* (Fabordão e Versos de 1° Tom) de Frey Martinho Garcia de Olagué
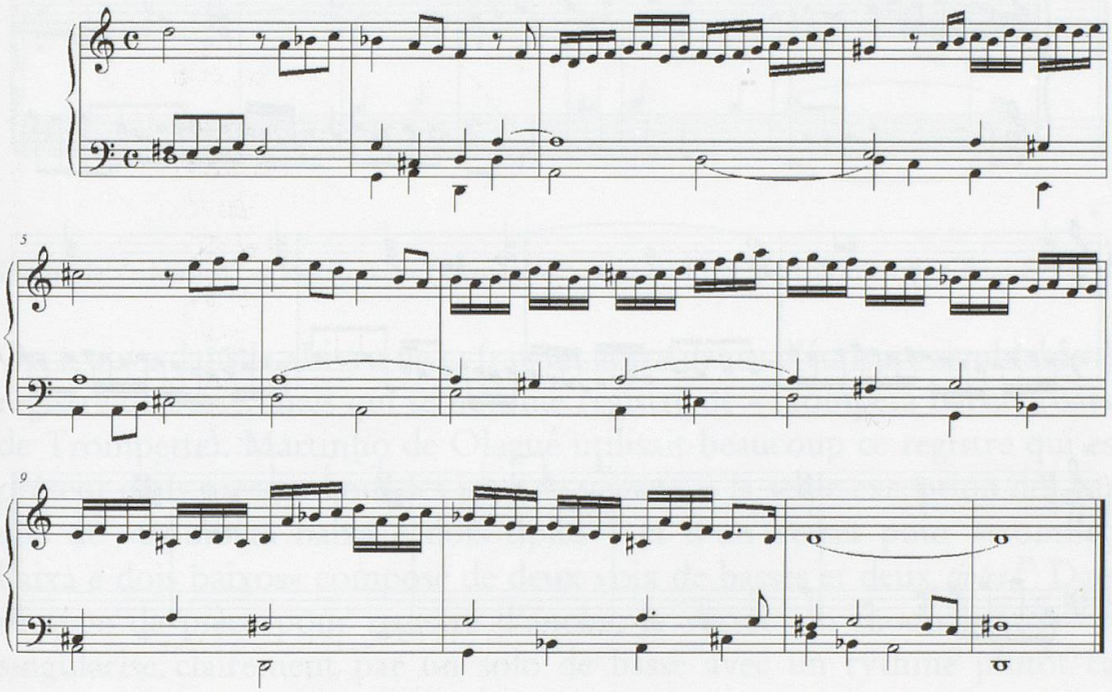
L'indication de registre de *Dulçaina*, jeu d'anche intérieur et normalement présent dans les deux parties du clavier, ne nous parvient qu'une seule fois dans le 4e verset du jeu de versets du 8e Ton de Bertolomeu de Olagué. Noté «Dulçaina da mão direita», son écriture le rapproche également des versets de *Clarim*.

Tous les *Jogos de Versos* de Bertolomeu de Olagué ou de Martinho de Olagué sont partagés entre versets de registres entiers et versets pour clavier divisé. Dans ce dernier cas, il y a les versets de «mão direita» (main droite) et «registo alto» (registre de dessus ou récit), ou de «mão esquerda» (main gauche) et «registo baixo» (registre de basse).

Si l'on considère l'écriture musicale des versets avec l'indication de «mão direita», on constate que l'accompagnement n'est pratiquement fait que par des accords, ce qui nous laisse supposer que le registre supérieur était prévu pour un solo d'anche, comme la trompette. La grande variété d'écriture des versets de «Registo Alto» peuvent faire penser qu'il était

19 Martinho Garcia de Olagué, *Fabordao e versos de 2.° e 3.° Tom*: *V.° 7.° Corneta e Eco de dois tiples.*
20 Martinho Garcia de Olagué, *Fabordao e versos de 8.° Tom*: *V.° 3.° de corneta e eco.*

fréquent d'utiliser le registre solo des jeux flûtés – sorte de jeu de tierce (*nasardos*). Il semble s'agir en effet d'un modèle plus libre, soit par son accompagnement d'accords ou de voix polyphoniques avec un solo plus simple ou virtuose, soit à la façon d'un Dialogue (exemple 5). De tout le manuscrit, les seules références spécifiques de «registro alto» associées à un autre registre se limitent aux «registo alto de Corneta»,[21] «Registo alto de dois tiples» – pièces placées à la fin du jeu de Versets pour le deuxième Tom de *Segundilho* et au début de la troisième série de Jeux de versets de Bertolomeu de Olagué – et au «Registo Alto de Clarim 8° Tom de D. Paulo de Bruna» (Pablo Bruna).
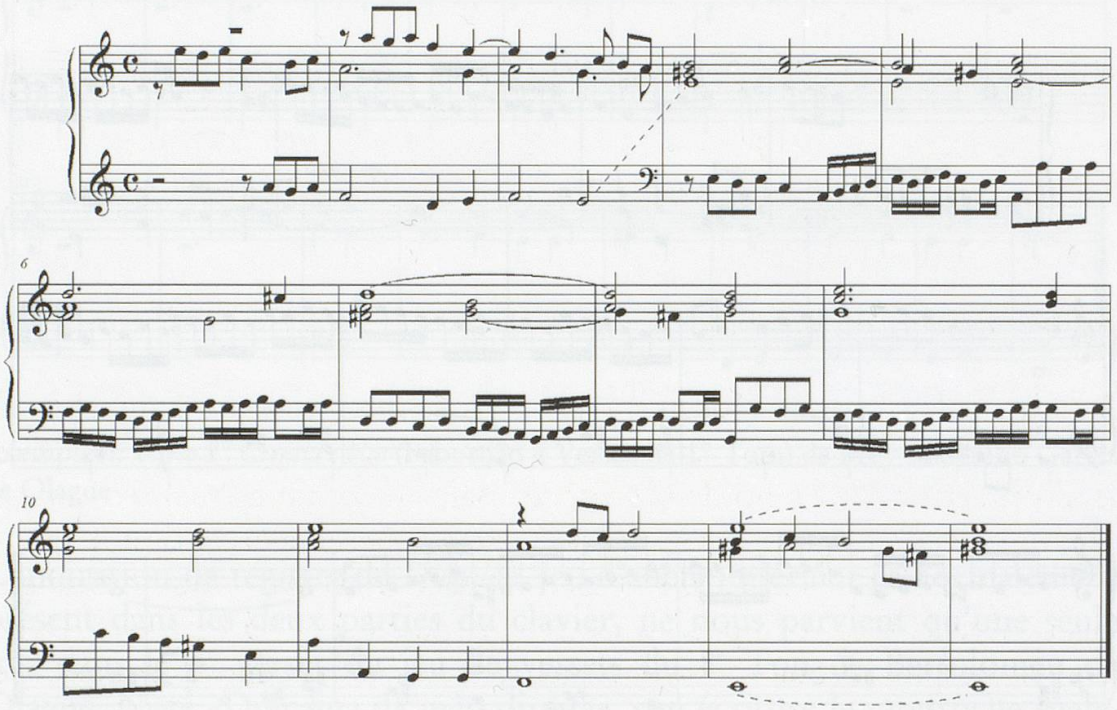


Exemple 5: *Verso 2° de Registo Alto* (*Versos de 1° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué

A la partie de basse correspondent les versets pour «mão esquerda» (main gauche) et «registro baixo» (registre de basse). L'écriture semble être pratiquement la même que celle des deux autres exemples de registres aigus cités – un solo à la basse, et en général l'accompagnement en accords à la main droite. Il s'agit donc d'une sorte d'inversion de la même formule. Une seule exception se remarque dans le quatrième verset du jeu de versets de Bertomoleu de Olagué dans le 6e Ton pour «registo baixo com dv» (dv: deux voix). Toutefois, l'écriture s'accorde en général avec la table

21 Bertolomeu de Olagué, *Versos de 7.° Tom*: *V.° 4.° registo alto de corneta.*
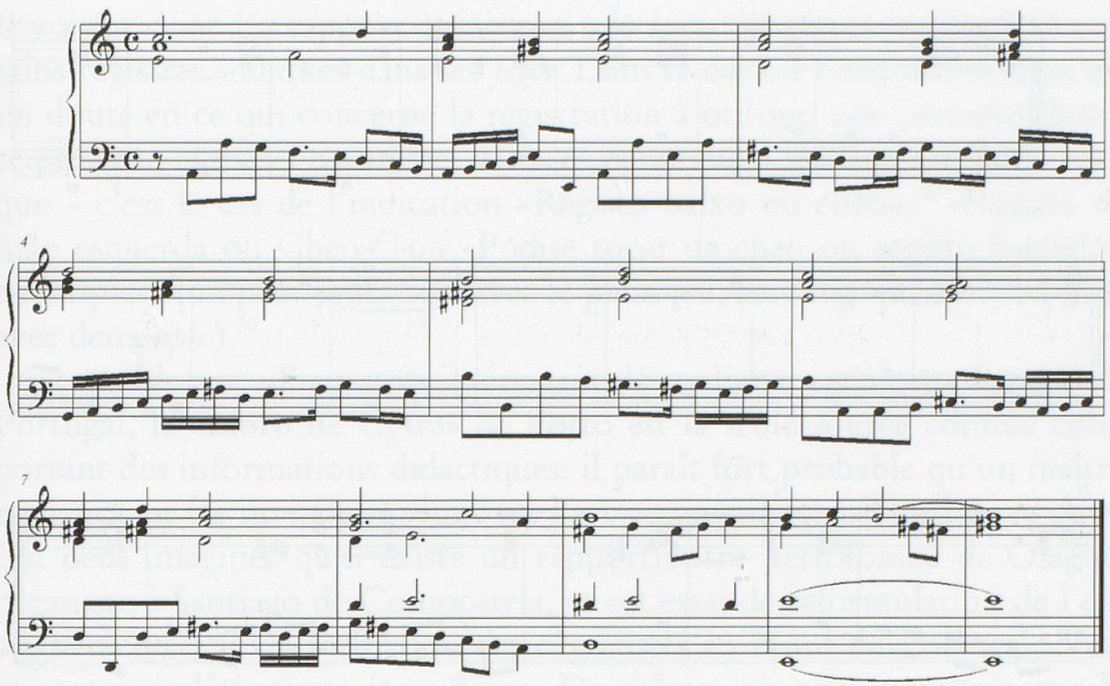
de registration de Séville de 1584,[22] même si on trouve dans cette table bien antérieure à ce manuscrit un type de registration qui, par rapport à l'écriture, correspond à une basse de *Dulçaina*.[23] Il est intéressant de remarquer que dans la dénomination de «Mistura de el baxon» de la table de registration citée, la partie gauche devrait se composer des «flautado principal» (Principal 8'), «flautas tapadas» (Bourdon 8') et «Dulçaina»; et pour la partie droite, des «flautado principal» (Principal 8') et «flautas tapadas» (Bourdon 8') auxquels s'ajoute la «Flautas de quinçenas aviertas» (Doublette 2').



Exemple 6: *Verso 4° de Mão Esquerda* (*Versos de 4° Tom*) de Frey Bertolomeu de Olagué

22 CEA GALÁN, *Jorge Flamenco*.

23 «[...] y de medio arriba del juego a de tañer con la mano derecha tres vozes y de medio juego abaxo con la mano izquierda el baxon como esta en el organo grande».
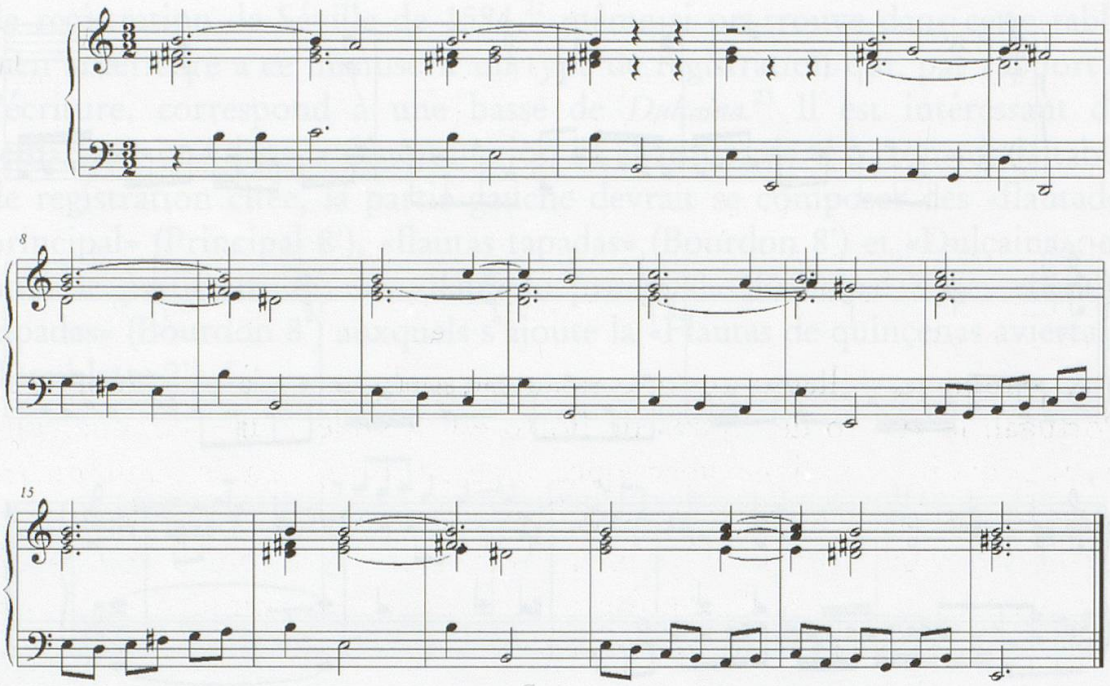


Exemple 7: *Verso 6° de Registo Baixo* (*Versos de 7° Tom.*) de Frey Bertolomeu de Olagué
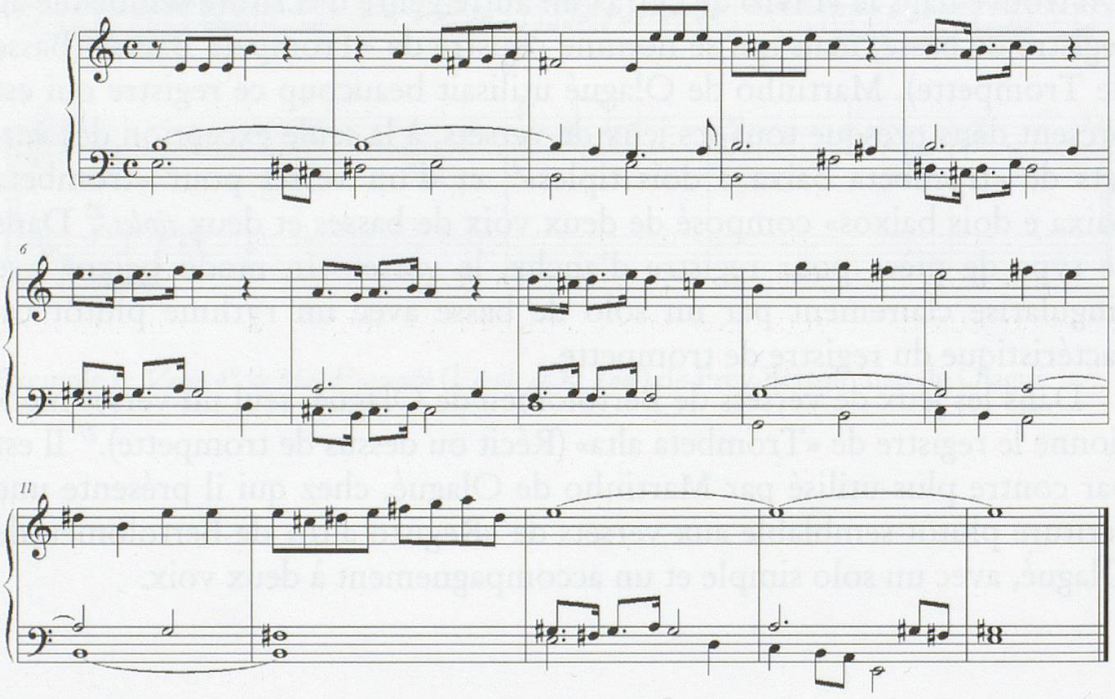
On trouve dans le «Livro de cyfra» un autre genre d'écriture semblable au registre de basse, mais qui se nomme registre de «Trompeta Baixa» (Basse de Trompette). Martinho de Olagué utilisait beaucoup ce registre qui est présent dans presque tous ses jeux de versets, à la seule exception des versets de «trombeta baixa e dois tiples»[24] et d'un verset pour «trombeta baixa e dois baixos» composé de deux voix de basses et deux *tiples*.[25] Dans ce type de pièce pour registre d'anche, le verset «In modo baixo»[26] se singularise clairement par un solo de basse avec un rythme plutôt caractéristique du registre de trompette.

Dans les jeux de versets de Bertolomeu de Olagué, seul un verset mentionne le registre de «Trombeta alta» (Récit ou dessus de trompette).[27] Il est par contre plus utilisé par Martinho de Olagué, chez qui il présente une écriture plutôt semblable aux versets de «Registo alto» de Bertolomeu de Olagué, avec un solo simple et un accompagnement à deux voix.

24 Martinho Garcia de Olagué, *Fabordao e versos de 8.° Tom*: *V.° 12.° Trombeta baixa e dois tiples.*
25 Martinho Garcia de Olagué, *Fabordao e versos de 7.° Tom*: *V.° 5.° Trombeta baixa e dois baixos.*
26 Bertolomeu de Olagué, *Jogo de versos de 4 .° Tom*: *V.°6.° In modo baixo.*
27 Bertolomeu de Olagué, *Jogo de versos de 2.° e 3.° Tom*: *V.°5.° Trombeta alta.*



Exemple 8: *Verso 6° Trompeta Baixa* (Versos de 2° e 3° Tom) de Frey Bertolomeu de Olagué



Exemple 9: *Verso 5° Trompeta Alta* (Versos de 2° e 3° Tom) de Frey Bertolomeu de Olagué

Il y avait donc un rapport précis entre le type d'écriture musicale et certains registres indiqués dans les *Jogos*. Dans le cas où l'écriture nous laisse un doute en ce qui concerne la registration à utiliser, une certaine liberté se présente alors à l'organiste, dans les paramètres habituels de cette époque – c'est le cas de l'indication «Registo baixo ou cheo»,[28] «Registo de mão esquerda ou Cheo»[29] ou «Podise tocar de cheo ou registo baixo ou dois tiples» (on peut jouer soit avec le plein jeu, soit avec la basse, ou bien avec deux *tiples*).[30]

Il semble par ailleurs très intéressant de souligner qu'à cette époque au Portugal, le «Libro de Cyfra» de Porto est la seule source connue comportant des informations didactiques: il paraît fort probable qu'un maître espagnol ait été invité pour innover l'art organistique au Nord de ce pays. On peut imaginer qu'il existe un rapport entre Bertolomeu de Olagué, organiste à Santiago de Compostela, et cet essai de reformulation de l'enseignement et de la formation des organistes au Nord du Portugal, dont le centre ecclésiastique était Braga. De même, on peut supposer que le copiste – par exemple Martinho de Olagué, qui avait très vraisemblablement des contacts avec Bertolomeu de Olagué, en tant que disciple ou membre de sa famille – était à la fois organiste et responsable de ce projet.

Même si les informations sur les orgues existants au XVII[e] siècle au Portugal sont assez rares, la majorité des *Jogos de Versos* du *Libro de Cyfra* semble composée pour des instruments de grandes dimensions (par exemple avec deux claviers), qui permettaient une vaste gamme de registres, alors que, même s'ils existaient déjà en Espagne, ils ne sont apparus au Portugal à notre connaissance qu'au cours du XVIII[e] siècle.

Étant donné le grand nombre de jeux de Bertolomeu de Olagué (trois séries de jeux de versets dans tous les modes) présentant des indications de registre, que la registration dans les jeux de versets de Martinho de Olagué se limite spécifiquement aux versets d'anches, que la référence à des registres dans les jeux de versets d'Andrés de Sola fait défaut et à cause de la correspondance entre l'écriture et les indications de registration pour les différents versets de ce manuscrit, il est possible de conclure que l'organiste apprenait aussi à registrer les versets selon les principes appliqués à cette époque.

Dans ce contexte, les similarités d'indications de registration du manuscrit, la correspondance entre la plupart des registres et les modèles

28 Bertolomeu de Olagué, *Jogo de versos de 2.º e 3.º Tom: V.º 5.º Registo baixo ou cheo.*

29 Bertolomeu de Olagué, *Jogo de versos de 4.º Tom: V.º 5.º Registo de mão esquerda ou de cheo.*

30 Bertolomeu de Olagué, *Jogo de versos de 6.º Tom: V.º 6.º Podise tocar de cheo ou Registo baixo ou dois tiples.*

d'écriture musicale, et la ressemblance avec les descriptions de la table de registration de Séville (1584),[31] sont autant de signes qui tendent à montrer que dans la Péninsule Ibérique, la tradition organistique possédait un schéma commun et répandu de registrations dans les jeux de versets, qui mérite d'être étudié, assumé et mis en pratique.

31 Cea Galán, *Jorge Flamenco*.

Annexe

Jeux de Versets du *Libro de Cyfra*

Obra de 1.º Tom de Ambas as Mãos de Frey Ber.meu[32] *de Olague*

Versos de 1º Tom
[V.º 1.º]
V.º[33] 2º de cheo
Verso de mão esquerda
V.º 4º de mão direita
V.º 5º de Clarim
V.º 6º rigisto alto

Versos de 2º e 3º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º Clarim
V.º 3º de dois tiples
V.º 4º de cheo de mão esquerda
V.º 5º trompeta alta
V.º 6º trompeta baixa

Versos de 4º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º trombeta baixa
V.º 3º de Clarim
V.º 4º de mão esquerda
V.º 5º de Clarim
V.º 6º In modo baixo

Versos de 5º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de registo alto
V.º 3º Registo baixo
V.º 4º de registo baixo [alto?]
V.º 5º de registo baixo
V.º 6º de clarim

Versos de 6º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de registo baixo
V.º 4º de clarim
V.º 5º de registo baixo
V.º 6º Podise tocar de cheo ou Registo baixo ou dois tiples

Versos de 7º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de registo alto Corneta
V.º 5º de clarim
V.º 6º Registo baixo

Versos de 8º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º Registo baixo
V.º 6º Registo alto
V.º 7º de cheo

Versos de Segundo Tom q chamão Segundilho
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de reg.to cheo
V.º 4º de clarim
V.º 5º de clarim
V.º 6º de clarim da mão direita

Jogos de Versos de todos os Tõns de Fr. Ber.meu de Olague

Versos de 1º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º registo alto
V.º 3º registo baixo
V.º 4º registo alto [baixo?]
V.º 5º de mão esquerda

32 Ber.meu, Bertolomeu.
33 Verset.

V.º 6º de cheo
V.º 7º de cheo
V.º 8º de cheo
V.º 9º de cheo
V.º 10º de cheo
V.º 11º de cheo
V.º 12º Registo alto
V.º 13º de mão esquerda
V.º 14º de mão direita

Versos de 2º e 3º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º registo baixo ou cheo
V.º 6º de cheo
V.º 7º registo alto

Versos de 4º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de mão esquerda ou de cheo
V.º 6º de registo baixo
V.º 7º de cheo
V.º 8º de cheo

Versos de 5º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de registo baixo
V.º 6º de registo baixo
V.º 7º de cheo
V.º 8º de dois tiples

Versos de 6º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de cheo
V.º 6º registo alto
V.º 7º registo alto
V.º 8º de registo alto
V.º 9º de registo baixo
V.º 10º de trombeta baixa
V.º 11º de registo baixo

Versos de 7º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de cheo
V.º 6º registo baixo
V.º 7º de cheo por A
V.º 8º de cheo por A
V.º 9º de corneta

Versos de 8º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de clarim
V.º 4º dulcaina da mão direita
V.º 5º trombeta baixa
V.º 6º trombeta baixa
V.º 7º de registo baixo ou cheo
V.º 8º de registo baixo ou cheo
V.º 9º de clarim
V.º 10º de clarim

Versos de Segundo Tom q. Chamão de Segundilho
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de cheo
V.º 6º de cheo

Jogos de Versos de Fr. Ber.meu de Olague

Versos de 1º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo femse in A
V.º 5º registo alto
V.º 6º registo alto acabaram A
V.º 7º de registo alto

Versos de 2º e 3º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo sobre o mesmo paso
V.º 3º de cheo sobre o mesmo paso
V.º 4º de cheo
V.º 5º de cheo

Vº único 4º. Tom registo alto

Versos de 5º Tom
V.º 1º de cheo ou registo baixo
V.º 2º de registo alto
V.º 3º de registo alto

Versos de 6º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de registo baixo com dv [*duas vozes*]

Versos de 7º Tom
V.º 1º de cheo
V.º 2º registo alto
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo por G
V.º 5º de registo alto

Versos de 8º Tom natural
V.º 1º de cheo
V.º 2º de registo baixo

Versos de 8º Tom por D
V.º 1º de cheo
V.º 2º de cheo
V.º 3º de cheo
V.º 4º de cheo
V.º 5º de cheo
V.º 6º de cheo
V.º 7º trombeta baixa
V.º 8º de registo alto
V.º 9º de registo alto

Versos de Segundo Tom q. Chamão de Segundilho
V.º 1º registo alto
V.º 2º de registo baixo

Versos por elami negro q pertence aos modos acidentais
Jogo de Versos de Todos os 8 Tõns de Fr. Martinho Garcia de Olague

Fabordao e versos de 1.º Tom
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º
V.º 5.º trombeta alta
V.º 6.º trombeta baixa
V.º 7.º
V.º 8.º Corneta e Eco
V.º 9.º de cheo
V.º 10.º de clarim

Fabordao e versos de 2.º e 3.º Tom
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º trombeta alta
V.º 5.º trombeta baixa
V.º 6.º
V.º 7.º Corneta e Eco de dois tiples
V.º 8.º
V.º 9.º
V.º 10.º
V.º 11.º
V.º 12.º de clarim
V.º 13.º de trombeta baixa
V.º 14.º
V.º 15.º

Fabordao e versos de 4.º Tom
[Fabordão]
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º de clarim
V.º 5.º trombeta baixa
V.º 6.º
V.º 7.º

Versos de 5.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º
V.º 5.º

Fabordao e versos de 6.º Tom
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º de clarim
V.º 5.º trombeta baixa
V.º 6.º
V.º 7.º de dois Tiples Clarim

Fabordao e versos de 7.º Tom
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º de clarim e dois tiples
V.º 5.º trombeta baixa e dois baixos
V.º 6.º

Fabordao e versos de 8.º Tom
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º de corneta e eco
V.º 4.º
V.º 5.º de clarim
V.º 6.º
V.º 7.º
V.º 8.º trombeta alta
V.º 9.º
V.º 10.º trombeta baixa
V.º 11.º
V.º 12.º trombeta baixa e dois tiples

Fabordao e versos de 2.º Tom q. Chamão Segundilho
Fabordão
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º de clarim ou dois tiples
V.º 4.º de trombeta baixa
V.º 5.º
V.º 6.º

Jogo de Versos de Todos os 8 Tõns de D. Andre Sola

Versos de 1.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 2.º e 3.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 4.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 5.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 6.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 7.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 8.º Tom
V.º 1.º
V.º 2.º
V.º 3.º
V.º 4.º

Versos de 1.° Tom de Meio Registo de D. Joseph Urros
V.° de dois baixos
Outro de dois tiples sobre o mesmo paso
V.° de registo alto
V.° de dous tiples
V.° de dois baixos
V.° de registo baixo
V.° de dois tiples
V.° de dois tiples
V.° 7.° Tom de registo alto

MICHAEL BELOTTI (FREIBURG IM BREISGAU)

Warum brauchen wir eine neue Edition der Tastenmusik Johann Pachelbels?

«Pachelbel ist heute einer der populärsten Orgelkomponisten. Dies ist in erster Linie der Ausgabe Karl Matthaeis zu danken.» Diese Feststellung, die Wolfgang Stockmeier seiner Neubearbeitung eben dieser Ausgabe[1] vorangestellt hat, scheint heute noch zutreffend. Pachelbels Orgelmusik ist weithin bekannt und wird vielfach im Unterricht und in der Gottesdienstpraxis eingesetzt. In Konzertprogrammen tritt sie allerdings gegenüber den gleichzeitig entstandenen Kompositionen norddeutscher Orgelmeister in den Hintergrund, und die Frage nach ihrer künstlerischen Bedeutung wird eher selten gestellt. Matthaeis Edition bot in ihrer ursprünglichen vierbändigen Gestalt eine schmale Auswahl von Toccaten, Ciacconen und Fugen, wobei die Magnificat-Fugen ganz außer Betracht blieben, sowie eine reiche Sammlung von Choralbearbeitungen und Choralpartiten. Pachelbel erscheint in ihr hauptsächlich als Komponist für den gottesdienstlichen Gebrauch. Ein gewisses Korrektiv stellt die Edition von Anna Marlene Gurgel dar, die alle erreichbaren freien Orgel- und Klavierwerke einschließlich der Magnificat-Fugen, ohne die variierten Arien, vereinigt.

Der Spieler, der sich, durch die Diskussionen der letzten Jahrzehnte über Textkritik und Aufführungspraxis barocker Orgelmusik sensibilisiert, mit diesen Ausgaben beschäftigt, kann nicht umhin, sich einige Fragen zu stellen. Warum muss beispielsweise ein Stück wie die *Fantasia in g*, das ohne Schwierigkeiten mit zwei Händen gegriffen werden kann, auf drei Systemen notiert werden?[2] Beim Studium von Gurgels kritischem Bericht stellt man fest, dass die Lesartenverzeichnisse zu einem großen Teil aus Informationen über fehlende Haltebögen bestehen. Gemeinsame Töne zwischen Dominante und Tonika am Ende eines Stücks werden in den Ausgaben genauso regelmäßig gebunden, wie sie in den Quellen getrennt werden. Woher nehmen die Herausgeber die

1 MATTHAEI-STOCKMEIER (ed.), *Pachelbel*.

2 So in den Ausgaben MATTHAEI-STOCKMEIER (ed.), *Pachelbel* (Bd. I, Nr. 2) und GURGEL, *Pachelbel-Toccaten* (Bd. II, Nr. 12).

Gewissheit, dass an diesen Stellen Bindungen eingesetzt werden müssen?

Auch die Konsultation der Denkmäler-Ausgabe Max Seifferts[3] bringt nicht in allen Punkten Klarheit. Die zweisystemige Notation eröffnet größere Freiräume im Bereich der Pedalverwendung; Pedalanweisungen werden nur dort gegeben, wo sie in den Quellen vorhanden sind. So fällt zum Beispiel auf, dass in der *Ciaccona in f* nur an einer Stelle Pedal vorgeschrieben wird. Hinsichtlich der Bindungen aber hat Seiffert eine fragwürdige Vorbildfunktion übernommen. Sind im zweiten Jahrgang der Bayerischen Denkmäler, der die Cembalokompositionen enthält, ergänzte Bindungen durch Strichelung gekennzeichnet, so fehlt in den Orgelwerken des vierten Jahrgangs jegliche graphische Differenzierung und jeder Nachweis im kritischen Bericht. Hier wird ganz selbstverständlich eine gebundenere Spielweise vorausgesetzt, die Tonwiederholungen nur störend erscheinen lässt. Ist dies von der Orgelästhetik der vorigen Jahrhundertwende her noch als verständlich zu betrachten, so wundert man sich, in einer 80 Jahre späteren Edition dasselbe Übermaß an Bindungen (ohne Kennzeichnung im Notentext) vorzufinden. Dem Spieler, der sich um eine stilgerechte Wiedergabe der Orgelmusik Pachelbels bemüht, bleibt nichts anderes übrig, als den kritischen Bericht gründlich zu studieren.

Hinzu kommt das Problem der Zuschreibung, vor allem bei den choralgebundenen Orgelwerken. Die in neuerer Zeit erschienenen Editionen der Orgelchoräle Johann Michael Bachs[4] und Johann Heinrich Buttstädts[5] enthalten manches Stück, das bisher als Komposition Pachelbels galt. Wie gut kennen wir den Werkbestand wirklich? Wie zuverlässig sind die dargebotenen Notentexte? Hundert Jahre nach dem Erscheinen der Denkmäler-Ausgabe und siebzig Jahre nach Matthaei erweist sich die scheinbare Sicherheit als trügerisch. Eine umfassende Sichtung des Quellenmaterials und eine Neubestimmung des Werkbestands sind notwendig. Gurgels Ausgabe konnte dies nicht leisten. Nur für einige kleinere Werkbereiche wurden von wissenschaftlich geschulten Praktikern neu überprüfte Notentexte vorgelegt.[6]

Um diese problematische Editionslage besser verstehen zu können, müssen wir in der Musikgeschichte eineinhalb Jahrhunderte zurückgehen und uns einer Persönlichkeit zuwenden, die man als Inbegriff des for-

3 SEIFFERT (ed.), *Pachelbel* und BOTSTIBER–SEIFFERT (ed.), *Pachelbel-Magnificat*.

4 WOLFF (ed.), *Johann Michael Bach*.

5 BECKMANN (ed.), *Buttstett*. Bei der Neuauflage dieser Edition in der Edition Schott (2006) wurde leider die Gelegenheit versäumt, notwendige Ergänzungen und Korrekturen anzubringen.

6 KOOIMAN (ed.), *Pachelbel-Ciaconas* und ZEHNDER (ed.), *Pachelbel-Acht Choräle*.

schenden Spielers betrachten könnte, und die bei der Sammlung der Tastenmusik Pachelbels eine bedeutende Rolle spielte.[7] August Gottfried Ritter, 1811 in Erfurt geboren und in der Tradition der Schule Johann Christian Kittels ausgebildet, geht 1834 zu weiteren Studien an das Königlich Akademische Institut für Kirchenmusik, wird 1839 Organist der Kaufmannskirche zu Erfurt, 1843 Domorganist in Merseburg, 1847 in Magdeburg, wo er 1885 stirbt. Schon seit etwa 1830 sammelt er Orgelkompositionen oder, wie er sie nennt, «Orgeltonstücke älterer Meister». Durch Kontakte mit Kirchenmusikern seiner thüringischen Heimat wird es ihm möglich, viele alte Manuskripte zu kopieren, teilweise auch zu erwerben. In den 1860er Jahren nimmt Philipp Spitta, der an seiner Bach-Biographie arbeitet, Verbindung mit ihm auf. Ritter sammelt weiter, liefert wissenschaftliche Beiträge für die *Monatshefte für Musikgeschichte* und veröffentlicht 1884 sein Werk *Zur Geschichte des Orgelspiels*,[8] mit umfangreicher Beispielsammlung. Von einigen Komponisten legt er handschriftliche ‹Gesamtausgaben› an, die sich im Notationsstil an den mitteldeutschen Manuskripten des frühen 18. Jahrhunderts orientieren, bis hin zum Gebrauch des Sopranschlüssels für das obere System. Ritters Sammlung der Orgelkompositionen Pachelbels befindet sich heute im Staatlichen Institut für Musikforschung zu Berlin.[9] Seine Sammeltätigkeit lässt sich anhand des umfangreichen Incipit-Katalogs verfolgen, der in der Bibliothek der Erzabtei Beuron[10] aufbewahrt wird. Danach lassen sich mehrere Perioden unterscheiden, die durch die bekannten biographischen Daten definiert werden.

Die früheste Sammeltätigkeit erbringt mindestens zehn Nummern.[11] Welche Quellen ihm hierfür zur Verfügung standen, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Möglicherweise hatte ihm Carl Ferdinand Becker in Leipzig Einblick in eine Sammelhandschrift von Johann Andreas Dröbs[12]

7 Siehe SCHMIDT, *August Gottfried Ritter*.

8 RITTER, *Geschichte*.

9 Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Mus. ms. Pachelbel 1.

10 D-BEU, Mus. ms. 159.

11 Im Verlauf dieser Darstellung werden die Stücke wie folgt identifiziert: Vor dem Titel stehen die Nummern aus Ritters Katalog und (in Klammern) aus Ritters Sammlung der Orgelkompositionen Pachelbels (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Mus. ms. Pachelbel 1), dahinter die Nummerierung nach Max Seifferts Gesamtausgabe (S und Nummer: Choralbearbeitungen in der zweiten Abteilung von Jahrgang IV/1 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern; bei Werken anderer Gattungen wird die Bandnummer innerhalb der Denkmäler-Ausgabe angegeben).

12 Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Sammlung Becker III.8.26. Dieser Quelle könnten die Orgelchoräle 2. (14) *Warum betrübst du dich, mein Herz* (S. 60) und 3. (9) *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (S. 37) entnommen sein.

gewährt. Für vier Stücke sind sonst keine handschriftlichen Quellen bekannt.[13]

In den darauffolgenden Eintragungen schlägt sich Ritters Studienaufenthalt in Berlin nieder. Durch eigenhändige Datierungen ist gesichert, dass er im Dezember 1834 die erste Reihe der Magnificat-Fugen aus dem Berliner Institut für Kirchenmusik kopiert hat.[14] Dort dürfte er auch die Variationen über *Alle Menschen müssen sterben*[15] und die *Nachtigall*,[16] einen originellen, aber in der Echtheit nicht gesicherten Versuch, Vogelgesang in Notenschrift wiederzugeben, kennengelernt haben.

1836 gelangt eine Handschrift mit anonymen Choralbearbeitungen in seinen Besitz, die später als Ms. Seiffert[17] bekannt wurde; er trägt die Anfänge dieser Kompositionen zunächst hinten im Katalog unter den *Incerta* ein.

1839 erscheint Franz Commers *Sammlung der besten Meisterwerke für die Orgel*, die aus den Beständen des Instituts für Kirchenmusik schöpft. Die Pachelbel-Stücke daraus werden von Ritter, soweit sie ihm noch nicht bekannt sind, vollständig verzeichnet: die *Chorale zum praeambuliren* (31–35), die zweite Reihe der Magnificat-Fugen[18] (36–68) und eine Anzahl Toccaten, Fantasien, Fugen und Choralbearbeitungen (69–91).

Nach dem Antritt seines Organistenamts an der Kaufmannskirche werden ihm eine Sammelhandschrift aus dem Besitz des dort tätigen Kantors Ernst Friedrich Gottlieb Kämpf[19] sowie Materialien aus dem Nachlass von dessen Vorgänger Johann Immanuel Müller zugänglich. Aus Kämpfs Sammlung trägt er sieben Choralbearbeitungen (Nr. 92–98) ein.

13 1. (36) *Herr Gott, dich loben alle wir* (S. 41); 5. (38) *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (S. 67); 9. (47) *Lob sei Gott in des Himmels Thron* (S. 46); 10. (39) *Jesus Christus unser Heiland, der den Tod* (S. 41).

14 Im Katalog Nr. 17–24. Die Abschrift der Magnificat-Fugen findet sich heute in den Leipziger Städtischen Bibliotheken, Musikbibliothek, PM 177. Zur Quellenlage siehe BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. III: *Magnificat Fugues from the Berlin Manuscript, First Series*, S. vii.

15 Kat. Nr. 11–16. Seiffert druckte den Variationszyklus in der unvollständigen Fassung Ritters ab (DTB II/1, Nr. 13); seine Quellenangabe «Ms. 15839 der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr.» ist unzutreffend.

16 Kat. Nr. 25; im Kollektaneenband am Ende des zweiten Teils, ohne Nummer, aufgezeichnet, mit dem Vermerk: «Alte Handschrift: di Joh. Bachelbel.» Seiffert teilt dieses Stück in DTB XXX, S. 205 nach einer mutmaßlich autographen Handschrift Johann Kriegers mit und gibt ihm den Titel «Battaglia».

17 Siehe JOELSON, *Nachricht*, S. 119–121. Das dort gegebene Inhaltsverzeichnis ist nach Ritters Katalog zu ergänzen um drei Kompositionen Johann Sebastian Bachs: S. 70 *Nun danket alle Gott* BWV 657; S. 72 *Magnificat* BWV 733; S. 76 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 705.

18 Er hatte diese Reihe also nicht schon 1834 in Berlin abgeschrieben; dies geht auch aus dem Befund der Leipziger Handschrift PM 177 hervor.

19 Berlin, Hochschule für Musik, Ms. fol. 1491.

Bereits hier wird erkennbar, wie Ritter Quellen vergleicht und eigene Mutmaßungen anstellt. Eine Choralfuge 93. (77) *Wir glauben all an einen Gott* wird, obwohl anonym überliefert, Pachelbel zugeschrieben. Eine Fuge 95. (50) *Ein feste Burg ist unser Gott* (S. 23) steht auf S. 268 von Kämpfs Manuskript in C-Dur; der Katalogeintrag folgt aber dem Ms. Seiffert, das eine erweiterte Fassung in D-Dur bietet.[20]

Unter Nr. 99 verzeichnete Ritter eine *Aria mit 10 Variationen* in F. Er kannte also offenbar eine Fassung, die eine Variation mehr aufwies als die einzige heute bekannte Quelle, ein Clavierbuch des jugendlichen Heinrich Nicolaus Gerber.[21] Es ist zu bedauern, dass uns Ritters Abschrift dieses Variationszyklus nicht erhalten ist.

Die Nummern 100–103 entnahm Ritter einer Handschrift des Kittelschülers Michael Gotthardt Fischer.[22] Diese ist die einzige Quelle, die für 100. (53) *Es woll uns Gott genädig sein* (S. 28) den Komponistennamen Pachelbel nennt. Eine 105. *Fughetta in d* dürfte aus dem *Mannheimer Orgel-Journal* stammen,[23] die 106. (B, 1) *Fuga in C* (DTB II/1, 43) übertrug Ritter «aus deutscher Tabulatur».

Danach ist offenbar eine längere Unterbrechung eingetreten, wie die veränderten Schriftzüge der folgenden Eintragungen verraten. Sie sind wohl in die 1860er Jahre, die Zeit des Kontakts mit Spitta, zu datieren. Ritter notiert Incipits von Pachelbel-Kompositionen aus dem Andreas-Bach-Buch (108–111) und Johann Gottfried Walthers umfangreicher Sammlung von Orgelchorälen (112–131), die sich damals im Besitz des Musikdirektors Heinrich Frankenberger in Sondershausen befand.[24]

Eine weitere Frucht seiner damaligen Studien ist der Aufsatz über das Weimarer Tabulaturbuch.[25] Ritter erkannte sehr wohl, dass die Choralfughetten dieser Quelle nichts weiter als manchmal sehr gewaltsam verkürzte Fassungen längerer Bearbeitungen waren. An der Komponistenangabe des Titelblatts zweifelte er jedoch nicht und glaubte sich

20 Ms. Seiffert, S. 92; der Komponistenname «J. Pachelbel» wurde von Ritter mit Bleistift eingefügt.

21 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40268, S. 36–47 (DTB II/1, Nr. 8).

22 Berlin, Hochschule für Musik, Ms. fol. 1439 (verschollen; siehe JOELSON, *Nachricht*, S. 108–110).

23 ORGEL-JOURNAL 1831–32, Heft VII, S. 14 *Fuga. – J. Pachelbel.* Das Stück wurde von Seiffert und Gurgel als Magnificat-Fuge ediert: BOTSTIBER–SEIFFERT (ed.), *Pachelbel-Magnificat*, I. 4; GURGEL, *Pachelbel-Magnificat*, I. 21.

24 Den Haag, Gemeentemuseum, 4.G.14, heute in Den Haag, Nederlands Muziek Instituut.

25 RITTER, *Tabulaturbuch*. Die Handschrift Q 341 b der Anna-Amalia-Bibliothek Weimar ist bei dem großen Brand im September 2004 nicht beschädigt worden.

berechtigt, Stücke, die er anonym vorgefunden und unter den *Incerta* verzeichnet hatte, aufgrund von Konkordanzen im Weimarer Tabulaturbuch Johann Pachelbel zuzuschreiben. Die nachfolgenden zwanzig Nummern des Katalogs (132–151) sind mit solchen ehemaligen *Incerta* ausgefüllt, die zum Teil aus dem Ms. Seiffert (132, 133, 136–144), zum Teil aus anderen thüringischen Quellen stammen. In vielen Fällen bezeugen allerdings Fragezeichen über den Eintragungen die Unsicherheit des Sammlers bezüglich der Zuschreibung.

Von besonderem Interesse sind zwei Eintragungen von Passionschorälen, die Ritter offenbar auf einem Einzelbogen anonym vorfand. Für die Choralfughette 150. (70) *O Lamm Gottes, unschuldig*[26] schien die Verfasserschaft Pachelbels durch das Weimarer Tabulaturbuch gesichert; für 151. (71) *Christus, der uns selig macht*[27] ergab sie sich aus der Überlieferungslage. Dazu findet sich im Kollektaneenbuch die Notiz: «Mit dem vorausgehenden von gleicher Handschrift auf Einem Bogen, und, wie jenes, *Fuga* genannt.»

Ritters Pachelbel-Kollektaneen waren für die Denkmäler-Ausgabe Max Seifferts eine wertvolle Quelle. Sie mussten Ersatz bieten für viele alte Handschriften, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr oder noch nicht wieder zugänglich waren. Seiffert hat, wie zahlreiche Eintragungen von seiner Hand beweisen, das Kollektaneenbuch durchaus kritisch benutzt, eine Reihe weiterer Quellen herangezogen und manches Fragwürdige ausgeschieden. Bei der ungünstigen Quellenlage konnte es jedoch nicht ausbleiben, dass manche Unsicherheit verblieb, manche Fehlentscheidung gefällt wurde. Seiffert konnte weder das Weimarer Tabulaturbuch noch Ritters Abschrift davon benutzen. Die gelegentlichen Hinweise darauf in den Kollektaneen verstand er als Quellenangaben und gelangte dadurch zu irrigen Vorstellungen über den Inhalt der Weimarer Handschrift.[28] Unbekannt blieben ihm zum Zeitpunkt der Redaktion der Denkmäler-Ausgabe auch das Kämpfsche Manuskript und Fischers Choralsammlung. Dadurch fehlten ihm wichtige Hilfsmittel für die Beurteilung der Zuschreibungen Ritters. Hinzu kommt, dass das stilistische Umfeld Pachelbels um die vorige Jahrhundertwende noch kaum erforscht war. Die Musik der Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstädt, Nicolaus Vetter und Andreas Armsdroff hatte noch wenig Auf-

26 Von Ritter ursprünglich unter «Incerta», Nr. 146 verzeichnet. Seiffert verband die Fughette mit der durch Johann Valentin Eckelt überlieferten Choraldurchführung zu Nr. 53 der Denkmälerausgabe.

27 «Incerta», Nr. 145; von Seiffert nur im Kritischen Bericht erwähnt. Erste Ausgabe in WOLLNY-ZEHNDER (ed.), *J. S. Bach – 19 Orgelchoräle*, S. 46.

28 Siehe EGGEBRECHT, *Tabulaturbuch*, S. 118.

merksamkeit auf sich gezogen, und Johann Michael Bach war kaum mehr als ein bloßer Name.

Einige Beispiele mögen die Problematik verdeutlichen. Unter den ersten Eintragungen im Katalog findet sich 4. (37) *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* (S. 45). Ritters Vorlage ist bis heute nicht bekannt. Seiffert nahm das Stück auf, obwohl ihm zwei Autographen Johann Gottfried Walthers vorlagen, die als Verfasser Andreas Armsdroff angaben. Die Diskrepanz scheint ihm nicht aufgefallen zu sein, auch nicht, als er die Bearbeitung später unter demselben Namen im Plauener Orgelbuch wiederfand.[29] In einem ähnlichen Fall nahm er das Vorkommen in der zuletzt genannten Quelle zum Anlass, seine frühere Zuschreibung zu korrigieren: 149. (68) *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* (S. 44) gehört zu den anonym überlieferten Stücken («Incerta» 78), die Ritter aufgrund einer Konkordanz im Weimarer Tabulaturbuch für Pachelbel in Anspruch genommen hatte. In einem kurzen Kommentar legt Seiffert dar, dass die Angabe «And: Armsdorf» im Plauener Orgelbuch höchstwahrscheinlich zutrifft.[30] Für die Denkmäler-Ausgabe kam diese Erkenntnis zu spät. Matthaei wusste zwar von der Existenz des Plauener Orgelbuchs, die Quelle blieb ihm allerdings unzugänglich und wurde bis heute von der Pachelbel-Forschung nur ungenügend ausgewertet.

Auch Seiffert selbst begab sich bei der Zuschreibung anonym überlieferter Kompositionen an Pachelbel vielfach auf schwankenden Boden. Weil er eine einzelne Allemande, die Eckelt in seinem Tabulaturbuch notierte, auch in dem Suitenmanuskript «C. A. A. 1683» fand, betrachtete er den gesamten Inhalt der letztgenannten Quelle als Pachelbels Werk.[31] Dabei folgt dort der Pachelbelschen Allemande eine Courante, die nachweislich von Froberger stammt,[32] und die ganze Sammlung präsentiert sich als eine Zusammenstellung von Tanzsätzen höchst unterschiedlicher Qualität.

Seifferts kritische Berichte zeichnen sich durch äußerste Knappheit aus. Ein Vergleich mit den Quellen zeigt, dass längst nicht über jede Änderung des Herausgebers berichtet wird. Bei einem stark verderbten Stück wie dem *Praeludium in d* werden viele Korrekturen stillschweigend vorgenommen. In den Ciacconen wird gelegentlich ein Wiederholungs-

29 SEIFFERT, *Das Plauener Orgelbuch*, S. 386 (zu S. 174 des Manuskripts): Seiffert erwähnt nicht, dass er diese Choralbearbeitung als Werk Pachelbels ediert hatte.

30 SEIFFERT, *Das Plauener Orgelbuch*, S. 379 (zu S. 36 des Manuskripts).

31 Vorwort zu DTB II/1, S. XXXIII. Das Suitenmanuskript ist Kraków, Biblioteka Jagiellońska (früher Berlin, Preußische Staatsbibliothek), Mus. ms. 40076.

32 Aus der Partita FbWV 618 (Suite XVIII nach der Denkmäler-Ausgabe von Guido Adler).

zeichen hinzugefügt oder weggelassen. Bei den Orgelkompositionen werden nicht nur Haltebögen in reicher Zahl ergänzt, sondern auch vielfach statt beispielsweise zweier Viertelnoten eine halbe Note gesetzt; Nachweise darüber sucht man im kritischen Bericht vergeblich. Durch die Hinzufügung von Pausen erhalten die Fugen ein polyphoneres Aussehen, als ihrer Faktur entspricht. Die Magnificat-Fugen werden völlig neu gruppiert, die überlieferte Anordnung ist aus den spärlichen Informationen, die Seiffert dazu gibt, nicht zu rekonstruieren.

Wer sich nach dem Zweiten Weltkrieg kritisch mit der Tastenmusik Pachelbels befassen wollte, sah sich einer schwierigen Quellensituation gegenüber. Wichtige Handschriften aus deutschem Bibliotheksbesitz galten als verschollen: die Manuskripte der Berliner Hochschule für Musik (früher Institut für Kirchenmusik), das Königsberger Walther-Autograph, das Plauener Orgelbuch, Eckelts Tabulatur, eine in Leipzig aufbewahrte Choralsammlung von Johann Andreas Dröbs.[33] Erst allmählich kamen einige davon wieder zum Vorschein. Anna Marlene Gurgel hat mit ihrem Unternehmen einer Neuausgabe der freien Orgel- und Klavierwerke Mut bewiesen; das Ergebnis ist aber nur als vorläufig zu bezeichnen. Sie wusste zwar vom Vorhandensein der Eckelt-Tabulatur in Krakau, konnte die Quelle jedoch nicht selbst benutzen, sondern musste sich auf Seifferts Ausgabe stützen. Als Ersatz für die Manuskripte des Instituts für Kirchenmusik zog sie Commers Abdruck heran, allerdings in einem sehr schlechten Exemplar, einem anastatischen Neudruck, in dem viele feine Linien, Bögen und andere Zeichen nicht mehr erkennbar sind. Bei der Ergänzung von Bindungen und der Heilung verderbter Stellen schloss sie sich in den meisten Fällen Seiffert an. Hier hätte eine kritische Überprüfung notgetan.

Es ist nun an der Zeit, von den Erfahrungen des musikforschenden Organisten zu sprechen, der es an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert unternimmt, die Tastenmusik Pachelbels nach dem aktuellen Wissensstand neu zu sichten und herauszugeben. Zu den positiven Erfahrungen gehört sicherlich die stark erweiterte und verbesserte Quellenlage. Die Quellen, die Seiffert seiner Ausgabe zugrundelegte, stehen großenteils auch heute noch zur Verfügung. Für die verschollenen Handschriften des Instituts für Kirchenmusik, der Plauener Kirchenbibliothek und der Universitätsbibliothek Königsberg bieten Commers Druck, Abschriften in Berlin, Leipzig und Wolfenbüttel[34] und Fotografien im Ber-

33 Siehe Anm. 12.

34 Cod. Guelf. 339 Mus. Hdschr. der Herzog-August-Bibliothek ist eine sehr exakte Kopie aus dem frühen 19. Jahrhundert nach der verschollenen Handschrift der Magnificat-Fugen: siehe den Kritischen Bericht zu BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. III.

liner Institut für Musikforschung und in der Stadtbibliothek Winterthur[35] weitgehenden Ersatz. Als empfindlicher Verlust ist gegenwärtig lediglich das Manuskript aus dem Besitz von Adolf Sandberger, «früher auf der Orgel der Sebalduskirche in Nürnberg befindlich»,[36] zu registrieren. Andere nach dem Zweiten Weltkrieg vermisste Quellen sind wieder an ihren angestammten Platz zurückgekehrt, oder zumindest ist ihr Verbleib bekannt. Auch neue Textzeugen kommen immer wieder zum Vorschein: ein Druck von Etienne Roger um 1710,[37] das Clavierbuch eines Johann David Peter von 1704,[38] Abschriften von Heinrich Nicolaus Gerber und Johann Christian Kittel, eine in Hamburg aufbewahrte Zusammenstellung von Praeludien und Fugen von Wecker, Pachelbel und Vetter,[39] eine norddeutsche Tabulatur mit mitteldeutschem Repertoire,[40] verschiedene Manuskripte der Yale University und die Sammlung von Orgelchorälen des Nürnberger Organisten Leonhard Scholz im Johann-Sebastian-Bach-Institut zu Göttingen.

Dieses umfangreiche Material ermöglicht manch schöne Entdeckung. Das Kämpf-Manuskript und die Lübecker Tabulatur enthalten drei bisher unbekannte Beiträge zur Gattung des Biciniums und lassen damit einen wenig beachteten Aspekt des Pachelbelschen Choralschaffens deutlich hervortreten.[41] Der immense Zuwachs an Quellen bedeutet andererseits auch einen Zuwachs an neuen Lesarten, neuen Zuschreibungen, neuen Zweifelsfällen. Die als «Neumeister-Sammlung» bekannt gewordene Handschrift LM 4708 der Yale Music Library enthält sieben Orgelchoräle, die bisher als Pachelbelsche Kompositionen geläufig waren, unter dem Namen Johann Michael Bachs.[42] Eine sichere Grenzlinie zwischen den Stilen dieser beiden Komponisten ist schwer zu ziehen, da sie in vielen Fällen nicht nur die gleichen Satztypen pflegten, sondern sich darüber hinaus nahe verwandter Tonsprachen bedienten.

Anfängliche Entdeckerfreude weicht oft nagenden Zweifeln. Im Plauener Orgelbuch findet sich eine unveröffentlichte dreistimmige Bearbei-

35 JOELSON, *Nachricht*.
36 DTB II/1, S. XXVIII.
37 JOELSON, *Notendruck*. Vollständige Edition: DIRKSEN (ed.), *VI suittes*.
38 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N Mus. ms. 10379.
39 Hamburg, Universitäts- und Staatsbibliothek, ND VI 3287 («Parthie en B»). Edition: BECKMANN (ed.), *Vetter*, S. 65–75.
40 Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Mus U 298.
41 BELOTTI, *Choralbicinien*.
42 Siehe die (in einigen Punkten ergänzungsbedürftige) Aufstellung in WOLFF (ed.), *Johann Michael Bach*, S. 9.

tung *O Lamm Gottes unschuldig*,[43] die auf den ersten Blick typischer Pachelbel zu sein scheint. Die Vorimitation der Zeile «All Sünd hast du getragen» hat eine wörtliche Entsprechung in *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (S. 37) aus den *Chorälen zum Praeambulieren*. Eine Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten, wie die ziellos umherschweifende Vorimitation vor der zweiten Choralzeile oder die oftmals fragwürdige Dissonanzbehandlung lassen indessen Zweifel aufkommen, ob das Stück in dieser Form als Werk Pachelbels gelten kann.

Der neuerliche Versuch des Herausgebers einer Orgel-Anthologie, mit Hilfe des Weimarer Tabulaturbuchs unbekannte Pachelbelsche Choralfugen ausfindig zu machen, brachte nur Unspezifisches zutage.[44] Anna Marlene Gurgel nahm in ihre Ausgabe der Magnificat-Fugen mehrere ‹Neufunde› aus der Handschrift LM 4982 auf, darunter eine Fuge, die in der Quelle die Komponisteninitialen JMB (= Johann Michael Bach) trägt.[45]

Gurgels Vorgehen ist schon deswegen fragwürdig, weil es nicht nur die überlieferungsgeschichtliche Sonderstellung der Magnificat-Fugen außer Acht lässt, sondern auch den fundamentalen Unterschied zwischen Unterrichtsrepertoire und repräsentativer Tastenmusik. Ein genaues Studium der Handschriften, die Pachelbelsches Unterrichtsmaterial enthalten, zwingt zu manchen Revisionen der Zuschreibung. Wie ich an anderer Stelle[46] ausgeführt habe, wurden im Unterricht der Pachelbel-Schule auch Kompositionen von Pachelbels Lehrer Wecker und anderen Komponisten benutzt; da sie als Übungsmaterial galten, wurde die Frage nach ihrem Ursprung selten gestellt. Paarungen von Praeludien und Fugen in der gleichen Tonart wurden dabei nach Belieben vorgenommen; in dem von Pachelbel geschriebenen Teil der Tabulatur Eckelts wird einer anonymen *Fuga in G*, die in einer Niederschrift Heinrich Nicolaus Gerbers Johann Krieger zugeschrieben wird,[47] ein knappes Praeludium im II. Ton (!)

43 S. 296 im Plauener Orgelbuch. Edition in BELOTTI (ed.), *Pachelbel*, Vol. VIII (in Vorbereitung), Anhang 1.

44 FRANKE (ed.), *Choralbearbeitungen*, Nr. 21 (*Der Herr ist mein getreuer Hirt*), 39 (*Gott der Vater wohn uns bei*), 58 (*Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand*). Das letzte Stück findet sich schon bei Ritter (Kat. 148, «Incerta» 76, Koll. 67), wurde aber von Seiffert nicht aufgenommen.

45 New Haven CT, Yale University, LM 4982, S. 18 *Fuga* = GURGEL (ed.), *Pachelbel-Magnificat*, I. 24. Die Herausgeberin stützte sich wohl auf die von Christian Heinrich Rinck hinzugefügte, aber irrige Auflösung des Namenskürzels als *«Pachelbel»*.

46 BELOTTI, *Lehrer*.

47 Sie galt bisher als Werk Pachelbels (DTB IV/1, Abt. I, Nr. 42; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten*, II, Nr. 31). Dem widerspricht Gerbers Abschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 5426). Das Praeludium steht in DTB IV/1, Abt. I, Nr. 4; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten* I, Nr. 16.

vorausgeschickt, einem *Ricercar in d* Frobergers eine kleine Toccata, die wiederum in der Lübecker Tabulatur als Einleitung zu einer kurzen Fuge dient.[48]

Es erweist sich also, dass in einigen Werkbereichen eine sichere Trennung von Echtem und Unechtem nicht möglich ist. Um so wichtiger ist es, das überlieferte Material, soweit es musikalischen Wert besitzt, möglichst vollständig zu sammeln und den Spielern zur Verfügung zu stellen.

Zu den Pflichten des Herausgebers gehört ferner größte Transparenz in der Wiedergabe der Notentexte. Konjekturen werden sich nicht immer vermeiden lassen; sie müssen aber für den Benutzer überprüfbar sein. Dazu gehört selbstverständlich, dass ergänzte Bindungen, Noten und Akzidentien schon im Notentext als solche gekennzeichnet werden. Alle Stücke sind auf zwei Systemen darstellbar, wobei überlieferte Pedalangaben zwar mitgeteilt werden, die Entscheidung über Pedalverwendung und Handverteilung aber letztlich beim Spieler verbleibt. Auch in Einzelheiten der Notation ist Quellennähe anzustreben. Dass die Fugen in Seifferts Darstellung polyphoner aussehen, als sie vom Komponisten gedacht sind, wurde schon erwähnt. Zu wenig beachtet wurde bisher die Balkung, die in den besten Quellen oft großräumiger angelegt ist als heute üblich und dadurch eine größere Zügigkeit des musikalischen Verlaufs suggeriert. Die Magnificat-Fugen bieten hierfür reiches Anschauungsmaterial.

Die Neuedition der Tastenmusik Pachelbels ist jetzt, in der Mitte des Pachelbel-Gedächtnisjahrs 2006, bis zu ihrer Mitte fortgeschritten. Die großen Toccaten, Fugen und Magnificat-Fugen liegen vollständig vor, ein Band mit Choralbearbeitungen ist im Korrekturstadium. Die Variationswerke werden in Kürze nachfolgen. Es bleibt zu hoffen, daß die neue Ausgabe den Anstoß zu einer gerechteren Würdigung der Tastenkunst Pachelbels geben kann.

48 Es ist die in Anm. 23 erwähnte Fuge, die übrigens stilistisch Wecker sehr nahesteht. Die Toccata ist ediert in DTB IV/1, Abt. I, Nr. 8; GURGEL (ed.), *Pachelbel-Toccaten*, II, Nr. 5.

PETER WOLLNY (LEIPZIG)

Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren: Zwei neu aufgefundene Quellen

Das Thema ‹Bach und die französische Musik› ist trotz einer Reihe von Einzelstudien noch längst nicht erschöpfend behandelt. Im Zentrum der Forschung steht immer wieder das ausgeprägte Interesse des jungen Johann Sebastian Bach und seines Kreises an den Werken der französischen Clavecinisten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das durch eine Reihe aussagekräftiger Quellen gut dokumentiert ist. Das intensive Studium dieses Repertoires hat offenbar auch Bachs eigene Vortrags- und Kompositionsweise beeinflusst und zudem nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf seine Unterrichtspraxis gehabt; dies belegen etwa die bekannte Verzierungstabelle zu Beginn des Clavier-Büchleins für Wilhelm Friedemann Bach oder die ornamentierten Fassungen einiger Inventionen und Sinfonien in den entsprechenden Abschriften der Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber und Bernhard Christian Kayser. Auch in späteren Jahren noch scheint Bachs eigenes Spiel zuweilen von der französischen Praxis geprägt gewesen zu sein, wie sich an der stark ausgezierten Fassung der Aria in seinem Handexemplar der Goldberg-Variationen ablesen lässt; und auch Jacob Adlungs knappe Schilderung von Bachs Vortrag der Suiten Louis Marchands («so spielte er sie mir vor nach seiner Art, das ist sehr flüchtig und künstlich»[1]) könnte ohne weiteres auf den reichen Einsatz von *agréments* zu beziehen sein. Trotz dieser und weiterer Indizien ist bislang noch nicht systematisch untersucht worden, inwieweit Bach die aktuelle Entwicklung der französischen Tastenmusik auch in seiner Leipziger Zeit noch verfolgte.

Durchforstet man die drei Bände der Bach-Dokumente[2] nach Zeugnissen aus der Leipziger Zeit zu Bachs Beschäftigung mit der französischen Musik, so stößt man auf einige kurze aber bedeutsame Äußerungen über sein Interesse an der Musik von François Couperin (*le grand*). 1750

1 *Bach-Dokumente* III, Nr. 696.
2 *Bach-Dokumente* I–III.

schreibt Friedrich Wilhelm Marpurg mit Bezug auf den Thomaskantor und seine beiden ältesten Söhne, «die gelehrten Bachen» schätzten Couperin «ihres Beyfalls würdig».[3] Johann Adam Hiller kommt 1768 in seinen «Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend» auf die seiner Beobachtung nach in Deutschland nicht sehr weit verbreitete französische Tastenmusik zu sprechen und hebt besonders Couperin als vorzüglichen Komponisten hervor, verbunden mit dem bekräftigenden Zusatz, dass «auch der seel. Bach viel Hochachtung» vor ihm hatte.[4] Einen wertvollen ergänzenden Aspekt enthält der Couperin-Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* von 1790.[5] Wenn es dort heißt, dass «der große Seb. Bach» die Werke Couperins «besonders schätzte und seinen Schülern empfahl» und dass er die «Spielmanieren» Couperins «in seinem eigenen Vortrage, größtentheils beybehalten» habe, so mögen hier direkte Eindrücke und Erfahrungen von Gerbers Vater Heinrich Nikolaus vorliegen, die dieser 1724 und 1725 als Schüler Bachs in Leipzig sicherlich hatte sammeln können. Zur Vertiefung und Veranschaulichung der angeführten Zeugnisse wäre nach musikalischen Quellenbelegen Ausschau zu halten. Zwei kennenswerte Neuentdeckungen seien im folgenden vorgestellt.

Das 1790 veröffentlichte *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* enthält auf Seite 81 an zweiter Stelle der insgesamt nur vier Werke umfassenden Abteilung mit Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach folgenden Eintrag: «Eine Allemande für 2 Claviere. Eigene Handschrift».[6] Bereits um 1910 ging Martin Falck im Zuge der Vorbereitung seiner 1911 abgeschlossenen und 1913 veröffentlichten Dissertation über Leben und Schaffen des ältesten Bach-Sohns diesem Hinweis nach und sammelte Indizien zur Identität des Werks und der zugehörigen Handschrift; seine Erkenntnisse fasste er in der kürzest möglichen Weise zusammen.[7] Wie seinen Anmerkungen zu entnehmen ist, handelte es sich in Wirklichkeit nicht um eine Komposition W. F. Bachs, sondern um ein Werk von François Couperin aus dessen *Second Livre des Pièces de Clavecin*, das Falck in zwei «späten», unter W. F. Bachs Namen kursierenden Abschriften nachweisen konnte, während das 1790 erwähnte mutmaßliche Autograph nicht zu Tage trat. Die seinerzeit von Falck herangezogenen Quellen lassen sich leicht bestimmen: Zum einen lag ihm die Handschrift Mus. ms. 4222/3 aus den

3 *Bach-Dokumente* III, Nr. 732.
4 *Bach-Dokumente* III, Nr. 749.
5 *Bach-Dokumente* III, Nr. 949.
6 Faksimileausgabe in der Reihe *Facsimiles of Early Biographies*, Bd. 4.
7 Vgl. FALCK, Wilhelm Friedemann Bach, S. 3.

Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin vor, die damals offenbar noch innerhalb der Bachiana-Sammlung unter der Signatur Mus. ms. Bach St 481 aufgestellt war; dabei handelt es sich um eine um 1800 angefertigte Kopie, die nach Ausweis einer typischen Chiffre auf der Titelseite der Stimme *Cembalo Primo* aus der Sammlung Voß stammt.[8] Zum anderen konnte Falck in der Sing-Akademie zu Berlin die heute unter der Signatur SA 3916 aufbewahrte Quelle einsehen, eine vermutlich um 1780 oder später in Berlin entstandene Abschrift von der Hand des Musikers Johann Friedrich Hering, die wohl gleichfalls ursprünglich zur Sammlung Voß gehörte.[9] Eine dritte Quelle übersah Falck seinerzeit – eine bereits bei Robert Eitner[10] nachgewiesene Abschrift des späten 18. Jahrhunderts von der Hand des Hamburger Kopisten Johann Heinrich Michel in den Beständen des Brüsseler Konservatoriums, die erst in jüngerer Zeit näher beschrieben worden ist.[11] Bei allen drei Quellen handelt es sich offenbar um direkte (Hering, Michel) oder indirekte (Voß) Abkömmlinge jener 1790 im Nachlassverzeichnis genannten rätselhaften Vorlage. Deren Schicksal läßt sich zunächst nicht über den Katalog der im Mai 1805 veranstalteten Auktion des musikalischen Nachlasses des ‹Hamburger Bach›[12] und den 1825 vereinzelten Nachlass des Altonaer Bürgermeisters und C. P. E. Bach-Schülers Casper Siegfried Gähler[13] hinaus verfolgen. Die Hoffnung, auch sie könnte – wie so viele andere Handschriften aus dem Nachlass des Hamburger Bach – ihren Weg in die Sammlung der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin gefunden haben, schien sich zunächst nicht zu erfüllen.

Eine – im Zusammenhang mit der Erarbeitung eines neuen thematischen Katalogs der Werke W. F. Bachs vorgenommene – nochmalige Überprüfung des bereits ‹zu den Akten› gelegten Falls führte mich dann doch noch auf eine zunächst vage erscheinende Spur. Bisher war trotz der längst erfolgten Identifizierung des tatsächlichen Komponisten stets nach einer Handschrift mit der Autorenzuweisung «W. F. Bach» gesucht worden. Wie aber, wenn sich die von Falck ohne Darlegung der Forschungs-

8 Gemeint ist die Signatur «107». Vgl. auch FAULSTICH, *Voß*, S. 218 (dort ohne Nachweis der Quelle).

9 Der nachträglich hinzugefügte Titel stammt, wie ein Schriftvergleich belegt, von Otto von Voß jun.; zur Identifizierung herangezogen wurden die bei FAULSTICH, *Voß*, S. 80–81 gegebenen Schriftproben. Vgl. auch die auf diese Abbildungen bezogenen Ausführungen auf S. 83–85.

10 EITNER, *Quellen-Lexikon*, Bd. 3, S. 84.

11 Vgl. WOLLNY, *Wilhelm Friedemann Bach*, S. 489; sowie LEISINGER–WOLLNY, *Bach-Quellen Brüssel*, S. 479.

12 Vgl. KULUKUNDIS, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß*, speziell S. 175.

13 Vgl. GÄHLER, *Verzeichniß*, S. 57, Losnr. 9379: «[W. F. Bach] ... Allemande für 2 Claviere».

geschichte publizierte Erkenntnis zur Autorschaft bereits im 19. Jahrhundert in der Katalogisierung und Aufstellung der Quelle niedergeschlagen hätte? Tatsächlich fand sich die gesuchte Quelle unter den in Berlin aufbewahrten Couperin-Handschriften: Bereits auf den ersten Blick ließ sich die Handschrift Mus. ms. 4222 als die lange vermisste ‹Hauskopie› C. P. E. Bachs erkennen.

Die Handschrift Mus. ms. 4222 umfasst drei einzelne Blätter, wobei Blatt 1 vermutlich als der Rest eines ehedem die Blätter 2 und 3 umfassenden Titelumschlags anzusehen ist. Dieses erste Blatt trägt auf seiner Vorderseite die folgende Aufschrift von der Hand Anna Carolina Philippina Bachs, der Tochter des ‹Hamburger Bach›: «Eine Allemande | für | 2 Claviere | von | W. F. Bach.»; darunter findet sich von der Hand Gählers die Notiz «die Allemande ist von Couperin und | steht im zweyten Bande seiner pieces de | clavecin» (siehe Abbildung 1 am Ende des Beitrages). Gähler gebührt also das Verdienst, den wahren Sachverhalt aufgedeckt zu haben. Merkwürdig ist nur, warum dies bei der Zusammenstellung seines Nachlasskatalogs ignoriert wurde; vielleicht waren hier nicht nur Unachtsamkeit oder Unkenntnis im Spiel, sondern auch merkantile Interessen. Bei den beiden folgenden Blättern handelt es sich um die als «Clavecin Premier» und «Clavecin Second» bezeichneten Stimmen; sie erweisen sich als frühe Schriftzeugnisse von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs (siehe Abbildungen 2–3). Als Wasserzeichen sind in Blatt 3 die aus Leipziger Bach-Autographen bekannten Buchstaben «M A» in ihrer sogenannten ‹mittleren Form› zu erkennen. Dieses Papier wurde von Johann Sebastian Bach und seinen Kopisten zwischen Oktober 1727 und Dezember 1731 verwendet.[14] Die Schriftzüge des jugendlichen C. P. E. Bach lassen sich in die von Andreas Glöckner vorgeschlagene Chronologie nicht völlig schlüssig einordnen,[15] doch scheint eine Datierung auf 1729/30 hinreichend gesichert. Damit liegt hier nicht nur eines der frühesten, sondern überhaupt das erste größere autographe Zeugnis der Notenschrift des zweitältesten Bach-Sohns vor.

Wie es zu der irrtümlichen Zuweisung von Werk und Schreiber an W. F. Bach gekommen sein mag, ist schwer nachzuvollziehen. Auf C. P. E. Bach kann sie nicht zurückgehen, da er seine eigene Handschrift sicherlich auch noch im Alter erkannt hätte. Seine Tochter konnte offensichtlich bei der Durchsicht und Verzeichnung des väterlichen Notenbesitzes nicht in allen Fällen auf Ratschläge und Aufzeichnungen ihres Vaters zurückgreifen. Während C. P. E. Bach manche Bereiche seines No-

14 Vgl. DÜRR, *Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, S. 138–139; sowie NBA IX/1, Textband, S. 95–99.

15 Vgl. GLÖCKNER, *Johann Sebastian Bachs Aufführungs-Kalender*, speziell S. 44 ff.

tenarchivs – speziell die eigene Instrumentalmusik und darunter die Werkgruppe «Clavier Soli» – in geradezu vorbildlicher Aufbereitung und Vollständigkeit hinterlassen hatte, befanden sich andere Teile seiner Bibliothek zum Zeitpunkt seines Todes möglicherweise in einer vorläufigen und nur vom Besitzer selbst zu durchschauenden Ordnung. Auf der Grundlage dieser Hypothese wäre das Zustandekommen der Fehlzuschreibung vielleicht folgendermaßen zu rekonstruieren: Die Schriftzüge der Couperin-Abschrift gleichen – auch für ein ungeübtes Auge erkennbar – der von C. P. E. Bach um 1733 angefertigten Abschrift des Presto in d-Moll (Fk 25),[16] das im Nachlassverzeichnis unmittelbar nach der Allemande genannt wird. Diese Handschrift fand A. C. P. Bach mit einer von der Hand ihres Vaters stammenden Zuweisung an seinen älteren Bruder vor; hier brauchte sie lediglich einen standardisierten Titel zu formulieren.[17] Unter dem Eindruck des ihr gleichfalls vorliegenden Autographs des Konzerts für zwei unbegleitete Cembali in F-Dur (Fk 10)[18] mag sie sodann auch die Allemande als Komposition W. F. Bachs angesehen haben. Ob der nicht zutreffende Vermerk ‹eigene Handschrift› gleichfalls auf A. C. P. Bach zurückgeht oder ob es sich dabei um einen bei der Drucklegung des Nachlassverzeichnisses eingeschlichenen Fehler handelt (immerhin findet er sich nicht auf der Quelle selbst), ist anhand der verfügbaren Unterlagen nicht zu entscheiden.

Nach diesen philologischen Überlegungen gilt es, den Blick auf den Ertrag der neu aufgefundenen Handschrift für unsere Kenntnis der biographischen und musikalischen Zusammenhänge zu wenden. Die sorgfältige Kopie des etwa 15- oder 16-jährigen C. P. E. Bach wirft neues Licht auf das um 1730 in der Bach-Familie aktuelle Repertoire. Dass die Abschrift ohne Wissen und vielleicht sogar ohne Anregung J. S. Bachs entstanden sein könnte, ist kaum vorstellbar. Die Anfertigung von zwei Stimmen deutet auf eine praktische Verwendung. Dabei wird man zuerst an Vortragsliteratur für häusliche Konzerte zu denken haben – etwa an das gemeinsame Spiel C. P. E. Bachs mit dem Vater oder einem seiner Brüder. Möglich wäre aber auch ein öffentlicher Auftritt im Rahmen des studentischen *Collegium musicum*, dessen Leitung seit Ende März 1729 in den Händen J. S. Bachs lag.

Diese letztgenannte Möglichkeit ist auch deshalb näher in Betracht zu ziehen, weil Anna Magdalena Bach etwa um dieselbe Zeit (um 1732) zwei Stimmen für das eindrucksvolle Doppelkonzert für zwei Cembali *senza*

16 D-B, Mus. ms. Bach P 683.

17 Die von A. C. P. Bach stammende Aufschrift auf dem nachträglich hinzugefügten Titelblatt lautet: «Ein | kleines Presto | fürs Clavier | von | W. F. Bach.».

18 Es handelt sich hier offenbar um die Quelle D-B, P 325, Faszikel 1.

ripieno BWV 1061a anfertigte, das seiner Faktur nach für den öffentlichen Vortrag überaus geeignet erscheint.[19] Vielleicht liegen hier gar Reste eines einstmals größeren Repertoires an anspruchsvoller Vortragsliteratur für zwei Cembali vor, die sich in der Bach-Familie ohnehin einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben scheint.[20] Nur am Rande sei erwähnt, dass die beiden – leider ausschließlich in späteren Abschriften überlieferten – Konzerte für drei Cembali (BWV 1063 und 1064) sowie insbesondere auch das Konzert für vier Cembali (BWV 1065), dessen fragmentarisch erhaltener Originalstimmensatz bezeichnenderweise dasselbe Wasserzeichen aufweist wie die Couperin-Abschrift, in denselben Zusammenhang gehören könnten.[21] Nach seinen vorwiegend der Kirchenmusik gewidmeten ersten Leipziger Amtsjahren scheint Bach sich und seine Familie um 1729/30 dem Leipziger Publikum auch noch von einer anderen Seite präsentiert zu haben.

Im Blick auf die noch ungelöste Frage nach der Herkunft der Allemande ist der Umstand zu berücksichtigen, dass das zweite Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach auf den Seiten 46–48 mit dem Rondeau *Les Bergeries* ein weiteres Werk aus Couperins *Second Livre des Pièces de Clavecin* enthält, und zwar in einer hinsichtlich der Notation leicht vereinfachten Form. Da – nach Forschungen von Georg von Dadelsen – die ersten 85 Seiten des Notenbüchleins weitgehend in chronologischer Folge beschrieben wurden,[22] ergibt sich für die Eintragung des Rondeaus etwa zehn Seiten vor den auf um die Jahreswende 1731/32 angesetzten eigenhändigen Eintragungen von vier Tanzsätzen C. P. E. Bachs eine hypothetische Datierung auf etwa 1730. Anna Magdalena Bach kopierte das Stück also ungefähr zu der Zeit, als ihr zweitältester Stiefsohn die Abschrift der Allemande anfertigte. Es ist daher anzunehmen, dass sich zu dieser Zeit ein Exemplar des Originaldrucks oder eine Abschrift in Reichweite oder gar im Besitz der Familie befand. Weitere Aufschlüsse wären vielleicht dem 1919 von Charles Bouvet erwähnten, jedoch leider nicht erhaltenen Briefwechsel zwischen Bach und Couperin zu entnehmen gewesen.[23] Die eingangs zitierten Mitteilungen Marpurgs, Hillers und Gerbers erweisen sich somit als zuverlässig.

Während Bachs Vertrautheit mit dem Schaffen Couperins durch musikalische und dokumentarische Quellen vergleichsweise gut belegt ist,

19 Zur Datierung siehe NBA VII/5, Kritischer Bericht, S. 92.

20 Vgl. WOLLNY, *Quellen thüringischer Musik*, speziell S. 166–167; sowie SCHULZE, *Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs*.

21 Vgl. NBA VII/6, Kritischer Bericht, S. 78, und *passim*.

22 Vgl. NBA V/4, Kritischer Bericht, S. 69–71.

23 Vgl. *Bach-Dokumente* III, S. 639.

bleibt das Verhältnis des Thomaskantors zu dem Theoretiker und Opernkomponisten Jean Philippe Rameau vage und widersprüchlich. Eher als negatives Zeichen wurde eine von Johann Philipp Kirnberger als grimmige Abrechnung mit seinem Widersacher Marpurg publizierte Äußerung C. P. E. Bachs gewertet, derzufolge die musiktheoretischen «Prinzipien seines Vaters antirameauisch» seien.[24] Insgesamt ergibt sich aus einer Durchsicht der verfügbaren Dokumente, dass – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die theoretischen Schriften und praktischen Werke Rameaus in Deutschland nur zögernd Fuß fassen konnten.[25] Dies gilt nicht nur für seine erst 1733 einsetzende Opernproduktion, sondern bezeichnenderweise auch für die verhältnismäßig früh veröffentlichten Sammlungen mit Werken für Tasteninstrumente. Namhafte Abschriften stammen fast ausnahmslos aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Somit ist die von David Schulenberg vorgeschlagene Rameau-Rezeption im ersten Teil der Clavier-Übung nur schwer konkret zu belegen.[26] Freilich würden sich einige auffällige stilistische Merkmale in den frühen Werken der beiden ältesten Bach-Söhne – etwa das zu Beginn der 1730er Jahre beliebte ‹Überschlagen› der Hände – als Zeugnisse einer schöpferischen Auseinandersetzung mit dem zweiten Buch der *Pièces de Clavecin* plausibel erklären lassen, insgesamt jedoch bleiben die Unsicherheit und die Zahl der offenen Fragen zu groß.

Diese unbefriedigende Situation kann derzeit zwar nicht grundlegend geändert, wohl aber durch die unvermutete Auffindung eines kleinen Mosaiksteinchens ein wenig verbessert werden. Die Staatsbibliothek zu Berlin bewahrt unter der Signatur Mus. ms. 18106 eine vollständige Abschrift von Rameaus um 1729/30 erschienenen *Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin*. Diese erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Schriftzeugnis von der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774).

Die Handschrift Agricolas gilt seit den Forschungen Alfred Dürrs als zuverlässig dokumentiert und zumindest in ihren frühen Stadien verhältnismäßig gut datierbar.[27] Im vorliegenden Zusammenhang ist die Beobachtung von Interesse, dass Agricolas Schriftzüge während seines knapp zweieinhalbjährigen Aufenthalts in Leipzig (Immatrikulation an der dortigen Universität am 29. Mai 1738, Übersiedlung nach Berlin vermutlich im September 1741) eine deutlich erkennbare Entwicklung durchgemacht haben. Am Beginn dieser Periode steht ein zierlicher, dicht gedrängter und zugleich etwas steif wirkender Duktus, der allmählich den

24 Vgl. *Bach-Dokumente* III, Nr. 767 (S. 236).
25 Vgl. CHRISTENSEN, *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*, speziell S. 97 ff.
26 Vgl. SCHULENBERG, *J. S. Bach*, S. 280.
27 DÜRR, *Chronologie der Handschriften Altnickols und Agricolas*, speziell S. 54, 56 f. und 64.

charakteristischen gefestigten und ebenmäßigen Formen weicht. Dieses früheste Stadium ist auch in Agricolas Rameau-Abschrift vertreten, die damit auf etwa 1738 datiert werden kann.[28]

Die präzise Datierung auf einen frühen Zeitpunkt sowie die exakte regionale Einordnung wertet die Quelle als Zeugnis der mitteldeutschen Rameau-Rezeption wesentlich auf. Denn der so hergestellte Zusammenhang erlaubt die Vermutung, dass sie auf eine – heute nicht mehr greifbare – Vorlage aus dem Besitz Bachs zurückgeht. Bach hätte dann vermutlich – ähnlich wie im Fall von Couperins *Second livre* – ein Exemplar des Originaldrucks besessen und vielleicht tatsächlich als Inspirationsquelle für seine eigenen Clavierwerke und für seinen Unterricht herangezogen. Auch für die stilistische Einordnung von Bachs Leipziger Clavierschaffen ergäben sich kennenswerte quellenkundliche Anhaltspunkte und vielleicht auch einige neue Anregungen.

28 Auch das Wasserzeichen (Kleines heraldisches Wappen von Schönburg, Buchstabengruppe «WCB») stimmt mit den anderen frühen Agricola-Handschriften überein.

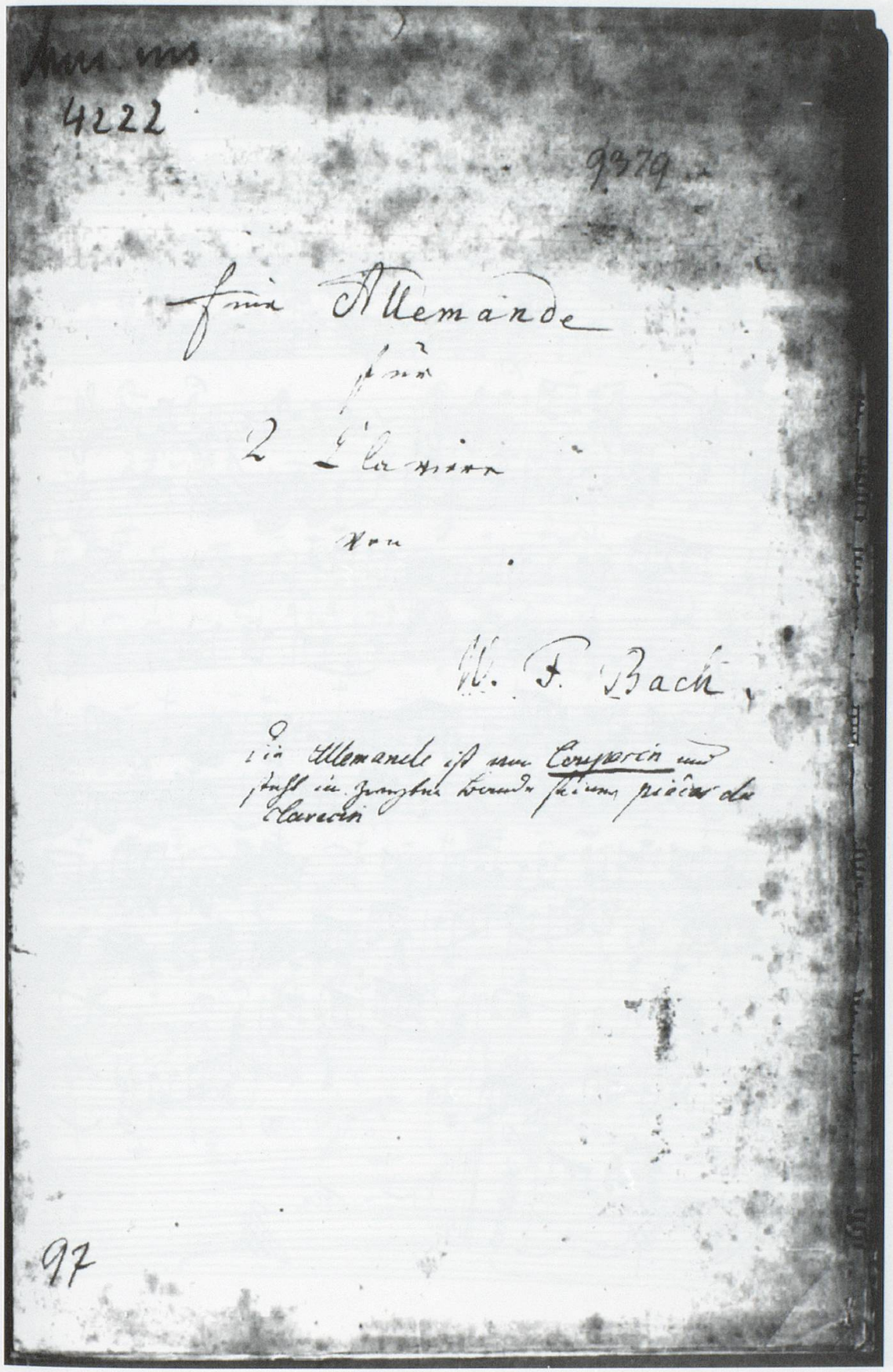


Abbildung 1: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 1

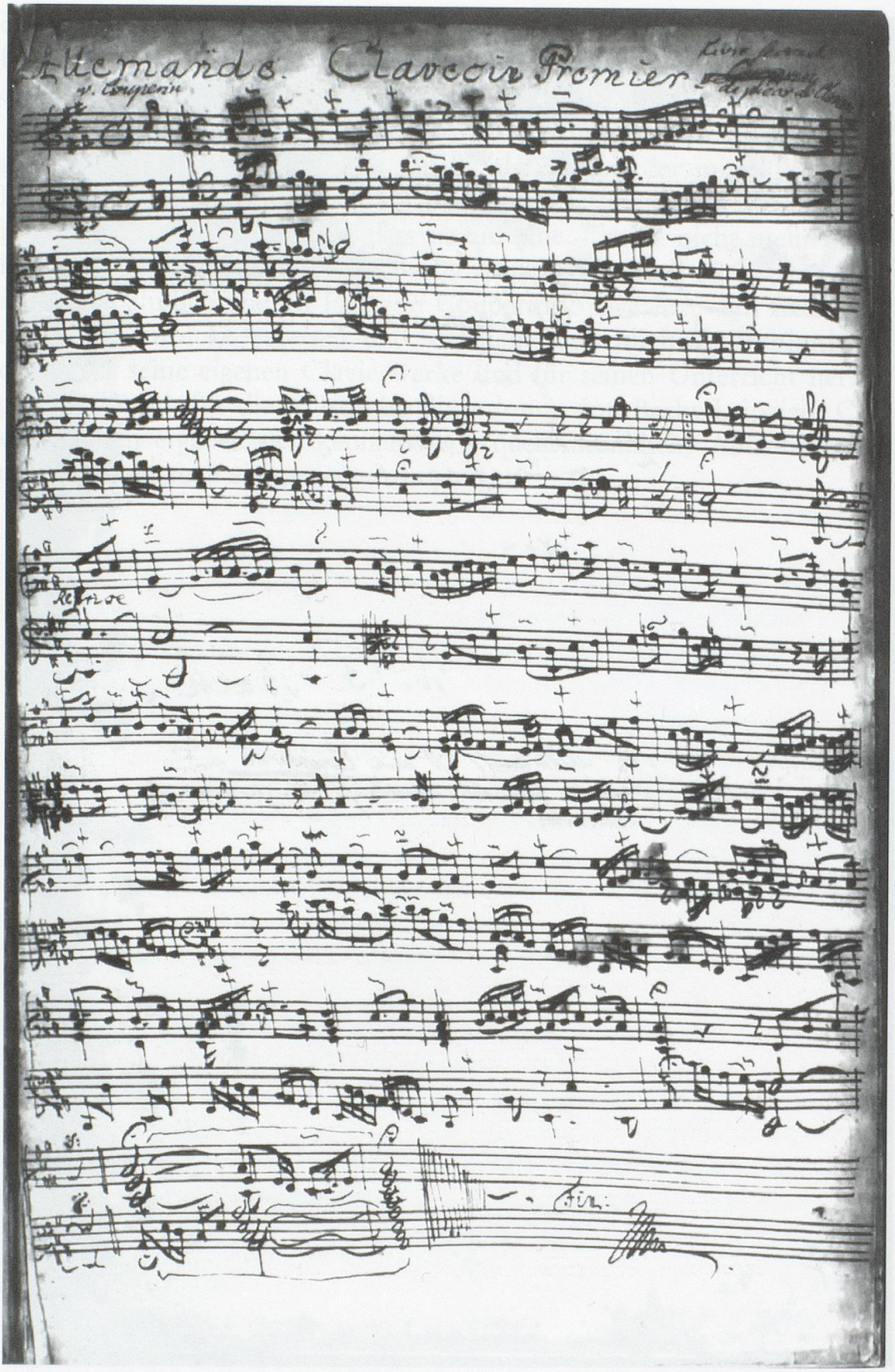


Abbildung 2: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 2

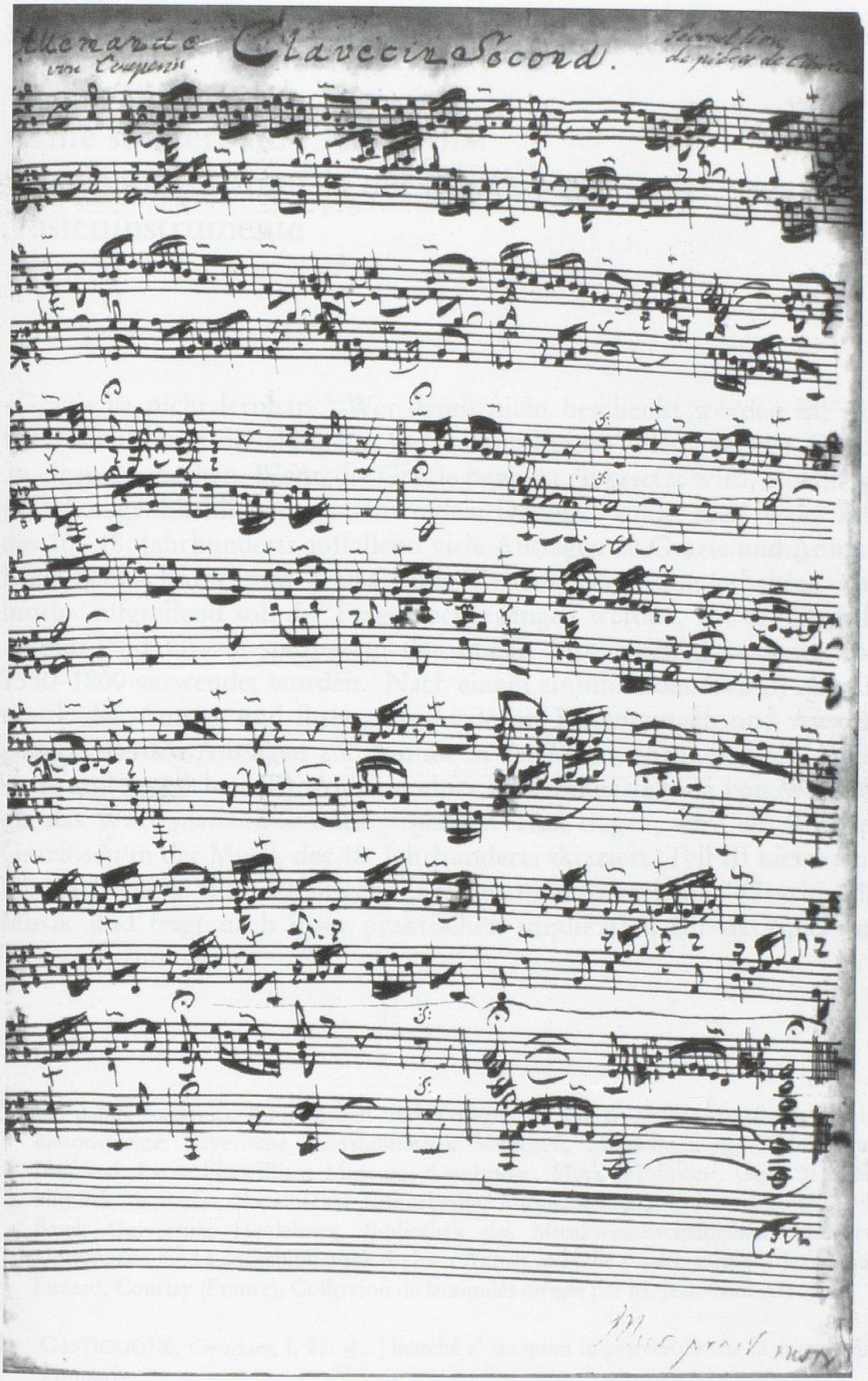


Abbildung 3: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 3

JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER (BASEL)

«Eine sonderbahre Anmuth». Grazie und Anmut in der Musik für Tasteninstrumente

«Grazie ist nicht lernbar».[1] Wer damit nicht beschenkt worden ist, versucht sich durch die «löbliche Verstellungskunst»[2] Elemente der Grazie zu eigen zu machen. Wenn die Grazie bewusst eingesetzt wird, scheint sie jedoch augenblicklich zu verschwinden. Dennoch findet man in der Zeit des 16.–18. Jahrhunderts auffallend viele Aussagen zu Grazie und Anmut. Eine Beobachtung von Jean-Claude Zehnder zur «sonderbahren Anmuth» aufgreifend soll der Frage nachgegangen werden, wie die Begriffe Anmut und Grazie speziell in der Musik für Tasteninstrumente von 1550–1800 verwendet wurden.[3] Nach einem einführenden Teil (I) zur Ästhetik der Anmut und ihren verschiedenen Benennungen und Ausprägungen werden Aussagen zur Anmut in der Musik chronologisch dargestellt und verglichen (II). Anhand einer Zusammenstellung von Werken, die das Wort *gracieusement* oder *grazioso* im Titel tragen, wird ein Bild des Graziösen in der Musik des 18. Jahrhunderts skizziert. Teil III bietet eine Übersicht über die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Grazie und Musik und fragt nach ihrer praktischen Implikation für das Spiel auf Tasteninstrumenten.

* Ich danke folgenden Bibliotheken und Verlagen für die freundlich gewährten Publikationsrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung; Bibliotheque National, Paris; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Minkoff-Editions, Genf; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; Universitätsbibliothek Basel; Universität Heidelberg, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars; Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale); Editions Jean-Marc Fuzeau, Courlay (France), Collection de facsimilés dirigée par M. Jean Saint-Arroman.

1 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 25: «[...] benché e' sia quasi in proverbio che la grazia non s'impari».

2 QUANTZ, *Versuch*, Kap. 17, Abs. 7.

3 ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 116.

I. Ästhetik der Grazie und der Anmut

Eine ‹graziöse Pirouette› einer Eiskunstläuferin, ‹anmutige Figuren› in einem Ballett, eine angenehme und sanft einlullende Stimmung in einem *Andante grazioso* – dies sind Relikte einer Kunst und Wahrnehmungsart, die in deutschsprachigen Längern heute scheinbar kaum mehr eine Rolle spielt. Nahezu unbemerkt sei die Anmut als oberstes Schönheitsideal der bürgerlichen Kunstepoche verschwunden.[4] Dennoch hat sich in uns ein Gefühl erhalten, genau zu wissen, was Anmut, Reiz oder Charme sei. In Ländern, in denen das lateinische Wort *gratia* Eingang in die Sprache gefunden hat, ist die Situation wieder anders. So ist in Frankreich, Italien und England *grâce/ grazia/ grace* heute noch in der dreifachen Bedeutung als Anmut, Dank (*grace à toi*) und Gnade (*la grace de dieu*) sprachlich präsent.[5] Hundertfach geht das Wort *grazie* einem Italiener täglich von den Lippen, und am Kiosk findet man ein Lifestylemagazin mit dem Titel *Grazia*. Wer denkt dabei noch an die drei Grazien?

Die drei Grazien

Die drei Chariten (griech. *charis*, lat. *gratia*), Aglaia, Thalia und Euphrosyne verkörperten in der Antike das Stilideal der Charis in seiner dreifachen Ausprägung als *charíeis* (lieblich, angenehm), *charízethai* (sich freundlich zeigen), *chárin eidénai* (Dank abstatten). Sie erfüllen die Rolle «dienender, schmückender, musizierender und tanzender Begleiterinnen der Liebesgöttin».[6] In ihren dreifachen, aufeinander bezogenen Bewegungen (geben – empfangen – erwidern) sieht schon Seneca eine Verkörperung der *liberalitas* (Freigebigkeit). Im Rückgriff auf antike Vorstellungen werden sie noch in Zedlers Universallexikon (1738) als die Göttinnen der «Annehmlichkeiten, Wohlthaten und Danckbarkeit» bezeichnet.[7]

Bezüglich der Bedeutungsgeschichte der Grazie und der Anmut seit der Neuzeit sei verwiesen auf die jüngsten Monographien und auf die entsprechenden Artikel in den einschlägigen historischen und modernen Wörterbüchern.[8] Die dort aufgezeigte Bedeutungsvielfalt ist unendlich reizvoll und gleichzeitig enorm verwirrend. So werden beispielsweise im

4 KLEINER, *Die verschwundene Anmut*, S. 14.
5 Siehe dazu auch KLEINER, *Anmut*, S. 196.
6 PAULY, *Lexikon*, Bd. 1, Sp. 1136.
7 ZEDLER, *Lexikon* Bd. 11, S. 325 f.
8 KLEINER, *Die verschwundene Anmut*; MERTENS, *Grazien*; KNAB, *Anmut*. Zu Anmut allgemein siehe auch HWR I, Sp. 610–632 und KLEINER, *Anmut*.

Thresor de la Langue Française von Nicot (1606) 80 (!) Bedeutungsvarianten von *grâce* genannt, jeweils mit ihrem lateinischen Äquivalent.[9] Im *Dictionnaire de l'Académie française* (1. Edition 1694) sind es immerhin noch sieben.[10] Im Folgenden soll versucht werden, in knapper Form die verschiedenen Konnotationen und Ausprägungen der Grazie zu benennen, um danach die musikalischen Aussagen besser einordnen zu können.

1. Gratia, grazie, grâce, grace, Grazie

a) Grazie als Schönheit

Die Grazie des göttlichen Gesichtes ist für Marsilio Ficino (1433–1499), den Begründer der Platonischen Akademie von Florenz, das Urbild der Schönheit schlechthin.[11] Dieser göttliche Liebreiz teilt sich den Engeln, der menschlichen Seele und schliesslich den Körpern mit.[12]

Im *Vocabolario della Crusca* (1612) wird *grazia* definiert als Schönheit eines Seienden und als Anmut einer Handlung, die mit Liebenswürdigkeit einen anderen zur Liebe reisse.[13] *Grazioso* erscheint nicht als ein separater Eintrag, wird aber als Gegenteil zu *rustico* erwähnt.[14] *Leggiadria* (Anmut) wird erklärt als ein Licht, welches glänzt in der Angemessenheit der Dinge, die gut zusammengesetzt und gut aufgeteilt sind; ohne dieses Mass der *leggiadria* ist das Gute nicht auch das Schöne, und die Schönheit nicht auch die Liebenswürdigkeit.[15]

9 NICOT, *Thresor*, S. 318.

10 DAF 1694, S. 531: «a) s. f. Faveur, bon office qu'on fait à quelqu'un sans y estre obligé. b) *Grace*, signifie plus estroitement l'aide & le secours que Dieu donne aux hommes pour faire leur salut. c) *Grace*, signifie encore, Agrément, ce qui plaist. d) Il signifie encore, Ce qui est conforme à la bienseance, à la raison. e) Les Anciens comptoient parmi leurs Divinitez, trois Déesses qu'ils nommoient, *Les trois Graces*, & qu'ils donnoient pour compagnes à Venus. f) *Grace*, ou *Graces*, au pluriel signifie, Remerciment. *g) Grace*, signifie aussi, Le pardon que le Prince accorde de son authorité souveraine a un criminel qui a merité la mort».

11 «Vultus illius divini gratiam pulchritudinem dicimus». FICINO, *Liebe*, S. 144 (Oratio quinta, 4). Vgl. dazu auch ECO, *Schönheit*, S. 212–217.

12 HWR I, Sp. 617.

13 «GRAZIA: Bellezza di che che sia, e avvenentezza [= gentile, di maniera graziosa] d'operare, che alletta [= incitare con piacevolezza], e rapisce altrui ad amore. Lat. *venustas* Per amore, e benevolenza del superiore inverso lo 'nferiore, favore. Lat. *gratia, favor*. Per concessione di cosa richiesta a superiori, o gran personaggi. Per lo ringraziare, per segno di gratitudine del benificio, o favor ricevuto. Lat. *gratia*». Ich danke Jesper B. Christensen für diesen Hinweis.

14 «Per contrario di bello, e di grazioso, imperfetto».

15 «Non è altro leggiadria, che una, cotal quasi luce, che risplende dalla convenevolezza delle cose, che sono ben composte, e ben divisate l'una con l'altra, e tutte insieme, senza la qual misura, eziandio il bene non è bello, e la bellezza non è piacevole. Lat. *venustas, elegantia*».

b) Grazie als Verhaltenskonzept

Im *Libro del Cortegiano* (1528), dem zentralen Handbuch eines Weltmannes der Renaissance, skizziert Baldassarre Castiglione eine höfische Verhaltenskunst, die zwischen stoischem Ideal und Platonismus steht und entscheidend von Grazie geprägt ist. Das Wort *grazia* erscheint in diesem Buch mehr als hundert Mal. *Grazia* als Gottesgabe ist nicht erlernbar, als nicht affektierte Verstellungskunst dagegen schon.[16] Castiglione bildet dafür ein neues Wort, die *sprezzatura*. Aus dieser Kunst, die nicht als Kunst erscheint, entstehe die *grazia*. Man solle in allen Dingen eine gewisse *sprezzatura*, Nachlässig- oder Sorglosigkeit üben, die alle Kunst versteckt und alles, was getan oder gesagt wird, mühelos und nahezu unbewusst erscheinen lässt.[17]

c) Grazie als Gnade

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird die *grazia* immer noch in der doppelten Bedeutung als Gnade Gottes und als Kennzeichen der Schönheit gesehen. Die Entwicklung eines anthropozentrischen Weltbildes begünstigt den Gedanken, dass der Mensch Elemente der Grazie bewusst zur Gestaltung des eigenen Lebens einsetzen kann.[18] Dennoch bleibt bis ins 18. Jahrhundert hinein die Vorstellung lebendig, dass das menschliche Leben unverfügbar ist und der Gnade bedarf. In Frankreich wird um 1700 die Unerklärbarkeit der Gnade im religiösen Bereich auf diejenige im ästhetischen Bereich übertragen (vgl. das *je-ne-sais-quoi*). Dies führt zu einer Naivität im Sinne einer wiederzugewinnenden zweiten Natur.[19]

16 Siehe Anm. 1. BERGER, *Absence* versucht in seiner literatur- und sozialgeschichtlichen Studie zu zeigen, dass die *grazia* schwindet, sobald *sprezzatura* zum Einsatz kommt.

17 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 26: «e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia».

18 So z.B. bei PICO DELLA MIRANDOLA, *De dignitate* (1496), S. 10. Darin lässt er Gott zum Menschen sprechen: «Du bist durch keinerlei unüberwindliche Schranken gehemmt, sondern du sollst nach deinem eigenen freien Willen, in dessen Hand ich dein Geschick gelegt habe, sogar jene Natur dir selbst vorherbestimmen». Für eine ausführlichere Darstellung der Zusammenhänge zwischen Gratia und Grazie sei verwiesen auf den Artikel *Gnade* in der Theologischen Realenzyklopädie, Band XIII, Berlin/New York 1984, S. 459–511 sowie auf den Artikel *Gnade* in RGG, Sp. 1022–1038.

19 HWR I, Sp. 622 f. Damit wurde die Grazie «zu einer kulturphilosophische[n] Heilskategorie, mit der das 18. Jh. den christlichen Zentralbegriff göttlicher Gnade säkularisierte»: KLEINER, *Anmut*, S. 203.

d) Grazie als Gunst

Grazie ist eine Gunst, die man jemanden schenkt, bzw. durch sein Verhalten erwirbt. Diese Art der Anmut «erstrebt Gefälligkeit bzw. bewirkt Gunst».[20]

e) Grazie als natürliche Begabung

f) Grazie als Reiz der ungezwungenen Natürlichkeit in allen Dingen

g) Äussere Grazie

Grazia als freie, entspannte Schönheit der Körperhaltung eines Menschen gegenüber beispielsweise der erzwungenen aufrechten Haltung eines Reiters. Ein einziger Schritt, eine einzige anmutige und anstrengungslose («grazioso e non sforzato») Körperbewegung eines Tänzers zeigt sofort seine Geschicklichkeit.[21]

h) Innere Grazie

Die innere Schönheit unter Berufung auf Venus und ihre Grazien.[22]

i) Vollendete Grazie

Übereinstimmung von innerer und äusserer Grazie als Moment der Freiheit.[23]

j) Grazie als *je-ne-sais-quoi*

Die Grazie drückt eine geheime Proportion oder ein besonderes Gefühl aus; beides entzieht sich jeglicher Beschreibung und ist nicht regelfähig.[24] Dies entspricht dem *despejo*, der «edlen freien Unbefangenheit», der 127. Maxime von Graciáns *Handorakel*.[25]

2. Anmut bis ca. 1750

Das Wort *Anmut* ist nur im Deutschen gebräuchlich. Von mittelhochdeutsch *anemout* («der an etwas gesetzte Sinn») wurde Anmut zunächst im Sinne von ‹Verlangen, Lust, Vergnügen› verwendet. Luther kennt das

20 HWR I, Sp. 610.

21 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 28.

22 HWR, I, Sp. 625.

23 HWR I, Sp. 629.

24 «Un non so che» wohl zuerst bei A. Firenzuola (HWR I, Sp. 618), ab ca. 1640 als «je ne sais quoi» vermehrt auch substantiviert gebraucht. Vgl. ULLRICH, *Kunst*, S. 9–30.

25 [Balthasar Gracián], *Oráculo manual, y arte de prudencia*, Huesca, Juan Nogués, 1647. 1684 erschien eine französische Ausgabe durch Amelot de la Houssaie, 1687 eine auf der frz. Übersetzung beruhende deutsche *L'homme de cour oder B. Graciáns Vollkommener Staats- und Weltweise*, Leipzig, 1687. Hier zitiert nach der Ausgabe GRACIÁN, *Weltklugheit*, S. 91 f. Interessanterweise übersetzt De la Houssaie das span. Wort *despejo* mit *je ne sais quoi* (*L'homme de cour de Baltasar Gracian, traduit par le sieur Amelot de La Houssaie. – Nouvelle edition corrigee & augmentee.* – A Paris: chez Damien Beugnie, dans la Grande Salle du Palais, au Pilier des Consultations, au Lion d'or, S. 163).

Wort offenbar noch nicht.[26] Über das schon im 15. Jahrhundert bezeugte Adjektiv *anmutig* (‹Verlangen, Lust erweckend›) erfolgt im 17. Jahrhundert ein Bedeutungswandel zur heute üblichen Bedeutung ‹gefällig, liebreizend› als Attribute der Schönheit.[27] Grimm (1852) führt aus:

> Aus der vorstellung begierlicher lust gieng aber später die heute allein geltende einer anziehenden, reizenden lust hervor, und schon STIELER [1691] legt *anmut* aus *amabilitas*, *venustas*; *anmut* ist uns nicht mehr das begehrende, sondern das begier anregende und befriedigende, die grazie: *anmut des lebens*.[28]

In Zedlers *Universallexikon* (1742) ist der Begriff Anmut noch nicht separat verzeichnet, aber über das Lehnwort *grâce* erklärt, das ab ca. 1700 in Deutschland vermehrt verwendet wird:

> Grace, heißt nicht nur die Anmuth, gute Art und Geschicklichkeit, sondern auch die Gunst, Gnade und Wohlgewogenheit. Also sagt man im ersten Verstande, z.E. von einem, der keine gute Gaben zu predigen hat: Es ist keine Grace bey ihm, es lässt sich ihm nicht wohl zuhören.[29]

Ausserdem haben «die Werke alter Künstler ihre besondere Grace und Annehmlichkeit».[30] Zedlers Erklärung des Wortes *Eden* ‹Wollust, Vergnügen und Anmutigkeit› zeigt, wie offen der Begriff der Anmut noch ist.[31]

3. Grazie und Anmut ab 1750

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts setzt in Mitteleuropa eine Neufassung bzw. Umdeutung des Anmutsbegriffs ein. Nach Grimm bestimmt eine «symbolische lebendige Verkörperung des Anmutsbegriffs» den «Geist» dieser Epoche.[32] Festzumachen ist dies zunächst an drei verschiedenartigen Entwürfen: Hogarths *Analysis of Beauty* (1753), Winckelmann *Von der Gratie in den Werken der Kunst* (1759) und Wielands *Musarion oder die Philosophie der Grazien* (1768). Hogarth beschreibt in seiner Theorie der Schönheit Anmut neben der geraden und der gebogenen als eine dritte Linie (*figura serpentinata*), die sich von der Schönheitslinie ableitet und ihr die Qualität der *grace* hinzufügt.[33] Daneben bestimmen Winckelmann

26 DWB, Artikel *Anmut*, Bd. 1, Sp. 409 f.
27 DUDEN, S. 37.
28 DWB, Artikel *Anmut*, Bd. 1, Sp. 409 f.
29 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 11, S. 256.
30 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 11, S. 617.
31 ZEDLER, *Lexikon*, Bd. 8, S. 122.
32 DWB, Artikel *Grazie*, Bd. 8, Sp. 2245.
33 Vgl. ULLRICH, *Kunst*, S. 31–54.

(und später auch Goethe) ein Ideal der Grazie, welches zwischen Ausdruck und Bildung liegt.[34]

Hilfreich für das Verständnis der Anmut in der Musik scheint die doppelte Struktur der Grazie bei Winckelmann: Er unterscheidet zwischen einer gefälligen und einer hohen Grazie. Diese ist himmlisch und erhaben, jene ein flüchtiger, sinnlicher Reiz, der sich in der ornamentalen Anmut zeigt.[35] Wieland hingegen setzt auf ein Konzept der naiven Anmut. Diesen Ansatz kann man auch bei Diderot sehen, der im Artikel *goût* in der Enzyklopädie fragt: «Ainsi les graces ne s'acquierent point; pour en avoir, il faut être naïf. Mais comment peut-on travailler à être naïf?»

Ausführlich beschäftigt sich auch Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* mit dem Thema unter den Stichworten *Anmuthigkeit* und *Reiz* (1792–1794). Beide ordnet er primär den schönen Künsten zu. Dass das Frontispiz des ersten Bandes seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste ein Bild der drei Grazien zeigt, bestätigt, welche Bedeutung den Grazien als Inbegriff der Schönheit in den Künsten beigemessen wurde. Er unterscheidet drei Grade der Anmut: (1) die «gemeine, untadelhafte Schönheit», (2) «diese mit Reiz verbunden», (3) «oder endlich Hoheit und Grösse». Seiner Meinung nach seien «alle Arten ästhetischer Gegenstände des Reizes fähig». Durch einen «merklichen Grade der Annehmlichkeit» werden wir «in solche Gegenstände gleichsam verliebt». Worin das Reizende beispielsweise in den «süssen Gesängen eines Grauns bestehe», müsse ein Künstler selbst herausfinden. Abschliessend empfiehlt er für die Kunstausbildung modern gesagt eine ganzheitliche Sinnesschulung: «Sing und horche; lies und empfinde; sieh und fühle – und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäffte daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen».[36]

4. Anmut und Würde

Schillers Schrift *Über Anmut und Würde* (1793) ist der letzte und umfangreichste Beitrag zu diesem Thema. Als «willkürliche Bewegung einer schönen Seele» ist die Anmut eine vollendete Übereinstimmung von innerer und äusserer Bewegung. Anmut ist nun nicht mehr durch Gott oder die Natur gegeben, sondern ist eine Schönheit, die «von dem Subjecte selbst hervorgebracht wird». Sie «ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit».[37]

34 KNAB, *Anmut*, S. 187–197.
35 KNAB, *Anmut*, S. 158–162.
36 SULZER, *Allgemeine Theorie* IV, S. 88–90.
37 SCHILLER, *Anmut*, S. 446.



Abbildung 1: D. Chodowiecki, Allegorie der Schönen Künste, Frontispiz zu J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, Band 1, 1771

5. Heinrich Kleist

Heinricht Kleist geht 1810 noch einen Schritt weiter und zeigt in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater*, wie die Reflexion die Anmut zerstört. Die alte Idee der *sprezzatura*, die in der Vorstellung einer bewusst naiven Anmut wieder auflebte, wird von ihm *ad absurdum* geführt. Nur dort, wo «entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein ist», sei Anmut zu finden. Mit diesem Diktum setzt er einen Schlussstrich unter dieses Thema.[38]

II. Grazie und Anmut in musikalischen Quellen

1. 16. und 17. Jahrhundert

a) Franchinus Gafurius

Ein symbolisch reich befrachteter Holzschnitt aus dem Musiktraktat von Franchinus Gafurius, *Practica Musicae* (Mailand, 1496) möge in unser Thema einführen: Apollo als Gott der Harmonie bewegt – wie im Spruchband zu lesen ist – mit seiner Geisteskraft die Musen in jeder Hinsicht. Ihm zur Rechten stehen die drei Grazien, zur Linken ein Blumenstrauss als Zeichen für die blühenden Kräfte der Musik.[39]

38 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, erschienen 12.–15. Dezember 1810 in den *Berliner Abendblättern*: «Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h., in dem Gliedermann, oder in dem Gott». Siehe dazu auch KNAB, *Anmut*, S. 28 f.

39 Zur Deutung dieses Bildes siehe MERTENS, *Grazien*, S. 97 ff.

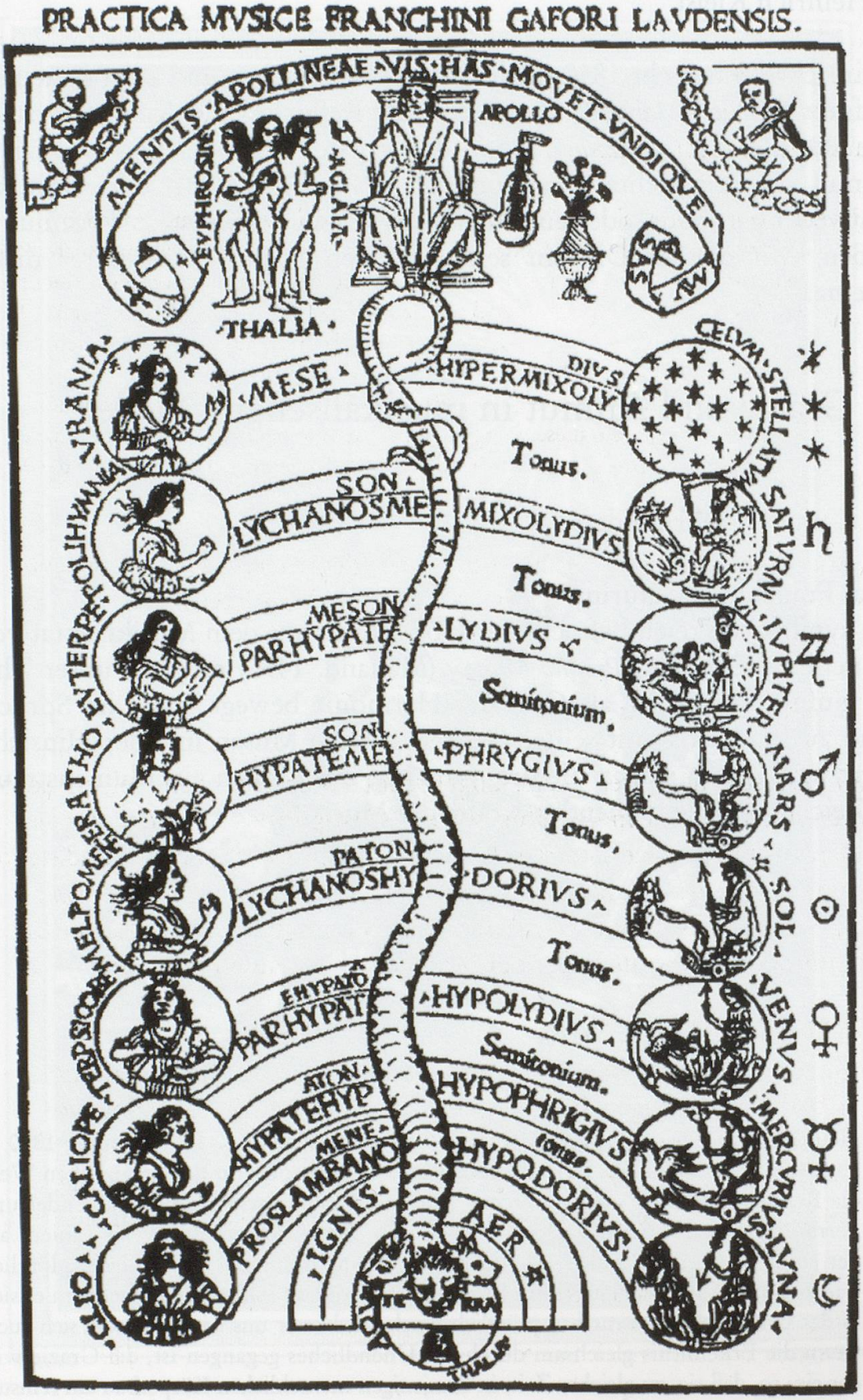


Abbildung 2: F. Gafurius, Apollo mit Grazien und Musen, *Practica musicae*, Mailand, 1496, [S. 4]

b) Marsilio Ficino

Marsilio Ficino schlägt in seinem Kommentar zu Platons Gastmahl zwei Brücken von den Grazien zur Musik. Zum einen spricht er von den drei Seelenvermögen Geist, Gesicht und Gehör, mit denen der Mensch die Schönheit erkennen kann.

> Dieser Liebreiz [gratia] der Tugend, der Gestalt oder der Stimme, welcher die Seele durch Verstand, Gesicht und Gehör zu sich ruft und hinzieht, wird mit Recht Schönheit genannt. Dies sind die drei Chariten, welche Orpheus also besingt: ‹Lichtglanz (Aglaia), Jugendblüte (Thalia) und überschäumender Frohsinn (Euphrosyne)›. ‹Lichtglanz› nennt er den Liebreiz [gratiam] und die Schönheit der Seele, welche in der Klarheit und Reinheit des Wissens und des Charakters zutage tritt.›
> ‹Jugendblüte›, eigentlich grünendes ‹Blühen› nennt er die Anmut [suavitatem] von Gestalt und Farbe, weil diese hauptsächlich in der grünenden Jugend blüht. Mit ‹Frohsinn› meint er jene echte, erspriessliche und dauernde Freude, welche die Musik verleiht.[40]

Zum andern vergleicht er die Intervalle Terz, Quinte und Oktave mit den drei Grazien und definiert so die Dreiklangsharmonik als hörbare Schönheit.[41]

c) Baldassarre Castiglione

Castiglione erwähnt im *Cortegiano* auch einen Sänger als Beispiel von *grazia*: Dessen delikate, leicht angebrachte Verzierungen zeigen sofort, dass er noch zu viel mehr fähig wäre.[42] Castigliones Konzept der *sprezzatura* wurde später unter Verwendung des selben Begriffs insbesondere von Caccini und Bonini aufgegriffen und als Essenz des neuen florentinischen Stils gesehen.[43] In einem weiter gefassten Sinn kann jede affektmodifizierte Tempogestaltung als Folge der *sprezzatura* verstanden werden.

d) Tomás de Sancta Maria

In seinem umfangreichen *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565, werden die Grundlagen für die neuzeitliche Technik des Spiels von Tasteninstrumenten gelegt: Die Position des Spielers, Hand- und Fingerhaltung, Fingersätze sowie Verzierungstechniken werden ausführlich erklärt. Dazu werden alle diese Punkte mit hohen ästhetischen Idealen verknüpft

40 FICINO, *Liebe*, S. 134–135 (Oratio quinta, II, 2).

41 Marsilio Ficino, *De Rationibus Musicae*, in *Opera & quae hactenus extitere, & quae in lucem nunc primum prodiere omnia*, Basel, Heinrich Petri, 1561. «Vocis tertie lenis [...] harmonia [...]. Precipue vero tertia, quinta, octava ceteris gratiores tris nobis Gratias referunt»: Zit. nach MERTENS, *Grazien*, S. 290.

42 CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 28.

43 SZWEYKOWSKI, *Sprezzatura*, S. 161 f.

wie *gran ser, gracia, hermosura, lustre* und *espiritu*. Im Folgenden seien die Aussagen bezüglich der *gracia* zusammengefasst.[44]

Sancta Maria umreisst die ästhetischen Vorstellungen des Tastenspiels und stellt danach acht Punkte auf, womit die Musik geschmückt werden soll. Schon hier wird *gracia* mehrdeutig verwendet: sie ist zwar noch ein ganzheitliches ästhetisches Ideal, aber nicht mehr die gottgegebene Schönheit, sondern eine mittels verschiedener Regeln durch den Komponisten bzw. Spieler erreichbare Qualität.[45]

> Damit jegliche Musik jene *gracia* und jenes Wesen trägt, die ihr gebühren, ist es notwendig, dass man sie mit aller erforderlichen Meisterschaft spielt. Dies hebt ihren Wert um viele Karat und gibt ihr neues Sein und *gracia*; und wenn es daran fehlt, dann wird alles, was man spielen möchte, so gut es auch sei, weder *gracia* noch Glanz haben, wie aufs klarste zu sehen ist an dem Unterschied, der sich bei demselben Werk zeigt, wenn es von einem vollkommenen und sorgfältigen Spieler oder von einem unvollkommenen und groben gespielt wird».[46] Interessant ist, welches Gewicht Sancta Maria damit auf die *pronuntiatio* legt. Diese Maxime findet sich ja auch noch 200 Jahre später, z. B. bei Quantz (*executio animae compositionis*) und Leopold Mozart («An der guten Ausführung ist alles gelegen»).[47]

Im Weiteren erscheint der Begriff der *gracia* im *Libro* I im Zusammenhang mit

- der Handhaltung (f. 37)
- den Ornamenten (f. 39, f. 48v):
- Redobles und Quiebros, bei denen Ganz- und Halbton verbunden sind, «causan tanta gracia y melodia».
- Quiebros auf vier Viertelnoten abwärts oder aufwärts haben mehr *gracia*, wenn sie auf *offbeats* angebracht werden (f. 50).
- Zwei Quiebros nacheinander macht man «por gracia y galania» (f. 51).
- Quiebros auf Viertelnoten, die auf punktierte Noten folgen geben mehr *gracia* (f. 51v).
- Durch Redobles und Quiebro, die manchmal mit beiden Händen gemacht werden, erhält die Musik mehr *grazia* und *contentamiento* (f. 51v).

44 Dabei stütze ich mich auf das Faksimile der Ausgabe von 1565 und Eta Harich Schneiders ^{2}1962 erschienene auszugsweise Übersetzung. Der Begriff *gracia* bleibt bewusst unübersetzt.

45 So kann z. B. auch eine Stimmführung *graciosa* sein, wie er in *Libro* II, 52, f. 121v schreibt. Ich danke Markus Schwenkreis für diesen Hinweis.

46 SANCTA MARIA, *Libro I*, f. 36v, übersetzt nach HARICH-SCHNEIDER, *Anmut und Kunst*, S. 19.

47 MOZART, *Violinschule*, Kap. XII, §1.

- dem Fingersatz (f. 44): Terzen seien rechts mit 1+3 zu spielen, um der höheren Note noch Ornamente beifügen zu können «por razon de dar grazia».

e) Vincenzo Galilei

Galilei schreibt 1581 über die drei Organisten Claudio Merulo, Giuseppe Guami und Luzzasco Luzzaschi, sie seien von der Natur nicht nur mit den schönsten Gaben ausgestattet gewesen, mit einer grossen Einsicht (*giudizio*) und einer glücklichen Erinnerung, sondern auch mit einer «fiera e insieme leggiadra disposizione di mani».[48] Eine anmutige Gestalt der Hände und der Handhaltung ermöglicht bzw. begünstigt offenbar auch ein anmutiges Spiel – ein Argument, welches von Diruta näher ausgeführt wird.

f) Girolamo Diruta

Diruta verwendet in seinem Traktat *Il Transilvano* (Venedig, 1593 und 1609) viele verschiedene Begriffe rund um die *gratia*, um die notwendige Spielhaltung eines Organisten zu beschreiben: *gratioso, leggiadro, leggiadria, vaghezza, politezza*, und das Gegenstück zur *leggiadria*, die *gravità*.[49]

Im Vorwort vergleicht Diruta einen Orgelspieler und sein Instrument mit dem menschlichen Körper, die Orgelbälge mit den Lungen, die Pfeifen mit dem Rachen (*gola*), die Tasten mit den Zähne und den Spieler mit der Zunge (*lingua*). Mit anmutigen Bewegungen der Hand soll er sie (die *lingua*) süss (*soavemente*) klingen lassen, und gleichsam in einer süssen Art sprechen.[50] Nach einer Erklärung der Notennamen, der Tastatur und der Modi kommt er sofort auf die Spielart zu sprechen: «Regola per sonar Organi regolatamente con gravità e leggiadria». Den Körper und den Kopf solle man «dritto e gratioso» (geradeaus und anmutig), die Finger gekrümmt halten. Transilvano, sein Schüler stellt die berechtigte Frage, welchen Vorteil diese anmutige Körperhaltung und die Krümmung der Finger für die Harmonie bringe. Diruta antwortet, dass sie der Harmonie nichts wegnehme. Aber aus ihr entstehe die *gravità* und *leggiadria*, und darauf beruhe es auch, dass Claudio Merulo gleichzeitig so «leggiadrio e gratioso» sei. Des weiteren schildert Diruta, was passiere, wenn man ohne die nötige *gravità* spiele. Das Spiel, insbesondere auf einem Cembalo solle ausser-

48 GALILEI, *Dialogo*, S. 175; s. a. DONATI, *Disposizione di mani*, S. 19.

49 Bei DELLA CASA, *Galateo*, Kap. 28, werden die Begriffe grazia und leggiadria im Zusammenhang mit der perfekten Kleidung erklärt: «una cotale dolcezza, la quale si chiama (sì come io credo) grazia e leggiadria».

50 DIRUTA, *Il Transilvano*, Vorwort [II] «[...] che con leggiadri movimenti della mano lo fà soavemente sonare, & quasi con dolci maniere parlare».

dem mit «leggiadri accenti» geschmückt werden. Wer mit «politezza e leggiadria» spielen wolle, solle die Werke von Claudio Merulo studieren.[51]

Dirutas Ansatz lässt sich vereinfacht so zusammenfassen: *leggiadria* und *gravità* werden als zu dieser Zeit bekannte Idealbilder der Schönheit der Bewegung nicht weiter erklärt und direkt auf die Körperhaltung bezogen.[52] Eine entsprechende Körperhaltung ist Voraussetzung dafür, dass *leggiadria* und *gravità* auch im Spiel wahrgenommen werden können. Anmütige Akzente (Verzierungen) sind Hinzufügungen bzw. notwendige Attribute des anmutigen Spiels. Durch das Studium von Kompositionen und mittels der Erarbeitung der dafür benötigten Fingerfertigkeit kann die Anmut im Spiel ebenfalls erreicht werden.

g) Exkurs: *grazia* im Gesang in Italien um 1600

Die Vorworte von Caccini sind eine wahre Fundgrube für die Veränderung der Ästhetik und Aufführungspraxis um 1600.[53] Er möchte in seinen Kompositionen eine Spur «jener vollkommenen *grazia*» hinterlassen, die er in seinem Gemüt erklingen hört. Ausserdem könnten auch andere auf diese Weise Vollkommenheit erlangen. Er will eine Musik einführen, in welcher man «gleichsam mit der Harmonie sprechen» kann («quasi che in harmonia favellare»), indem man in ihr eine gewisse *nobile sprezzatura* des Gesangs anwendet. Dabei solle man sich nicht einem geordneten Taktmass unterwerfen, sondern verkürze oftmals den Wert der Noten um die Hälfte je nach dem Sinn der Worte.[54] 70 Jahre nach Castigliones erster Begriffsbildung *sprezzatura* scheint Caccini dieses Wort schon fast selbstverständlich, wenn auch immer noch vorsichtig zu verwenden. In der Formulierung *una certa sprezzatura* könnte man ein direktes Zitat aus *Il Cortegiano* vermuten. Öfter als *sprezzatura*, erscheint in Caccinis Vorworten jedoch das Wort *grazia*. Er habe sich bemüht, dass diese seine Stücke vor allem *grazia* hätten. Manche sagen, die Stimme mit *grazia* erklingen zu lassen («mettere la voce con grazia»), bedeute, sie direkt auf dem richtigen Ton anzusetzen und zu crescendieren. Die Variation (u. a. der verschiedenen Formen eines *messa di voce*) sei in dieser Kunst sehr notwendig. Sie bestimme zum grossen Teil die *grazia* des Gesangs und sei geeignet, den Affekt des Gemüts zu bewegen. Aus den Schriften (d. h. aus seinem Vorwort) könne man auch jene so notwendige *grazia* lernen («quella grazia più necessaria»). Man könne mit grösserer oder geringerer

51 DIRUTA, *Il Transilvano*, f. 4v–6.

52 Schon bei CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 34, finden sich mehrere Aussagen zur *gravità*, einmal auch im Zusammenhang «elegantia e gravità».

53 Zitiert und zusammengefasst nach der deutschen Übersetzung von SCHMITZ, *Caccini*.

54 Zu *Sprezzatura* siehe auch LEOPOLD, *Sprezzatura* und BERGER, *Absence*, S. 9–25.

Anmut ein Stück anstimmen. Durch seine Verzierungsbeispiele zeige er, wie man mit mehr oder weniger Anmut singen könne. Man beobachte, «wie viel mehr *grazia* die ersten vier Achtel der zweiten Silbe des Wortes *languire* haben, die von dem zweiten Achtel mit dem Punkt zurückgehalten werden, als die letzten vier gleichen». Bei Caccini werden also eine raffinierte Einzeltondynamik, Verzierungen und rhythmische Verschiebungen als «effetti di quella grazia» beschrieben. Grazie erscheint als Ideal zusammen mit *forza* und *spirito*. Letztlich geht es – unter Rückgriff auf die antike Rhetorik – darum, mit Hilfe des *affetto*, dessen Vielfalt und der *sprezzatura* die Seelen der Hörer zu bewegen und vor allem zu erfreuen.

Ottavio Durante schreibt im Nachwort zu seinen *Arie devote*, dass man aus diesen seinen Arien leicht die «maniera di cantare con gratia» verstehen könne.[55] *Gratia* wird auch gefordert beim Adagio-Gesang, in dem man mit einer «battuta larga» singe und die Stimme mit Anmut trage («porgendo la voce con gratia»). Während des Singens solle man keine Gesten machen, weder mit dem Gesicht noch mit dem Körper. Falls man doch einige Gesten machen wolle, dann nur «con gratia» und dem Wortsinn entsprechend, ohne dabei ins Äusserste zu gehen. Seine aufführungspraktischen Hinweise scheinen durchaus eigenständig, obwohl er am Schluss auf die Schriften Caccinis verweist.

h) Vincenzo Giustiniani

Auch Vincenzo Giustiniani, einer der *nobile dilettanti* in Rom zur Zeit Caccinis widmet in seinem wohl für den Druck bestimmten, aber nur als Manuskript überlieferten *Discorso sopra la Musica* (ca. 1628), der *grazia* einen längeren Abschnitt. Eine wertvolle und für den Hörer angenehme Komposition muss unter anderem auch eine ungewöhnliche *grazia* haben. Jede menschliche Anstrengung ist allerdings vergeblich, wenn ihr nicht *grazia* beigefügt wird, welche ein Geschenk Gottes ist. Gleichzeitig stellt er aber diese Gottesgabe in die menschliche Verantwortung indem er zusammenfasst: Mit *grazia* zu singen oder zu spielen sei nichts anderes, als Stil und Regeln genau zu beobachten, dass der Vortrag nicht unangenehm oder ungeschickt werde. Giulio Caccini dient ihm als Beispiel eines Sängers, der trotz schlechter Stimme mit grazia singen konnte. Grazie im ästhetischen Sinn ist für ihn durch die Natur bestimmt, während sie im technischen Sinn ein Resultat stundenlangen Übens und die Konsequenz einer guten Technik ist.[56]

55 DURANTE, *Arie*, S. 31.

56 Zusammengefasst nach der engl. Ausgabe BOTTRIGARI/GIUSTINIANI, S. 72–74. Vgl. dazu auch SZWEYKOWSKI, *Sprezzatura*, S. 163.

i) Weitere aufführungspraktische Hinweise um 1600

Diese Untersuchung ist erst ein Anfang. Weitere Zeugnisse lassen sich hie und da gut versteckt in manchen Vorworten und Traktaten finden. So meint beispielsweise Jacopo Peri (1600), Lieblichkeit und Anmut können nicht geschrieben werden; und wenn man sie schreibt, können sie nicht durch die Schrift gelernt werden.[57] Dies entspricht späteren Aussagen zur Freiheit im Tempo (Adagio-Stellen, Tempo Rubato). Agostino Agazzari (1606) empfiehlt dem Organisten beim Generalbass «alle volte con gratia gli pedali in contrabasso» zu spielen. Auf der Laute solle man im Ensemble «con qualche gratiosa sbordonata» spielen.[58]

j) Michael Praetorius

In *Syntagma Musicum* II und III (1619) verwendet Michael Praetorius auffallend häufig das Wort *anmütig*, sehr oft auch kombiniert mit anderen Eigenschaftsworten wie ‹schön, anmütig, lieblich / frisch und anmütig / ordentlich, künstlich, anmütig / artig, sehnlich und anmütig / anmütig und angenehm / nicht unanmütig›. An mehreren Stellen benutzt Praetorius auch den lateinischen Terminus *gratia mente*, einmal in dieser Form: «anmütig (gratia mente)».[59] Leider liefert er uns nirgends eine Erklärung dieser Begriffe, sondern setzt sie als bekannte ästhetische Forderungen voraus. Möglicherweise ist Praetorius der erste deutsche Musikschriftsteller, der das lateinische Wort *gratia* bzw. das italienische *grazioso* oder *con grazia* verdeutscht.[60] In der folgenden Aussage wird die Vielfalt der praetorianischen Konnotationen der Anmut deutlich:

> [...] weil man denn mit sonderbahrer Lust und Liebe zu höret | wenn ein hurtiger Organist die geistlichen Latin- und Teutsche Psalmen und Lieder auff der Orgel schön | anmuetig und lieblich | dadurch das Hertz gleichsamb vor Freuwden in sich mit besonderer Andacht und aufmerckung Jauchzet und Iubilieret, und zu folgender Predigt ermuntert und angetrieben wird | tractirt und herfür bringt [...].[61]

Hurtig, schön, anmütig und lieblich kann als Spielanweisung verstanden werden, die auch konkret umgesetzt wird. Ein solches Spiel erwecke eine

57 PERI, *Euridice*, Vorwort [s.p.]: «Vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere, e scrivendole non si imparano degli scritti».

58 AGAZZARI, *Lettera*, S. 68 f.

59 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 175.

60 Bereits im Vorwort des MELODEYEN GESANGBUCH (Hamburg, 1604) findet sich in der Beschreibung der verschiedenen Arten des Choralspiels mit der Orgel das Wort anmütig: «[...] es auch ja sehr anmütig ist | lieblich klinget | und einem Christlichen hertzen sanfft thut | auch zur andacht des Worts nicht wenig mit hilfft [...]».

61 PRAETORIUS, *Syntagma*, II, 7v.

«sonderbare Lust und Liebe», zuzuhören. Es führe das Herz zu Andacht und Aufmerksamkeit und bereite es auf die folgende Predigt vor. In dieser Aussage schwingen ältere Vorstellungen der Wirkungen der Musik mit, welche u. a. durch Johannes Tinctoris beispielhaft festgehalten wurden.[62]

Anmütig wird aber nicht nur als Qualität einer Spielbewegung verstanden. Wie für Sancta Maria kann auch für Praetorius eine musikalische Struktur wie eine Fuga «ordentlich, künstlich und anmuthig» sein;[63] ebenso eine musikalische Form, wie eine Sinfonie «im Anfang des Concerts und Gesangs».[64] Ein nur von einer Theorbe begleitetes ‹Concertstück› für Tenor, Sopran oder Alt kann «sehr anmütig anzuhören» sein, wenn es mit einer lieblichen Stimme auf eine «schöne Art und Manier» gesungen wird.[65] Schliesslich sei «in allen Dingen die Varietas anmüthig und angenehm».[66] Im praetorianischen Sinn lässt sich Anmut demnach im Spiel, in der Form, in der Wirkung und in der Vielfalt finden.

k) Marin Mersenne

Um sich an ein schönes *toucher* zu gewöhnen und insbesondere um «bonne grace & le beau maintien» zu erreichen, solle man von Anfang an einen ausgezeichneten Meister für den Unterricht wählen, meint Marin Mersenne (1636). Das gelte auch für alle anderen Arten von Instrumenten, die um so mehr *grâce* hätten, je sorgfältiger («plus delicatement») und mit mehr «netteté & d'adresse» sie gespielt seien. Darauf folgt ein Katalog der verschiedenen Aspekte eines ausgezeichneten Orgelspiels (gesangliche Kontrapunkttechnik, Beherrschung der *cadences*, Schnelligkeit und Leichtigkeit der Hand, Verzierungskunst). Aber diejenigen, die dazu auch noch mit einem «beau mouvement & d'une bonne grace» spielen und richtig im Takt seien, seien die vollkommensten Organisten, insbesondere wenn sie gleichermassen die chromatischen wie die diatonischen Schritte beherrschten.[67]

l) Denis, Nivers und Saint-Lambert: *bonne grâce* als gute Körperhaltung

Der Cembalobauer und Amateurcembalist Jean Denis schreibt 1650 über die gute Spielart auf Spinett und Orgel, es sei schön, eine Person zu sehen, die gut und «de bonne grace» spiele und die eine gut positionierte Hand habe. Leider wird die *bonne grâce* nicht weiter erklärt, ausser mit dem

62 Vgl. SCHMID, *Tinctoris*.
63 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 24.
64 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 189.
65 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 193.
66 PRAETORIUS, *Syntagma*, III, S. 170.
67 MERSENNE, *Harmonie universelle*, VI. Buch, S. 392.

einschränkenden Hinweis auf gezwungene und verkrampfte Bewegungen: «[...] mais il faut bien prendre garde de ne pas toucher de force ny de contrainte: car qui que ce soit qui est contraint ou forcé en ses mains, ou en son corps, ne touchera jamais bien [...]».[68]

Guillaume-Gabriel Nivers und Michel de Saint-Lambert erwähnen die *bonne grâce* ebenfalls im Zusammenhang mit der angenehmen Handhaltung.

Nivers 1665:[69]

> Pour toucher agréablement, il faut le faire facilement, pour toucher facilement, il faut le faire commodement; et pour cet effet disposer les doigts sur le Clavier de bonne grace, avec convenance et égalité en courbant un peu les doigts principalement les plus longs pour les rendre égaux aux plus petits.

Saint-Lambert 1702:[70]

> [La bonne grâce] consiste à tenir ses mains droite sur le Clavier; c'est-à-dire, ne pendant ny dedans ny dehors. Les doigts courbez et tous rangez au même niveau, pris sur la longeur du poûce ... Ne levant point les doigts trop haut en joüant, et n'appuyant point aussi trop fort sur les touches.

Auch für M. Corrette (1749) ist die *bonne grâce* eine Richtschnur für die Körperhaltung am Cembalo: «Mais il faut pour la bonne grace que les coudes soyent a côté du corps d'une maniere aisée».[71]

m) Exkurs: Tanz und Gestik als primäre Schulungsfelder der Grazie

In den Tanzschulen der Barockzeit wird der Tanz als gesundheitsfördernde Tätigkeit gesehen, die nach seriösen Studien eine ausgezeichnete Erholung verschaffe, den Körper stärke, die Körperhaltung anmutiger mache und ihm eine Qualität gebe, die sich für einen Gentleman schicke.[72] Tanzen verschaffe den Vorteilen, die wir von der Natur erhalten haben, eine Grazie, indem sie alle Körperbewegungen reguliere und den Körper in seinen richtigen Positionen stärke. Wenn es auch nicht alle Defekte, mit denen wir geboren sind, auslösche, so würden sie doch dadurch abgeschwächt oder versteckt.[73] Ludwig XIV galt als Paradebeispiel eines mit

68 DENIS, *Traité*, S. 39.
69 NIVERS, *Livre d'orgue*, S. 3.
70 SAINT-LAMBERT, *Principes*, S. 42.
71 CORRETTE, *Amusemens*, S. A.
72 PLAYFORD, *Dancing master*, Vorwort: «To be excellent for Recreation after more serious Studies, making the Body more active and strong, graceful in Deportment, and a Quality very much beseeming a Gentleman».
73 RAMEAU, *Dancing-master*, S. XX: «Dancing gives a Grace to the Advantages we receive from

allen natürlichen Gaben gesegneten Menschen. Weil er von Jugend an alle Arten von Übungen liebte, hatte er schliesslich «all the Graces added to those natural Gifts which could be acquired».[74] Ebenso wie der Tanz wurde für Schauspieler, Redner und Musiker auch die Pflege und der Einsatz der Gestik als selbstverständlich betrachtet. Bei allen Bewegungen galt die Grazie und der gute Geschmack als Richtschnur. Die entsprechenden Traktate sind deshalb eine weitere Fundgrube für die barocke Vorstellung der körperlich-sichtbaren Grazie.[75]

2. England: *grace* und *graces*

a) Thomas Mace

A grace und *graces* sind verschiedene Ornamente im Spiel auf der Laute. Mace erklärt sie unter dem Titel «Curiosities and Niceties, in reference to the Adorning of your Play» (1676).[76] Wenn die Fundamente sicher gelegt seien und das Gebäude «well Rear'd» könne der Spieler fortschreiten «to the Beautifying, and Painting of your Fabrick». Ausserdem benennt Mace noch drei andere Arten von *grace*, die qualitativ über den normalen *graces* (Verzierungen) stehen: das dynamische variable Spiel, die längere oder kürzere Pause und willkürliche Veränderungen im Tempo. Ausser ihm habe noch niemand das dynamische Spiel als *grace* bezeichnet, d. h. «to play some part of the Lesson Loud, and some part Soft; which gives much more Grace and Lustre to Play, than any other Grace, whatsoever. Therefore I commend It, as a Principal, and Chief-Ornamental-Grace (in its Proper Place)». Auch die Pause falle nicht unter die Kategorie der *graces*, jedoch gebe es sehr viel *grace*, wenn man die Pausen wie eine *cessation*

Nature, by regulating all the Motions of the Body, and strenghtens it in its just Positions; and if it doth not quite efface the Defects we are born with, it softens or conceals them».

74 RAMEAU, *Dancing-master*, S. XXI.

75 Siehe dazu u. a. BARNETT, *Gesture*; LEGLER-KUBIK, *Gestik*, S. 43–63; KNAB, *Anmut*, S. 278–283. Noch um 1900 sind entsprechende Vorstellungen zu finden, z. B. im *Leitfaden für den Tanz- & Körperbildungs-Unterricht mit Anleitungen über den gesellschaftlichen Verkehr*, bearbeitet von J. R. Bosshardt-Strübi, Zürich, Juchli & Beck, 1897, S. 85: «Grazie ist das Ideal reiner, höchster Schönheit der Bewegungen, die Anmut und Holdseligkeit, die sich in der Menschengestalt offenbart. Grazie ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von der Person selbst hervorgebracht wird». [Ohne Seite:] «Um eine graziöse Haltung zu erlangen, soll das Gleichgewicht des Körpers bei aufrechter Stellung hauptsächlich im Rückgrat und über den Hüften liegen. Die Brust soll vorgedrängt werden, der Kopf mit Leichtigkeit rückwärts gehalten sein. Die Füsse sollen in möglichst geschlossener Stellung bleiben, rechter oder linker Fuss etwas vorgestellt, die Fusspitzen nach aussen. Die Arme werden in geschmeidigem Fall mit wenig bemerkbaren Ellenbogen, leicht gebogenem Handgelenk und Fingern gehalten».

76 MACE, *Monument*, S. 102 ff.

oder ein Stille-Stehen manchmal länger oder manchmal kürzer, «according to the Nature, or Requiring of the Humour of the Musick» gestalte.[77] Am Ende des Kapitels, in welchem Mace die rhythmisch exakte Bewegung, «the True Time-keeping» erklärt und als methodische Hilfe auch auf das Pendel hinweist, folgt ein sehr interessanter und nicht leicht zu verstehender Text über die rhythmische Freiheit, die man anstreben solle, wenn man ein Meister sein möchte. Das Ziel sei, zu unserem eigenen Vergnügen selbst alle Arten der Zeit kontrollieren (wörtlich: «command») zu können:[78]

> We then take Liberty, (and very often, for Humour, and good Adornment-sake, in certain Places) to Break Time; sometimes Faster, and sometimes Slower, as we perceive, the Nature of the Thing Requires, which often adds, much Grace, and Luster, to the Performance.

b) Roger North

Fast wortwörtlich tönt es auch ca. 20 Jahre später bei Roger North. Es ist anzunehmen, dass ihm Thomas Mace's Äusserungen bekannt gewesen waren. Seine Hinweise gehen aber mehr in Richtung des (gebundenen) Tempo Rubatos. Diese Praxis hatte North wohl um 1690 durch italienische Musiker (u. a. Tosi und Matteis) in England kennengelernt:[79]

> And there is no greater grace than breaking the time [...] and still holding it punctually upon the main, to conserve the grand beat or measure. For this sprinkling of discord or error is like damask [...] or any unaccountable variegation of colours that renders a thing agreeable; and yet we discern not the distinction of parts, but only a pretty sparkling. [...] And a plain sound not thus set off is like a dull plain colour, or as a bad copy of a good picture, that wants the spirit and life which a sparkling touch gives it. Thus a life and warmth in the colouring is well resembled to graces in music, that are not the body but the soul that enlivens it, or as the animal spirits that cannot be seen or felt, but yet make that grand difference between a living and a dead corpse.

Hier begegnet uns noch einmal ein anderes Verständnis von *grace*, bzw. *graces* als Verzierungen in der Musik: sie werden verglichen mit dem Leben und der Wärme in der Farbgebung eines Bildes und gleichen nicht dem Körper sondern der belebenden Seele. Die (äusseren) Verzierungen und andere Formen der *graces* wie das Tempo Rubato sind also ein Spiegel des inneren Seelenzustandes und beleben die Aufführung.

Graces im Sinne der Freiheit in der Tempogestaltung können auch als Fortsetzung der Caccinischen Idee der *sprezzatura* gesehen werden.

77 MACE, *Monument*, S. 109 f.
78 MACE, *Monument*, S. 81.
79 NORTH, *Music*, S. 27–28.

c) William Trans'ur

Für William Trans'ur haben gut platzierte und perfekt ausgeführte *graces* (= «Shake, Turn, or Humour of the Voice or Instrument») eine überwältigende Wirkung: solch eine *grace* «is so ornamental to Musick, that it fills the Heart with the Spirit of Harmony; so that nothing is required after it».[80]

d) Charles Avison

Charles Avison bezeichnet im Vorwort zu seinen ebenfalls 1736 in London erschienenen *Six Sonatas for the Harpsichord with Accompanyments for two Violins and Violoncello* eine leichte und anmütige Art die Tasten loszulassen als die hauptsächliche Eleganz im Cembalospiel. In dieser bisher wenig beachteten Anweisung empfiehlt er eine Legato-Spielweise, bei der die Passagen durch «some spirited Touch of the Finger» verbunden werden. Diese sei besser geeignet, als Staccato oder das unveränderliche Betonen der Noten mittels des Handgelenks. Ansonsten entstehe eine völlige Klangleere zwischen den Tönen. Wenn man die Taste halte, bis die nächste gespielt wird, berühren sich die Klänge und produzierten einen Effekt des «sprinkling Thrill and pleasing of the Notes», der so eigentümlich für das Cembalo sei. Das bewusste Wegnehmen der Taste erfordere jedoch gleichviel Aufmerksamkeit wie der Anschlag derselben. Seine Ausführungen gipfeln in den Worten: «So an easy and graceful Manner of quitting the Keys, is the chief Elegance in managing the Harpsichord».[81] Ähnlich wie Daniel Vetter (s. u. S. 296 ff.) verbindet Avison die Anmut hier also mit einer besonderen, sehr differenzierten Anschlagsart, die sich aber speziell mit der Gestaltung des Tonendes beschäftigt.

3. Deutschland nach 1700: Anmut berührt die Seele und vermischt sich mit *grâce*

a) Muffat und Krieger

Im deutschen Sprachgebiet tritt um 1700 das Wort Anmut in Musikquellen vermehrt auf.

So spricht Georg Muffat von der «sonderliche[n] Lieblichkeit, Frische, und Anmütigkeit» der Lullianischen Verzierungskunst. Dabei gebraucht er in dem mehrsprachigen Vorwort allerdings nicht *gratia* als Äquivalent der Anmütigkeit sondern *elegantia* (lat.), *beltà* (ital.) und *beauté* (frz.).[82]

Der Zittauer Organist und Musikdirektor Johann Krieger gibt seiner 1699 in Nürnberg erschienenen Sammlung von «Ricercarien, Praeludien,

80 TRANS'UR, *Melody*, S. 20.

81 Ich danke Jean-Claude Zehnder für den Hinweis auf diese Quelle.

82 MUFFAT, *Florilegium secundum*, Vorrede, Kapitel V, *Venustas. Von der zierlichen Manier.*

Fugen, einer Ciacona und einer auf das Pedal gerichteten Toccata» gar den Titel *Anmuthige Clavierübung*. Als Musiklehrer am Zittauer Gymnasium stand Krieger in regem Kontakt mit seinem Rektor, dem Poeten Christian Weise, der in einigen Schriften die Frage der Anmut behandelt.[83] Auffallend ist, dass Krieger in dieser Sammlung mit Ausnahme der Ciacona lauter ernsthafte Stücke vereint hat und keine Tanzsätze, über die er sich abfällig äussert. Die Vignetten der Titelbuchstaben zeigen die Perspektive, in welcher Krieger seine *Clavierübung* verstanden wissen möchte. *A* zeigt ein flammendes Herz, darin Christus am Kreuz. *C* zeigt ein Spinnennetz mit einem darunter hängenden Kreuz. Nach alter Tradition wurde die Spinne als ein Symbol für die teuflischen Mächte gesehen. Hier sei eine spekulative Deutung versucht. Könnte vielleicht die Anmut dieser ‹Gemüthsergötzung› im Verständnis Kriegers darin bestehen, von der göttlichen Liebe entflammt und mittels der Musik den Zusammenhängen zwischen Christus und dem Teufel nachzuspüren?

Anmutig ist hier jedenfalls noch kein Äquivalent zu *gracieusement,* sondern muss weiter gefasst werden. Am ehesten kann der Zusammenhang mit einem Gedanken Schillers erklärt werden:[84]

> Die Anmut nämlich zeugt von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüt und von einem empfindenden Herzen. Ebenso beweist auch die Anmut schon für sich allein eine Empfänglichkeit des Gefühlvermögens und eine Übereinstimmung der Empfindungen.

b) Daniel Vetter

Das Vorwort zur *Musicalische[n] Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit* (Leipzig, 1709) des Leipziger Nikolaiorganisten Daniel Vetter (1657/8–1721) ist eine Fundgrube für die Bedeutungsnuancen der Begriffe *grâce*, anmutig und Anmut um 1700:[85]

> Es ist gewiß was artiges in der Natur | wenn an etzlichen Orten der hingefallene Thon | mit einem anmuthigen Wiederschall zurückgeschicket wird. Und das ist es | was wir unter dem Nahmen eines Echo vorzustellen pflegen. Es wird mir vergönnet seyn | daß ich in diesem Kunststücke der Natur ein Bild der Danckbarkeit suche.

Diese kurze an seine Gönner gerichtete Passage erscheint wie eine Umschreibung des Grazienbildes und zudem wie eine Verbindung von Natur und Kunst als den beiden Polen in der Grazie-Diskussion. Die Dynamik der Grazien ist ein Schenken, Empfangen und Weitergeben in anmutigen

83 Ich danke Thomas Schmid (Ziefen) für diesen Hinweis.
84 SCHILLER, *Anmut*, S. 480.
85 Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen von Daniel Vetter (1709).

Bewegungen und damit ein Ausdruck der Dankbarkeit. Wie Vetter im Vorwort an den Leser ausführt, geht es ihm in diesen vierstimmigen, leicht figurierten Choralsätzen mit jeweils einem Variationssatz im *style luthé* um eine «geistliche Ergötzlichkeit» und «innerliche Vergnügung des Gemüths». Durch eine «anmuthige Art» soll «die Empfindung des menschlichen Hertzens weit mächtiger gemacht | und diejenige heilige affecten | so mit ihnen nothwendig verknüpfet seyn müssen | mit einer grösseren Zärtligkeit moviret werden». Durch eine «angenehme Weise und Variation» möchte er «mehrere grace bey den Liebhabern excitieren». Auch wenn noch unklar bleibt, worin genau die anmutige Art besteht und ob «die grace excitieren» meint, die Gunst der Liebhaber hervorzurufen bzw. deren Anmut zu entflammen, ist das Ziel klar formuliert: Die Qualität der Musik bzw. der Interpretation soll sich im Idealfall direkt auf den empfindsamen Hörer auswirken und ihn im Sinne der Rhetorik ‹moviren›. Ähnlich wie Johann Kuhnau[86] erklärt Vetter weitläufig die Wirkungen der Musik, die bei der «geistlichen Harmonie» noch verstärkt seien: «Wer bey der Anmuth derselben indifferent und unbeweglich bleibet | muß wohl eine verkehrte | daß ich nicht mehr sage | eine unmenschliche Empfindung haben.» Eine solche Anmut provoziert eine emotionale Bewegung, wie der «liebliche Strahl der Sonne» die Säule des Memnon erweicht. Am Schluss des Vorwortes folgen konkrete aufführungspraktische Hinweise zum Spiel der Variationen. Die «gebrochene Art» (ausgeschriebene und auszuhaltende Arpeggi im *style luthé*) führe
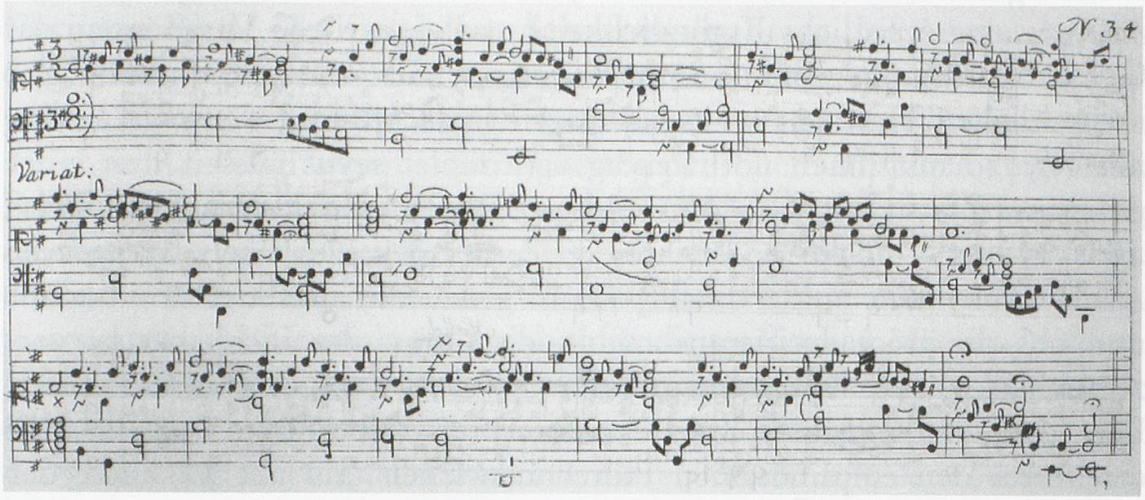
> gewiß eine sonderbahre Anmuth bey sich | wenn sie rechtschaffen und also tractiret wird | daß die Hände beständig auff dem Clavier liegen bleiben | sonderlich aber | wann in der rechten Hand mit dem kleinen Finger der Choral geführet | und man sich des Daumens fleißig bedienet | insgemein aber dieses Merckmahl behält | daß alles douce geschleiffet werden soll.

Wenn mit dem kleinen Finger der Choral geführt wird, kann dies nur durch Versetzen passieren, woraus sofort eine relativ deutliche Artikulation resultiert. Gleichzeitig sollen – gemäss der sehr genauen Notation – die arpeggierten Akkordtöne aber übergehalten werden und die Hände auf dem Clavier beständig liegen bleiben. Dazu soll alles «douce geschleiffet werden». Alles zusammen ergibt ein klangvolles, resonantes Spiel mit weichen Anschlagsmomenten. Wie Zehnder gezeigt hat,[87] wurde diese aus Frankreich kommende Spielart in Deutschland um 1700 als der neuen Mode entspre-

86 KUHNAU, *Historien*, Vorwort.

87 Vgl. dazu ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 116 f., der die Spielart des ‹Schleiffens› ausführlich bespricht.

chend empfunden. Im differenzierten Nebeneinander verschiedener, delikater Anschlagsarten wird die ‹sonderbahre› (=besondere) Anmut hörbar.



Notenbeispiel 1: D. Vetter, Erschienen ist der herrlich Tag, aus: *Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit,* Leipzig, 1709, S. 34.

c) Johann Mattheson

Mattheson vergleicht 1713 die Tonart F-Dur mit «einem hübschen Menschen, dem alles was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Frantzosen reden, bonne grace hat».[88]

d) Georg Friedrich Kauffmann

Seine *Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist: Kurtze, jedoch nach besondern Genie und guter Grace elaborirte Praeludia* [...] (Leipzig, 1733–36) zeigt, dass die *bonne grâce* als Lehnwort bereits selbstverständlichen Eingang in die Sprache gefunden hat.

e) Johann Sebastian Bach

Weder Musikwerke noch Schriftstücke von J. S. Bach tragen den Titel oder die Bezeichnung ‹anmutig› oder *grazioso*. Allerdings gibt es in der Hirtenarie des Weihnachtsoratorium BWV 248/2 eine Textstelle, die das Wort Anmut verwendet. Bach ruft durch den Tenor den Hirten zu: «Frohe Hirten eilt, das holde Kinde zu sehen. Sucht die Anmut, die Anmut zu gewinnen». Für Bachs theologisches Verständnis ist es selbstverständlich, dass das «holde Kind» voller göttlicher Anmut ist. Die Hirten können Herz und Sinne an dieser *gratia/charis* laben und dadurch – im Sinne der Gnade – Anteil an der Anmut gewinnen.

88 MATTHESON, *Orchester*, S. 241.

f) Anmut und die Nationalstile

Wieder einen anderen Akzent in der ästhetischen Auffassung der Anmut in der Musik liefern die Diskussion der Nationalstile und die Frage nach dem rechten Geschmack. So beschreibt der deutsche Lautenist Ernst Gottlieb Baron 1727 das Land der Italiener als «anmuthig, derowegen sich die meisten mehr auf sinnliche als vernünfftige Dinge befleissigen». Frankreich ist für ihn dagegen «galant und complaisant».[89] Dagegen spricht Scheibe 1745 in einem Essay über den französischen Stil, dass man die «Schönheit und Anmut der französischen Musik» durch Telemann «mit nicht geringem Vergnügen empfunden» habe.[90]

Charles Burney hatte 1772 offenbar teilweise ähnliche Erfahrungen gemacht und sie in folgendes humorvolles Bonmot gebracht: «Die Italiener sind das einzige Volk auf Erden, das mit Anmut tändeln kann, und die Deutschen die einzigen, die selbst durch Arbeit Vergnügen erwecken».[91]

4. *La grâce*, *bonne grâce* und *les grâces*

Fast gleichzeitig wie in England (siehe oben II.2) ist auch in Frankreich um 1680 ein neuer Wortgebrauch festzustellen: Neben der *grâce* als Geschenk Gottes bzw. natürliche Begabung werden *les grâces* als Verzierungen äussere Kennzeichen der Grazie/Schönheit eines Menschen oder eines Kunstwerkes (Komposition) gesehen. So schreibt Perrine 1680, er habe seinen Lautenstücken «nouvelles graces» beigefügt, «pour les rendre plus digne de cet honneur de le couronner de nouveaux brillans».[92] Und von Chambonnières ist überliefert, dass sein Cembalospiel nicht nur reich verziert war, sondern dass er immer «nouvelles grâces» gefunden habe.[93]

Jean Henri D'Anglebert widmete seine *Pièces de clavecin* (Paris 1689) der 23-jährigen Marie-Anne de Blois, Prinzessin von Conty, einer legitimierten Tochter Louis XIV. Für sie habe er fast alle diese Stücke geschrieben:[94]

> Je vous présente un recüeil de mes piéces de Clavecin. Il n'i eut jamais un hommage plus legitimement deu. Je les ay presque toutes composées pour Votre Altesse Serenis-

89 BARON, *Untersuchung*, Cap. V, *Von dem rechten Gusto zu spielen*, S. 127 und 175.

90 SCHEIBE, *Critischer Musicus*, S. 146 f.

91 BURNEY, *Tagebuch*, S. 478. Dem Übersetzer, Christoph Daniel Ebeling, scheint diese Beurteilung der eigenen Nation allerdings gar nicht behagt zu haben; in einer Anmerkung wirft er Burney vor, Nationalvorurteilen nachzuhängen und nur ein mit «Anmut getändelte[s]» Wortspiel gesucht zu haben.

92 PERRINE, *Livre*, Vorrede, Widmung an Monsieur Le Tellier.

93 LE GALLOIS, *Lettre*, S. 70.

94 D'ANGLEBERT, *Pièces de Clavecin*, Paris, 1689: Widmungsvorrede, [s. p.].

> sime. Et je puis dire qu'elles vous doivent leurs principales beautez. Les graces naturelles qui accompagnent tout ce que vous faites se répandoient dans votre maniere de joüer des votre plus tendre enfance; Et lors j'avois eu l'honneur de vous môntrer quelques unes de ces piéces, vous mêliez des traits dans l'éxécution qui me donnoient de nouvelles Idées, et qui m'ont fait produire ce que l'on trouvera ici de plus agreable.

Bemerkenswert in dieser Widmung ist die Reflexion über die natürliche *grâce*, die alles Tun der jungen Prinzessin begleite. Aus ihrer Spielweise habe D'Anglebert neue Ideen gewonnen, die ihren Niederschlag in dieser seiner Sammlung gefunden hätten. Da diese Bemerkungen und die Stücke offenbar zurückgehen auf einen längere Unterrichtsphase und D'Anglebert die Entwicklung Marie-Annes mitverfolgen konnte, lässt sich folgern: Die Anmut eines noch nahezu unbewussten, heranwachsenden Mädchens wird hier zu einem Ideal, dem auch die reflektierte Spielweise zu folgen hat. Als einzige aber vermutlich wesentliche Hilfestellung fügt D'Anglebert seiner minutiös mit Verzierungszeichen versehenen Sammlung eine Tabelle von *agréments* bei. Gemäss dem Untertitel sei dies die «maniere de les joüer».

Schon 1687 erörterte Fénélon in einem pädagogischen Traktat, *L'Education des filles* (Paris, 1687) welcher Unterschied zwischen der *grâce exterieure* und der *grâce interieure* bestehe.[95] Die äussere Anmut kann durch die *agréments* ausgedrückt werden, ohne dass sie affektiert wirken soll. Dieser Zusammenhang zwischen innerer Haltung und äusserer *grâce* wird auch in einer Maxime von La Rochefaucauld thematisiert: «La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'ésprit».[96]

Die äusserlich hinzutretenden Agréments sind im Sozialen die «Grundlagen der Gunsterlangung», die auf «unaffektiertem, durch Charme ausgezeichnetem Verhalten» beruhen;[97] als Verzierungen sind sie ein Hilfsmittel, welches Spiel graziös und angenehm macht. Im *Dictionaire de l'Académie française* (Paris, 1694) wird in diesem Sinn *gracieux* als «Agreable, qui a beaucoup de grace & d'agrément» definiert.[98] Deutsche Übersetzer um 1700 geben Agrément übrigens direkt als Anmut wieder.[99] Auch Francesco Gasparini (1708) versteht die Grazie in diesem Sinne, wenn er über das Generalbassspiel spricht, welches mit Mordenten geschmückt werden solle: Ein geschickt angebrachter *Mordente* in einem Akkord beleidige nicht das Ohr, sondern gebe «una certa grazia».[100]

95 KNAB, *Anmut*, S. 72.
96 KNAB, *Anmut*, S. 72.
97 HWR I, Sp. 623.
98 DAF, S. 532.
99 HWR I, Sp. 623.
100 GASPARINI, *L'Armonico*, S. 91.



Abbildung 3: F. S. Geminiani, Titelblatt der *Sonate* [...] op. I (London, 1739): «Die Chariten verdanken dieses Pfand [diese Sonaten] einem Wahrsager [Phoebus-Apollo]»

5. 1680–1750: *gracieusement/ gratioso* als modisches Attribut und als Vortragsbezeichnung oder als Ausdruck eines noch unbestimmten neuen Gefühls

Während in Werken Frobergers schon um 1657 die Bezeichungen (*fort*) *lentement, avec discretion* auftreten, erscheinen in der Cembalo- und Orgelmusik (vorwiegend französischer Provenienz) ab ca. 1676 vermehrt detaillierte Vortragsbezeichnungen, z.B. in den Vorworten von Lebègue (1676), Raison (1688), Boyvin (1700) oder direkt über den Werken. Diese fein nuancierten Angaben zum *mouvement propre*[101] sind je nach Kontext zu deuten als Anweisungen zum Tempo, zur rhythmischen Gestaltung (Inegalität), zur Artikulation, zur Dynamik und zum generellen Charakter.[102] Es ist davon auszugehen, dass die meisten dieser Begriffe im Bewusstseinshorizont der damaligen Musiker präsent waren, werden die Adverbien doch ohne weitere Erklärungen verwendet. Auch *gracieux/ gracieusement* tritt in diesem Zusammenhang wie selbstverständlich auf.

Das Wort *gracieux* scheint im 17. Jahrhundert gemäss den *Remarques sur la langue française* (1647) von Claude de Vaugelas zunächst «kein gutes Wort» gewesen zu sein, welche Bedeutung man ihm auch gegeben habe. Die gebräuchlichste Bedeutung sei *doux*, liebenswürdig, höflich. Und tatsächlich werde dieses Wort normalerweise nach *doux* gesetzt (*doux et gracieux*, *courtois et gracieux*), weil *gracieux* in dieser Gesellschaft leichter akzeptiert würde. Erst nach und nach wird die «bezaubernde Wirkung der grâce auf der Grundlage einer Kunst, die ihre Absichtlichkeit verhüllt», wiederentdeckt.[103] In der ersten Ausgabe (1690) definiert Furetière *gracieux* noch als «bildlich gesprochen vom Stil, vom Pinselstrich», wohingegen in der Ausgabe von 1702 *gracieux* bereits zum Modewort avanciert ist. *Gracieux* bezeichnet etwas, was voll von *agrément*, *honnêteté*, *douceur* und *civilité* sei. Es meine nicht nur höflich, rechtschaffen, zuvorkommend, sondern auch *agréable*, *de bonne grâce*. Es sei vielleicht übermässig in Gebrauch. Heutzutage gebe es kein häufiger benutztes Wort in der Tagessprache und unter den höflichsten Leuten als dieses.[104]

101 LEBÈGUE, *Pièces d'orgue*, Vorwort.

102 Kurz nach 1700 tauchen folgende Bezeichnungen als Charakter- bzw. Spielanweisungen auf: *Agréablement, coulamment, doucement, fierement, gayement, gracieux, gracieusement, gravement, hardiment, légérement. lentement, majesteusement, marqué, modérément, modestement, naivement, nettement, proprement, rondement, sans lenteur, soutenu, tendrement, vif, vite*. Vgl. allg. dazu SAINT-ARROMAN, *L'interpretation*.

103 HWR, S. 622.

104 FURETIERE, *Dictionaire*. Eine ähnliche Definition findet sich im DAF 1694: «Gracieux, [graci]euse. adj. Agreable, qui a beaucoup de grace & d'agrément. Il signifie aussi, Doux, civil, honneste».

Brossard verweist 1705 für *gracieux* auf die italienischen «Termini» *soave* und *gratioso*, welche er definiert als «Gratioso. Veut dire, d'une maniere agréable, gracieuse, capable de faire plaisir. Gracieux. V. soave et gratioso. Soave & soavemente. Adverbe Italien, veut dire, d'une maniere agréable, douce, gracieuse etc.»[105]

Einen Hinweis zum Verständnis des Phänomens, dass ab 1700 vereinzelt und gegen die Jahrhundertmitte vermehrt *grazioso*-Stücken auftreten, kann der Artikel *Grazie* aus Grimms Wörterbuch geben: «anfangs häufig in der verbindung unbeschreibliche grazie, in der sich das noch schwer bestimmbare des als neuartig empfundenen Reizes [...] ausdrückt». Grazie wurde gebraucht «[...] fast ausschliesslich für den reiz leichter, ungezwungener, freier, gefälliger bewegung, als ausdruck eines neuartigen und ganz spezifischen schönheitsempfindes, das sich von dem statisch heroisch bestimmten schönheitsideal des barock deutlich abhebt».

Auch wenn die Brüder Grimm trotz ihres scharfen Sprachbewusstseins hier nicht ganz frei sind von einem negativistischen Barockbild, wird doch eine wesentliche Sache deutlich: eine «sonderbahre Anmuth», ein «je ne sais quoi», ein kaum zu sagendes Gefühl drückt sich aus, mit welchem sich Künstler des 18. Jahrhunderts gegen Ältere und deren Kunstverständnis absetzen.

In der Musik für Tasteninstrumente konnte die Bezeichnung *gracieusement* erst ab 1710 nachgewiesen werden,[106] und zwar in einigen Orgelstücken von Louis-Nicolas Clerambault. Gleich fünfmal verlangt er diese Spielanweisung.[107]

Zu den bis anhin für die Satztypen Duo, Trio, Récit gebräuchlichen unterschiedlichen mouvements kommt das Graziöse wie eine Steigerung noch dazu. Es ist auf die schnelle wie auch auf die langsamere, süssere Seite hin offen. Dies wird daraus ersichtlich, dass *gracieusement* zum einen mit *doucement* und zum anderen mit *gayement* sowie mit verschiedenen Taktarten kombiniert wird.

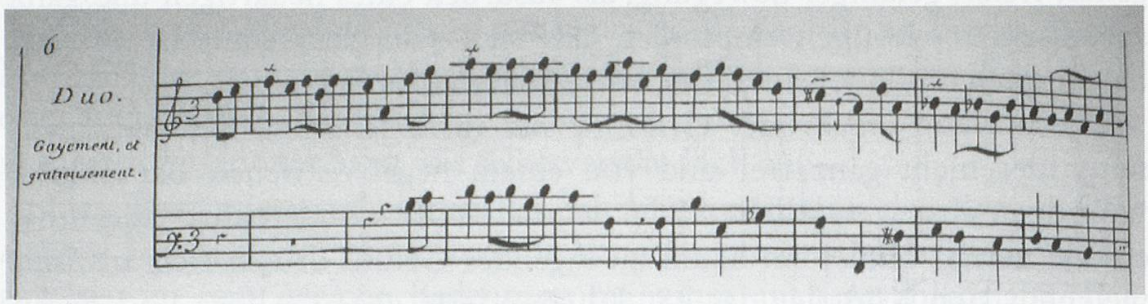
105 BROSSARD, *Dictionaire*, S. 31.

106 Für die Ensemblemusik sind frühere Erwähnungen greifbar: Marin Marais, *Pièces de viole*, *Second Livre*, Paris, 1701, Nr. 132: La Gracieuse. François Couperin, *Quatre Versets d'un Motet*, Paris, 1703, Symphonie: *Vivement & Gratieusement*, daneben auch *lentement*, *doux*; *Sept Versets du Motet*, Paris, 1704. Neben *tendrement*, *légèrement*, *lourez* und *lentement* findet man auch *gratieusement*. M. Marais, *4ème livre*, Paris, 1717: Suite in D, Rondeau le Gracieux; Suite in A, Air *gracieux*. F. Couperin, *Pièces de violes avec la basse chiffrée*, Paris, 1728: Gavotte, *Gracieusement sans lenteur.*
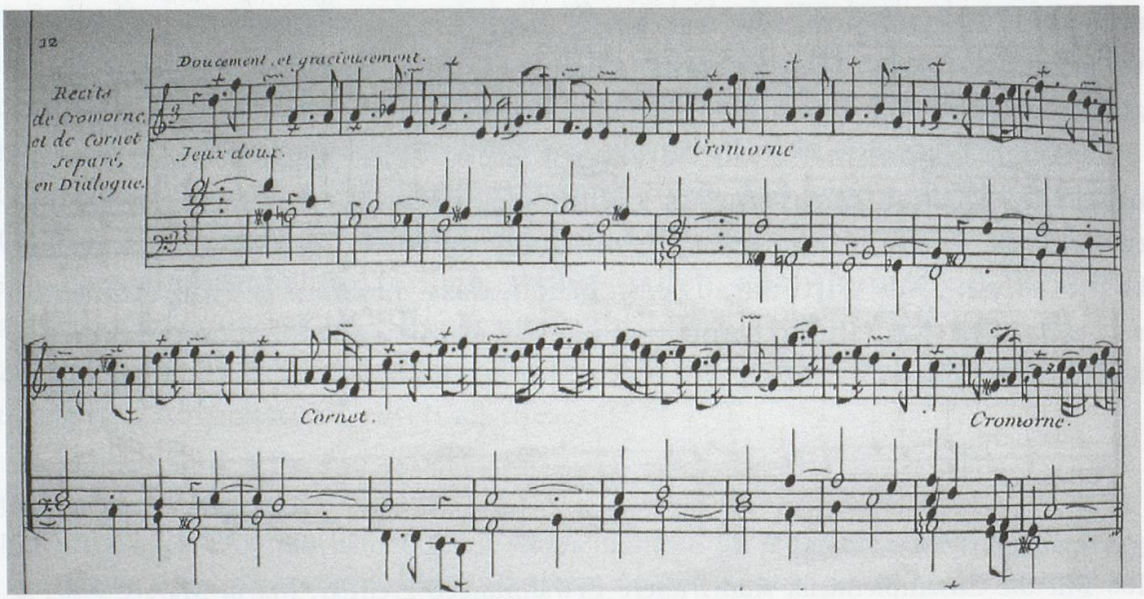
107 CLERAMBAULT, *Livre I*, Suite du premier ton.

Satz	*Spielanweisung*	*Taktart*
Duo	gayement, et gratieusement	3
Trio (Cromorne / Tierce)	gratieusement	2
Récit de Cromorne et de Cornet séparé en Dialogue	doucement, et gracieusement	3
Trio	gracieusement	3
Recit de Nazard	gayement et gracieusement	12/8

Tabelle 1: *Gracieusement* bei L.-N. Clerambault (1710)



Notenbeispiel 2: L.-N. Clerambault, Duo, aus: *Premier livre d'orgue*, Paris, 1710, S. 6.



Notenbeispiel 3: L.-N. Clerambault, Récits de Cromorne et de Cornet séparé en Dialogue, aus: *Premier livre d'orgue*, Paris, 1710, S. 12.

Auffallend häufig verwendet auch François Couperin die Bezeichnung *gracieusement* in seinen ersten beiden Cembalobüchern (*Pièces de clavecin*, Paris I 1713, II 1716/17, III 1722, IV 1730).[108]

Livre, ordre	*Titel*	*Bezeichnung*	*Form/Satztyp*	*Taktart*
I, 1	La Milordine	Gracieusement, et légérement	Gigue	12/8
I, 1	La Fleurie ou La tendre Nanette	Gracieusement		6/8
I, 3	Les Laurentines	Gracieusement		6/4
I, 4	La Pateline	Gracieusement		3/8
I, 5	La Tendre Fanchon	Gracieusement	Rondeau	6/8
I, 5	La Flore	Gracieusement		6/8
I, 5	La Villers	Gracieusement		3/8
I, 5	Les Agréments	Gracieusement, sans lenteur		2
I, 5	Les Onces	Gracieusement, sans lenteur	Rondeau	6/8
II, 6	Le Gazoüillement	Gracieusement et coulé	Rondeau	3/8
II, 7	La Ménetou	Gracieusement, sans lenteur	Rondeau	2
II, 9	Le Peti-deüil, ou les trois Veuves	Gracieusement		3/8
II, 11	La Zénobie	D'une legéreté gracieuse et liée		12/8
III, 16	L'Aimable Thérése	Gracieusement		6/8
IV, 20	La Princesse Marie	Gracieusement sans lenteur		2
IV, 20	La Sezile	Gracieusement	Pièce croisée sur le grand Clavier	3/8

Tabelle 2: *Gracieusement* in Cembalowerken F. Couperins

Von 16 Stücken haben drei die Taktbezeichnung 2; 13 Sätze sind im 3/8, 6/8, 6/4 oder 12/8-Takt geschrieben. Besonders interessant sind die viermal vorkommenden Warnungen *sans lenteur* sowie die Kombinationen mit anderen Spielanweisungen wie *coulé*, *légérement* und *liée*.

Weitere *gracieusement*-Stücke anderer französischer Komponisten seien tabellarisch aufgelistet.[109]

108 Vgl. dazu DREYFUS, *Observations*, S. 191–194.
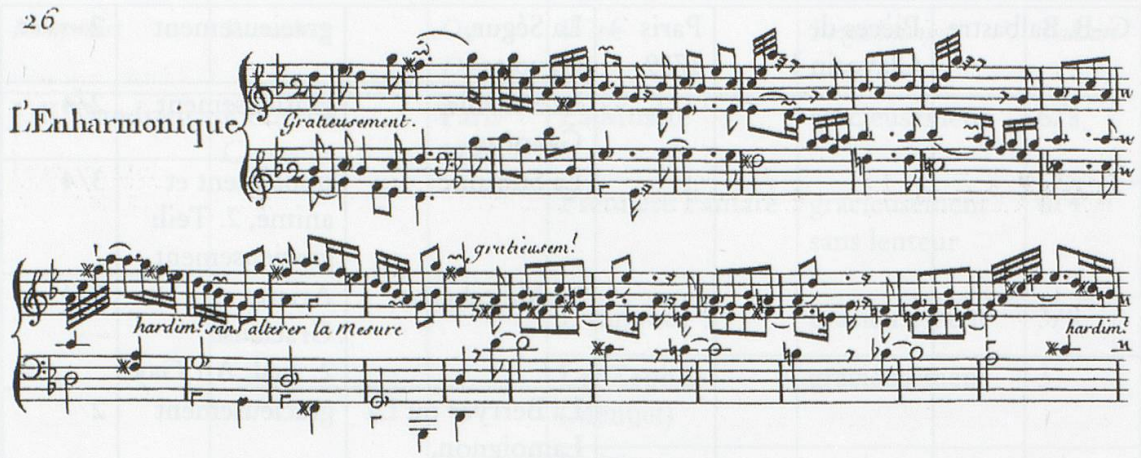
109 Weitere Belege für *gracieusement* oder *gracioso* zu spielende Stücke (vor allem in Ensemblewerken) bei SAINT-ARROMAN, *L'interpretation*, S. 176 ff.

Komponist	*Sammlung*	*Ort Datum*	*Werk*	*Bezeichnung*	*Taktart*
J.-F. Dandrieu	Pièces de Clavecin I	Paris 1724	La Musète	gracieusement	6/8
			Premiere Fanfare	gracieusement sans lenteur	6/4
			L'Enjouée	gracieusement	3/8
			Les Zephirs (Menuet)	gracieusement	3
			Le Timpanon	gracieusement et lié	3/4
			L'Agrèable	gracieusement	2
J.-Ph. Rameau	Pièces de clavecin	Paris 1728	L'enharmonique	gratieusement/ hardiment	2
J. F. Dandrieu	Pièces de clavecin III	Paris 1734	La Gracieuse (Chaconne)	-	3
L.-Cl. Daquin	Premier livre de clavecin	Paris 1735	La Guittare	gracieusement	6/8
			La Mélodieuse	gracieusement	2
J. B. de Boismortier	Quatre Suites de Pièces de Clavecin	Paris 1736	La Caverneuse	gracieusement	3
			La Brunette	gracieusement	3
M. Corrette	Premier livre d'orgue	Paris 1737	Duo	gracioso	3
J. F. Dandrieu	Pièces d'orgue I	Paris 1739	Trio à deux dessus	gracieusement et louré	6/4
			Flûtes	gracieusement	¢
J.-Ph. Rameau	Pièces de clavecin en concert	Paris 1741	La Boucon	Air gracieux	3
			La Livri	gracieux	2
			La Timide	gracieux	2
M. Corrette	L'Amusement du Parnasse, Methode	Paris 1748	Prend ma Philis	gracieusement	2
			La Sultane	gracieusement	2
J. Duphly	Pièces de Clavecin II	Paris 1748	La Lanza	noblement et vif, moll-Teile: gracieusement	2
A. L. Couperin	Pieces de Clavecin	Paris 1751	Rondeau	gracieux	3 (3/8)
J. Duphly	Pièces de Clavecin III	Paris 1758	La de Guyon	gracieux et léger	3 (3/8)
			La de Chamlay, Rondeau	gracieux	2

C.-B. Balbastre	Pièces de Clavecin I	Paris 1759	La Ségur, Gavotte	gracieusement	2
			La Berville, Gavotte	gratieusement	2/4
			La Suzanne	noblement et animé, 2. Teil: gracieusement	3/4
			La Melesherbe	Ariette Gracieuse 2. Teil: Air Gay	2/4
			La Berryer ou La Lamoignon, Rondeau	gracieusement	2

Tabelle 3: *Gracieusement, gracieux/gracioso* in Cembalowerken nach F. Couperin bis 1760

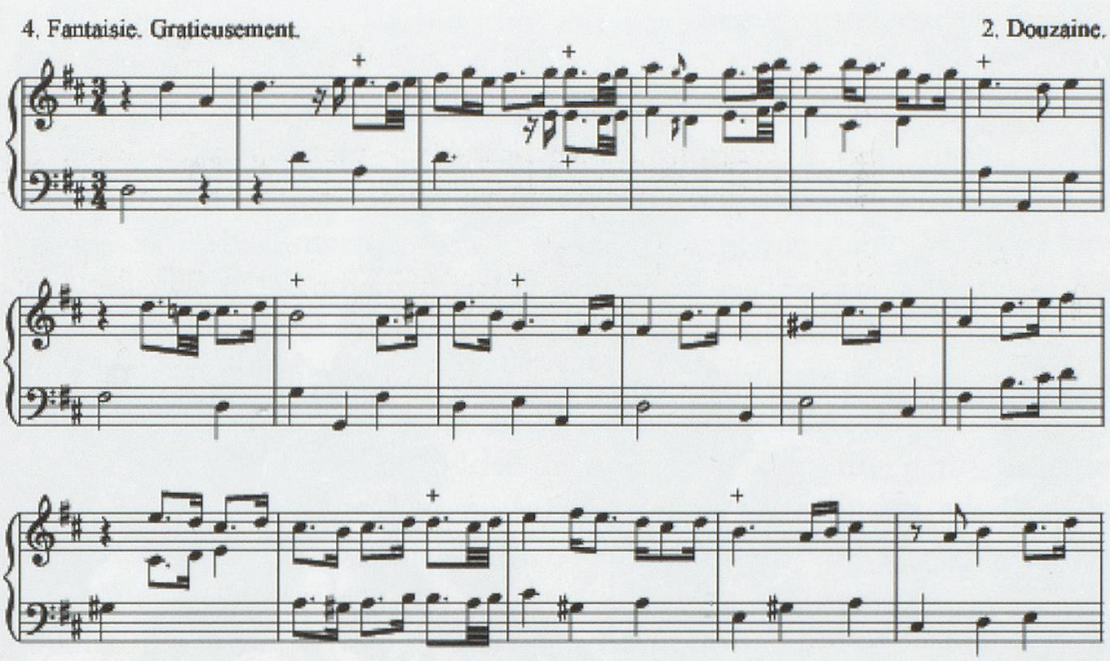
Formal und charakterlich handelt es sich bei diesen Stücken eher um leichtere Sätze, die – mit einigen Ausnahmen – weder von hoher Virtuosität noch von einer starken Affektiertheit geprägt sind, sondern in einer natürlich fliessenden Bewegung gespielt werden wollen. Eine gewisse Häufigkeit von Dreier-Takten fällt zwar auf, aber es erscheinen auch 2 und ¢ als Taktbezeichnungen. Hinsichtlich der Art und Menge der verwendeten Verzierungen lässt sich nichts Verallgemeinerndes beobachten. Das Graziöse scheint sich also erneut einer Festlegung durch Regeln zu entziehen und bleibt als nicht konkret fassbare Forderung für eine bestimmte Vortragsart bzw. Spielhaltung bestehen. Erst im Zusammenhang mit den vorher erklingenden bzw. nachfolgenden Sätze, die nicht *gracieusement* zu spielen sind, kann sich deutlicher zeigen, worin das Graziöse jeweils besteht. Auch innerhalb eines Satzes können solche Charakteränderung auftreten. Dies ist z. B. bei *L'Enharmonique* von Jean-Philippe Rameau, der Fall. Hier sind zwischen die *gratieusement*-Teile dreimal fünftaktige *hardiment* zu spielende Abschnitte eingeschoben.
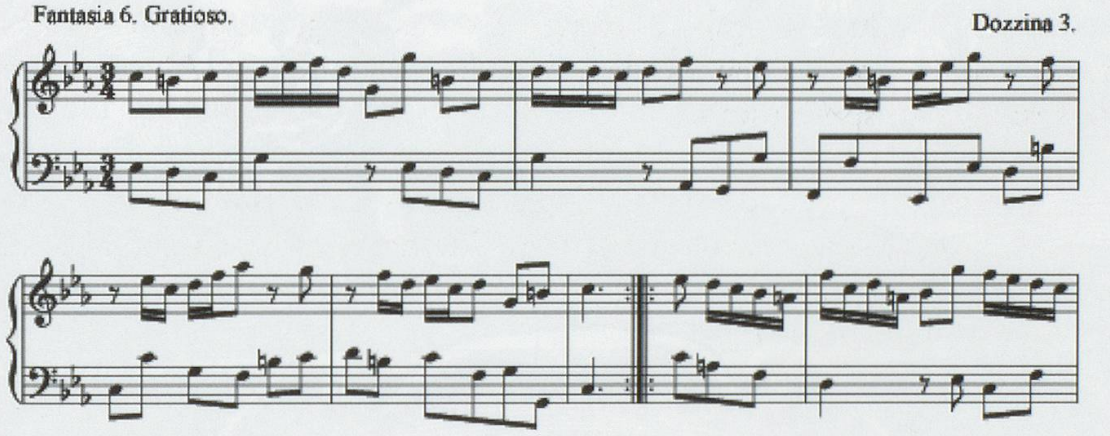


Notenbeispiel 4: J.-Ph. Rameau, *L'Enharmonique*, aus: *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Paris, 1728, S. 26.

In *La Lanza* von Jacques Duphly (II, 1748) wechseln sich *noblement et vif* zu spielende Abschnitte mit *gracieusement*-Sektionen ab. Während jene virtuos und konzertant gesetzt sind, zeichnen diese sich durch eine schlichte, sich wiederholende Melodie aus. Zusammen mit der gleichförmigen Arpeggio-Begleitung über ostinaten Harmoniefolgen wird ein nachdenklich-träumerisches Stimmungsbild erzeugt. Die nachfolgende Bezeichnung *vif* muss wohl so verstanden werden, dass die gracieusement-Abschnitte etwas ruhiger zu spielen sind.

In Deutschland ist es Georg Philipp Telemann, der im Rahmen seiner *Fantaisies pour le clavessin* im vermischten Geschmack (Hamburg, 1732/33) die Satzbezeichnungen *gratieusement* (3/4, 6/4 und 6/8-Takt) und *gratioso* (3/4-Takt) wohl als erster verwendet.



Notenbeispiel 5: G. Ph. Telemann, Fantaisie *Gratieusement*, aus: Fantaisies pour le clavessin, Hamburg, 1732/33.



Notenbeispiel 6: Telemann, Fantasia. *Gratioso*

Zur selben Zeit (1732) erklärt bzw. übersetzt Johann Gottfried Walther *gracieusement* mit «lieblich, anmuthig».[110] Und James Grassineau definiert 1740: «Gratioso, means after an agreeable, pretty, graceful manner».[111] Auch Michel Corrette (1753) versteht *gratioso* als «d'une maniere agréable».[112]

110 WALTHER, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732, S. 287.
111 GRASSINEAU, *Dictionary*, S. 88.
112 CORRETTE, *Maitre*, S. 89.



Abbildung 4: J.-F. Dandrieu, Titelblatt seiner *Pièces de Clavecin* III (Paris, 1734). Amor empfängt von den Grazien eine Lyra

6. 1730–1800: *grazioso* in Verbindung mit Tempowörtern

In einzelnen Musikstücken tritt schon ab den 1720er Jahren *grazioso* in Verbindung mit einem Tempowort auf. Corrette ‹italienisiert› 1737 bereits einzelne französische *mouvement*-Bezeichnungen. Es ergeben sich folgende Entsprechungen: «Adagio – très lentement; Affetuoso – tendrement; Allegro – légèrement; Largo – lentement et avec goût; Presto – vite, avec rapidité; Vivace – avec vivacité mais plus modéré que l'Allegro».[113] *Gracioso* [sic] erhält hier also noch keine Tempoverknüpfung, sondern wird als «d'une manière gracieuse et agréable» erklärt. Ab 1730 scheint die Verbindung der Grazioso-Idee als Spielanweisung mit dem Andante-Typus immer enger zu werden. Auf der einen Seite finden wir das Andante zu Beginn des 18. Jahrhunderts eng mit der Symbolik des menschlichen Weges verknüpft, wie Gerhart Darmstadt aufgezeigt hat.[114] Auf der anderen Seite wird das Graziöse nach 1700 als Sammelbegriff für angenehme und natürliche Bewegungen (der Seele, des Körpers und der Musik) verstanden. Oft kombiniert mit Dreiertakten, Musetten oder auch als Siciliano oder Pastorale erhält die Grazioso-Idee arkadische bzw. paradiesische Konnotationen. Ein Andante Grazioso kann deshalb nach 1730 als Verbindung von zwei grossen Genres angesehen werden. Die nachfolgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will nur die zunehmende Verknüpfung des *grazioso*-Charakters mit einem Tempowort bis 1750 dokumentieren.

Komponist	*Sammlung / Jahr*	*Werk*	*Satz*	*Taktart*
G. B. Somis	Sonate da Camera Turin 1723	-	Gratioso	3/4
Jean-Marie Leclair	Premier livre de Sonates 1723	(verschiedene Sonaten)	Aria Gratioso Gavotta Gratioso Aria Gratioso Gavotta: Gratioso	3 ¢ 3 2
	Second livre de Sonates ca. 1728	Sonata 11	Aria gratioso: Allegro ma non troppo	6/8
	Sonates en Trio (op. 4) ca. 1731–33	Sonata 6	Gavotta gratioso un poco Andante	C

113 CORRETTE, *Livre I*, Vorwort.
114 DARMSTADT, *Andante*, S. 83–98.

Leonardo Leo	Concerto di violoncello con violini, Neapel 1737/8	Concerto II, D-Dur	1. Satz Andantino grazioso	C
		Concerto I, III, V, VI	Jeweils der 1. Satz: Andante grazioso	
Carlo Tessarini	VI Sonate à Violino o Flauto traversiere e Cembalo, 1748	Sonata III	2. Satz Andante Grazioso	6/8
Nicolò Pasquali	Six Sonatas for two Violins, with a Tenor and Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello (ca. 1750)	Sonata V	Letzter Satz: Moderato e Grazioso	3/4

Tabelle 4: Grazioso in Kombination mit Tempobezeichnungen (Ensemblewerke bis 1750)

In der Musik für Tasteninstrumente konnte die Verbindung einer Tempoangabe mit *grazioso* erst nach 1750 nachgewiesen werden. Bei Scarlatti findet sich keine einzige mit *grazioso* bezeichnete Sonate. Die nachfolgende Tabelle stellt eine erste Übersicht dar, die durch weitere Forschungen ergänzt werden muss.

Komponist	*Sammlung*	*Werk*	*Satzbezeichnung*	*Taktart*
C. P. E. Bach	18 Probestücke in 6 Sonaten 1753	14. Probestück	Allegretto grazioso	C
Friedrich Wilhelm Marpurg	Sei Sonate di clavicembalo, Nürnberg 1755	Sonata III in G	Allegro-Grazioso-Presto	
Baldassare Galuppi	1750er Jahre?	Sonata 39[115]	Andante Grazioso	C
Wolfgang Amadeus Mozart	(Sonaten für Clavier und Violine), Paris 1764	Sonate in B, KV 8	2. Satz Andante grazioso	3/4
Antonio Soler[116]	1770er Jahre?	Sonata 94	Andantino gracioso e con moto	2/4
		Sonata 95	Andante gracisoso con moto	2/4
		Sonata 96	Andante gracioso	¢

115 Illy (ed.), *Galuppi-Sonate*.
116 Rubio (ed.), *Soler-Sonatas*, S. 51 ff., 66 ff., 86 ff.

	6 Quinteti, 1776	Quinteto 3. G-Dur	3. Satz: Andantino gracioso	
Wolfgang Amadeus Mozart	Mannheim 1777	Sonate C-Dur KV 309	3. Satz. Rondeau, Allegretto grazioso	2/4
	Paris 1778 (?)	Sonate B-Dur KV 333	3. Satz: Allegretto grazioso	¢
	Wien 1783	Sonate A-dur KV 331	1. Satz: Andante grazioso	6/8
Daniel Gottlob Türk	Klavierschule 1789	11. Handstück	Sonatina Allegretto grazioso	C
	Handstücke für angehende Klavierspieler 1795	12. Handstück	«Die Bindung» Larghetto grazioso	3/8

Tabelle 5: *Grazioso* in Kombination mit Tempobezeichnungen (Werke für Tasteninstrumente)

Erst einige Zeit später bestätigen die Theoretiker diesen Zusammenhang. Die um 1700 noch relativ weit gefasste Charakterbezeichnung *grazioso* wird also nach und nach tempomässig gefasster. Jean-Jacques Rousseau setzt 1768 *gracieusement* fast gleichbedeutend mit *Andante*: «Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot Gracieusement».[117] In seiner Temposkala entspricht Largo > *Lent*, Adagio > *Modéré*, Andante > *Gracieux*, Allegro > *Gai* und Presto > *Vîte*.[118]

Johann Samuel Petri ordnet in seiner *Anleitung zur praktischen Musik* (Leipzig, 1782) *grazioso* («angenehm») unter die «mittelmässig langsamen [...] Kunstwörter vom Zeitmasse».[119]
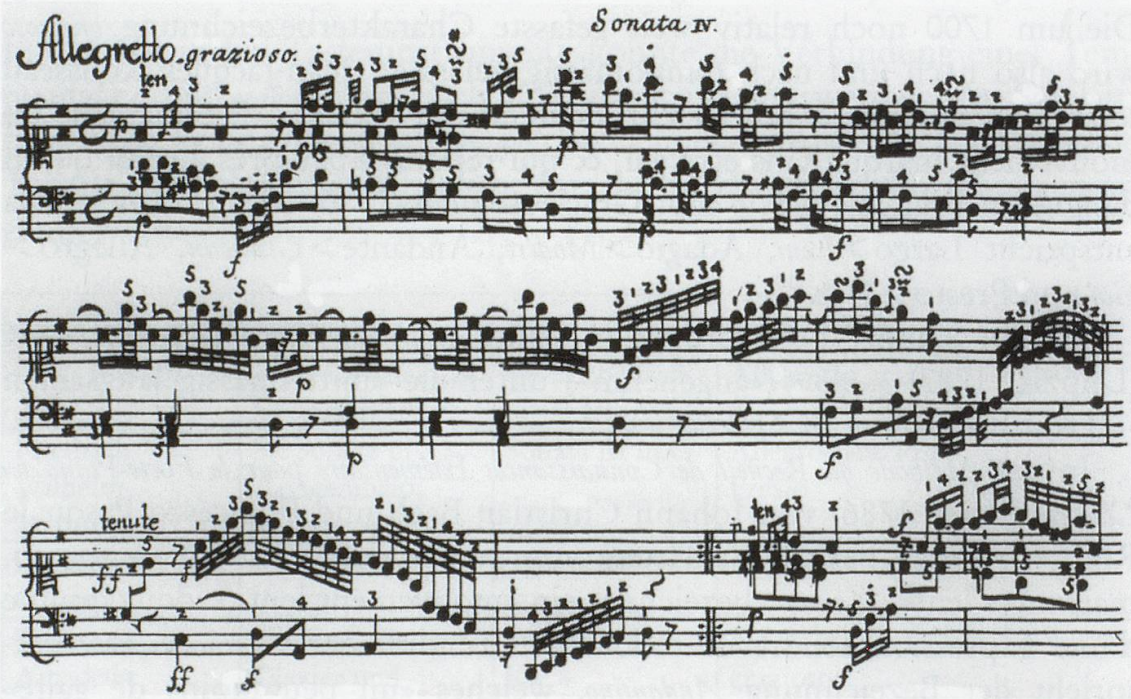
In der *Méthode ou Recueil de Connaissances Élémentaire pour le Forte-Piano ou Clavecin* (Paris, 1786) von Johann Christian Bach und Francesco Pasquale Ricci wird man bei der Erklärung von *grazioso* verwiesen auf «amoroso, mais mois lent». *Amoroso* bezeichnet ein «mouvement lent & doux, animé d'une expression tendre et touchante. Tendrement». *Gracieusement* entspricht der Bezeichnung *Andantino*, welches «un peu moins de gaité» anzeige als das *Andante*.[120] Eine exakte Tempoangabe existiert für ein Stück von Balbastre, das *gracieusement* zu spielen sei. Es handelt sich um eine Romance in C-Dur, die für eine Orgelwalze bestimmt war. Sie hat eine schlichte, aber reich verzierte Melodie über einer in Achteltriolen durchgehenden Begleitung und ist mit 2 und *graçieusement* bezeichnet.

117 ROUSSEAU, *Dictionnaire*, S. 32.
118 ROUSSEAU, *Dictionnaire*, S. 303.
119 PETRI, *Anleitung*, S. 158.
120 BACH–RICCI, *Methode*, S. [3].

Joseph Engramelle beschreibt im Kommentar zu diesem Stück *gracieusement* als «ni lent ni vîte».[121] Aufgrund seiner Angaben kommt man auf einen Grundschlag von MM 49 pro halbe Note.[122]

Die bei François Couperin und anderen vorkommende Anweisung *sans lenteur* kann man als Warnung verstehen, *gracieusement*-Sätze nicht zu sehr im langsamen Bereich anzusiedeln.[123]

Auch *Grazioso*-Sätze, insbesondere in der Taktart 2 oder ¢ sind nicht ‹per sé› ruhige Sätze, was an mehreren Gavotten Jean-Marie Leclairs und an der Kombination *Allegretto grazioso* ersichtlich wird. Eine *Gavotta grazioso* wird vielleicht eine Spur langsamer zu spielen sein, als eine unbezeichnete, gewöhnlich schnelle Gavotte des französischen Hochbarocks. In op. 4 notiert Leclair bei einer *Gavotta grazioso* den Zusatz *un poco andante* und zeigt damit eine neue Richtung an. Das 14. Probestück Carl Philipp Emanuel Bachs (1753) trägt die Bezeichnung *Allegretto grazioso*. Es gilt als erstes Beispiel dieser Art in Deutschland.



Notenbeispiel 7: C. Ph. E. Bach, 14. Probestück (1753)

121 Balbastre, Romance, in: DOM BÉDOS, *L'Art*, Bd. 2, S. 615–634, planche 119.

122 MIEHLING, *Tempo*, S. 129.

123 Z. B. bei CORRETTE, *Pièces*, Avertissement: «Les Flutes et les Musettes [se touche] gracieusement sans lenteur».

7. Anmutigkeit in der deutschen Musikliteratur nach 1750

Aufgrund der ab 1700 zunehmenden Dominanz der italienischen Bezeichnungen in der Musizierpraxis ist es nicht verwunderlich, dass man das Wort *anmutig* selten über einem Musikstück findet. Weder Quantz noch Leopold Mozart erwähnen das Thema in ihren Traktaten. Bei Carl Philipp Emanuel Bach (1753) findet man einen kleinen Hinweis dazu, der zeigt, dass ihm die Ästhetik der Anmut nicht fremd war: Er meint, es sei besser, «die Manieren, welche ihre Anmuth verliehren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen».[124]

Anders als im Bereich der Literatur und der Kunst fand unter den deutschen Musiktheoretikern des Spätbarocks offenbar auch keine grössere Diskussion über die Anmut in der Musik statt. So gibt es also zu der Büste der Juno, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Paradebeispiel der Anmut herangezogen wurde, in der Musik keine explizite Entsprechung.[125] Einzig Johann Georg Sulzer schlägt vor, im Wettbewerb um die schönste Anmut [Carl Heinrich] Graun den Preis zu geben, «dessen liebenswürdige Seele sich auch selbst da zeiget, wo er zornig seyn will».[126]

Daniel Gottlob Türk definiert 1789 im Kapitel ‹Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes› *grazioso*, *con grazia* als «angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth». Das Genre *Pastorale* erklärt er als «hirtenmässig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt».[127] Hieraus erhellt, dass in manchen *grazioso*-Stücken des späten 18. Jahrhunderts Elemente der Schäferidylle (Arkadien), der Naturästhetik (Rousseau) und des antiken Schönheitsideals (Winkelmann) auftauchen und zu einem nicht leicht in Worte zu fassenden Ganzen verschmelzen.

Als die vermutlich letzten ausführlichen Artikel in einem Musiklexikon zu diesem Thema seien die Artikel *Anmuth*, *Grazie* und *grazioso* von Heinrich Christoph Koch erwähnt. 1802 findet man unter *Grazie* einen Verweis auf den Artikel *Anmuth*. Bei der *Anmuth* unterscheidet er «Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreiz, Holdseligkeit, als eine Stufenfolge von

124 BACH, *Versuch*, 1. Teil, S. 61.

125 Juno Ludovisi, 1. Jhdt. n. Chr. Marmor, Kopf einer fünf Meter hohen Kolossalstatue (Rom, Thermenmuseum).

126 SULZER, *Allgemeine Theorie* I, S. 150. Wir würden heute wohl ohne zu zögern den Preis W. A. Mozart geben, insbesondere für den ersten Satz von KV 331.

127 TÜRK, *Klavierschule*, S. 115.

Ausdrücken verwandter Empfindungen [...], deren die eine sich über die andere erhebt».[128] 1807 gibt es unter *Grazie* einen eigenen Eintrag:[129]

> Wenn uns die Schönheit in dem Lebendigen entgegen kömmt, so offenbart sie sich in seiner Gestalt und seinen Bewegungen; die erstere hat Schiller die architektonische Schönheit genannt; die letztere bezeichnet man mit dem Wort Grazie. Die Grazie ist also die Schönheit in den Bewegungen. Ihr Wesen bestehet in der Vereinigung der Lebhaftigkeit mit der Sanftheit. – Die Schönheit allein ist bedeutungslos ohne Grazie.

Auch zum Stichwort *grazioso* gibt es zwei verschiedene Einträge: 1802 «gefällig, mit Anmuth» – 1807 «sich sanft bewegend. S. Grazie».[130]

8. Komplementarität von Anmut und Würde

Bereits in der Antike finden sich ästhetische Begriffspaare, die komplementär aufeinander bezogen sind, sich aber nicht gegenseitig ausschliessen. Beides sind selbstständige Einzelattribute, die in der Aussage über die Qualität eines Gegenstandes, einer Haltung oder einer Bewegung gemeinsam auftreten können und dann eine Steigerung bewirken, so z. B. *venustas* und *gravitas* bei Cicero oder Quintilian, wobei Cicero (und auch noch Schiller) die *venustas* der Frau und die *gravitas* dem Mann zuweist.[131] Auch Castiglione (1529) spricht von der *eleganzia e gravità* (I, 34), oder der *grazia e dignità* (I, 36). In musikalischen Quellen finden sich solche Kombinationen beispielsweise bei Diruta *leggiadria e gravità*. Auch in Frankreich begegnen Stücke, die gleichzeitig *gravement* und *gracieusement* sein können, bzw. sollen.[132] 1762 kombiniert Henry Home selbstverständlich *dignity und grace*. Anmut entstehe erst, wenn körperliche Bewegungen geistige abzeichnen. Niemand erscheine in einer Maske anmutig. Daraus entsteht die Forderung nach Natürlichkeit. Anmut wird zu einem «Beweis von Authentizität».[133] Schillers Anmut und Würde (1793) ist ohne diese Vorarbeiten nicht denkbar. «Sind Anmut und Würde [...] in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet».[134] Er

128 KOCH, *Lexikon*, Sp. 148 f. gemäss DWB Bd. 10, Sp. 1739 f. ist holdselig eine Verstärkung von hold und bezieht sich «früher als das einfache hold, auf die anmut der erscheinung». Die Grazien werden gar als «Holdseligkeiten» und «Anmutsgöttinen» bezeichnet.

129 KOCH, *Handwörterbuch*, S. 175.

130 KOCH, *Lexikon*, Sp. 683; 1807, S. 175.
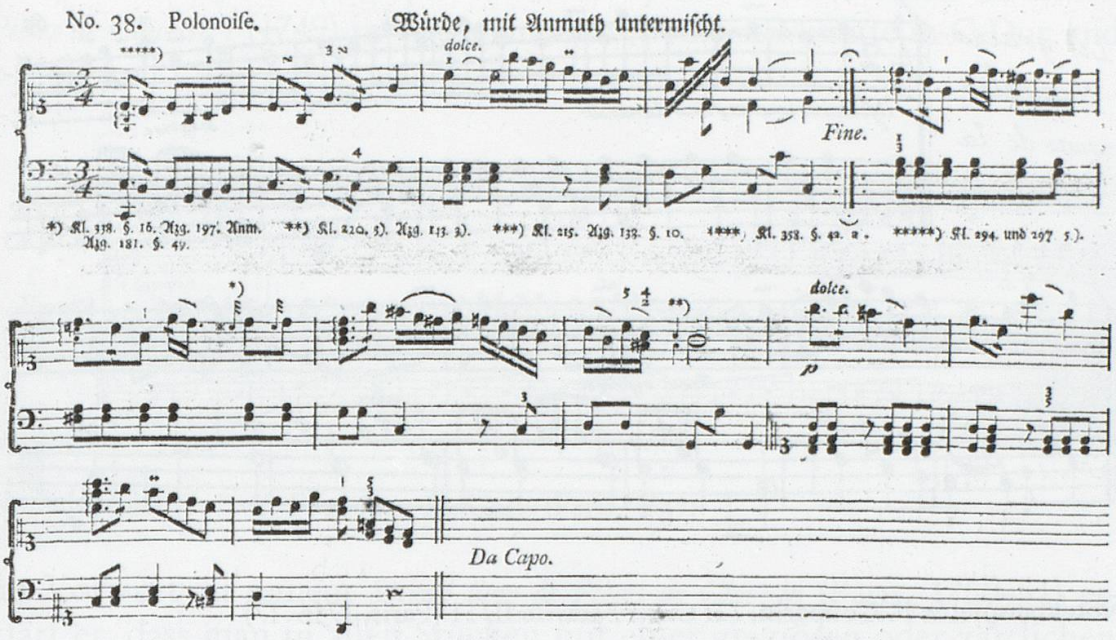
131 HWR I, Sp. 623.

132 So z. B. in F. Couperin, *Les Goûts-réünis ou Nouveaux Concerts* (Paris, 1724): 7. Concert, 1. Satz *Gravement, et gracieusement*; 9. Concert, 1. Satz *Le Charme. Gracieusement, et gravement.*

133 KNAB, *Anmut*, S. 240 f.

134 SCHILLER, *Anmut*, S. 481.

unterscheidet allerdings die wahre Würde von der falschen, der verschlossenen und mysteriösen Gravität.[135] Zweifellos auf Schillers Schrift Bezug nehmend und keineswegs nur ironisch zu verstehen ist das 38. Handstück des 2. Bandes der *Handstücke für angehende Klavierspieler* von Daniel Gottlob Türk (1795): «Würde, mit Anmut untermischet».



Notenbeispiel 8: D. G. Türk, 38. Handstück «Würde, mit Anmut untermischet» (1795)

9. Exkurs: Die Grazien als Kompositionsthema

Sowohl François Couperin, als auch Jacques Duphly und Pierre-Claude Foucquet haben sich mehrere Male die Grazien als Kompositionsthema für Cembalostücke gewählt.[136]
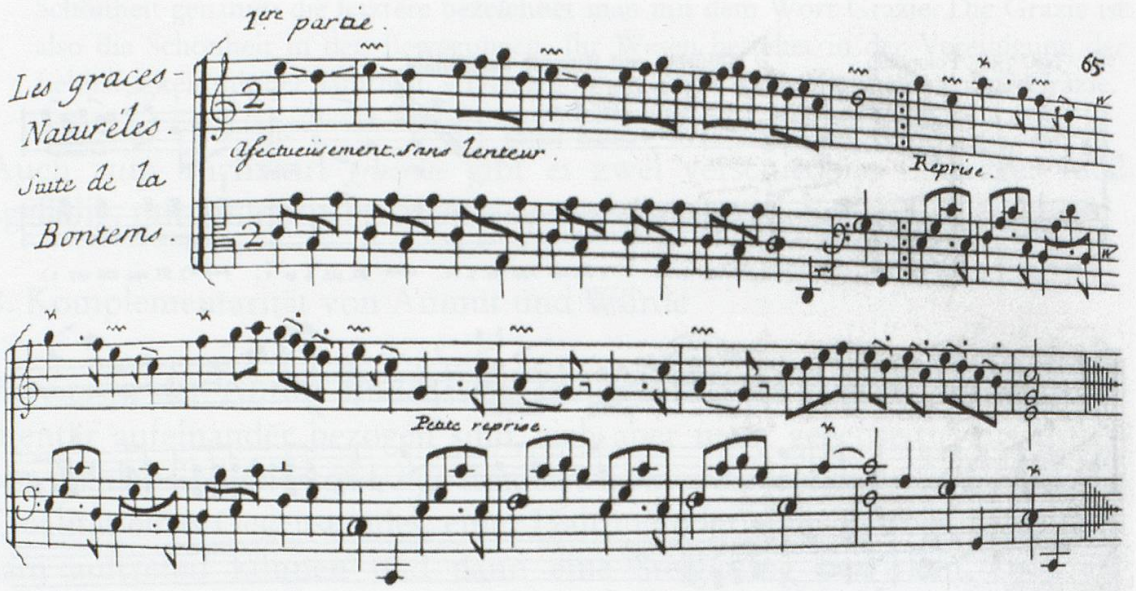
a) François Couperin

Les Graces-Naturéles (II/11) kann als eine Darstellung der natürlichen Grazie eines Menschen oder als veritables Grazienporträt verstanden

135 SCHILLER, *Anmut*, S. 488.
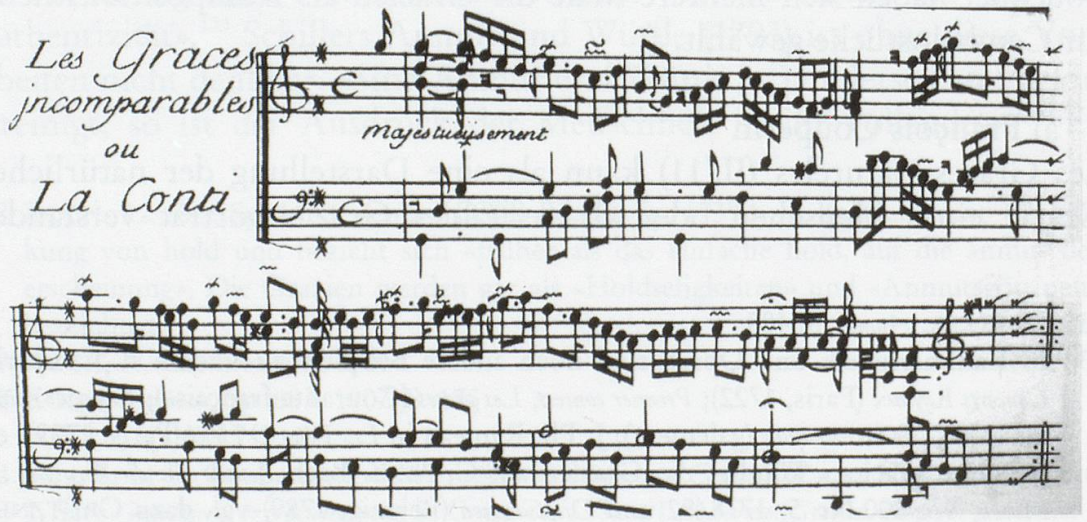
136 In Kammermusik und Opern sind noch andere Beispiele zu finden: F. Couperin, *Concerts Royaux* (Paris, 1722); *Premier concert*, *Les graces* (Courante française); *Les goût-réünis*: *9 concert Le Je-ne-scay-quoy* (gaiement); J. Ph. Rameau in *Les Fêtes D'Hébé* (Paris, 1739): ein Rondeau gracieux kündigt die Grazien an; C. Ph. E. Bach, Lied *An die Grazien und Musen*, Wq 200 Nr. 5, 1778/82 und *Die Grazien* (Leipzig, 1789) vgl. dazu GRÜTZNER, *Grazien. Les Grâces* war im 19. Jahrhundert auch bekannt als eine Tanzform, siehe dazu MGG2, Sachteil Bd. 7, Sp. 1931.

werden. Durch die musetteartig um C-Dur kreisende, einfache Melodik und Harmonik entsteht ein sehr angenehmes Stimmungsbild. Der Naivität und Simplizität wird durch die Spielanweisung *affectueusement* vorgebeugt wie auch durch den deutlich ernsthafteren zweiten Teil in c-Moll.



Notenbeispiel 9: F. Couperin, *Les Graces-Naturéles* II/11 (Paris, 1716–17)
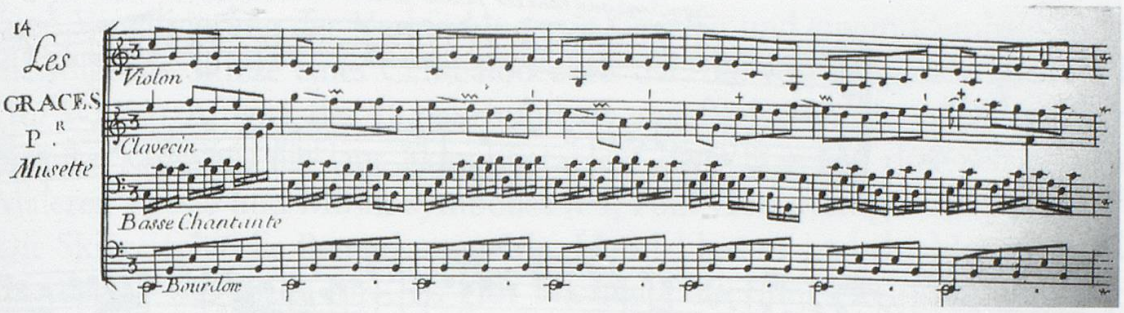
Die *majestueusement* zu spielende Allemande *Les Graces incomparables, ou la Conti* (III/16) zeichnet dagegen ein völlig anderes Bild der Grazien: Hier sind die unvergleichbaren Manieren der schon erwähnten Prinzessin von Conti porträtiert; sie zeigen sich aber nicht im Übermass sondern wohldosiert und in einer gewissen Grösse – anmutig und würdig zugleich.



Notenbeispiel 10: F. Couperin, *Les Graces incomparables, ou la Conti* III/16 (Paris, 1722)

Das Stück *Les Charmes* (II/9) ist wohl kein Porträt der Grazien, im übertragenen Sinne aber ein Porträt ihrer bezaubernden Wirkungen. Couperin benutzt dafür hauptsächlich eine raffinierte Legato- und Überlegatotechnik, vergleichbar der «sonderbahren Anmuth» Vetters.[137]

b) Pierre-Claude Foucquet (1694-1772) stellt die Grazien in seinen *Pièces de Clavecin I* (1749) in Form einer zweiteiligen Musette in C-Dur und c-Moll dar.



Notenbeispiel 11: P.-C. Foucquet, *Les Graces* (Paris, 1749)

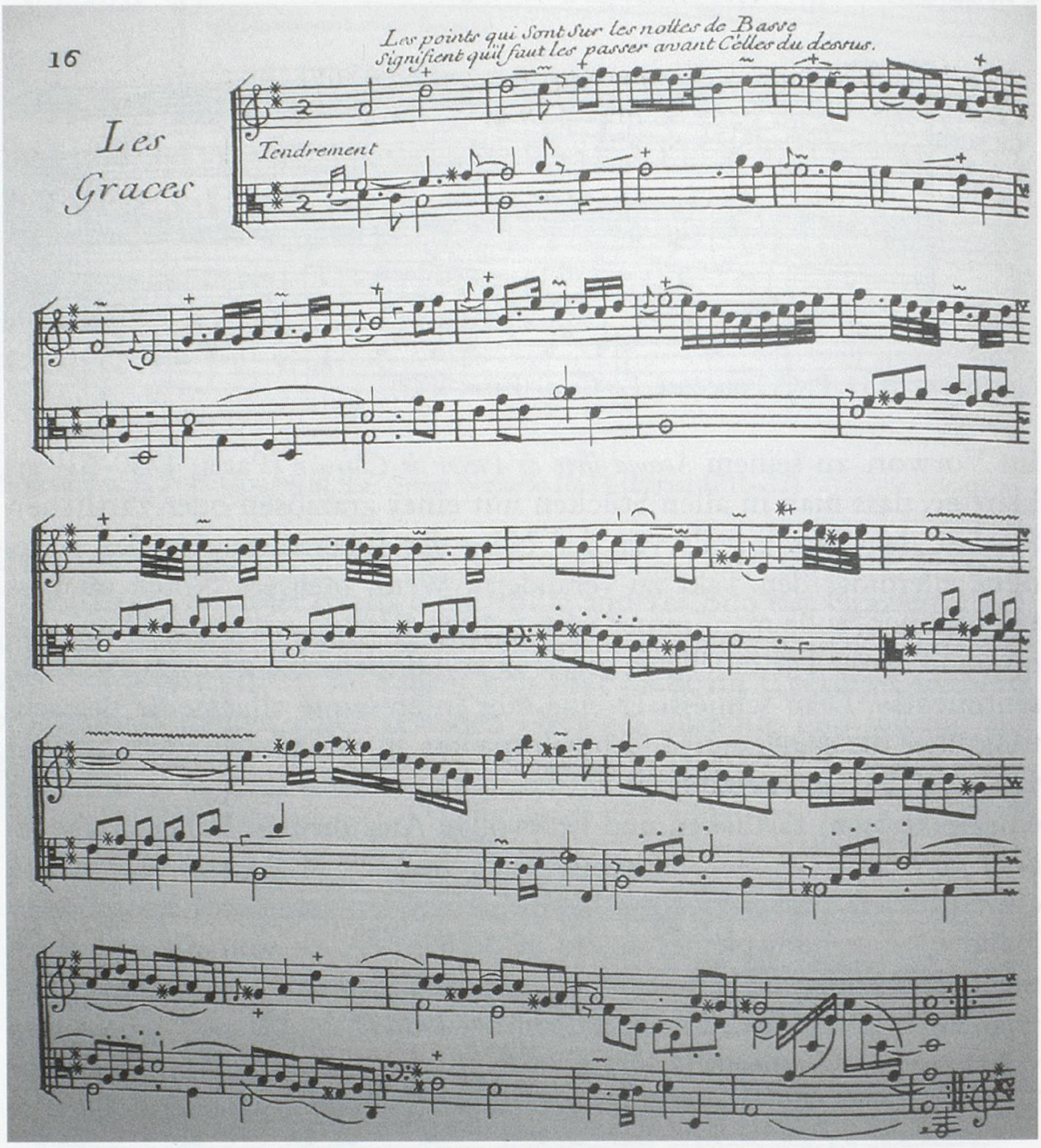
Im Vorwort zu seinem *Second livre de Pièces de Clavecin* (Paris, 1750–51) erklärt er, dass man in allen Stücken mit einer graziösen oder zärtlichen Spielart den Bass jeweils vor der Note der Oberstimme spielen solle, ohne allerdings den Takt zu verändern. Wenn mehrere Noten im Bass vorkommen, solle man immer vom tiefsten Basston aus arpeggieren. «Ce qui rend le toucher moëlleux, gracieux et indispensable pour les Pièces de sentiments». Dem schliesst er eine sehr interessante allgemeine Betrachtung über die seinerzeitige Cembalospielart an. Man bewundere heutzutage eher die Geschwindigkeit der Hand und scheine weniger berührt von einer graziösen, zärtlichen und liebevollen Ausführung. Dabei mache jedoch diese Spielart den Charakter einer schönen Hand aus. Man müsse einen grossen Unterschied machen zwischen den guten und den schönen Händen. «Les unes pleines de feu et de légereté, ne sont pas ordinairement susceptibles de cette éxecution de sentiments, que les belles mains joignent à la rapidité, dont elles sont egalement capables».[138] Die schon von François Couperin (*L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1716) geforderte Technik der *suspension* einzelner Noten scheint hier bei Foucquet ausge-

137 Vgl. dazu das 1718 vollendete Bild Jean-Antoine Watteaus, *Les Charmes de la Vie*, Wallace Collection, London. Ausserdem ZEHNDER, *Delicatesse*, S. 118 f.

138 FOUCQUET, *Pieces de Clavecin II*, Preface.

weitet auf ganze Stücke und wird zu einem Charakteristikum des Graziösen im französischen Cembalospiel.[139]

c) Auch Jacques Duphly bedient sich für seine *Les Graces* (*Pièces de clavecin*, III: Paris, 1758) derselben Spieltechnik. Die Punkte über einzelnen Bassnoten zeigen an, dass diese früher als die entsprechenden Noten der oberen Stimmen gespielt werden müssen.



Notenbeispiel 12: J. Duphly, Les Graces (Paris, 1758)

139 Jean-Baptiste Forqueray empfiehlt 1747 die Technik des zwischen linker und rechter Hand verschobenen Anschlages für zwei Stücke, *La Léon* und *La Silva*.

Duphly greift tief in die cembalistische Trickkiste, um die Grazien lebendig werden zu lassen: Neben einer leichten Zeitverschiebung einzelner Stellen (Rubato), schmücken eine Fülle von verschiedenen Verzierungen (Schleifer, Triller, *cadence coupé*, *suspension*, kurze und sehr lange *ports-de-voix* mit und ohne *pincé*) wie auch vielfältige Artikulationsangaben dieses Stück (Keil, legato-Passagen über zwei Takte, Überlegato-Stellen). All das solle aber *tendrement* gespielt werden: Cembalokunst auf höchstem Niveau, der man die Kunst aber nicht anhören darf!

Eine Visualisierung der Verbindung von Grazien und einem Cembalo stellt die folgende Skizze eines Cembalodeckels dar, die von Sir James Thornhill (1675–1753) Anfang des 18. Jahrhunderts angefertigt wurde. Merkur führt die drei Grazien, die laut Kommentar auf dem Blatt die drei Schwestern Malerei, Poesie und Musik symbolisieren, zum Göttertempel des Apollo.[140] Die Skizze trägt die Bemerkung: «Mr. Handel has or had the Harpsichord this design was made for». Es gibt bis heute allerdings keine Bestätigung dafür, dass dieses Bild je auf einem Cembalo Händels Platz gefunden hätte.[141]

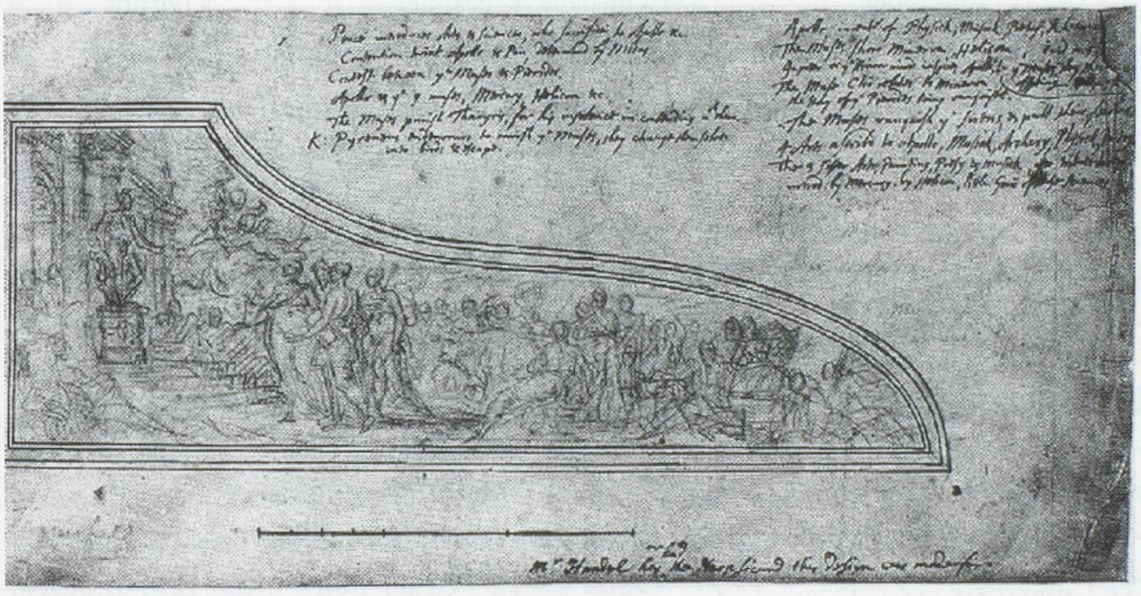


Abbildung 5: Skizze eines Cembalodeckels mit einem Bild der Grazien von James Thornhill (1676–1734) (Cambridge, Fitzwilliam Museum)

140 Siehe dazu MERTENS, *Grazien*, S. 293 ff.
141 Siehe dazu RUSSELL, *Harpsichord*, Plate 62.

III. Zusammenfassung

Das mythologische Bild der drei Grazien fungiert von 1500-1800 als ein Sammelbecken für Schönheits- und Geschmacksvorstellungen. Der davon abgeleitete Begriff der Grazie und der Anmut reicht bezüglich seines musikästhetischen Bedeutungsspektrums von der Grazie als natürliche Schönheit (der Haltung, der Bewegung, der Musik) über die durch Kunstgriffe erlernbare Grazie (*les grâces*, Verzierungen, Spieltechniken) bis hin zur Grazie als spezielle Charakterbezeichnung eines einzelnen Satzes (*andante grazioso*). Die folgende Tabelle gibt einen Überblick.

Zeit	*Ästhetik*		*Musik*	
1500–1650	Grazie als Lebenshaltung	Castiglione	Ideal der künstlerischen Präsentation	Sancta Maria
	Sprezzatura / *dissimulatio* / Verstellungskunst		*Sprezzatura* als freie Zeitgestaltung	Caccini
	Ideal der Körperbewegung	Verschiedene Tanzschulen	Ideal der Körperhaltung, der Handhaltung und des Anschlags (*grazie*, *leggiadria*, *gravità*)	Diruta, Mersenne Denis u. a.
			Anmütigkeit des Spiels, der Form, der Wirkung, der Vielfalt	Praetorius 1619
Ab 1640	*je-ne-sais-quoi* als unbestimmtes Gefühl der Grazie			
Um 1690	*Grâce interieur et exterieur*	Fénélon 1687	*Les grâces*, *les agréments*: Verzierungen als Hilfsmittel, Grazie im Ausdruck zu erreichen	D'Anglebert 1689
Um 1700	Anmut als Bewegung der Seele		Anmutige Clavierübung	Krieger 1699
			Sonderbahre Anmuth: *Style luthé*, «douce schleiffen»	Vetter 1709
Ab 1700			*gracieusement* und *grazioso* als Charakteranweisung	
Ab 1716			Grazien als Topos für Cembalostücke	F. Couperin u. a.

Ab ca. 1720			*Grazioso* als Tempoidee (und Charakteranweisung)	
Ab 1750	Neubestimmung der Anmut: Natürlichkeit, Authentizität		*Grazioso* oft als 3/4-Takt; Andante grazioso: schlicht, natürlich, angenehm, naiv	
			In Frankreich: *Suspension* und Rubato als Spieltechniken bei graziösen Stücken	Foucquet, Duphly
1793/1795	Anmut und Würde: Verbindung von Ästhetik und Ethik	Schiller	«Würde mit Anmut untermischet»	Türk

Tabelle 6: Grazie und Anmut in ästhetischen und musikalischen Quellen 1500–1800

Die terminologische Einheitlichkeit der Begriffe Grazie und Anmut sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von Sancta Maria (1565) für das Tastenspiel geforderte *gracia* in einem umfassenderen Sinne gemeint ist als ein *gracieux* zu spielendes Cembalostück François Couperins oder ein grazioso-Satz der Frühklassik. Dennoch gibt es Übereinstimmungen. Vorsichtig kann dies so formuliert werden:

Anmut wird von fast allen Autoren im höchsten Sinne als die Schönheit der äusseren in Übereinstimmung mit der inneren (seelischen) Bewegung verstanden. So gesehen ist sie eine Gabe Gottes (*gratia dei*) bzw. der Natur. Als solche ist sie den Menschen in unterschiedlichem Mass gegeben. In der Musik des 16.–18. Jahrhunderts wird sie als ästhetisches Ziel sowohl für die Komposition wie auch für die Spielhaltung und Ausführung der notwendigen Bewegungen betrachtet. Die Anmut kann durch Erziehung und Selbsterziehung verstärkt ins Bewusstsein gerufen, entwickelt und dann auch zielgerichtet angewendet werden (*sprezzatura*, Verstellungskunst). Wird sie allzu bewusst eingesetzt und für den anderen in der menschlichen Begegnung oder in der Kunst und Musik als Absicht spürbar, büsst sie ihre bezaubernde Wirkung ein, konkreter gesagt: Je mehr das Musizieren als bewusster Vorgang gesehen und gelehrt wird, desto mehr verschwindet die natürliche Anmut. Dies erscheint für eine bewusstseinsgeschichtliche Betrachtungsweise nahezu selbstverständlich und wird durch die um 1700 im Zuge der Aufklärung einsetzende Fülle an Betrachtungen über dieses Thema bestätigt.

Im Versuch, die Anmut zurück zu erlangen, werden verschiedene Mittel eingesetzt. Diese reichen von einfachen Rezepten zur Körper- und Spielhaltung über verschiedenartige Hinweise zur Tongestaltung, Verzierungen (*grâces*), rhythmische Veränderungen und Freiheiten (Rubato) bis hin zu Satzüberschriften (*gracieux, gratioso*), die als Charakter- und/oder Tempoanweisungen gelesen werden können. Das Anmutige, Reizvolle oder Charmante eines Musikstückes entzieht sich jedoch aller Regelhaftigkeit und bleibt letztlich – wie die göttliche Gnade – unverfügbar.

Um 1700 verliert die Grazie ihren Charakter eines Lebenskonzeptes und wird in der Bezeichnung *gracieusement / grazioso* mehr und mehr zu einer modischen Bezeichnung für das gewisse Etwas (Charme, Reiz, *je-ne-sais-quoi*) bestimmter Sätze (häufig im 3/8- oder 6/8-Takt). Ausgehend von Italien tritt nach 1730 *grazioso* vermehrt zusammen mit Tempowörtern auf, insbesondere in der Kombination mit Andante. Damit wird – der Reflexion durch die Kunsttheorie vorausgehend – eine angenehme, gefällige Bewegung angedeutet, die sich mitunter von älteren, als barock im negativen Sinne empfundenen musikalischen Ausdrucksformen bewusst abzusetzen scheint. Wieweit dabei auch ein mythologisches, religiöses, rhetorisches, ästhetisches oder ethisches Bedeutungsfeld mitschwingt, muss im Einzelfall für jedes Stück geprüft werden und hängt nicht zuletzt davon ab, welchen Rest von Anmut wir als Hörer oder Interpreten uns trotz oder dank unseres Bewusstseins noch erhalten haben. So ist es eine *crux* und eine Gnade zugleich, was Goethe uns durch die zahmen Xenien zuruft:[142]

> All unser redlichstes Bemühn
> Glückt nur im unbewussten Momente.
> Wie möchte denn die Rose blühn,
> Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte!

142 GOETHE, *Gedichte*, 24. Zahme Xenien (1827), S. 325.

ANDREA LINDMAYR-BRANDL (SALZBURG)

«die orgl seye meine Paßion». Orgelspielen und Organistenamt bei Wolfgang Amadeus Mozart

‹Mozart und die Orgel› ist auf den ersten Blick ein wenig ertragreiches Thema, denn eines der größten Genies unserer Musikgeschichte hat soviel wie keine eigenständige Komposition für dieses Instrument hinterlassen[1] – so schmerzhaft diese Tatsache für Organisten auch sein mag!

Der Grund für das weitgehende Fehlen von Mozartscher Orgelliteratur wird in einem Dialog deutlich, der in einem Brief vom 17. Oktober 1777 festgehalten ist und kurioser Weise das Zitat des Titels dieses Beitrags enthält. Auf der Reise nach Paris nützte der 21-jährige Mozart die Gelegenheit, in Augsburg den berühmten Clavierbauer Johann Andreas Stein in seiner Werkstatt zu besuchen und berichtet darüber dem Vater:[2]

> als ich H: s*tein* sagte ich möchte gern auf seiner orgl spiellen, denn die orgl seye meine Paßion; so verwunderte er sich groß, und sagte: was, ein solcher Mann wie sie, ein solcher grosser Clavierist will auf einen instrument spiellen, wo keine douceur, kein Expreßion, kein piano, noch forte, statt findet, sondern immer gleich fortgehet? –

Stein spricht damit neue ästhetische Ansprüche an, die auf der Orgel kaum zu realisieren sind. Musik war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Empfindungssprache, sie war Ausdruck des unmittelbaren Affekts – Musik musste ‹rühren›, und zwar auf einer ‹obersten› Empfindungsebene. Um diesen Ausdrucksgehalt umzusetzen, hatte auch der Interpret entsprechend sensibel zu agieren. Er sollte «voll geist, feüer und geschwindikeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der orgl».[3] Dass auch Mozart diese musikästhetischen Vorstellungen teilte, belegt

1 Zu den Bemühungen, unter den Kompositionen für Tasteninstrumente originäre Orgelwerke zu entdecken vgl. PALM, *Orgelkompositionen*. Eine Besprechung der Orgelpartien in Kirchenwerken sowie der Kirchensonaten von Mozart findet man bei HASELBÖCK, *Orgel*, S. 168 ff. Orgelnahe Werke sowie Stücke für Orgelwalze werden diskutiert bei HASELBÖCK, *Mozart*, S. 40 ff.

2 MOZART, *Briefe*, Nr. 352, Z. 55 f. (Bd. II, S. 69 f.).

3 Ebenda, Z. 66 f., S. 70.

eine Empfehlung an seine Schwester Nannerl, die er ihr von seiner nächsten Reisestation Mannheim aus erteilt:[4]

> mein rath wäre, meine schwester [–] der ich mich unterthänigst empfehle [–] solle sie [Sonaten von Myslivecek] mit vieller expreßion, gusto und feüer spiellen [...]

Orgelmusik zu komponieren, in der starke Expression, Gusto und Feuer des Interpreten unmittelbar zum Ausdruck kommen, war aufgrund der instrumententechnischen Gegebenheiten der Orgel des 18. Jahrhunderts kaum möglich. Besser eigneten sich dafür besaitete Tasteninstrumente, insbesondere das Piano-Forte, das in den nächsten Jahrzehnten seinen Siegeszug antreten sollte.

Dazu kam aber auch, dass die Orgel im Gottesdienst immer stärker in eine begleitende und dem Volksgesang dienende Funktion zurückgedrängt wurde. Vor allem in katholischen Kirchen wurde solistisches Orgelspiel nach und nach durch konzertante Instrumentalmusik ersetzt, bei der die Orgel primär als Continuo-Instrument diente. Freies Spiel im Sinn einer Orgelimprovisation wurde zwar nach wie vor gepflegt, sei es als Intonation für die Messgesänge oder als Hintergrundmusik zu stillen liturgischen Handlungen. Große komponierte Werke hatten im regulären Ablauf der Messe aber keinen rechten Platz. Wenn es überhaupt das Amt eines Organisten gab, dann war dieser zugleich Klaviermeister und hatte Unterricht am Cembalo zu geben.[5]

*

Für die Orgel komponieren ist *eine* Sache, die Orgel spielen eine ganz andere. Verfolgt man den oben zitierten Dialog weiter, stößt man unmittelbar im Anschluss an die zitierte Passage auf jenen berühmten Ausspruch Mozarts, der das Herz jedes Organisten wärmt und die schmerzliche Lücke im Repertoire beinahe wieder gut macht:[6]

> – das hat alles nichts zu bedeuten. die orgl ist doch in meinem augen und ohren der könig aller jnstrumenten.

Die Liebe zu diesem Instrument, die auch Jean-Claude Zehnder (und die Autorin) teilen, wurde in Mozart früh geweckt. Im Salzburger Eltern-

4 MOZART, *Briefe,* Nr. 370, Z. 97 f. (Bd. II, S. 120).

5 Siehe dazu HASELBÖCK, *Orgel* sowie EDLER, *Gattungen*, S. 33 ff. (Die Instrumentenfrage).

6 MOZART, *Briefe*, Nr. 352, Z. 59–61 (Bd. II, S. 70).

haus lernte er zwar zunächst die Geige und das Clavier zu spielen, der Weg zur Orgel war davon aber nur einen Katzensprung entfernt. Bereits im Alter von sechs Jahren hatte sich Wolfgang bei seiner ersten Reise nach Wien «auf der Orgel so herumgetummelt», dass – nach den Worten des stolzen Vaters – die Zuhörer sich «fast zu Todt wunderten».[7]

Das Pedalspiel lernte er erst ein Jahr später, als die Familie eine Konzertreise in die andere Himmelsrichtung, nämlich nach München, unternahm. Als in Wasserburg am Inn das Rad der Kutsche brach und damit eine unfreiwillige Pause eingelegt werden musste, nützte man die Zeit und ging an die Orgel, wo Leopold «dem Wolferl das Pedal erkläret» hat. Wie schnell der junge Mozart auch bei diesem Instrument das Gelernte umsetzen konnte, ist beeindruckend:[8]

> Davon er dann gleich stante pede die Probe abgeleget, den schammel hinweg gerückt, und stehend preambulirt und das pedal dazu getreten, und zwar so, als wenn er schon viele Monate geübt hätte. alles gerüeth in Erstaunen und ist eine neue Gnad Gottes, die mancher nach vieler Mühe erst erhält.

Bei dem Instrument in Wasserburg handelte es sich um eine süddeutsche Orgel mit kurzer Oktave, ein Typus, der auch im Salzburgerischen vertreten war. Das chromatische Orgelpedal lernte Mozart erst viel später kennen, wie aus dem anfangs zitierten Brief aus Augsburg zu entnehmen ist:[9]

> – vom anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weill es nicht gebrochen[10] war. es fing c an, dann d. e, in einer reihe. bey uns ist aber D und E oben, wie hier E♭ und f#. ich kamm aber gleich drein

In der bildlichen Darstellung des Pedals innerhalb der Orgellehre des Salzburger Domstiftsorganisten Johann Baptist Samber wird das hier Beschriebene noch deutlicher (s. Abb. 1).

7 MOZART, *Briefe*, Nr. 34, Z. 7–10 (Bd. I, S. 50). Die Orgel stand in Ybbs an der Donau.
8 MOZART, *Briefe*, Nr. 49, Z. 50 ff. (Bd. I, S. 71).
9 MOZART, *Briefe*, Nr. 352, Z. 72 ff. (Bd. II, S. 70).
10 Anderer Sprachgebrauch; gemeint ist damit die «kurze Oktav» im Pedal.

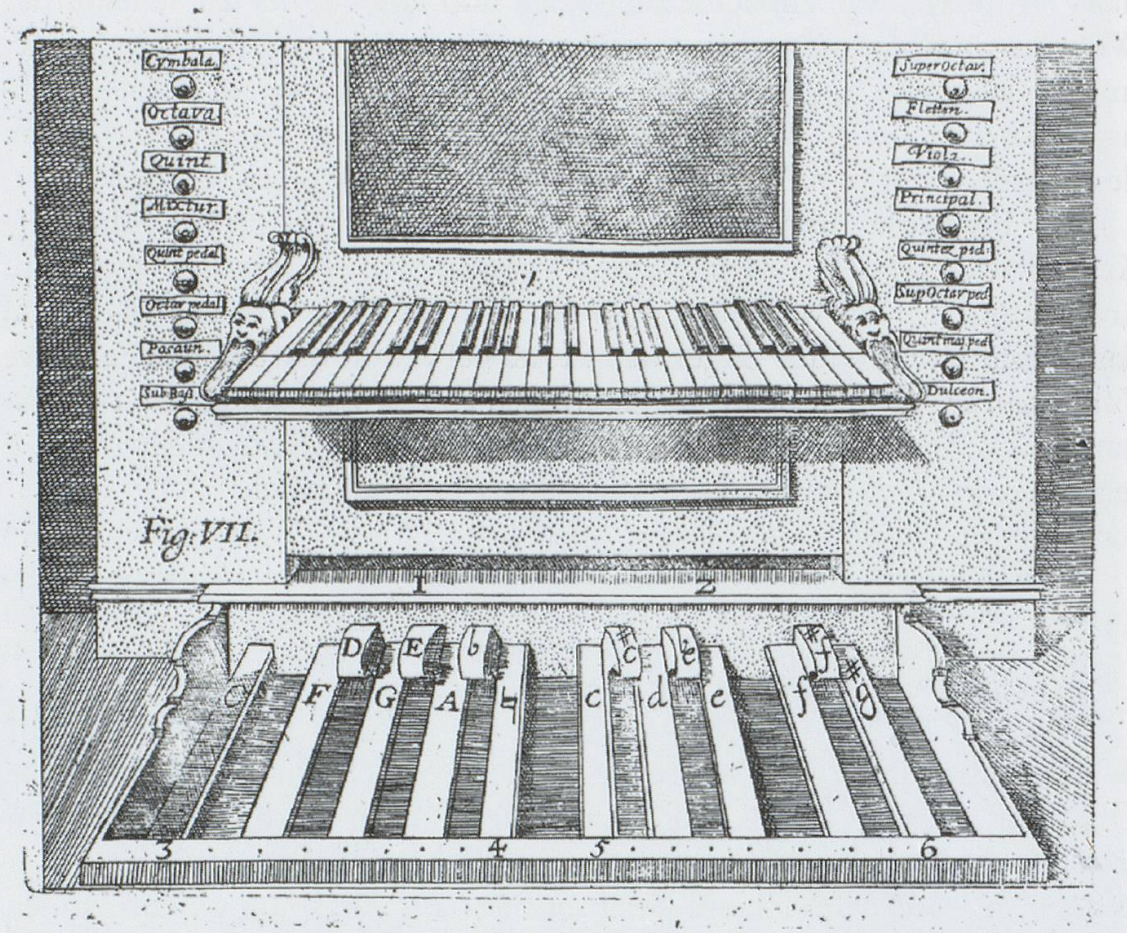


Abbildung 1: Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem organicam*, Salzburg 1707, Figur VII

Orgelspielen war wirklich Mozarts Passion. In Mannheim etwa ist ihm das Spiel «recht vom herzen gegangen» und er freute sich auf den nächsten Orgelbesuch: «da werde ich mich auf der orgl köstlich divertiren».[11] Salzburger Jugendfreunde mussten ihm die Bälge aufziehen,[12] und als Dreizehnjähriger ließ er sich öffentlich an der Orgel von St. Peter hören.[13] Auf seinen ausgedehnten Reisen nahm er jede Gelegenheit wahr, auch die Orgel des jeweiligen Aufenthaltsortes kennenzulernen – der Vater erinnert ihn daran, als er alleine von Paris heimreiste («du weist, daß wir auf unsern Reisen dieses allzeit gethann, und wenigst die Orgeln

11 MOZART, *Briefe*, Nr. 398, Z. 28 ff. (Bd. II, S. 206).

12 MOZART, *Briefe*, Nr. 93, Z. 194 f. (Bd. I, S. 175): «Er [Mozart] erinnerte sich, daß er [Cajetan Hagenauer] ihm oft eine Fliege gefangen und die Orgel aufgezogen, auch die Pölzl-windbüchse gebracht».

13 MOZART, *Dokumente*, S. 85, Aus Hagenauers Schreibkalender, 15. Oktober 1769: «[...] et dein Dominus Wolfgangus Mozart per mediam horam coram omnibus ad stupendum majus organum pulsavit».

in den Kirchen Besucht haben»[14]). Dadurch hatte schon der jugendliche Mozart eine Vielzahl von unterschiedlichen Orgeltypen kennen gelernt.

Neben den ein- bis zweimanualigen Instrumenten der süddeutsch-österreichischen Bauart im engeren Umkreis seiner Heimat hatte er Gelegenheit, auf mitteldeutschen und den großen niederländischen Orgeln zu spielen («man findet in Flandern und Brabant durchaus gute Orgelwerke»[15]). Mozart ließ sich unter anderem auf den großen Orgeln in London, Gent, Antwerpen sowie der Müller-Orgel in Haarlem hören, spielte auf der Cliquot-Orgel der Hofkapelle in Versailles und auf der Silbermann-Orgel im Strassburger Münster. Sein Ruf als exzellenter Organist eilte ihm voraus und Leopold berichtete aus London: «Er hat auf des Königs Orgel so gespielt, daß alle sein Orgelspielen weit höcher schätzen als das Clavier spiellen».[16] Auf seinen Reisen in den Süden lernte er den italienischen Orgeltypus kennen und bot mit seinen Orgelkonzerten auch den einfachen Menschen die Möglichkeit, seine musikalische Hochbegabung zu erleben. Der Ansturm war dementsprechend groß.[17] In den letzten Lebensjahren sollte Mozart auch noch die Orgel der Dresdner Hofkirche sowie der Thomaskirche in Leipzig kennen lernen. Dass dabei der über 70-jährige Thomaskantor Doles in Mozarts Orgelspiel seinen Lehrer Johann Sebastin Bach wiederzuerkennen glaubte, hat ihn sicherlich gerührt und geehrt.[18]

Im Gegensatz zu weniger talentierten Musikern seiner Zeit, die auf der Orgel wie auf einem Clavier spielten, wusste Mozart sehr wohl mit dem Instrument auch ‹orgelmäßig› umzugehen. Gemeint war damit ein polyphones Spiel, frei improvisiert oder als Präludium oder Fuge gefasst. Dem Augsburger Clavierbauer Stein, der ihn nach seinen ersten Bedenken doch an seine Orgel geführt hatte, demonstrierte er die besonderen Qualitäten eines gekonnten Orgelspiels:[19]

> was glauben sie, H: stein, werde ich herumlaufen auf der orgl? – – ach sie, daß ist ganz was anders. wir kammen auf den Chor. ich fieng zu Præludiren an, da lachte er schon, dann eine fuge. das glaube ich, sagte er, daß sie gerne orgl spiellen; wenn man so spiellt –

14 MOZART, *Briefe*, Nr. 500, Z. 98 f. (Bd. II, S. 500).
15 Ein *Nota bene* Leopolds aus dem Brief von Den Haag vom 19. September 1765 (MOZART, *Briefe*, Nr. 102, Z. 74 f. [Bd. I, S. 202]).
16 MOZART, *Briefe*, Nr. 88, Z. 177 f. (Bd. I, S. 151).
17 Vgl. MOZART, *Briefe*, Nr. 152, Z. 43 ff. (Rovereto) und Z. 80 ff. (Verona) (Bd. I, S. 298 f.).
18 Vgl. MOZART, *Dokumente*, S. 298; BACH-DOKUMENTE III, Nr. 1009.
19 MOZART, *Briefe*, Nr. 352, Z. 68–72 (Bd. II, S. 70).

Wie Mozarts Orgelspiel sich innerhalb der Liturgie gestaltete, lesen wir in dem Bericht aus Mannheim vom 13. November 1777 an Vater Leopold:[20]

> vergangenen Sonn=tag spiellte ich aus spass die orgl in der kapelle. ich kamm unter den Kyrie. spiellte das End darvon; und nachdem der Priester das gloria angestimmet, machte ich eine Cadenz. [...] es stund dan und wan Pizzicato. da gab ich allzeit den tasten bazln. ich war in meinem besten Humor. anstatt den benedictus muß man hier allzeit spiellen. ich nahm also den gedancken vom Sanctus, und führte ihn fugirt aus. da stunden sie alle da, und machten gesichter. auf die lezt nach dem ita missa est, spiellte ich eine fugue.

‹Orgelmäßig spielen› konnte man aber auch auf das Spiel auf anderen Tasteninstrumenten übertragen. Als Mozart in dem Augsburger Kloster Heiligenkreuz auf einem kleinen Clavichord vortrug, war die Bewunderung der Zuhörer groß. Sie sollte noch gesteigert werden, indem man von ihm verlangte, er solle auch «orglmässig spiellen»:[21]

> ich sagte, er möchte mir ein thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den geistlichen [Stand] gab mir eins. ich führte es spazieren, und mitten darin, |: die fugue gieng ex g minor :| fieng ich major an, und ganz was scherzhaftes, aber in nämlichen tempo, dann endlich wieder das thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte wesen nicht auch zum thema der fugue brauchen könnte? – – ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es gieng so accurat, als wenn es ihm der Daser [ein Salzburger Schneider!] angemessen hätte.

Die Vertrautheit mit der Fugentechnik und dem Extemporieren im fugierten Stil trug ihre reichen Früchte in der Komposition von Klavierfugen, Chorfugen in Messen, aber auch in der Kammermusik, wie etwa der Fuge für Streichquartett KV 546. Schließlich muss auch die reiche klangliche Erfahrung betont werden, die Mozart im Spiel an den verschiedensten Orgeln gewinnen konnte und die in sein gesamtes kompositorisches Schaffen in vielfältiger Weise Eingang gefunden hat.

*

Für die Orgel komponieren ist *eine* Sache, die Orgel spielen eine andere, das Amt eines Organisten zu bekleiden, eine dritte. So sehr Mozart das Orgelspielen geliebt hat, so wenig erstrebenswert erschien ihm eine Position als Organist.

20 MOZART, *Briefe*, Nr. 370, Z. 80 ff. (Bd. II, S. 120).
21 MOZART, *Briefe*, Nr. 355, Z. 44 ff. (Bd. II, S. 82).

Über die musikalische Situation am Salzburger Hof ein Jahr nach Mozarts Geburt informieren uns die *Historisch-kritische[n] Beyträge zur Aufnahme der Musik* von Friedrich Wilhelm Marpurg. In Band III von 1757 gibt ein anonymer Berichterstatter, vermutlich Leopold Mozart, «Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757», indem er das Personal der Hofkapelle detailliert auflistet.[22] Als Kapellmeister diente damals Johann Ernst Eberlin, der sich zuvor als Organist bewährt hatte und auch als Komponist einen Namen hatte. Vizekapellmeister war der Italiener Giuseppe Lolli. Leopold Mozart bezeichnet sich dort als «Violonist und Anführer des Orchesters», was einem Konzertmeister gleichkommt, war damals in Wirklichkeit aber nur ein gewöhnlicher Hofviolinist. Unter der Rubrik «Organisten und Cembalisten» erscheinen drei Namen: Anton Cajetan Adlgasser, als «Accompagnist auf dem Flügel» und Schüler Eberlins gelobt; Franz Ignaz Lipp, der außerdem Violine spielte, einen schönen Tenor hatte und «nicht übel componirt»; sowie der aus einer Salzburger Organistenfamilie stammende Georg Joseph Paris.[23] Die Aufgaben der drei Musiker waren sehr genau definiert: Adlgasser als Hoforganist und Lipp als Domorganist hatten abwechselnd die Haupt- und Seitenorgel zu spielen und waren zum «Ac[c]ompagnement in der Kammer» verpflichtet; Paris als Domstiftsorganist war für die Begleitung der täglich stattfindenden Choralgottesdienste zuständig (s. Abb. 2).

Diese vergleichsweise große Zahl von Organisten hängt mit der besonderen Aufführungssituation in Salzburg zusammen. Allein im Dom waren zu Mozarts Zeit sechs Orgeln aufgestellt: die große Orgel auf der Westempore über dem Hauptportal, vier kleinere Orgeln auf den Emporen der vier Kuppelpfeiler sowie ein Chorpositiv im Presbyterium (s. Abb. 3). Johann Rochus Egedacher war als Hoforgelmacher für die Pflege und Instandhaltung der Salzburger Orgeln verantwortlich.[24]

22 MARPURG, *Beyträge*, Bd. 3, 3. Stück, I.

23 Siehe dazu auch HINTERMAIER, *Organisten* und ID., *Hofkapelle*.

24 Siehe dazu WALTERSKIRCHEN, *Orgelbau* und ID., *Orgeln*.

Organiſten und Cembaliſten.

16. Hr. Anton Cajetan Adelgaſſer, von der Inſel in Bayern. Spielt vernünftig, ſchön und meiſtens cantabel. Er iſt nicht nur ein guter Organiſt; ſondern auch ein guter Accompagniſt auf dem Flügel. Beydes hat er dem Hrn. Capellmeiſter Eberlin zu verdanken, von dem er auch die Regeln der Setzkunſt erlernet hat; wie er denn auch ſehr angenehm ſetzet. Nur hänget er noch gar zu merklich an der Nachahmung andrer, ſonderlich ſeines Lehrmeiſters.

17. Hr. Franz Ignatius Lipp, von Eggenfelden in Bayern. Spielet auch eine Violin, ſinget einen ſchönen Tenor und componirt nicht übel.

Dieſe zween Herren Organiſten haben die groſſe Orgel (die im Hintertheile der Kirche ſtehet) und die Seitenorgel (wo die Concertſänger ſind) wechſelweis zu verſehen. Nicht weniger gehören ſie beyde zum Acompagnement in der Kammer.

18. Hr. Georg Paris, aus Salzburg, hat allezeit die kleine Orgel unten im Chor, wo die Chorſänger ſind, zu ſpielen; und verſiehet die täglichen Choralgottesdienſte. Er hat etliche Sachen für die Kirche geſetzet.

Abbildung 2: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, III. Band, Drittes Stück, Berlin 1757



Abbildung 3: Der Innenraum der Salzburger Domkirche, Kupferstich-Radierung von Melchior Küsell (um 1675)

Als Wolfgang 1772 in den besoldeten Dienst des Erzbischofs trat, war sein Vater bereits zum Vizekapellmeister aufgerückt. Als Hofkonzertmeister war dem Sechzehnjährigen der viel ältere Johann Michael Haydn zur Seite gestellt. Mozarts Verpflichtung am Salzburger Hof währte fast fünf Jahre und endete jäh. Der neue Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo war im Gegensatz zu seinem Vorgänger nicht gewillt, den Reisewünschen der Familie Mozart entgegen zu kommen und lehnte deren Ansuchen um Freistellung für eine mehrmonatige Reise indirekt ab, indem er einfach nicht antwortete. Wolfgang Amadeus sah sich daraufhin gezwungen, in einer «unterthänigst und gehorsammsten Bitte»[25] um seine Entlassung anzusuchen. Darauf reagierte der Erzbischof prompt:[26]

> DECRETUM
> an den Hochfürstl. Salzburg. Conzertmeistern Wolfgang Amade Mozart
> Demnach Ihro Hochfürstl. Gnaden das von dem uti à latere um gnädigste Dienst Entlassung unterthänigst eingereichte Bittblat mit der Gnädigsten Decretierung anhero gelangen lassen, daß Vatter, und Sohn ihr Glück weiter zusuchen die Erlaubnüß haben; [...] Die 1ma Septembris 1777

Graf Colloredo war über dieses Ansinnen seines Untergebenen offensichtlich verärgert und entließ nicht nur den Sohn, sondern auch gleich den Vater. Tatsächlich verließ jedoch nur Wolfgang Amadeus den Hof und versuchte, auf der berühmten Reise nach Paris sein «Glück weiter zu suchen».

Aus dem lebhaften Briefwechsel zwischen dem Vater einerseits und dem Sohn (und Mutter Mozart) andererseits erfahren wir nicht nur von den zunächst vielversprechenden musikalischen Gelegenheiten, die sich für Mozart auf seiner Reise ergaben; wir bekommen auch umgekehrt Einblicke in das Salzburger Hofleben in Abwesenheit seines entlassenen Konzertmeisters. Als sich Mutter und Sohn gerade in Mannheim aufhielten, ereignete sich unter besonders kuriosen Begleitumständen der Tod des Hoforganisten Anton Cajetan Adlgasser. Vermutlich war es ein Schlaganfall, der ihn beim Spiel an der Domorgel während der Vesper ereilte. Der tragisch-komische Bericht Leopolds von diesem öffentlichen Ereignis ist lesenswert und wird im Anhang abgedruckt.

Leopold stellt in der Nachschrift dieses Briefes gleich die Frage nach der Nachfolge des Hoforganisten und berichtet, dass Obersthofmeister Georg Anton Felix Graf Arco ihn um ein vertrauliches Gespräch gebeten hatte:[27]

25 MOZART, *Dokumente*, S. 146 (Aufschrift am Umschlag des Ansuchens, außen).
26 MOZART, *Dokumente*, S. 146.
27 MOZART, *Briefe*, Nr. 395, Z. 98 ff. (Bd. II, S. 203).

S^e: Ex: Obersthofmeister ließ mich heute nach der Arcoischen Lection hinaufruffen, [–] und das war, um mit mir zu sprechen, weil er dich so Lieb hatte, [–] und ob er dich nicht im discurs dem Erzbischof als Organisten proponieren dürfte. Ich dankte ihm für diese Gnade, und verbath es, und sagte ihm daran wäre nun nicht mehr zu gedenken, erklärte ihm auch alles mit Umständen. Er sagte, er ware itzt vergnügt und es wäre ihm ein Stein vom Herzen [gefallen].

Graf Arco – jener Hofbedienstete, der einige Jahre später Mozart mit dem legendären Fußtritt endgültig aus dem Dienst des Salzburger Erzbischofs befördern sollte – war bewusst, dass der Sohn Leopolds die besten Qualifikationen für das nun vakante Amt hatte. Zugleich war ihm aber auch bekannt, dass Colloredo ihm immer noch zürnte und war daher heilfroh, dass Leopold keine Ansprüche an das Amt des Hoforganisten stellte. Wenige Tage später, Ende 1777, gibt Leopold ein Gespräch zwischen Graf Arco und dem Salzburger Domherrn Franz Joseph Graf Starhemberg wieder, das die Stimmung am Salzburger Hof bezüglich des ehemaligen Wunderkindes illustrieren sollte. Die für Wolfgang inszenierte Szene liest sich wie ein Ausschnitt aus einem Drehbuch zu einem Film:[28]

Graf Starnberg war bey gr: Arco ihn in der Aderlasse zu besuchen. die Rede fiel auf Adlsgassers Todt.

Gr: Arco. Nun seyd ihr angesetzt, nicht wahr? – der junge Mozart würde euch nun gute dienste gethann haben.

gr. Starnberg. ja, es ist die wahrheit, er hätte sich wohl noch gedulten können.

gr. Arco, wie, gedulten? das ist zum lachen! wer hätte diesen jähen fall [= Adlgassers Tod] vor[her]sehen können – – und wenn auch – – was würdet ihr ihm wohl *zu seinen geschissenen – f* dazu gegeben haben [gemeint ist: gezahlt haben]. Es ist sein Glück das er weg ist! man ist lange genug abscheulich mit ihm umgegangen.

Gr: Starnb. ja, das muß ich bekennen, er ist sehr misshandelt worden: es muß doch iedermann bekennen, daß er der stärkste Clavierist in Europa ist. Er hätte sich aber ia doch noch gedulten können.

Gr: Arco *[() in voller Hitze!()]* ia scheissen! Es geht ihm ganz gut in Manheim, da hat er eine gute Gesellschaft gefunden mit welcher er nach Paris geht, diesen bekommt ihr nimmer, es geschieht euch recht!

An die Mutter gerichtet, geht dem Bericht das Bekenntnis Leopolds voraus: «Sein Glück, sein Ruhm wird die süsseste Rache für uns seyn».[29]

Wenige Tage nach dem Jahreswechsel machte sich der Erzbischof von sich aus auf die Suche nach einem neuen Organisten. Über seine Schwester, die Gräfin Maria Antonia Lodron, fragte er bei Joseph Arco, dem Bischof von Königgrätz, an, ob ein gewisser «Hasse oder Hass» bereit

28 MOZART, *Briefe*, Nr. 399, Z. 13 ff. (Bd. II, S. 209).
29 Ebenda, Z. 12 f. (S. 209).

wäre, als Organist in Salzburg zu dienen. Leopold erinnert Wolfgang in einer wenig schmeichelhaften Beschreibung, dass sie mit diesem bereits in Wien zusammengetroffen waren: «es ist der schmuzige alte kerl, der dir beym Fürst Pugiatowsky in Wienn das thema von der Fuge vom Scarlati hat aufgegeben».[30] Als diese Anfrage offensichtlich nichts fruchtete, bat der Erzbischof sowohl seinen Vizekapellmeister als auch seinen Konzertmeister um Rat:[31]

> S[e]: Exc: der Obersthofmeister [Arco] haben mir gemeldet, daß S[e]: Hochf: G[na]den ihm befohlen hätten *mir und dem [Michael] Haydn* zu sagen, ob wir nicht einen recht *guten Organisten* wüsten, dieser müste aber auch ein *trefflicher Clavierist seyn*, anbey von *gutem Ansehen, sich gut presentieren können um den Damen Lecktion zu geben.* wie? sagte ich, auch mich haben S[e]: Hochf: G[na]den benennt? – ja – – absonderlich sie! und lachte. – ich antwortete: ich weis niemand der alle diese Eigenschaft[en] hat. *Ist vielleicht einer in Manheim, so kann er sein Glück machen.*

Leopold empfand dieses Vorgehen als zynisch und drückt sein gestörtes Verhältnis zum Salzburger Hof in der unmittelbar daran angeschlossenen Erzählung aus:[32]

> für einen welschen Secretaire war das Walterische Zimmer beym Andretter vom Fürst bestellt und 8 täge geheitzt. Er ist aber nur bis Roveredo gekommen, wo er schon die Salzb: Luft gerochen, die ihm ein so starkes fieber zugezogen, daß er wieder zurück gekehrt, und obwohl er nur 3 Täge aus war, so übl aussahe, daß er, *wie die Briefe sagten*, nicht mehr zu kennen war.

Dass sich der Stiftsorganist von Laufen, Sebastian Fellacher, mittlerweile um die Stelle als Hoforganist beworben hatte, nimmt Leopold nicht Ernst. Er berichtet es als *Nota bene*, «der Wolfg[ang] soll lachen».[33]

Wolfgang Amadeus Mozart war aber nicht zum Lachen. Seine Bewerbungsreise verlief mittlerweile nicht so erfolgreich, wie er es sich vorgestellt hatte. Weder in München, noch in Mannheim oder einer anderen Stadt, die am Weg lag, eröffneten sich ihm konkrete Angebote für eine angemessene Position. Auch in Paris ergab sich nichts Ernsthaftes, trotz vieler Möglichkeiten, sich in der musikalischen Öffentlichkeit zu präsentieren. So erscheint ihm ein vages Angebot von einem Waldhornisten (!) der Hofkapelle des französischen Königs, die Organistenstelle in Versail-

30 MOZART, *Briefe*, Nr. 401, Z. 112 ff. (Bd. II, S. 219). Gemeint ist damit vermutlich nicht der Opernkomponist Johann Adolph Hasse, sondern ein Mitglied der weitverzweigten norddeutschen Organistenfamilie Hasse.

31 MOZART, *Briefe*, Nr. 403, Z. 43 ff. (Bd. II, S. 224).

32 Ebenda, Z. 50 ff. (S. 224 f.).

33 Ebenda, Z. 60 f. (S. 225).

les zu übernehmen, wie ein Strohhalm, den er in der Not zu ergreifen überlegt. Dem Vater gegenüber stellt er sogar eine genaue Rechnung bezüglich des Gehalts auf und kommt nach der Umrechnung der französischen auf die heimische Währung auf die vergleichsweise hohe Summe von rund 915 Gulden, was allerdings in Paris weit weniger wert sei als zu Hause.[34]

Leopold zeigte sich von dieser Möglichkeit zunächst angetan und nennt ihm eine Reihe von Argumenten, das Angebot doch ernsthaft zu prüfen.[35] Wolfgang reagierte jedoch nicht darauf, und im nächsten Brief des Vaters wird wieder alles zurückgenommen: «Ich halte die ganze Sache nur für einen *frommen Wunsch* des H: Rudolf [dem königlichen Waldhornisten]».[36] Grund für diesen Rückzug ist eine Entwicklung am Salzburger Hof, die Leopold geschickt in die Wege geleitet hatte. In aller Ausführlichkeit berichtet er dem Sohn nach Paris:[37]

> Die gräfin fragte mich vor einigen Tägen im vorbeygehen da wir auf der Stiege zusamm kahmen, wie sie es öfter thut, um euer beyder wohlseyn, und was ich für Nachrichten hätte. Ich sagte ihr ganz trocken und mit einer gewissen eile (dann ich eilte zum Mittagessen) daß es euch sehr gut gehe, und daß du, wenn du Lust hättest vielleicht eine Stelle der 2 Königl: Organisten bekommen könntest, daß &c: so, wie du mir geschrieben hattest.
> Gestern kommt hl: Bullinger [Freund der Familie und Hauslehrer von Graf Arco] zur gewöhnliche Stunde zu uns und erzehlte mir alsogleich eine Neuigkeit, nämlich der Abbé Henry [Lodronscher Hofmeister] wäre aigens zu ihm gekommen, und hätte ihm erzehlt, was ich ihr gesagt hätte. Sie sagte ihm, daß es ihr sehr Leid war, daß deine affaire in ihrer abwesenheit vorgegangen; sie möchte wissen, ob ich wünschte dich wieder hier bey mir zu haben; Sie könnte versichern, *daß er seiner zeit gewiß Capellmeister werden würde*, daß es aber itzt, da du dem Fürsten den dienst aufgesagt, wegen des Fürsten reputation nicht möglich wäre, daß du doch itzt als Concertmeister und Organist (wo es nur wegen der grossen orgl und accompag: bey Hof wäre) monatl: auf 50 fl kommen würdest. [...] Ich habe keine Eyle mit Abbé Henry zu sprechen, damit sie sehen, daß mir an ihrem Vorschlag nichts gelegen ist: so bald ich mit ihm gesprochen, werde ich euch schreiben, was weiter vorgehet.

Die Suche nach einem geeigneten Organisten für den Salzburger Hof verlief nach wie vor ergebnislos. Der Domorganist Lipp musste seit dem Tod Adlgassers bei Hof am Cembalo begleiten, was Leopold eine «Bestialität» nennt; Michael Haydn kam nicht in Frage, weil er seine Schwägerin aufgenommen hatte, die vom Hofvioliniſten Brunetti ein illegales Kind

34 Vgl. MOZART, *Briefe*, Nr. 449, Z. 101 ff. (Bd. II, S. 358).
35 Vgl. MOZART, *Briefe*, Nr. 450, Z. 231 ff. (Bd. II, S. 365).
36 MOZART, *Briefe*, Nr. 452, Z. 122 f. (Bd. II, S. 372).
37 Ebenda, Z. 123 ff. (Bd. II, S. 372 f.).

erwartete und der Erzbischof darüber verstimmt war.[38] Außerdem soll er nach Angaben Leopolds einmal in Anwesenheit des Herrschers die Orgel gespielt haben, «aber so erschröcklich, daß wir alle erschracken, und glaubten es werde ihm wie dem seel: Adlgasser ergehen».[39] Die Briefe, die der Erzbischof nach Wien, Prag und Königgrätz nach einem «anständigen Organisten und Clavieristen»[40] aussandte, brachten nur eine Empfehlung eines gewissen «*Mandl* oder wie», die Leopold gleich abtut. In einem Gespräch mit Graf Starnberg machte Leopold klar, «daß [sein] Sohn über einen solchen Antrag lachen würde»,[41] und wenn er überhaupt zurückkäme, dann nur unter einem «ansehnlichen Gehalt». Es ging dabei aber nicht nur um Geld, sondern auch um verletzten Stolz:[42]

> *Sie* müssen Kommen – und, um etwas einzugehen, müssten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden. und das ist nicht zu vermuthen. – wir wollen es erwarten – man muß nichts verreden, als das Nasenabbeisen.

Leopold witterte also zu Recht die Chance, seinen Sohn aufgrund fehlender externer Alternativen doch wieder in seine unmittelbare Nähe ziehen zu können und hoffte, mit dem nicht unattraktiven Angebot einer Jahresgage von 660 Gulden zumindest sein Interesse dafür zu wecken – auch wenn er ausdrücklich betont, dass er ihn nicht dazu überreden will, nach Salzburg zurückzukehren.

Diesem taktischen Geplänkel Leopolds auf beiden Fronten – gegenüber dem Salzburger Hof und gegenüber seinem Sohn – scheint schließlich Wolfgang in der Antwort auf Leopolds langen Brief ein kurzes Ende setzen zu wollen. Endlich äußert er sich zu dem vermeintlichen Angebot in Versailles und zu einer Stelle als Organist überhaupt:[43]

> es ist wenig geld, man muß 6 Monath in einen orth verschmachten wo nichts sonst zu verdienen ist, und sein talent vergraben. dann wer in königlichen diensten ist, der ist zu Paris vergessen. und dan organist! – ein guter dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als kapellmeister, und gut bezahlt.

38 Vgl. MOZART, *Briefe*, Nr. 452, Z. 150 f., Z. 167 ff. (Bd. II, S. 373 f.); Nr. 457, Z. 7 ff. (Bd. II, S. 379 f.). Ich danke Herrn Prof. Gerhard Croll, der mich vor einer fatalen Fehlinterpretation bewahrt hat.

39 MOZART, *Briefe*, Nr. 457, Z. 7 ff. (Bd. II, S. 379 f.).

40 MOZART, *Briefe*, Nr. 452, Z. 150 ff. (Bd. II, S. 373).

41 MOZART, *Briefe*, Nr. 457, Z. 41 f. (Bd. II, S. 380).

42 Ebenda, Z. 69 ff. (S. 381). [Kursivierung von der Autorin.]

43 MOZART, *Briefe*, Nr. 458, Z. 105 ff. (Bd. II, S. 390).

Leopold aber gibt nicht auf. Was nun folgt – die Korrespondenz zwischen Vater und Sohn in der zweiten Jahreshälfte 1778 – wäre eine psychologische Studie wert. Argumente gehen hin und her, teilweise offen dargelegt, teilweise in Andeutungen versteckt. Der Vater preist Salzburg als zentral gelegen, «als ein Mittelpunkt zwischen München Wienn und Italien», Mannheim sei dagegen «überbesetzt» (S. 435) und Mainz habe eine weniger prächtige Kirchenmusik (S. 453); zudem sei Salzburg der beste Winckel, die drohenden Kriegswirren unbeschadet zu überstehen (S. 527). Und es sei ja keine endgültige Stelle: «wenns nicht gut thut, man Salzburg wieder verlassen kann, ohne sich dadurch zu schaden» (S. 443). Er beteuert, dass die Salzburger Hofleute ihn gerne wieder hier hätten (S. 443) und der Erzbischof sich sogar höflichst entschuldigt hätte (S. 460) und stellt schließlich sogar in Aussicht, die von Wolfgang angehimmelte Sängerin Aloisia Weber nach Salzburg zu bringen (S. 466, 512).

Der Sohn wehrt sich nach allen Regeln der Kunst. Zunächst empfiehlt er dem Erzbischof ‹von herzen› einen anderen Organisten, Matthäus Lendorfer, den er in Paris kennengelernt hat. Dieser war zuvor Chorleiter in St. Peter und wäre schon mit 300 fl. zufrieden (S. 409). Leopold kontert, dass er Lendorfer sehr wohl kenne und stellt ihm ein absolut negatives Zeugnis aus: «täglich besoffen» und mit Schulden aus Salzburg geflüchtet – «ein leichtsinniger Mensch» (S. 433 f.). Immer wieder kritisiert Wolfgang den schlechten moralischen Zustand der Mitglieder der Salzburger Hofkapelle («die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique», man «muß sich ja [...] ihrer schämmen!», S. 395), das fehlende Ansehen der Musik am Hof, die schlechte Besetzungspolitik bei vakanten Stellen, das Fehlen einer guten Theater- und Opernbühne und die schon bekannten Schwierigkeiten, den Hof für musikalische Reisen kurzfristig verlassen zu können. Außerdem betont er mehrfach, dass er nicht wieder in dieselbe Position zurück will, sondern die Leitung des Orchesters anstrebe:[44]

> Nur eines bitte ich mir zu Salzbourg aus, und das ist: das ich nicht bey der violin bin, wie ich sonst war – keinen geiger gebe ich nicht mehr ab; beym clavier will ich dirigirn – die arien accompagnieren; es wäre halt doch gut gewesen, wenn ich hätte können eine schriftliche versicherung bekommen, auf die kapellmeister stelle; denn sonst habe ich etwa die Ehre, dopelte dienste zu verichten – für einen nur bezahlt zu seyn – und auf die lezt sezt er mir wieder einen fremden vor; allerliebster vatter!

Eine schriftliche Versicherung konnte ihm der Vater freilich nicht liefern. Denn obwohl die Kapellmeisterstelle nach dem Tod von Lolli im

44 MOZART, *Briefe*, Nr. 487, Z. 33 ff. (Bd. II, S. 473).

August des Jahres vakant war – Leopold hatte (vermutlich in Unkenntnis seines Sohnes) vergeblich um die ihm von seiner Position als Vizekapellmeister zustehende Nachrückung ins Amt angesucht (S. 462) – war der Erzbischof nicht gewillt, den vom Hof «Geflüchteten» auf diese hohe Position zu setzen. Ein Kapellmeister in Salzburg hatte nicht nur Leitungsgewalt über die Musik des Hofes, sondern auch ein beträchtlich höheres Gehalt als etwa der Hoforganist oder der Vizekapellmeister.[45] Leopold versucht daher einzulenken:[46]

> du glaubst ich hätte eine schriftl: Versicherung auf die Capellmeister Stelle für dich fordern sollen? – glaubst du denn es ist mir so viel an dieser Stelle für dich gelegen? – – keineswegs! Bleibt man nicht immer an so einem kleinen Hofe in seiner natürlichen freyheit weg zu gehen? – ferner sagst du –: *keinen Geiger gebe ihn nicht mehr ab.* – vormahls warst du aigentlich nichts als *Geiger* und das als *Concertmeister*; nun bist du Concertmeister und Hoforganist und die Hauptsache ist das *accompagnement beym Clavier.* das Violinspielen zum Exempl bey der ersten Sinfonie wirst du wohl auch *als Liebhaber*, so wie der Erzbischof selbst, und itzt alle Cavallier, die Mitspielen, dir nicht zur Schande rechnen. H: Haydn ist doch ein Mann dem du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst. Ist er desswegen als Concertmeister ein *Hofbratschengeiger*, weil er bey den kleinen Musiken die viola spielt? – – das thut man zur Unterhaltung; und ich versichere dich, daß, da die Musik itzt so kurz ist, und nur in 4 Stücken bestehet, eine solche zur Unterhaltung dient, da man den Abend nicht weis was man sonst thun soll.

Als auch diese Argumente nicht wirklich greifen, setzt Leopold Mozart den Sohn moralisch unter Druck:[47]

> Nun kommt der Tag, mein lieber Sohn, ich wünsche daß Gott mich solchen erleben lässt, du wirst deinen armen Vatter kaum [wieder]kennen, der Erzbischof, als ich zu ihm 2 mahl geruffen wurde, erschrack so sehr an mir, daß er es allen erzehlte. du hast mich krank verlassen, nun wird es ein Jahr – und was habe ich wohl dieses Jahr alles erleben müssen? – meine Natur ist von Eisen, sonst wäre ich schon tod, allein, wenn du nicht mit deiner Gegenwart mir den schweren Stein vom Herzen hebst, so unterdrückt er mich, alle Bruststerkende Kraftmittl sind vergebens eine Gemüths Krankheit zu heilen. Niemand kann mich vom Tod erretten als du –

Als letztes Geschütz fährt Leopold mit der desaströsen finanziellen Situation der Familie auf. In dem Brief vom 19. November 1778 rechnet er dem Sohn detailliert vor, wie hoch sich bereits der Schuldenstand beläuft, der sich aus der Reise nach Paris ergeben hat: «daß du also in 14 Monaten

45 Vgl. dazu die Übersicht in HINTERMAIER, *Hofkapelle,* S. XXXVII. Demnach war das Verhältnis der Einkommen von Kapellmeister : Vizekapellmeister : Hoforganist 556 : 354 : 448 Gulden (ca. 1777), im Jahr 1786 sogar 800 : 454 : 450 Gulden.

46 MOZART, *Briefe*, Nr. 491, Z. 82 ff. (Bd. II, S. 485).

47 MOZART, *Briefe*, Nr. 482, Z. 158 ff. (Bd. II, S. 467).

mich in Schulden gesetzt mit – 863 Gulden!». Er verlangt, dass er zumindest so lange in Salzburger Dienst bleibt, bis die Schulden getilgt sind und der Vater ohne Schande sterben kann. Wolfgang lenkt langsam ein, doch je näher er der Heimat kommt, umso bitterer werden seine Worte über Salzburg und den verhassten Erzbischof – und umso langsamer wird sein Reisetempo! Leopold hat Angst, dass die bereits ausverhandelte Stelle als Hoforganist aufgrund der Verzögerung wieder verloren gehen könnte und wird im Tonfall immer rigider. Am 19. November schreibt er schließlich nach Mannheim: «Kurz! *meine Schulden müssen bezahlt seyn,* bey dem *Empf[ang] dieses [Briefes] wirst du abreisen*».[48] Tatsächlich wird es noch einige Zeit dauern, Wolfgang wird sich noch länger in München aufhalten und sogar den Jahreswechsel dort erleben. Mitte Jänner 1779 aber ist es endlich so weit – Mozart trifft wieder in Salzburg ein und der Vater legt ihm das schon längst vorbereitete Ansuchen an den Erzbischof um Wiedereinstellung in «Höchstdero Dienste» vor. Die Unterzeichnung desselben muss Wolfgang als tiefe Schmach empfunden haben.[49]

Doch eigentlich war seine neue Position als Hoforganist angesehen und musikalisch nicht uninteressant. Unter seinen Vorgängern in diesem Amt finden sich immerhin Persönlichkeiten wie Paul Hofhaimer oder Georg Muffat.[50] Aufgaben und Bezahlung lassen sich direkt aus dem Anstellungsdekret vom 17. Jänner 1779 ablesen (s. auch Abb. 4):[51]

> Demenach Wir [= der Erzbischof] den Supplikanten [= Wolfgang Amadeus Mozart] zu Unserem Hof-Organisten mit deme gnädigst an- und aufgenommen haben, daß derselbe gleich den Adelgasser seine aufhabende Verrichtungen sowohl in dem Dom, als bey Hof, und in dem Kapelhauß mit embsigen Fleis ohnklagbar versehe, auch den Hof, und die Kirche nach Möglichkeit mit neüen von Ihme verfertigten Kompositionen bedienne; Als bestimmen dem selben hiefür, gleich dessen Vorfahrern, einen jährlichen Gehalt pr VierHundert, und Fünfzig Gulden [...].

Damit kamen die Mozarts gemeinsam auf 904 Gulden – der Vater war zufrieden.[52] Der Sohn war jetzt Herr über die große Domorgel, ein dreimanualiges Werk, das von Christoph Egedacher 1702 erbaut und von Johann Christoph Egedacher 1705 bzw. 1718 – nach Studien in Trient

48 MOZART, *Briefe*, Nr. 505, Z. 33 ff. (Bd. II, S. 510).

49 Das Ansuchen ist abgedruckt in MOZART, *Briefe*, Nr. 522 (Bd. II, S. 540 f.) und in MOZART, *Dokumente,* S. 163.

50 Zu den Salzburger Dom- und Hoforganisten zu verschiedenen Zeiten siehe die Aufstellung bei HINTERMAIER, *Organisten*, S. 44.

51 MOZART, *Dokumente,* S. 163.

52 Zu den Einkommen der Familie Mozart am Salzburger Hof siehe HINTERMAIER, *Hofkapelle*, S. 294 ff.

und bei Andreas Silbermann – gravierend verändert worden war. Der Tonumfang reichte im Manual von C/E bis c^3, im Pedal von *C/E* bis *gis* mit kurzer großer Oktave. 46 Register standen zur Verfügung, für die Windversorgung mussten zwölf Bälge in Betrieb gehalten werden. Bemerkenswert für die Zeit war der freistehende Spieltisch, der während des Spiels den Blick zum Hochaltar ermöglichte (s. Abb. 5 und 6). Mit welcher Kraft die umgebaute Orgel Egedachers tönen konnte, belegt der Musikschriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart, der bei einem Besuch in Salzburg die Gelegenheit hatte, die große Domorgel zu hören. Er zählte sie zu den «vortrefflichsten, die es gibt», und «wenn das ganze Werk gekoppelt wird, so tönt es wie ein Gewittersturm».[53]



Abbildung 4: Die Wirkungsstätten des Salzburger Domorganisten – die Domkirche und rechts im Bild die Residenz des Erzbischofs – in einer Radierung von Johann Michael Frey, Ende 18. Jahrhundert

53 Zitiert nach WALTERSKIRCHEN, *Domorgel*, S. 12. In diesem Beitrag (S. 11 f.) findet man auch die genaue Orgeldisposition. Siehe auch ID., *Orgeln*, S. 70 ff. (Egedacher).

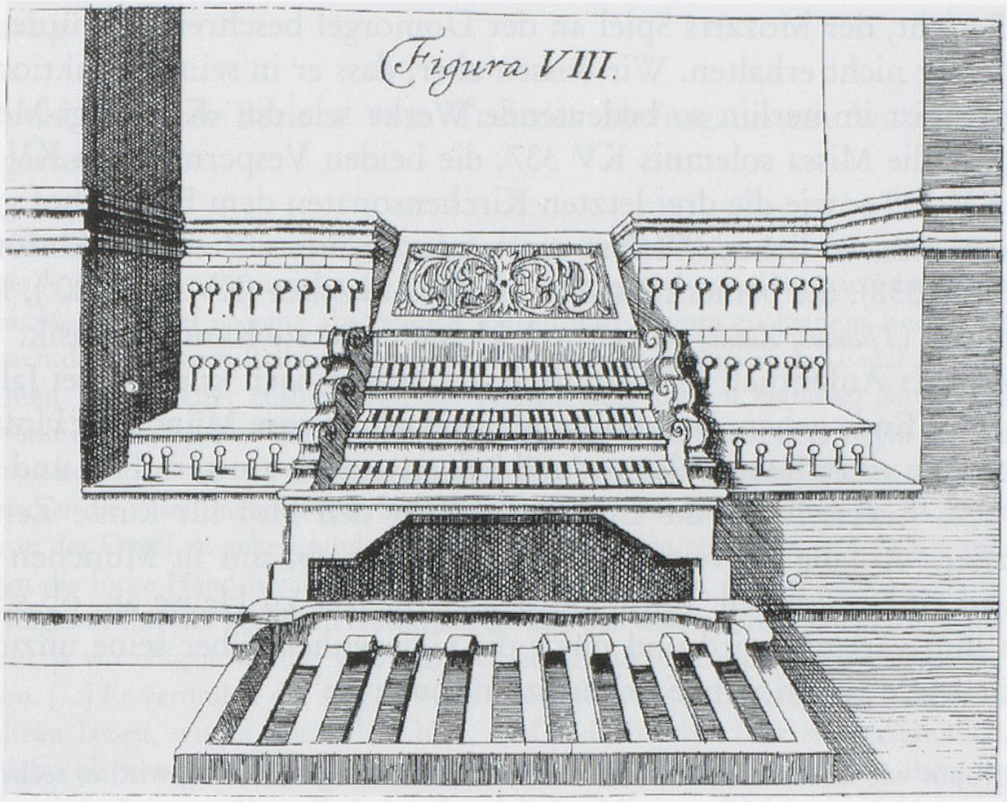


Abbildung 5: Der Spieltisch des Erweiterungsbaues der Domorgel von 1705 (Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem organicam*, Salzburg 1707, Figur VIII)

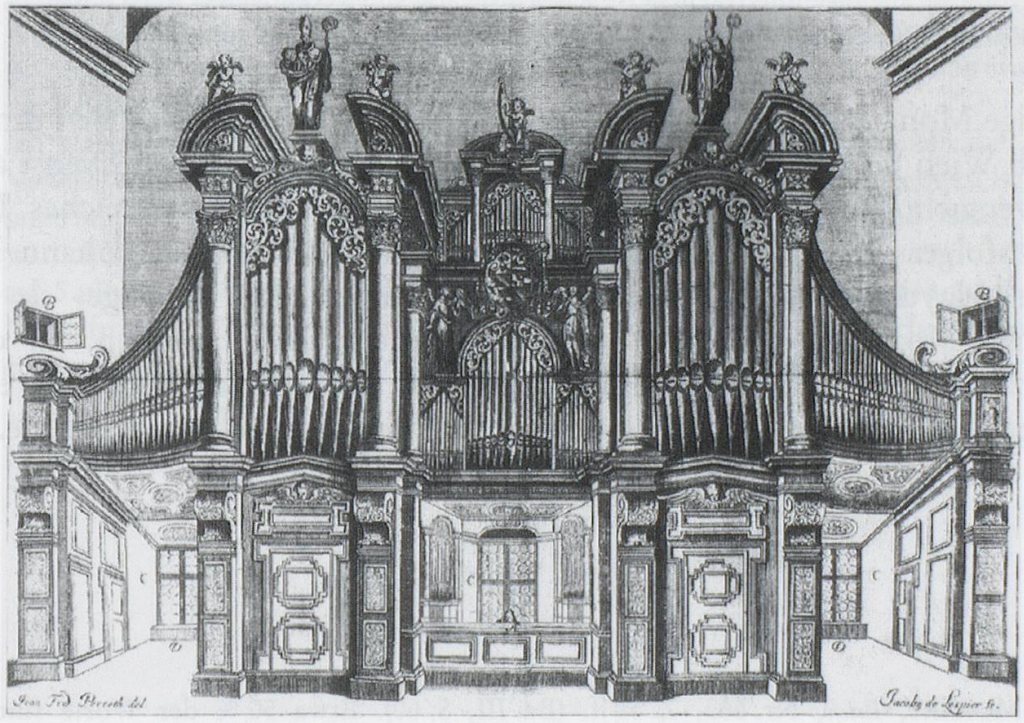


Abbildung 6: Der Prospekt der Domorgel von 1705 (Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem organicam*, Salzburg 1707, Kupferstich von Jacob de Lespier nach Johann Friedrich Perreth)

Ein Bericht, der Mozarts Spiel an der Domorgel beschreiben würde, hat sich leider nicht erhalten. Wir wissen aber, dass er in seiner Funktion als Hoforganist immerhin so bedeutende Werke wie die «Krönungs-Messe» KV 317, die Missa solemnis KV 337, die beiden Vespermusiken KV 321 und KV 339 sowie die drei letzten Kirchensonaten dem Erzbischof geliefert hat. An weltlichen Werken entstanden in dieser Zeit zwei Sinfonien (KV 319, 338), die bemerkenswerte *Sinfonia concertante* (KV 364/320[d]), Bühnenmusik (*Thamos*, *Zaide*) sowie auch kleiner besetzte Kammermusik.

Mozarts Aufenthalt in Salzburg sollte bereits nach knapp zwei Jahren erneut zu Ende gehen. Im Herbst 1780 erhielt er vom Münchner Hof den Auftrag zu einer Karnevalsoper und bekam – nach einigem Hin und Her mit dem Erzbischof – die Erlaubnis, dafür den Hof für kurze Zeit zu verlassen. Anfang November reiste Wolfgang ab, um in München den *Idomeneo* einzustudieren. Mitte Dezember fragt er zu Hause an, ob schon nach ihm verlangt wird und nützt die Gelegenheit, über seine unzufriedenstellende Situation in Salzburg zu räsonieren:[54]

> apropós wie ist es denn mit dem erzbischof? – künftigen Montag wird es sechs Wochen daß ich von Salzburg weg bin; sie wissen, mein liebster Vatter, daß ich nur ihnen zu liebe in [Salzburg] bin – denn – bey gott, wenn es auf mich ankämme – so würde ich bevor ich dießmal abgereiset bin, an den lezten *Decret* den Hintern geputzt haben[,] denn, mir wird bey meiner Ehre nicht Salzburg – sondern der Fürst – die stolze Noblesse alle tage unerträglicher – ich würde also mit vergnügen erwarten, daß er mir schreiben liesse, er brauche mich nicht mehr.

Einige Monate später, nachdem ihn der Erzbischof von München direkt nach Wien beordert hatte, kündigte Mozart von sich aus den Dienst auf. Er versuchte diesmal sein Glück in der Hauptstadt des Kaiserreiches. Der Nachfolger im Salzburger Organistenamt wurde nun doch Johann Michael Haydn, der laut Anstellungsdekret «mehr Fleiß bezeuge» als der «junge Mozart».[55] Letzterer wird nicht mehr daran denken, an den Salzburger Hof zurückzukehren und sich auch nicht mehr um eine Organistenstelle bewerben. Auch nach Arlesheim verschlug es ihn nie.*

54 MOZART, *Briefe*, Nr. 563, Z. 56ff. (Bd. III, S. 60). Etwa 50 % der Worte sind in Mozarts «Spielschrift», nämlich in verdrehter Buchstabenfolge notiert.

55 CROLL–VÖSSING, *Michael Haydn*, S. 66f.

* Für nicht Eingeweihte: Der in dieser Festschrift Geehrte ist seit Jahrzehnten mit großer Zufriedenheit Organist am Dom zu Arlesheim.

Anhang

Leopold Mozarts Bericht vom Tod des Hoforganisten Anton Cajetan Adlgasser[56]

Nun kommt eine sehr traurige und ohnvermuthete Begebenheit. Ich gieng in die vesper [...] H: Adlgasser spielte die Orgel. das Dixit gieng gut. als er nach dem *ersten Psalm abschlueg*, so grief er ganz abscheulich herum und konnte zu keinem Ende kommen. nach dem zweyten Psalmen giengs noch schlechter, so daß er das Pedal am Ende um einen Thon dieffer aushielt, mit der rechten und lincken Hand so darein grieff als wenn ein Hund über die Orgl lief, alles glaubte er wäre besoffen. beym dritten Psalmen konnte er gar mit den fingern der linken Hand nicht mehr spielen, sondern legte immer die zusammengebogne faust auf die Claves, ich konnte ihn lange nicht bereden von der Orgel zu gehen, und den H: Spizeder spielen zu lassen, da ich ihm unterdessen die linke Hand herabnahm und H: Spizeder, so gut er konnte, zu dem, was der Adlgasser mit der rechten Hand noch spielte, den Baß machte. Endlich brachten wir ihn, ja wir trugen ihn fast weg und setzten ihn auf die banck, wo die Posonisten blasen. [...] Er verdrähte die Augen wie ein besoffner Mensch, sprach man sollte ihn nur sitzen lassen, wurde erstaunlich blaß, und endlich erbrach er sich erstaunlich, aber nichts als wasser oder Wein, und *NB* gar keine *trebern*. da der bader ihm eben den Puls gegriffen hatte und nun das Erbrechen sahe, so gieng er davon und hielt es für einen starken Rausch, folglich wir alle auch, indem er sonst ganz deutlich reden konnte und bey dem Erbrechen schwitzte, wie es bey solchen übligkeiten vom Magen geschieht. Nun machten wir das Magnificat und blieben beym Rosenkranz, da wir nicht vorbey konnten ohne durch das Gespeibe zu tretten, und alles um ihn herum war. unter dem Rosenkranz wurde er in die grosse Sacrystey hinunter gebracht, und um ein tragsessl geschickt, der noch unter dem Rosenkranz ankam, und vor der Benediction ward er noch fortgetragen. [...]
Ich war nun im Nachhausegehen begriffen, als mir beym Markbrunnen die Adlg: Victorl weinend begegnete und in die Apotecke lief um Hirschhor[n]geist zu hohlen, sagte mir, daß ihr Vatter die Augen nicht aufmacht und nur schnarchend daliegt. Nun war ich überzeugt, daß ihn der Schlag getroffen. der Dr: Barisani kam um dreyviertel auf 5 uhr, dann vorher schlief er noch seinen Nachmittagschlaf. Man gebrauchte alle Mittl, frotieren, Zwicken, Reiben, Aderlassen, fisicatorien [= starke Hautreizmittel] etc: er öffnete kein aug mehr, rodelte immer fort, und starb um 3 Viertl auf 7 uhr.

56 MOZART, *Briefe*, Nr. 395, Z. 20 ff., Z. 84 ff. (Bd. II, S. 200 f., S. 202 f.).

MARC SCHAEFER (STRASBOURG)

Les projets d'orgue de Joseph Callinet pour la cathédrale de Bâle (1843, 1850)

Les Archives de la Ville de Bâle conservent une série de documents relatifs à des projets d'orgue de Joseph Callinet pour la cathédrale de Bâle, projets non suivis d'exécution.[1] Le dossier contient des devis et des lettres de Joseph Callinet ainsi que des prises de position de l'organiste Benedikt Jucker. Ces documents méritent de voir le jour, car ils nous éclairent sur la personnalité du grand facteur d'orgues que fut Joseph Callinet, au sommet de sa carrière, avec sa fierté artisanale, à la tête d'une grande entreprise.

Nous pouvons aujourd'hui regretter que le grand projet de Joseph Callinet n'ait pas abouti. A côté de l'orgue de Masevaux, l'orgue de Bâle aurait été le plus grand instrument sorti des ateliers de Rouffach.

1. L'orgue Silbermann de la cathédrale de Bâle

En 1711 Andreas Silbermann avait construit, dans le buffet Renaissance, un instrument pratiquement neuf, à l'exception de 219 tuyaux réemployés, avec la composition suivante:[2]

1 La découverte fortuite de ces documents fut faite dans le cadre de mes recherches concernant les orgues Silbermann de Bâle et particulièrement lors de la mise au point du projet de reconstruction de l'orgue de la Predigerkirche par Metzler en 1978.

2 StA BS (= Staatsarchiv Basel-Stadt), Kirchen-Archiv V 29, Münster-Orgel. Marché du 7 mai 1710 avec Andreas Silbermann. Reproduit dans SCHAEFER, *Recherches*, pp. 302–305. Voir aussi SCHAEFER, *Silbermann-Archiv*, pp. 335, 481–482.

Positif, 48 notes	Grand Orgue, 48 notes	Pédale, 19 notes
C, D – c'''	C, D – c'''	F, G – c'
1. Bourdon 8'	1. Montre 8'	1. Montre 16'
2. Prestant 4'	2. Bourdon 8'	2. Octavebasse 8'
3. Nazard 2 2/3'	3. Prestant 4'	3. Prestant 4'
4. Doublette 2'	4. Nazard 2 2/3'	4. Fourniture 4 rangs 1 1/3'
5. Tierce 1 3/5'	5. Doublette 2'	5. Bombarde 16'
6. Fourniture 3 rangs	6. Tierce 1 3/5'	
	7. Fourniture 4 rangs 1 1/3'	
	8. Cymbale 3 rangs	
	9. Trompette 8'	
	10. Voix humaine 8'	

Accouplement Grand Orgue/Positif
2 tremblants
4 soufflets

En 1787 Johann Jakob Brosy, de Bâle, plaça un Cornet 5 rangs au Grand Orgue, sur la chape de la Cymbale, et ajouta un Cornet d'écho 5 rangs, avec 5 tirants.[3]

En outre il remplaça le buffet Renaissance, bien connu par le dessin aquarellé d'Emanuel Büchel, par un buffet en chêne dans le style de l'époque.[4]

2. L'organiste Benedikt Jucker

Benedikt Jucker est né le 23 octobre 1811 à Bâle et décédé le 21 février 1876 à Bâle. Après ses études à Bâle il se perfectionna auprès de Johann Christian Heinrich Rinck à Darmstadt et auprès de Johann Nepomuk Hummel et de Johann Gottlob Töpfer à Weimar. Par son contact avec Töpfer il fut mis en contact avec les nouvelles tendances en facture d'orgue en Allemagne (sommiers à pistons, levier pneumatique ...) et en particulier avec les idées de Eberhard Friedrich Walcker, alors occupé à la construction de l'orgue de la Paulskirche à Frankfort (1833). Etabli définitivement à Bâle en 1836, il fut nommé organiste de la cathédrale le 20 novembre 1838. Il fut également actif comme compositeur et enseigna

3 StA BS, Bau-Akten JJ 6, Münster-Orgel. L'indication selon laquelle ce clavier d'Echo aurait été expressif (FISCHER, *Basel*, p. 51) repose sur une erreur d'interprétation. Les jalousies dont il est question (Jalousie-Gitter) étaient les panneaux ajourés de la tribune, en tilleul dans des cadres en chêne.

4 Le buffet de Brosy se trouve à l'église St. Martin de Bâle depuis 1857.

l'orgue à l'Ecole de musique fondée en 1867. Il fut l'instigateur de la construction du nouvel orgue par Haas.[5]

Il est certain que l'orgue Silbermann-Brosy de la cathédrale ne répondait plus aux aspirations du jeune organiste. Dès son entrée en fonction il visa la construction d'un nouvel orgue. Dans un rapport détaillé, il fait état des défauts de l'instrument: manque de jeux de fonds, diapason trop élevé, absence du premier Do dièse aux claviers, tessiture obsolète du pédalier. Il déplore notamment l'absence d'un jeu de 16 pieds au Grand Orgue: «Im Haupt Clavier fehlt eine 16füßige Labialstimme, also die Basis oder das Haupt Merkmal einer Kirchen Orgel». Au sujet du diapason il précise que l'orgue est accordé un demi-ton plus haut que le diapason normal: «[...] Steht die Orgel im Chorton, das heißt: einen Ton höher als die übrigen Orgeln oder einen halben Ton höher als die jetzige Clavierstimmung». Il critique le déséquilibre qui existe, selon lui, entre les jeux de fonds (Grundstimmen) et les jeux auxiliaires (Hülfs Stimmen).

En 1843 fut créé un fonds pour la construction d'un nouvel orgue. Un mémoire, signé par Jakob Burckhardt, pasteur et président (Antistes) de la paroisse de la cathédrale et daté du 10 mai 1843, fut imprimé. Il reprend presque textuellement rapport rédigé par Jucker.[6] Ce projet d'orgue neuf a dû parvenir aux oreilles de Joseph Callinet, qui avait des contacts avec la Suisse, ne serait-ce que par Martin Vogt, l'organiste de St. Martin de Colmar. Celui-ci avait recommandé Callinet aux autorités de la Neumünsterkirche à Zurich en 1837.[7] Callinet avait alors proposé un orgue de 37 jeux.[8]

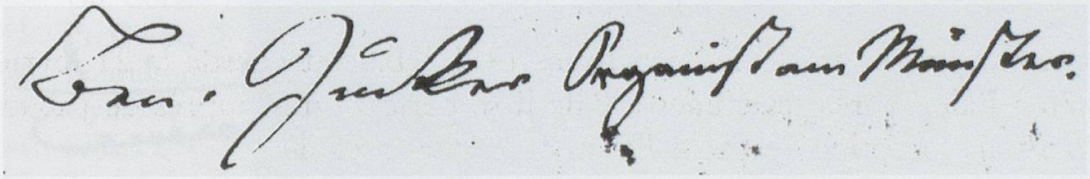


Figure 1: Signature de Benedikt Jucker

5 REFARDT, *Musiker-Lexikon*, pp. 152–153 et FISCHER, *Haas*, p. 26.
6 StA BS, Kirchen-Archiv, V 29, Münster-Orgel.
7 Lettre du 15 novembre 1837. JAKOB, *Zürich*, pp. 333–334.
8 JAKOB, *Zürich*, pp. 309–313.

3. Le facteur d'orgues Joseph Callinet

La famille de facteurs d'orgues Callinet fut fondée par François Callinet, né à Ladoix (Bourgogne) le 1 novembre 1754 et mort à Rouffach (Haut-Rhin) le 21 mai 1820. Il apprit la facture d'orgues auprès de Karl Joseph Riepp à Dijon puis de son successeur Joseph Rabiny. Celui-ci s'établit à Rouffach vers 1787. François Callinet l'y rejoignit en 1798. L'entreprise atteignit son apogée avec les 2 fils de François : Joseph Callinet (né à Dijon le 15 Novembre 1795, décédé à Rouffach le 13 juillet 1857), qui signe toujours «Callinet ainé», et Claude Ignace Callinet (nè à Rouffach le 12 juin 1803, décédé à Vesoul le 24 juillet 1874), qui signe toujours «Callinet cadet». Ils travaillèrent en association, de début 1837 à octobre 1843, sous le nom de «Callinet Frères». De cette période datent des réalisations significatives telles que Hirtzbach (1837/38), Ste. Croix-en-Plaine (1839) et surtout Masevaux (1840/42), qui, avec ses 52 jeux et 4 claviers, sera l'instrument le plus important sorti des ateliers de Rouffach.[9] Le dernier instrument réalisé conjointement par les deux frères avant leur séparation fut celui de l'église St. Martin d'Oltingue (Haut-Rhin) (1843). Cet orgue, le mieux conservé de tous les orgues Callinet, est caractérisé par deux jeux à anches libres (Ophicléide 16' à la Pédale et Basson 8' au Positif). Les frères Callinet furent les défenseurs d'une facture traditionnelle issue de l'orgue classique français et susceptible néanmoins d'une certaine évolution (anches libres, buffets néo-gothiques ...).[10]

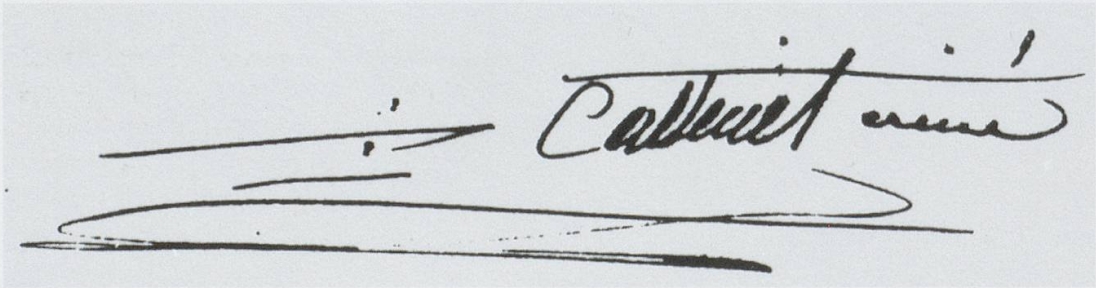


Figure 2: Signature de Joseph Callinet

9 MEYER-SIAT, *Masevaux*. L'orgue de Masevaux, avec sa célèbre Voix humaine, fut détruit dans l'incendie de l'église le 27 juin 1966.

10 MEYER-SIAT, *Callinet* et VAN DIJK, *Elzas*.

4. Les deux devis de Joseph Callinet 1843

Le 15 décembre 1843 Joseph Callinet rédigea deux devis pour la cathédrale de Bâle, l'un pour un orgue de 52 jeux, à 4 claviers (devis N° 1), l'autre pour un orgue de 46 jeux, à 3 claviers (devis N° 2). Le devis N° 1 se réfère explicitement à l'orgue de Fribourg en Suisse. L'orgue de l'église St. Nicolas de Fribourg, construit en 1834 par Aloys Mooser, jouissait d'une grande réputation, en particulier à cause de sa Voix humaine et du fait des «orages» que l'organiste Jakob Vogt (1810–1869) y interprétait. Il comportait 61 jeux, à 4 claviers, dans un buffet de style néo-gothique.[11] A titre de comparaison, nous donnons ci-après la composition proposée en 1837 par Joseph Callinet pour la cathédrale de Metz.[12]

Fribourg, A. MOOSER 1834

Grand Orgue, 54 notes

1. Montre 16'
2. Bourdon 16'
3. Principal 8'
4. Octave 8'
5. Bourdon 8'
6. Gambe 8'
7. Prestant 4'
8. Dulciane 4'
9. Doublette 2'
10. Gd. Cornet 16'
11. Pt. Cornet 3'
12. Fourniture 2'
13. Cymbale 2'
14. Scharf 2'
15. Trombone 8'
16. Clairon 4'

Grand Positif, 54 notes

1. Quintadène 16'
2. Principal 8'
3. Second Principal 8'
4. Flûte douce 8'
5. Gambe 8'
6. Octave 4'

Metz, projet J. CALLINET 1837

Grand Orgue, 54 notes

1. Montre 16'
2. Bourdon 16'
3. Montre 8'
4. Bourdon 8'
5. Gambe 8'
6. Salicional 8'
7. Prestant 4'
8. Flûte 4'
9. Nazard 2' 2/3
10. Doublette 2'
11. Tierce 1 3/5'
12. Sifflet 1'
13. Cornet 5 rangs
14. Fourniture et Cymbale 7 rangs
15. Bombarde 16'
16. Trompette 8' I
17. Trompette 8' II
18. Clairon 4'

Positif, 54 notes

1. Montre 8'
2. Bourdon 8'
3. Salicional 8'
4. Prestant 4'
5. Dessus de Flûte 4'
6. Nazard 2 2/3'

11 PASSALI, *Fribourg*.
12 MEYER-SIAT, *Metz* I.

7. Flûte 4'
8. Flûte à cheminée 4'
9. Nazard 2 2/3'
10. Doublette 2'
11. Flageolet 1'
12. Cornet 8'
13. Fourniture 2
14. Trompette 8'

Petit Positif, 54 notes

1. Montre 8'
2. Bourdon 8'
3. Viole 8'
4. Salicional 8'
5. Prestant 4'
6. Calcan 4'
7. Dulciane 4'
8. Quinte-flûte 4'
9. Flûte bouchée 4'
10. Flageolet 2'
11. Cornet 8'
12. Cromorne 4'

Echo, 54 notes

1. Montre 8'
2. Bourdon 8'
3. Salicional 8'
4. Flûte 8'
5. Quinte-flûte 4'
6. Flageolet 2'
7. Cornet 8'
8. Voix humaine 8'

Pédale, 25 notes

1. Bas-Bourdon 32'
2. Montre 16'
3. Soubasse 16'
4. Principal 8'
5. Octave 8'
6. Flûte 8'
7. Prestant 4'
8. Prestant 4'
9. Bombarde 16'
10. Trompette 8'
11. Trombone 8'

Tremblant Petit Positif
Tremblant Echo

7. Doublette 2'
8. Cornet 5 rangs
9. Fourniture et Cymbale 4 rangs
10. Trompette 8'
11. Cromorne 8'
12. Basson/Chalumeau 8'
13. Clairon 4'

Récit, 37 notes

1. Flûte traversière 8'
2. Bourdon 8'
3. Salicional 8'
4. Flûte 4'
5. Cornet 5 rangs
6. Hautbois 8'

Echo, 37 notes

1. Flûte 8'
2. Bourdon 8'
3. Flûte 4'
4. Cornet 3 rangs
5. Trompette 8'
6. Voix humaine 8'

Pédale, 25 notes

1. Flûte 16'
2. Flûte 8'
3. Gambe 8'
4. Flûte 4'
5. Bombarde 16'
6. Trompette 8'
7. Clairon 4'

Tremblant Echo

Accouplement Grand Orgue / Positif	Accouplement Grand Orgue/Positif
Expression Voix humaine	
Huit soufflets (avec quatre pompes)	Huit soufflets

Le projet N° 1 de Joseph Callinet pour Bâle est à comparer avec l'instrument de Masevaux, réalisé une année auparavant.

Bâle, projet J. CALLINET 1843 (Devis N° 1)	Masevaux, CALLINET Frères 1842
Grand Orgue, 54 notes	Grand Orgue, 54 notes
1. Montre 16'	1. Montre 16'
2. Bourdon 16'	2. Bourdon 16'
3. Montre 8'	3. Montre 8'
4. Seconde Montre 8'	4. Bourdon 8'
5. Bourdon 8'	5. Gambe 8'
6. Gambe 8'	6. Salicional 8'
7. Salicional 8'	7. Prestant 4'
8. Prestant 4'	8. Flûte 4'
9. Flûte harmonique 4'	9. Viole alto 4'
10. Basse de Viole 4'	10. Nazard 2 2/3'
11. Nazard 2 2/3'	11. Doublette 2'
12. Doublette 2'	12. Sifflet 1'
13. Cornet 5 rangs	13. Cornet 5 rangs
14. Fourniture 4 rangs	14. Fourniture 5 rangs
15. Cymbale 3 rangs	15. Bombarde 16'
16. Trompette 8'	16. Trompette 8' I
17. Trompette 8' (Basse et Dessus)	17. Trompette 8' II
18. Clairon 4'	18. Clairon 4'
Positif, 54 notes	Positif, 54 notes
1. Montre 8'	1. Montre 8'
2. Bourdon 8'	2. Bourdon 8'
3. Violon 8'	3. Salicional 8'
4. Prestant 4'	4. Prestant 4'
5. Flûte pointue 4'	5. Flûte 4'
6. Flageolet 2'	6. Nazard 2 2/3'
7. Cornet 5 rangs	7. Doublette 2'
8. Trompette harmonique 8'	8. Trompette 8'
9. Basson-Chalumeau 8'	9. Cromorne 8'
	10. Basson-Chalumeau 8'
Récit expressif, 54 notes	Récit expressif, 42 notes
1. Montre 8'	1. Flûte traversière 8'
2. Flûte à cheminée 8'	2. Bourdon 8'
3. Jeu céleste 8'	3. Salicional 8'
4. Dulciana 8'	4. Flûte 4'

5. Corne de chamois 8'
6. Galoubet 4'
7. Trompette chamade 8'
8. Cor anglais – Hautbois 8'

Echo expressif, 54 notes
1. Montre 8'
2. Bourdon 8'
3. Flûte harmonique 8'
4. Viole d'amour 4'
5. Cornet 3 rangs
6. Trompette à solos 8'
7. Voix humaine 8'

Pédale, 25 notes
1. Bourdon 32'
2. Flûte 16'
3. Contrebasse 16'
4. Montre 8'
5. Flûte 8'
6. Violoncelle 8'
7. Flûte 4'
8. Ophicléide 16'
9. Trombone basse 8'
10. Trombone alto 4'

Tremblant Echo
Accouplement Grand Orgue / Positif
Tirasse Grand Orgue
Expression Récit
Expression Echo
Huit soufflets

5. Cornet 3 rangs
6. Hautbois 8'

Echo expressif, 42 notes
1. Bourdon 16'
2. Flûte traversière 8'
3. Bourdon 8'
4. Viole d'amour 4'
5. Flûte 4'
6. Cornet 3 rangs
7. Trompette 8'
8. Hautbois 8'
9. Voix humaine 8'

Pédale, 25 notes
1. Bourdon 32'
2. Flûte 16'
3. Gambe 16'
4. Flûte 8'
5. Gambe 8'
6. Flûte 4'
7. Ophicléide 16'
8. Trompette 8'
9. Clairon 4'

Tremblant Echo
Accouplement Grand Orgue / Positif

Expression Récit
Expression Echo
Huit soufflets

5. Le devis Callinet N° 1 (1843)

Devis d'un Orgue de grand Seize Pieds à quatre claviers

N° 1 Devis descriptif d'un Orgue de grand Seize pieds à l'instar de celui de Fribourg en Suisse, pour l'Eglise Cathédrale de Bâle, dressé par Joseph Callinet facteur d'Orgues domicilié à Rouffach, Départ[t] du Haut-Rhin.

1. Il sera fait un Buffet pour le Grand Orgue ou le Manual, du style Gothique de 10 mêtres de hauteur sur 7 à 8 mêtres de largeur en beau chêne, le tout sur un plan qui en sera fait par Mr l'Architecte de la Ville ou par moi et accepté de l'administration contractante.

2. Un Buffet pour le positif qui devra être placé dans l'appui de la Tribune; il sera du même style et proportionné au précédent pour sa dimension.
3. Huit Soufflets de 2m. 28c de longueur sur 1m. 14c de largeur, à quatre plis saillants, ceux-ci et les tables en beau sapin. Ils seront bien étendus[13] et ne devront pas occasionner la moindre secousse ou altération à l'orgue en le touchant.
4. Quatre Claviers de 54 touches chacun, les naturelles en ivoire, les dièzes en ébène. Ils seront doux à toucher et ne feront point de bruit, toutes les garnitures seront en laiton.
5. Un Clavier de Pédale de 25 touches ou deux Octaves sera fait en beau Chêne.
6. Un Sommier (Windlade) pour le Grand Orgue en deux parties, sera en chêne de premier choix et très sec. Il sera de dimension à recevoir et dûment faire jouer tous les jeux appartenant à cette partie de l'orgue sans la moindre altération ni offuscation. Les registres seront garnis en peau de veau, ses garnitures seront en laiton.
7. Un Sommier pour le Positif traité dans toutes ses parties comme le précédent.
8. Un Sommier pour le Récit, de même
9. Un Sommier pour l'Echo – dito –
10. Un Sommier en plusieurs parties pour la Pédale traité comme les autres.
11. Le Mécanisme en général sera de la plus simple combinaison possible et devra mouvoir dans toutes ses parties avec la plus grande précision et sans bruit. Tous les gros roulots, balanciers, Bâtons d'enfourchemens, pièces de mouvement et de balanciers seront en beau chêne. Les abrégés en Sapin fendu, leur ferrage en laiton, les grosses palettes des rouleaux en fer, ceux des abrégés partie en bois et partie en fer. Les axes des rouleaux d'abrégés joueront dans le cuir, par ce moyen, jamais le mécanisme ne pourra faire de bruit.
12. Les Gros Portevents en beau bois bien garnis et encollés, pour les rendre bien étendus. Leurs dimension ne devra pas occasionner la moindre altération ni dans l'ensemble ni dans les détails de l'Orgue, en le touchant.
13. Les Portevents en métal pour le postage des Basses de Montres, Bourdons, Cornets seront bien étoffés.
14. Il sera fait une forte charpente pour recevoir et faire mouvoir les huit Soufflets, avec leviers, axes, boulons, tirants.
15. Toutes les Clotures en assemblage avec panneaux, le tout en beau sapin, de même les ponts, les planchers, les fermans &c &c.
16. Le Vernissage des Buffets, la peinture des Clotures et du derrière du grand Buffet, le tout à l'huile et au Verni copal.
17. Les frais de Transport, emballage seront aussi à ma charge, de même le consolidage des buffets et Cloisons à ma charge.

13 Il faut lire «étanches»: Erreur du rédacteur du texte.

	Jeux repondant au principal Clavier	Nombre de Tuyaux par Jeux
1.	Une Montre de 16 pieds ou principal 16 pieds en étain fin bien poli, dans les dimensions voulues pour bien garnir la façade du grand Buffet; elle sera très étoffée, son harmonie sera tranchante dans les basses et flûtée dans les dessus.	54
2.	Une Montre de 8 pieds ou principal de 8 pieds aussi en étain très étoffée, d'une harmonie plus tranchante que celle de 16 pieds vers les basses, même harmonie à une petite nuance près, de la précédente.	54
3.	Une Seconde Montre de 8 pieds ou deuxième principal de 8 pieds, d'une harmonie plus douce que la précédente.	54
4.	Un Prestant de 4 pieds, d'une harmonie tranchante vers les Basses et brillante vers les dessus, tout en étain.	54
5.	Un Bourdon de 16 pieds, les 28 premiers en bois, le reste en mélange, un septième de plomb mêlé à cinq sixièmes d'étain, d'une harmonie veloutée.	54
6.	Un Bourdon de 8 pieds ou Copel, les seize premiers en bois, le reste en mélange, la même harmonie que le précédent, si ce n'est un peu plus forte.	54
7.	Une Viole de Gambe de 8 pieds, imitant le coup d'archet, tout en étain.	54
8.	Un Solicional de 8 pieds, d'une harmonie champêtre, tout en étain.	54
9.	Un Cornet de 8 pieds de cinq Tuyaux par touche, tout en étain, d'une harmonie brillante et non quincharde.	150
10.	Une Flûte harmonique de 4 pieds en étain, d'une harmonie forte.	54
11.	Une Basse de Viole ou Viole Alto de 4 pieds en étain.	54
12.	Un Nazard ou quinte, d'une harmonie douce, tout en mélange.	54
13.	Une Doublette de 2 pieds, d'une harmonie brillante, tout en étain.	54
14.	Une Fourniture ou mixture de 4 Tuyaux par touches, d'une harmonie argentine, tout en étain.	216
15.	Une Cymbale de trois Tuyaux par touches, d'une harmonie brillante, tout en étain.	162
16.	Une Trompette de 8 pieds en étain, les douze premiers pieds en bois pour plus de solidité; son harmonie sera forte et éclatante et elle devra parler très promptement.	54
17.	Une Basse de Trompette de huit pieds aussi en étain, d'une harmonie plus douce et plus ronde que la précédente.	25
18.	Un Dessus de Trompette faisant suite à la Basse pour son harmonie.	29
19.	Un Clairon de 4 pieds en étain ou octave de la trompette.	54
	Jeux répondant au Clavier du Positif.	
20.	Une Montre de 8 pieds ou principal 8 pieds en étain traitée en tout comme celle du grand Orgue.	54
21.	Un Bourdon à cheminées ou Copel d'une harmonie plus claire que celle du Bourdon du Gd orgue, pour le reste traité de même.	54

22. Un Cornet de 8 pieds de cinq Tuyaux par Touches d'une harmonie moins forte que celle du Gd orgue. 150
23. Un Prestant de 4 pieds, en étain; son harmonie sera d'un autre caractère que celui du grand orgue. 54
24. Un Violon de 8 pieds en étain ou quine à ton, d'une harmonie douce. 54
25. Une Flûte pointue de 4 pieds à fuseau tout en étain. 54
26. Une Trompette harmonique de huit pieds en étain construite comme celles du grand orgue. 54
27. Un Flageolet de 2 pieds tout en étain. 54
28. Un Basson de 8 pieds ou fagoto tout en étain. 30
29. Un Chalumeau dessus faisant suite au basson, tout en étain. 24

Jeux répondant au Clavier du Récit.

30. Une Montre de 8 pieds ou principal 8 pieds en étain, d'une harmonie douce et cependant tranchante sur toute son étendue. 54
31. Une flûte à cheminée de huit pieds, les 16 premiers en bois, le reste en mélange. 54
32. Une flûte à l'Octave ou Galoubet de 4 pieds tout en étain. 54
33. Un jeu céleste de huit pieds ou voix angélique tout en étain. 54
34. Un dessus de haut-bois avec suite de cor anglais de 8 pieds tout en étain. 54
35. Un Dulciana tout en bois de 8 pieds. 54
36. Une Corne de Chamois de 8 pieds, tout en étain. 54
37. Une Trompette chamade de huit pieds, tout en étain. 54

Jeux répondant au Clavier de l'Echo

38. Une Montre de 8 pieds ou principal 8 pieds tout en étain. 54
39. Un Bourdon de 8 pieds ou Copel comme les autres. 54
40. Une flûte harmonique de Grosse Taille en diamêtre tout en étain. 54
41. Un Cornet de remplissage de trois Tuyaux par touche tout en étain. 162
42. Une Viole d'Amour de 4 pieds, tout en étain. 54
43. Une Trompette à Solos de 8 pieds, d'une harmonie douce tout en étain. 54
44. Une Voix humaine sonnant de 8 pieds, tout en étain. 54
45. Un Tremblant Voix humaine.

Jeux répondant au Clavier de Pédale

46. Un Bourdon de 32 pieds en beau bois, d'une harmonie pleine et ronde, il devra parler promptement. 25
47. Une flûte de 16 pieds ouverte en beau sapin, d'une harmonie forte et tranchante. 25
48. Une Contre Basse de 16 pieds de même en beau sapin, imitant le coup d'archet. 25
49. Un Violoncelle de 8 pieds en étain. 25

50. Une flûte de 8 pieds en beau sapin, d'une harmonie très forte et tranchante. 25
51. Une Montre de huit pieds ou principal huit pieds, en étain. 25
52. Une flûte de 4 pieds ou prestant aussi en beau sapin. 25
53. Une Ophicléïde de 16 pieds aussi en beau sapin, d'une harmonie ronde et forte. 25
54. Une Trombone Basse de 8 pieds, tout en étain. 25
55. Une Trombone Alto de 4 pieds, tout en étain. 25

3.088

56. Un Registre de chaque côté pour l'accouplage de tous les jeux du Grand Orgue ou Manual à la Pédale.
57. De même deux pour l'accouplage des Claviers du Grand Orgue avec le positif.
58. Tous les jeux qui répondent aux Claviers du Récit et de l'Echo seront à expression, de manière à pouvoir faire le parfait crésendo et décrésendo, ce qui est d'un effet charmant.

Aucun paiement ne pourra être éxigé par moi qu'après parfaite confection et réception par des Experts choisis à cet effet par M.M. les administrateurs de la dite Cathédrale. La moindre deffectuosité qui serait trouvée dans telle partie que ce soit, de l'orgue, suffirait pour m'obliger de la reprendre sans autre formalité. Je garantis dix années de solidité de mes ouvrages, je donne le même nombre d'années pour les paiemens, moyennnant l'intérêt légal qui court à partir du jour de la réception.

Le prix de cet Orgue sera de Trente à Trente Deux Mille francs de France, sans Buffets, attendu qu'on ne pourra en faire l'estimation juste qu'après qu'ils auront éte faits soit par Mr. l'architecte ordinaire de l'Eglise ou par moi et accepté par les parties. Cependant je crois pouvoir assurer qu'ils ne dépasseront pas la somme de Huit mille francs, en supposant que je sois chargé de leur exécution. Le prix qui se fixe par un accord entre les parties est invariable, je veux dire que je ne pourrai, pour un motif quelconque, demander aucune augmentation de prix, soit pendant le cours du travail soit après confection et réception, comme il arrive si souvent.

On est tenu qu'à m'établir la tribune ou le jubé sur lequel doit être placé l'orgue.

Je verrais avec plaisir que la Ville de Bâle fît exécuter ce devis; un orgue de cette dimension serait bien en rapport avec sa belle cathédrale; l'orchestre le mieux composé n'y produirait pas un plus bel bel effet. Ma proximité de Bâle et la facilité que m'offre le chemin de fer[14] pour m'y rendre seraient d'un grand avantage pour l'entretien de l'orgue s'il devait y survenir de petits dérangements.

Rouffach le 15 Décembre 1843

Callinet ainé

14 La ligne de chemin de fer Strasbourg-Bâle fut inaugurée en 1841.

Dans le devis N° 2 l'instrument est réduit à trois claviers.

Bâle, projet J. CALLINET 1843 (Devis N° 2)

Grand Orgue, 54 notes
1. Montre 16'
2. Bourdon 16'
3. Montre 8'
4. 2ème Montre 8'
5. Bourdon 8'
6. Viole de Gambe 8'
7. Salicional 8'
8. Prestant 4'
9. Flûte harmonique 4'
10. Viole alto 4'
11. Nazard 2 2/3'
12. Doublette 2'
13. Cornet 5 rangs
14. Fourniture 4 rangs
15. Cymbale 3 rangs
16. Trompette 8'
17. Trompette 8' Basse et Dessus
18. Clairon 4'

Positif, 54 notes
1. Montre 8'
2. Bourdon à cheminée 8'
3. Violon 8'
4. Prestant 4'
5. Flûte pointue 4'
6. Flageolet 2'
7. Cornet 5 rangs
8. Trompette 8'
9. Basson/Chalumeau 8'

Récit expressif, 54 notes
1. Montre 8'
2. Flûte à cheminée 8'
3. Jeu céleste 8'
4. Dulciana 8'
5. Corne de chamois 8'
6. Galoubet 4'
7. Trompette chamade 8'
8. Trompette à solos 8'
9. Cor anglais/Hautbois 8'
10. Voix humaine 8'

Pédale, 25 notes
1. Bourdon 32'
2. Flûte 16'
3. Contrebasse 16'
4. Flûte 8'
5. Violoncelle 8'
6. Flûte 4'
7. Ophicléïde 16'
8. Trombonne basse 8'
9. Trombonne alto 4'

Tremblant Récit
Accouplement Grand Orgue/Positif
Tirasse Grand Orgue
Expression Récit
Huit soufflets

6. Le devis Callinet N° 2 (1843)

Devis d'un Orgue de grand Seize Pieds à trois claviers

N° 2 Devis descriptif d'un Orgue de Seize Pieds moins considérable que l'autre, pour la Cathédrale de Bâle, dressé par Joseph Callinet facteur d'orgues demeurant à Rouffach, département du haut-Rhin.

1. Il sera fait un Buffet pour le grand Orgue ou le Manual, du style Gothique, d'environ huit à neuf mêtres de hauteur sur six mêtres quaranre centimetres de largeur, en beau chêne, le tout sur un plan qui en sera fait par Mr l'Architecte de la Ville ou par moi et accepté de l'administration contractante.
2. Un Buffet pour le positif qui devra être placé dans l'appui de la Tribune; il sera du même style et proportionné au précédent pour sa dimension.
3. Huit Soufflets de 2m. 28 de longueur sur 1m.14c de largeur, à quatre plis saillants, ceux-ci et les tables en beau sapin. Ils seront bien étendus[13] et ne devront pas occasionner la moindre secousse ou altération à l'orgue en le touchant.
4. Trois Claviers de 54 touches chacun, les naturelles en ivoire, les dièzes en ébène. Ils seront doux à toucher et ne feront point de bruit, toutes les garnitures seront en laiton.
5. Un Clavier de Pédale de 25 touches ou deux Octaves sera fait en beau chêne.
6. Un Sommier (Windlade) pour le Grand Orgue en deux parties, sera en chêne de premier choix et très sec. Il sera de dimension à recevoir et dûment faire jouer tous les jeux appartenant à cette partie de l'orgue, sans la moindre altération ni offuscation. Les registres seront garnis en peau de veau, ses garnitures seront en laiton.

7. Un Sommier pour le Positif traité dans toutes ses parties comme le précédent.
8. Un Sommier pour le Récit, de même.
9. Un Sommier en plusieurs parties pour la Pédale traité comme les autres.
10. Le Mécanisme en général sera de la plus simple combinaison possible et devra mouvoir dans toutes ses parties avec la plus grande précision et sans bruit. Tous les gros roulots, balanciers, bâtons d'enfourchement, pièces de mouvement et de balanciers seront en beau chêne. Les abrégés en sapin fendu, leurs ferrage en laiton, les grosses palettes des rouleaux en fer, ceux des abrégés partie en bois dur et partie en fer. Les axes des rouleaux d'abrégés joueront dans le cuir, par ce moyen, jamais le mécanisme ne pourra faire de bruit.
11. Les gros Portevents en beau bois bien garnis et encollés, pour les rendre bien étendus. Leur dimension ne devra pas occasionner la moindre altération ni dans l'ensemble ni dans les détails de l'orgue, en le touchant.
12. Les Portevents en métal pour le postage des basses de Montres, Bourdons, Cornets seront bien étoffés.
13. Il sera fait une forte charpente pour recevoir et faire mouvoir les huit soufflets avec leviers, axes, boulons, tirants.
14. Toutes les Clôtures en assemblage avec panneaux, le tout en beau sapin, de même les ponts, les planchers, les fermans &c.
15. Le Vernissage des Buffets, la peinture des clôtures et du derrière du Grand Buffet, le tout à l'huile et au Verni Copal.
16. Les frais de Transport, emballage seront aussi à ma charge, de même le consolidage des buffets et cloisons à ma charge.

Jeux repondant au principal Clavier.	Nombre des Tuyaux par Jeux
1. Une Montre de 16 pieds ou principal 16 pieds en étain fin bien poli, dans les dimensions voulues pour bien garnir la façade du grand Buffet; elle sera très étoffée, son harmonie sera tranchante dans les basses et flûtée dans les dessus.	54
2. Une Montre de 8 pieds ou principal de 8 pieds aussi en étain très étoffée, d'une harmonie plus tranchante que celle de 16 pieds vers les Basses, même harmonie à une petite nuance près, de la précédente.	54
3. Une seconde Montre de 8 pieds ou deuxième principal de 8 pieds d'une harmonie plus douce que la précédente.	54
4. Un Prestant de 4 pieds, d'une harmonie tranchante vers les Basses et brillante vers les dessus, tout en étain.	54
5. Un Bourdon de 16 pieds, les 28 premiers en bois, le reste en mélange, un septième de plomb mêlé à cinq sixièmes d'étain, d'une harmonie veloutée.	54
6. Un Bourdon de 8 pieds ou Copel, les seize premiers en bois, le reste en mélange, la même harmonie que le précédent, si ce n'est un peu plus forte.	54
7. Une Viole de Gambe de 8 pieds imitant le coup d'archet tout en étain.	54

8. Un Solicional de 8 pieds, d'une harmonie champêtre tout en étain. 54
9. Un Cornet de 8 pieds de cinq Tuyaux par touche, tout en étain, d'une harmonie brillante et non quincharde. 150
10. Une Flûte harmonique de 4 pieds en étain, d'une harmonie forte. 54
11. Une Basse de Viole ou Viole Alto de 4 pieds, en étain. 54
12. Un Nazard ou quinte, d'une harmonie douce, tout en mélange. 54
13. Une Doublette de 2 pieds, d'une harmonie brillante, tout en étain. 54
14. Une Fourniture ou mixture de 4 Tuyaux par touches, d'une harmonie argentine, tout en étain. 216
15. Une Cymbale de trois Tuyaux par touche, d'une harmonie brillante, tout en étain. 162
16. Une Trompette de 8 pieds en étain, les douze premiers pieds en bois pour plus de solidité; son harmonie sera forte et éclatante et elle devra parler très promptement. 54
17. Une Basse de Trompette de huit pieds aussi en étain, d'une harmonie plus douce et plus ronde que la précédente. 25
18. Un dessus de Trompette faisant suite à la basse pour son harmonie. 29
19. Un Clairon de 4 pieds en étain ou octave de la trompette. 54

Jeux répondant au Clavier du Positif.

20. Une Montre de 8 pieds ou principal 8 pieds en étain, traitée en tout comme celle du grand Orgue. 54
21. Un Bourdon à cheminées ou Copel, d'une harmonie plus claire que celle du Bourdon du Gd orgue, pour le reste traité de même. 54
22. Un Cornet de 8 pieds de cinq Tuyaux par Touche d'une harmonie moins forte que celle du Gd orgue. 150
23. Un Prestant de 4 pieds, en étain; son harmonie sera d'un autre caractère que celui du Grand Orgue. 54
24. Un Violon de 8 pieds en étain ou quine à ton, d'une harmonie douce. 54
25. Une Flûte pointue de 4 pieds à fuseau tout en étain. 54
26. Une Trompette harmonique de huit pieds en étain construite comme celles du grand Orgue. 54
27. Un Flageolet de 2 pieds tout en étain. 54
28. Un Basson de 8 pieds ou fagoto tout en étain. 30
29. Un Chalumeau dessus faisant suite au basson tout en étain. 24

Jeux répondant au Clavier du Récit.

30. Une Montre de 8 pieds ou principal 8 pieds en étain, d'une harmonie douce et cependant tranchante sur toute son étendue. 54
31. Une Flûte à cheminée de huite pieds, les seize premiers en bois, le reste en mélange. 54
32. Une Flûte à l'Octave ou Galoubet de 4 pieds tout en étain. 54
33. Un jeu céleste de huit pieds ou voix angélique tout en étain. 54
34. Un dessus de haut-bois avec suite de cor anglais de 8 pieds tout en étain. 54
35. Un Dulciana de 8 pieds, tout en bois. 54

36. Une Corne de Chamois de 8 pieds, tout en étain. 54
37. Une Trompette chamade de 8 pieds, tout en étain. 54
38. Une Trompette à Solos de 8 pieds, d'une harmonie douce, tout en étain. 54
39. Une Voix humaine sonnant de 8 pieds, tout en étain. 54
40. Un Tremblant Voix humaine.

Jeux répondant au Clavier de Pédale.

41. Un Bourdon de 32 pieds en beau bois, d'une harmonie pleine et ronde, il devra parler promptement. 25
42. Une flûte de 16 pieds ouverte en beau sapin, d'une harmonie forte et tranchante. 25
43. Une Contre Basse de 16 pieds de même en beau Sapin, imitant le coup d'archet. 25
44. Un Violoncelle de 8 pieds en étain. 25
45. Une flûte de 8 pieds en beau sapin, d'une harmonie très forte et tranchante. 25
46. Une flûte de 4 pieds ou prestant, aussi en beau Sapin. 25
47. Deux Registres pour l'accouplage des claviers du Grand Orgue avec le positif. 25
48. Une Ophicléïde de 16 pieds aussi en beau sapin, d'une harmonie ronde et forte. 25
49. Une Trombone Basse de 8 pieds, tout en étain. 25
50. Une Trombone Alto de 4 pieds, tout en étain. 25

2.685

51. Une Boîte d'expression pour le Recit.
52. Tous les jeux qui répondent au Clavier du Récit seront à expression, de manière à pouvoir faire le parfait crésendo et décrésendo, ce qui est d'un effet charmant.

Aucun paiement ne pourra être éxigé par moi qu'après parfaite confection et réception par des Experts choisis à cet effet par M. M. les administrateurs de la dite Cathédrale.

La moindre deffectuosité qui serait trouvée dans telle partie que ce soit de l'orgue, suffirait pour m'obliger de la reprendre sans autre formalité.

Je garantis dix années de solidité de mes ouvrages, je donne le même nombre d'années pour les paiemens, moyennnant l'intérêt légal qui court à partir du jour de la réception.

Le prix de cet Orgue sera de Trente à trente un mille francs, les Buffets compris.

Le prix qui se fixe par un accord entre les parties est invariable, je veux dire, que je ne pourrai, pour un motif quelconque, demander aucune augmentation de prix, soit pendant le cours du Travail, soit après sa confection et réception, comme il arrive si souvent.

On est tenu qu'à m'établir la tribune ou le jubé sur lequel doit être placé l'orgue.

Je verrais avec plaisir que la Ville de Bâle fît exécuter ce devis; un Orgue de cette dimension serait bien en rapport avec sa belle

Cathédrale; l'orchestre le mieux composé n'y produirait pas un plus bel effet; cependant n'ayant que trois claviers, il n'offrirait pas la même variété et les mêmes effets dans ses jeux de détails,ceux des Tutis ou des différents Grands Jeux seraient les mêmes que ceux que produirait celui à quatre claviers.
Ma proximité de Bâle et la facilité que m'offre le chemin de fer[14] pour m'y rendre seraient d'un grand avantage pour l'entretien de l'orgue s'il devait y survenir de petits dérangements.

Rouffach le quinze Décembre 1843
Callinet ainé

7. La liste des références Callinet

Joseph Callinet joignit à ses deux devis une liste d'orgues construits soit par lui-même, soit en association avec son frère Claude Ignace. Cette liste de références est intéressante à plus d'un titre. Elle permet de préciser certaines dates et des attributions. Ainsi dans la liste de ouvrages Callinet établie par P. Meyer-Siat[15], les orgues cités sous N° 1 et N° 3 sont attribués à François Callinet et non à Joseph. Notons que Joseph Callinet ne mentionne pas l'orgue d'Oltingue, le dernier instrument construit en association avec son frère Claude Ignace avant la séparation.

Les Orgues qui ont été faites par Callinet ainé de Rouffach depuis la mort de son père, déjà facteur d'orgues, sont en grand nombre, je ne donnerai ou citerai ici que les principales.

		Année	Nombre de Claviers
1.	A Annonay (Ardèche)	1819	3
2.	A la Cathédrale du Puy (Haute Loire)	1827	3
3.	3. dito d'Autun (Saône & Loire)	1820	4
4.	4. dito de Besançon	1825	4
5.	5. dito de Moulin	1821	3
6.	A l'Eglise Catholique de Colmar	1828	4
7.	A Semur (Cote d'Or)	1832	3
8.	A Aurillac (Cantal)	1823	2
9.	A Ste Croix aux Mines	1834	3
10.	A Villefranche (Rhône)	1833	3
11.	A St François de Lyon	1836	4
12.	A Gray	1837	3

15 MEYER-SIAT, *Elsaß*, pp. 289–296.

13.	A Verrel[16] (Doubs)	1836	2
14.	A St Pierre de Besançon	1825	4
15.	A Sermersheim (Bas-Rhin)	1834	2
16.	A St Amable, à Riom (Puy-de-Dôme)	1835	3
17.	A Notre Dame de la même Ville	1836	3

Et une grande quantité d'autres moins considérables à un et deux claviers.

D'autres que nous avons faites ensemble mon frère Cadet et moi

1.	A Hirtzbach	1838	3
2.	A Montbrison	1840	4
3.	A Macon	1840	4
4.	A Pfaffenheim, près Rouffach	1839	3
5.	A Soultzmatt id	1838	2
6.	A Eguisheim	1839	3
7.	A Turckheim	1838	3
8.	A Schlestadt, à St Georges	1838	3
9.	A d. à Ste Foi	1843	3
10.	A Guémar	1843	3
11.	A Massevaux, 60 Registres, Buffet de 60 pieds de longueur	1842	4
12.	A Munster	1841	2
13.	A Strasbourg[17]	1841	1

Et plusieurs autres que je nommerai plus tard, si on le désire comme Villey [...] Pierre[18] près de Fribourg en Suisse, à Chêne près Genève,[19] à [...] près Sallenche,[20] à Chambery,[21] &c.

Je n'exige aucun paiement qu'après parfaite confection et réception, par des experts choisis à cet effet par M. M. les administrateurs contractant. La moindre deffectuosité trouvée dans l'ouvrage, suffit pour m'obliger à le reprendre sans autre formalité.

Je garantis sa solidité pour autant d'années qu'on peut le désirer; pour sûreté de cette garantie, on peut me retenir une somme quelconque, delaquelle on me paiera l'intérêt jusqu'au parfait paiement; si on le désire, je donne dix années de termes aux mêmes conditions que ci-dessus.

A termes ou au comptant, le principal est le même, cela ne diffère que pour les intérêts. En donnant des avances ou àcomptes on est lié et de telle manière que tourne l'ouvrage, il faut le garder pour ne pas perdre le tout. Veut-on un orgue de 100 ou 200 mille francs, pour sûteté point d'avances.

16 Vercel.
17 Strasbourg, Sainte-Barbe.
18 Dans le document il y a un blanc. Il s'agit certainement de Villaz-St.Pierre (1842).
19 Chêne (vers 1846).
20 Dans le document il y a un blanc. Il s'agit probablement de Megève (1837–1843).
21 Chambéry, Dames du Sacré-Cœur (1837–1843).

8. Les dessins de buffet

Joseph Callinet joignit deux esquisses de buffets dans le style néo-gothique. Elles sont toutes les deux munies de sa signature abrégée *Ct ainé* et comportent les indications autographes suivantes:

pour l'esquisse N° 1, avec la partie centrale haute (Fig. 3): «par Callinet ainé, pour donner une idée approximative de la forme et de l'effet du Buffet qui aura plus de tuyaux que le porte le croquit.»

pour l'esquisse N° 2, avec la partie centrale basse (Fig. 4): «par Callinet ainé. Le Buffet fait d'après ce croquit, il laisserait plus à découvert la fenêtre, étant surbaissé dans son centre.»

Notons que dès 1837 Joseph Callinet avait proposé un buffet de style néo-gothique dans son projet (non exécuté) pour la cathédrale de Metz.[22] Le buffet de l'orgue de Montbrison (Callinet Frères 1842) est également de style néo-gothique.

22 MEYER-SIAT, *Metz* II (dessin p. 226).

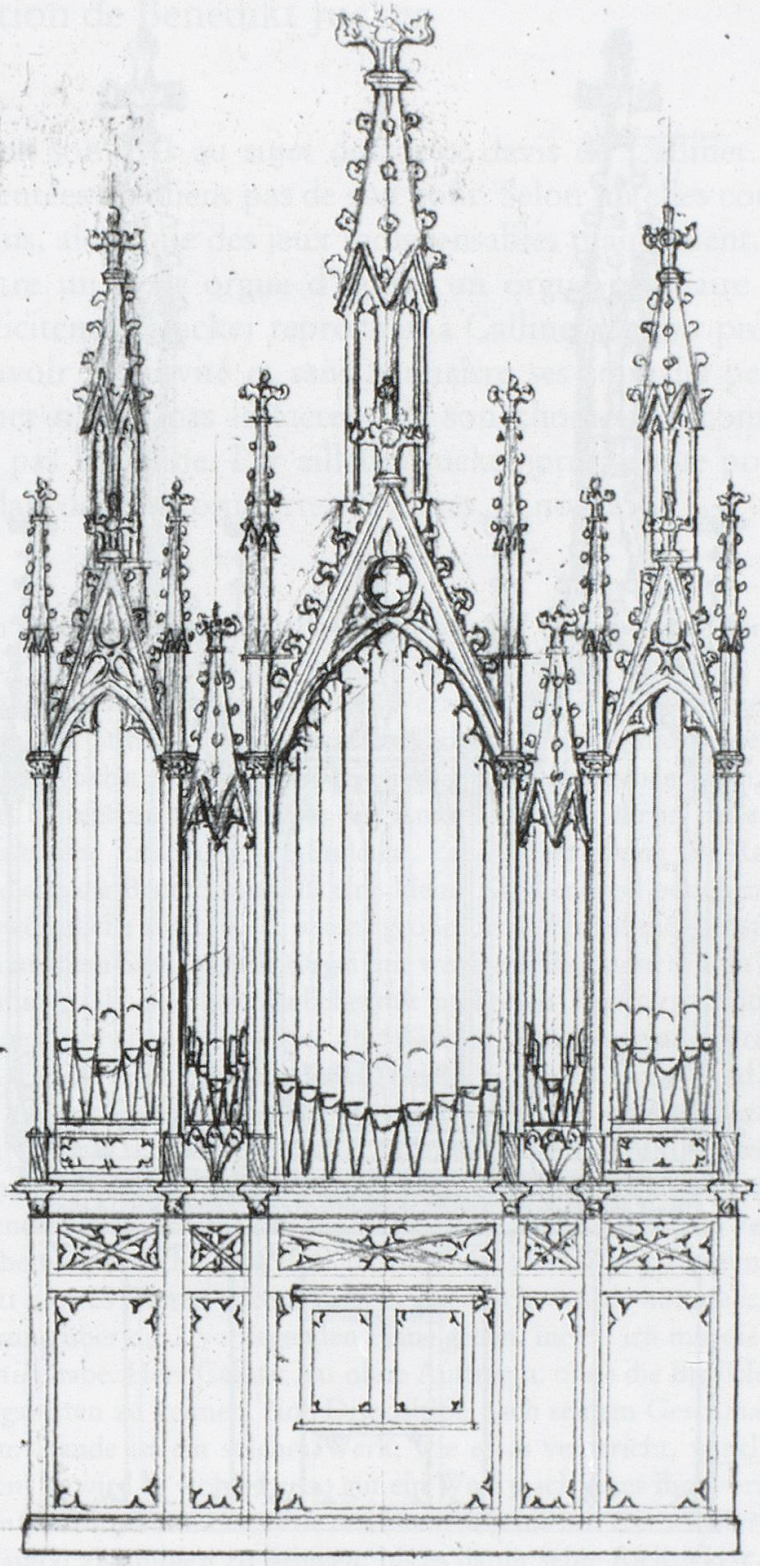


Figure 3: Esquisse du buffet N° 1

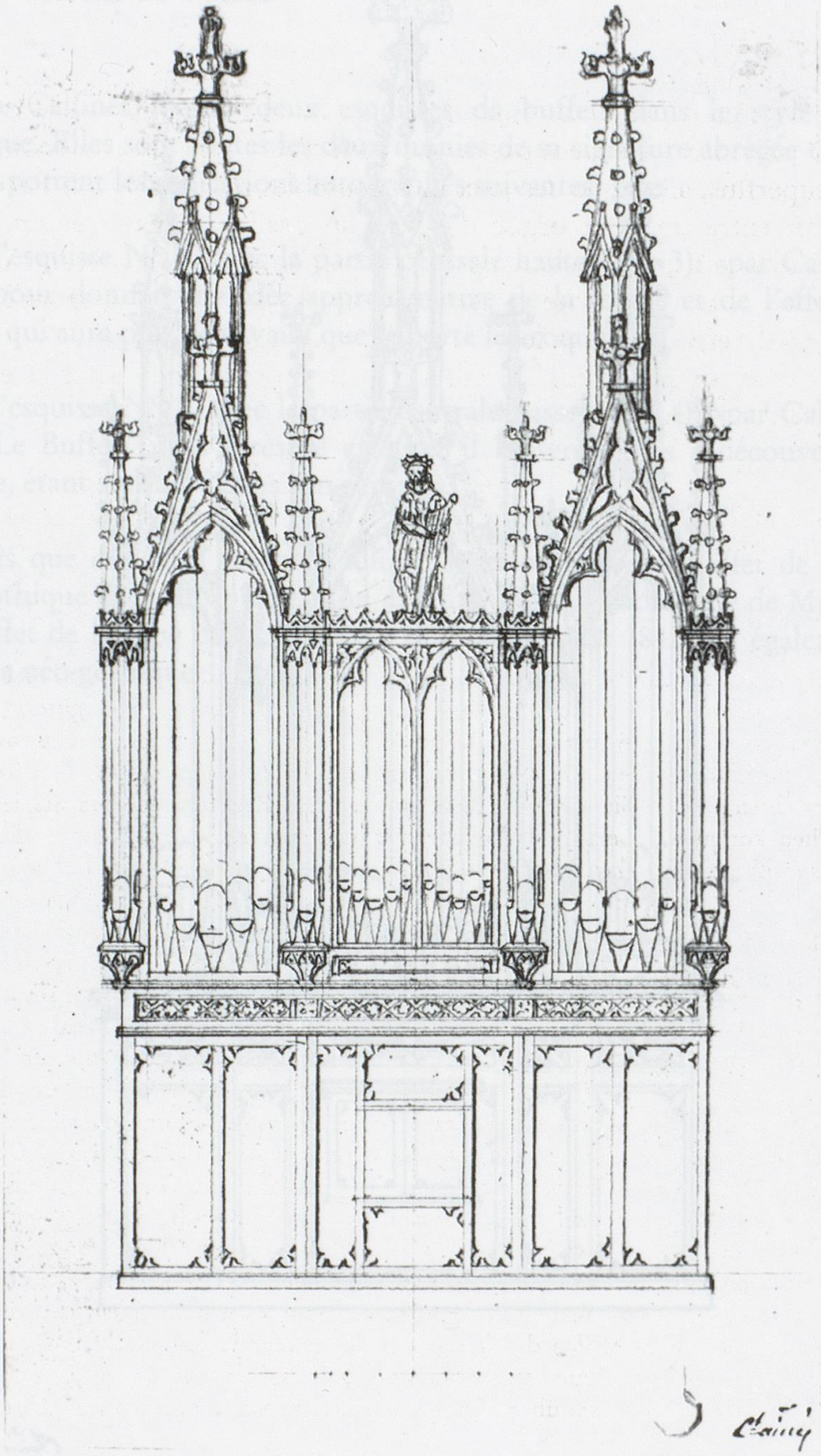


Figure 4: Esquisse du buffet N° 2

9. La réaction de Benedikt Jucker

Jucker donna son avis au sujet des deux devis de Callinet. Les compositions présentées n'étaient pas de son goût. Selon lui elles contenaient des jeux superflus, alors que des jeux indispensables manquaient. Il fait la distinction entre un petit orgue d'église, un orgue ordinaire et un grand orgue. Implicitement Jucker reprochait à Callinet d'avoir présenté des devis sans y avoir été invité et sans connaître ses souhaits personnels. En clair, Callinet n'était pas le facteur de son choix et la composition des jeux n'était pas la sienne. Par ailleurs Jucker précise que pour être complète, la Pédale devrait comporter 27 notes, et non 25.

P. P.
Die beiden von H. Calinet in Ruffach entworfenen Dispositionen für die zukünftige Münster Orgel habe ich durchgangen; Weitläufigkeit zu vermeiden beschränke ich mich auf allgemeine Bemerkungen. Das Verzeichniß der Register bietet eine schöne Anzahl beliebter Stimmen deren Gesamt-Wirkung aber ich nichts weiter als das Prädicat einer möglichst vollständigen gewöhnlichen Orgel geben kann; das großartige einer Orgel besteht nicht sowohl in der Anzahl als vielmehr in einer wohlberechneten auf praktische Erfahrung gegründeten, Zusammenstellung der Register. (Als Erläuterung diene die Bemerkung daß eine kleine Kirchenorgel bestehen kann aus 6 bis 10, eine gewöhnliche aus 15 à 40, u. eine große aus 30 bis auf möglichst viele Register.) Eine, nach meinem Sinne, große Orgel mit wenigern Registern würde kostspieliger zu stehen kommen als eine gewöhnliche mit mehreren Registern. Beide vorliegenden Dispositionen enthalten zum Theil überflüßiges u. ermangeln andern Theils unentbehrliches. Einige nicht unwesentliche Artikel, namentlich die Wind Vertheilungen, sind nicht hinlänglich spezificirt; ebenso darf man sich durch die französische Redensart «Régistre» nicht irre machen lassen, indem darunter sowohl die wirklich klingenden Stimmen als auch die Neben Züge verstanden sind welche dem Organisten blos dazu dienen von seinem Sitze aus die Maschinerie zu dirigiren. Das Pedal ist auf ganz gewöhnlichem Gebrauche berechnet u. sollte, um vollständig zu seyn einen Umfang von 27 statt blos 25 Tasten haben. Falls es gewünscht würde könnte ich eine detaillirtere Erklärung über die 2 vorliegenden Pläne geben, indem ich mir die wesentlichsten Punkte notirt habe. Herr Calinet hat ohne Auftrag u. ohne die Bedürfnisse des betreffenden Organisten zu kennen, eine Disposition nach seinem Geschmacke entworfen; wenn er im Stande ist ein solches Werk, wie er es verspricht, wirklich untadelhaft auszuführen, so wird er wohl ebenso gut ein Werk nach einer ihm vorzuschreibenden Disposition ausführen können. Vor der Hand scheint mir das schwierigste, das erforderliche Capital zusammen zu bringen; bis es damit seine Richtigkeit hat, wird es an Zeit u. Muße nicht fehlen das übrige auf das reiflichste zu berathen. Gelegentlich werde ich so frei seyn Ihnen meine Ansichten, sowohl über die Berufung eines tüchtigen Orgelbauers als auch über Umfang u. Einrichtung der zu wünschenden neuen

Orgel, spezieller mitzutheilen. Mit dem innigsten Wunsche dass diese Sache, wenn auch bei langsamem Vorwärtsschreiten, immer mehr u. mehr Anklang finden möchte unterzeichnet mit aller Hochachtung
1844. 3. 4.

Ihr ergebenster
B. Jucker [23]

10. Projet de transformation de l'orgue Silbermann

En 1849 Jucker constata que le projet de construction d'un orgue neuf risquait fort d'être reporté à plus tard, vu que les fonds ne rentraient que très lentement. Il rédigea un rapport détaillé, proposant une transformation provisoire de l'orgue Silbermann. Reprenant les «défauts» qu'il avait signalés en 1843, il proposa des modifications de la palette sonore: Il souhaitait impérativement un Bourdon 16' en bois au Grand Orgue; quant au Positif, il devrait contenir soit une Gambe 8' ou un Salicional 8' ainsi qu'une Flûte 4' ou un Dolce 4'. Le clavier d'Echo, augmenté au moins d'une octave vers le grave, devrait comprendre soit une Viola 8' en étain ou une Harmonica 8' en bois. Le jeu de Bourdon 16' lui semblait indispensable:

Bourdon 16' im Hauptmanual betreffend muß ich bemerken daß sich dasselbe in jeder Orgel, selbst in der kleinen zu St. Martin befindet. Jede großartige Composition, in einer Kirche ohne eine 16füßige Grundstimme vorgetragen, wird zur Carricatur, und ebenso klingt die Begleitung des Gemeinde Gesangs ohne ein solches Register bei gewöhnlichem Spiele trocken und leer, bei starkem Spiele aber schrillend und schreiend.

Pour ce qui est du Positif, Jucker déplore le manque de jeux de fonds, limités à un seul jeu de 8 pieds, et un seul jeu de 4 pieds, rendant impossible le jeu en trio:

Das Spiel auf zwei obligaten Manualen und Pedal, diese kunstreichste und schönste Gattung des Orgelspiels ist bei der dermaligen Disposition des Positivs schlechterdings nicht auszuführen.

En outre Jucker déplore que le Cornet du Grand Orgue ne commence pas au premier ut! Pour compléter le jeu, il propose d'utiliser la Tierce du Grand Orgue, la Mixture du Positif et la Mixture de la Pédale. Les jeux de l'Echo devraient être complétés d'au moins une octave. Un accouplement Echo/Grand Orgue devrait être installé. La Voix humaine du Grand Orgue devrait passer à l'Echo. À la Pédale, Jucker proposait la suppres-

23 StA BS, Kirchen-Archiv, V 29, Münster-Orgel.

sion de la Mixture au profit d'une tirasse Grand Orgue. Le manque de jeux de fonds ne permettait pas, selon Jucker, d'interpréter des œuvres de Mendelssohn.

> Das Bedürfniß einer neuen, unseres schönen Münsters würdigeren, Orgel wird durch Zuthat dieser wenigen neuen Register nicht in Hintergrund treten, im Gegentheile glaube ich dass dasselbe dadurch eher geweckt würde. Übrigens geht diese bescheidene Vervollständigung nur so weit um es möglich zu machen alle Gattungen der Orgel Musik, zur Noth, ausführen zu können; denn mit dem dermaligen Bestand der Orgel bin ich auf das Allergewöhnlichste und Uninterressante beschränkt; ich muß gänzlich darauf verzichten von den herrlichsten Compositionen älterer und neuerer Zeit einigen Gebrauch zu machen; so z. B. ist eine Mendelsohn'sche Orgelcomposition, wenn ich auch alle Spitzfindigkeiten der Registrierkunst zusammennehme, schlechterdings nicht herauszubringen.
> Meine Hochgeachtesten Herren werden es wohl begreiflich finden dass es für mich ein sehr drückendes Gefühl sein muß die edle Kunst des Orgelspiels, der ich mich von meinem 16ten bis 38sten Jahr mit unwendelbarer Vorliebe gewidmet und dabei weder Kosten, Mühe noch Zeit gespart habe, als ein vergrabenes Pfund ansehen zu müssen. – Bisher hat mich die Hoffnung aufrecht erhalten, aber diese Hoffnung scheint immermehr in unabsehbere Ferne sich verlieren zu wollen, vielleicht gar bis zur Reparatur der Münsterkirche. Aber auch im günstigsten Falle wird es immerhin 6 bis 10 Jahre anstehen bis wir eine Orgel wie in Bern, Freiburg, Winterthur oder Zofingen erhalten.[24]

Jucker proposait de faire effectuer ces travaux par Friedrich Haas: «Was nun den Orgelbauer betrifft, so möchte ich gerne Herrn Haas, welcher die Münster Orgel in Bern gebaut hat, vorschlagen.»[25]

Projet de composition remaniée:

Grand Orgue, C – c'''
Bourdon 16' (jeu neuf)
Principal 8'
Bourdon 8'
Octav 4'
Quint 3'
Superoctav 2'
Cornet C – c''' (jeu complété)
Mixtur 5 fach
Trompete 8'

Positif, C – c'''
Bourdon 8'
Salicional 8' (jeu neuf)
Echo, c – c'''
Bourdon 8' (jeu complété)
Viola 8' (jeu neuf)
Prestant 4' (jeu complété)
Nazard 3' (jeu complété)
Doublette 2'(jeu complété)
Tierce 1 3/5'

Pédale, C – c'
Principal 16' (jeu complété)
Octavbass 8' (jeu complété)
Octav 4' (jeu complété)
Bombard 16'

24 Les orgues cités furent construits respectivement par Haas 1849, Mooser 1834, Haas 1843 et Haas 1847.
25 Rapport du 5 septembre 1849.

Principal 4'
Flöte 4' (jeu neuf)
Quint 3'
Octav 2'

Accouplement Grand Orgue / Positif
Accouplement Grand Orgue / Echo
Tirasse Grand Orgue

11. La situation en 1850

Ces propositions ne furent pas réalisées. En effet début 1850 un legs de 14 000 francs permit à la paroisse de la cathédrale de relancer le projet de construction d'un nouvel orgue. En février 1850 le conseil de la paroisse publia une feuille d'information, avec un appel à la générosité, afin d'accélérer le processus de construction d'un nouvel orgue, pour lequel le facteur Friedrich Haas était pressenti. Le nouvel orgue aurait 52 jeux, totalisant 2993 tuyaux. Il contiendrait: 1 jeu de 32 pieds ouvert; 8 jeux de 16 pieds, dont 1 jeu d'anche; 20 jeux de 8 pieds, dont 5 jeux d'anches; 10 jeux de 4 pieds, dont 1 jeu d'anches. Les 4 claviers auraient une étendue de 54 notes et la pédale 27 notes. Deux claviers seraient expressifs.

> Die Münsterorgel in Bern hat 54 Register, und die in Freiburg 61. Es wird also die unsrige nicht die größte in der Schweiz seyn, sie wird aber durch eine sorgfältig durchdachte Disposition der Register ihre eigenthümlichen Vorzüge erhalten. Ganz besonders wird das offene 32füßige Baßregister, welches die Freiburger Orgel nicht hat, von imposanter Wirkung seyn. Die so beliebte Vox humana wird diejenigen in Bern und Freiburg – vermittelst einer neuen Erfindung von Herrn Haas – wo möglich noch übertreffen. Auch die jetzt überall gewünschte Physharmonika, der das vierte Klavier gewidmet ist, wird durch ihre kräftige Intonirung, mit doppelter Schwellung, allgemein gefallen. Herr Haas wird es sich gewiß zur Ehren= und Gewissenssache machen, Alles anzuwenden, um das möglichst Vollkommene zu leisten.[26]

Joseph Callinet s'empressa de fournir un nouveau projet. Celui-ci prévoyait un orgue de 43 jeux, à 3 claviers.

26 Imprimé daté de février 1850, Schreiben des Banns der Münstergemeinde an die Mitglieder derselben in Bezug auf die Erbauung einer neuen Orgel in der Münsterkirche.

Bâle, projet J. CALLINET 1850

Grand Orgue, 54 notes
1. Montre 16'
2. Bourdon 16'
3. Montre 8'
4. Bourdon 8'
5. Viole de Gambe 8'
6. Flûte douce 8'
7. Prestant 4'
8. Flûte 4'
9. Nazard 2 2/3'
10. Doublette 2'
11. Cornet 5 rangs
12. Fourniture 4 rangs
13. Cymbale 3 rangs
14. Trompette 8'
15. Clairon 4'

Positif, 54 notes
1. Montre 8'
2. Bourdon 8'
3. Quintaton 8'
4. Salicional 8'
5. Prestant 4'
6. Flûte pointue 4'
7. Flageolet 2'
8. Euphone 8'
9. Basson / Dessus de Flûte forte 8'

Récit expressif, 54 notes
1. Bourdon 16'
2. Flûte traversière 8'
3. Bourdon 8'
4. Jeu céleste 8'
5. Flûte octave 8' [4'?] ou Piccolo
6. Viole alto 4'
7. Cor anglais 16'
8. Hautbois 8'
9. Choeur de Voix humaine 8'

Bâle, F. HAAS 1852 (marché du 15. 2. 1852)

1er clavier, 54 notes
1. Principal 16'
2. Bordon 16'
3. Octave 8'
4. Bordon 8'
5. Viola di Gamba 8'
6. Flöte 8'
7. Gemshorn 8'
8. Quintflöte 5 1/3'
9. Octave 4'
10. Gemshorn 4'
11. Hohlflöte 4'
12. Quint 2 2/3'
13. Waldflöte 2'
14. Cornet 5 rangs 5 1/3'
15. Mixtur 5 rangs 2'
16. Fagott 16' (à anches libres)
17. Trompete 8'

2ème clavier, 54 notes
1. Quintaton 16'
2. Principal 8'
3. Bordon 8'
4. Viola d'amour 8'
5. Salicional 8'
6. Dolce 8'
7. Octav 4'
8. Fugara 4'
9. Flöte traverso 4'
10. Kleingedackt 4'
11. Quinte 2 2/3'
12. Octave 2'
13. Cornet 5 rangs 2 2/3'
14. Mixtur 4 rangs
15. Fagott & Clarinett 8'

3ème clavier, 54 notes
Division a
1. Lieblich Gedackt 16'
2. Spitzflöte 8'
3. Harmonica 8'
4. Spitzflöte 4'
5. Dolcissimo 4'
6. Quinte 2 2/3'
7. Flautino 2'
8. Physharmonica 8' (à anches libres)
9. Physharmonica 4' (à anches libres)

Division b
1. Flöte travers 8'
2. Lieblich Gedackt 8'
3. Flûte d'amour 4'
4. Vox humana 8' (à anches libres)

4ème clavier, 54 notes
actionne les jeux de la division b du 3ème clavier

Pédale, 25 notes
1. Bourdon 32'
2. Flûte 16'
3. Contrebasse 16'
4. Flûte 8'
5. Violoncelle 8'
6. Grosse Quinte 5 1/3'
7. Flûte 4'
8. Ophicléïde 16'
9. Trombonne basse 8'
10. Trombonne alto 4'

Pedale, 27 notes
1. Sub Bass 32' (ouverte)
2. Octav Bass 16'
3. Violon Bass 16'
4. Harmonica Bass 16'
5. Sub Bass 16'
6. Quint Bass 10 2/3'
7. Octave 8'
8. Violoncello 8'
9. Flöte 8'
10. Quintflöte 5 1/3'
11. Octave 4'
12. Posaune 16'
13. Trompete 8'
14. Clarino 4'

Tremblant Récit
Accouplement Grand Orgue / Positif
Tirasse Grand Orgue
Expression Récit

Tremblants III et IV
Accouplements II/I et III/II
Tirasses I et II
Accouplement général
Expression III et Physharmonica
Crescendo I, II et Pédale

12. Le nouveau projet de Joseph Callinet, 1850

Le projet, rédigé de manière sommaire, comporte une traduction en allemand.

Disposition ou projet d'un orgue pour la Cathédrale de Bâle, par Joseph Callinet, facteur d'orgues, domicilié à Rouffach (Haut-Rhin).

1° Le buffet d'ordre Bisantain.
2° Une soufflerie suffisante.
3° Sommier grand orgue.
4° Item du positif.

1° Der Kasten Bisondinisch Ordnung.
2° Ein hinlängliches Blasewerck.
3° Windlade des Haubt Manuals.
4° Item zweites Manuals, oder Positifs.

5° Item du récit expressif, ou a crescendo et decrescendo.
6° Item pour la pédale.
7° Trois claviers de 54 touches chacun.
8° Un clavier de pédales de 25 touches.
9° Le mécanisme en général devra mouvoir avec toute la justesse possible.
10° Les portevents en bois.
11° Les portevents pour le postage des montres et d'autres basses de jeux en matière.
12° La clôture, les ponts, les planchers.
13° Les charpentes, leviers, tirants, axes et boulons de la soufflerie.
14° Le grand orgue s'accouplera à la pédale, au moyen du pied.
15° Accouplage et désaccouplage du clavier du grand orgue, avec celui du positif, de même au pied, sans cesser de toucher.
16° Pédale de tutis et pianos des jeux d'effets du grand orgue.
17° Item pour ceux de la pédale, ceux-là comme les précédents, sans cesser de toucher.
18° Une pédale d'expression, et pour obtenir l'effet d'écho du roisième clavier, appelé Récit.

5° Item drittes Manuals crescendo und decrescendo.
6° Item für das Petal.
7° Drei Clafier mit 54 Taschten jedes.
8° Ein Petal Clafier von 25 Taschten.
9° Der Mechanismus überhaubt soll mit großer Richtigkeit seine Bewegung machen.
10° Holzene Windröhre.
11° Alle Windleider für die Prinsipal, und andere Bass Pfeiffen in Metal.
12° Das Eingemach, die Brücken und die Boden.
13° Die Gestellen, die Bultzstangen, Züg, Axen, und Nägel des Blasewerkes
14° Coppelung des Manuals an das Petal, mit dem Fuß.
15° Coppelung und Abcoppelung des Haubt Manuals mit dem Positif, ohne aufzuhören im spielen.
16° Petal Tritt für scharfen Stimmen hinaus und hinein zu ziegen.
17° Item für die von dem Petal, ohne aufzuhören mit spielen
18° Petal Tritt zur Expression und Echo zu machen, im dritten Clafier, oder Récit genand.

Jeux composant le grand orgue.

1. Montre de 16 pieds, étain fin 54
2. Montre de 8 pieds, étain fin 54
3. Prestant 4 pieds, étain fin 54
4. Bourdon, 16 pieds, bois et mélange 54
5. Cornet, 8 pieds de 5 tuyaux, étain 150
6. Viole de Gambe, 8 pieds, étain 54
7. Bourdon, 8 pied, bois et mélange 54
8. Flûte douce, 8 pieds, étain 54
9. Flûte, 4 pieds, en mélange 54
10. Nazard, 3 pieds, mélange 54
11. Doublette 2 pieds, étain 54
12. Fourniture, 4 tuyaux, étain 216

Haubtmanual Register.

1. Principal 16 Fuß, Zinn 54
2. Principal 8 Fuß, Zinn 54
3. Octav 4 Fuß, Zinn 54
4. Bourdon, 16 Fuß, Holz und Metal 54
5. Cornette, 8 Fuß, 5 Pfeiffen, Zinn 150
6. Viola di Gamba, 8 Fuß, Zinn 54
7. Coppel, 8 Fuß, Holz und Metal 54
8. Zarte Flöte, 8 Fuß, Zinn 54
9. Flöte, 4 Fuß, Metal 54
10. Quint 3 Fuß, in Metal 54
11. Super-Octav, 2 Fuß, Zinn 54
12. Mixtur, 4 Pfeiffen, Zinn 216

13. Cimbale de 3 tuyaux, étain	162
14. Trompette 8 pieds, étain	54
15. Clairon 4 pieds, étain	54
	1.176

13. Cimbale 3 Pfeiffen, Zinn	162
14. Trompet 8 Fuß, Zinn	54
15. Clairon, 4 Fuß,	54
	1.176

Jeux composant le Positif.

1. Montre, 8 pieds, étain	54
2. Prestant, 4 pieds, étain	54
3. Bourdon, 8 pieds, bois et mélange	54
4. Quinte à ton, 8 pieds, étain	54
5. Solicional 8 pieds, étain	54
6. Flûte pointue, 4 pieds, mélange	54
7. Flageolet, 2 pieds, étain	54
8. Euphone, 8 pieds, à anches libres, étain	54
9. Basson, 8 pieds, étain	30
10. Dessus de flûte forte, étain	24
	486

Zweiter Manual Register oder Positif.

1. Principal, 8 Fuß, Zinn	54
2. Octav, 4 Fuß, Zinn	54
3. Rohr Flöte, 8 Fuß, Holz und Metal	54
4. Quint à ton, 8 Fuß, Zinn	54
5. Solicional, 8 Fuß, Zinn	54
6. Spitz Flöte, 4 Fuß, Metal	54
7. Flageolet, 2 Fuß, Zinn	54
8. Euphone, 8 Fuß, einwendig schlagend, Zinn	54
9. Fagotto, 8 Fuß, Zinn	30
10. Scharf Flöte, Zinn	24
	486

Jeux composant le récit Expressif

1. Flûte trav. 8 pieds, étain	54
2. Bourdon, 16 pieds, bois et mélange	54
3. Bourdon, 8 pieds, bois et mélange	54
4. Jeu céleste, 8 pieds, étain	54
5. Flûte octave, 8 pieds, ou picolo mélange	54
6. Viole alto, 4 pieds, étain	54
7. Cor anglais, à anches libres, 16 pieds	54
8. Chœur de voix humaine, 8 pieds, étain	54
9. Hautbois, 8 pieds, étain	54
	486

Drittes Manual Register

1. Travers-Flöte, 8 Fuß, Zinn	54
2. Bourdon, 16 Fuß, Holz und Metal	54
3. Coppel, 8 Fuß, Holz und Metal	54
4. Himmel Stimme, 8 Fuß, Zinn	54
5. Octav Flöte, oder Picolo, in Metal	54
6. Viola alto, 4 Fuß, Zinn	54
7. Englisch Horn, mit freien Zungen, 16 Fuß, die untere Octav gleich der zweite	54
8. Vox humano Chor, 8 Fuß, Zinn	54
9. Hobö, 8 Fuß, Zinn	54
	486

Jeux composant la pédale.

1. Bourdon, 32 pieds, bois	25
2. Flûte, 16 pieds, bois	25
3. Contre-basse, 16 pieds, bois	25

Petal Register.

1. Untersatz, 32 Fuß, Holz	25
2. Flöte oder Prinsipal, 16 Fuß, Holz	25
3. Contre-basse, 16 Fuß, Holz	25

4. Flûte, 8 pieds, bois	25	4. Flöte, oder Prinsipal, 8 F. Holz	25
5. Violoncelle, 8 pieds, bois	25	5. Violoncelle, 8 Fuß, Holz	25
6. Grosse Quinte, 6 pieds, bois	25	6. Quint, 6 Fuß, Holz	25
7. Flûte, 4 pieds, étain	25	7. Flöte, 4 Fuß, Zinn	25
8. Ophicléïde, 16 pieds, bois	25	8. Ophicléïde, 16 Fuß, Holz	25
9. Trombonne Basse, 8 pieds, étain	25	9. Posaun Bass, 8 Fuß, Zinn	25
10. Trombonne alto, 4 pieds, étain	25	10. Posaun Alt, 4 Fuß, Zinn	25
	250		250

Total des registres	44	Total von den Registern	44
Idem des tuyaux	2.398	Idem Pfeiffen	2.398
Un jeu de 32 pieds		Ein, 32 Fuß	
Sept jeux de 16 pieds		Sieben, 16 Fuß	
20 jeux de 8 pieds.		Zwanzig, 8 Fuß.	

N.B. Nicht die geringste Bezahlung kann gemacht werden.

N.B. Aucun paiement ne peut m'être fait qu'après parfaite confection et réception, qui devra être faite par des hommes de l'art, choisis à cet effet par l'administration contractante. La moindre défectuosité qui serait trouvée lors de sa vérification, suffirait pour m'obliger de reprendre l'orgue sans autre formalité.
Je garantis la solidité de mon ouvrage, pendant tout le temps qu'on le juge convenable.
Je permets l'analyse de l'étain que j'emploie; il devra être reconnu pour être de toute première qualité.
Depuis l'introduction du système Expressif dans les orgues, qui permet la parfaite imitation de l'écho, on a supprimé le quatrième Clavier, appelé Echo.
Si cependant on devait le désirer, il serait composé de 8 jeux de l'étendue de 54 touches.
L'orgue à trois claviers à main, pédale et les pédales de combinaisons, serait du prix de 36,000 francs de France, et avec le 4^{me} clavier à mains, du prix de 39,000 francs de France, sans autres frais pour l'administration contractante que ceux de la tribune.

Callinet ainé

13. Deux Lettres de Joseph Callinet

[Première lettre autographe de Joseph Callinet au pasteur Burckhardt]

Rouffach le 4 avril 1850.

Monsieur,
On m'informe, que l'on est décidé de traiter pour l'orgue à établir dans l'église cathédrale de votre ville et que Mr Jucker est seul chargé de présenter le facteur qui devra être chargé de faire ce bel instrument. Je vivais toujours dans l'espérance, qu'une fois qu'il serait question de traiter, je serais un des facteurs appelé à concourir, promesse qui m'a été faite par Mr Mérian, a qui j'ai été présenté par Mr Le notaire Ramazotti de Huningue, il y a quatre ans environ.
Mr. Jucker m'avait chaque fois que je le voyais donné la même assurance. J'ignore pourquoi il n'a plus crû devoir le faire, ce qui aurait cependant été dans l'intérêt de la commission et sous d'autres rapports aussi.
On peut appeler cela imprudent, puisque l'organiste n'est pas assé expert pour pouvoir apprécier la construction du matériel d'un orgue. Il peut être compétent pour le choix des jeux et de l'harmonie l'orgue une fois achevé, mais non pour la qualité des matériaux nécessaires pour qu'un instrument aussi compliqué, que l'est un orgue, puisse être durable où non. Car pour qu'un orgue soit durable et non fréquent à des réparations qui deviennent désagreables et dispendieuses, il ne faut pas seulement du talent au facteur, mais il lui faut de bons ouvriers et surtout avoir le moyen de faire des provisions de bois de toutes les espèces et de premier choix et de ne les employer que quand on les sait assé vieux. Pour cela on ne peut pas s'en rapporter aux dires d'un M[e] de bois, si non on s'expose d'avoir au bout d'un certain temps des infiltrations de vent dans les sommiers et d'autres parties de l'orgue, alors il faut refaire ces choses neuves attendu que toutes rérarations y sont impossible, ce qui oblige le démentibulage total d'un orgue, dispendieux et fort désagreable par conséquent.
Je pourrais citer des endroits où le défaut de précautions où ce que l'on appelle le compérage et le commérage ont couté cher. On m'indique que cet orgue devra être composé de 54 Régistres seulement, donnant un total de 2'993 tuyaux estimé 36'320 fr Suisse. Sur ces indications que je viens de recevoir et connaissant le local et son acoustique, cela m'a permis de faire mon estimation qui se monte à fr 30'450 de Suisse, livré et mis en état de réception sans un centime de frais en plus, au jour stipulé au traité, sous peine d'une retenue par chaque mois de retard où autrement. Les autres conditions auxquelles je traite sont encore les suivantes,
1° Aucun paiement ne peut sous tel prétexte que ce soit m'être fait, qu'après parfaite confection et réception et ce par des hommes de l'art au choix de la commission qui a traité avec le facteur. Un facteur d'orgues au moins doit être adjoind à la commission chargée de la vérification des travaux, le facteur étant seul capable d'apprécier si les matériaux sont de qualité voulue et si par conséquent il est construit suivant les règles de l'art et d'une manière durable.
2° S'il était trouvé lors de l'expertise la moindre déffectuosité dans quelle partie que ce soit dans mon ouvrage, je serais tenu de le reprendre sans autre de formalité.

3° pour sureté de la garantie que je donne de la solidité de mon ouvrage, j'accorde jusqu'à dix années de termes, mais alors l'intérêt annuelle m'est payé des sommes restantes dûes à dater du jour de l'acceptation de mes ouvrages.
J'avais fait connaître dans le temps ces séveres et indispensables conditions pour avoir un bon orgue à Mr Mérian et à Mr Jucker. Si l'on était désireux de voir et d'entendre l'orgue de Massevaux achevé depuis 1842, qui a un Buffet de 19 mêtres où 60 pieds ancienne mesure de largeur et 70 Régistres, 2 de moins que celui de fribourg, on aurait qu'à me fixer un jour, je me rendrais à Massevaux au jour indiqué avec plaisir. C'est l'orgue le plus considérable que j'ai fait dans ce pays ci qui en possède encore une quantité d'autres de ma facture et un grand nombre d'autres dans l'intérieur de la France, car de père en fils nous avons la confiance de trente départements. J'en ai fait 6 à Besançon, 4 à Lyon, à Marseille, ou la revolution de 1848 est venue me trouver en pleins travaux, à pertuis, à clermont deux et dans ce moment j'ai de mes ouvriers occupé à m'en monter à Moulins et à Nevers, ce premier travail fait par mes ouvriers et monteurs. Je me rends sur place pour achever et y mettre par conséquent la dernière main, malgré que j'aie des ouvriers élèves de feu mon père de 45 et 49 ans de services à la maison et d'autres de 25 et de 30 années, malgré toute leur expérience chacun dans sa partie, je ne fais rien faire à la pièce, afin d'être plus sur, qu'on a mis tous les soins pour bien faire. Avec cela, de la pratique et de vieux bois on ne peut manquer de faire un bon orgue et de pouvoir donner les garanties que j'offre et qui ont l'avantage pour les administrations de pouvoir se dire, Notre argent nous reste si le travail ne réussit pas.
Pardonnez moi, Monsieur, je vous prie ma longue lettre et Veuillez agréer, l'assurance des expressions les plus distinguées de celui qui a l'honneur d'être

votre très humble et très obeissant serviteur

Callinet ainé
facteur d'orgues à Rouffach (haut Rhin)

p.s. Outre les 54 où 60 Régistres que je ferais pour 30,450 fr Suisse, Buffet et tout ce qu'il faut pour un instrument pareil, j'y adapterais encore,
1° Le système Expressif à un où deux claviers donc à tous les jeux qui y répondraient, Nouveau Système d'un effet vraiment magique
2° L'accouplage et le désaccouplage au pied des claviers à mains sans cesser de toucher. Ce qui permet des effets surprenant sans la moindre interruption dans l'éxécution, avantage immense.
3° Des pédales pour les effets de piano et de forté avec progression si l'on veut augmenter où diminuer les sons de l'orgue où son volume.
4° Une pédale pour accoupler les Régistres du grand orgue où Manual à ceux de la pédale.
5° Des jeux où Régistres tous nouveaux d'Euphone, de Cor anglais et autres à anches libres.
Les 32 pieds ouvert à la pédale y serait de même tous les 16 pieds et les 8 pieds dont il est fait mention dans la description que j'ai reçu ce matin.
Le voyage a Bâle je le ferais avec empressement. Je suis à vos ordres, Monsieur si vous le jugez convenable.

Jucker resta sceptique, tout en avouant qu'il n'y aurait pas de mal à voir l'orgue de Masevaux et de le comparer à celui de Berne:

> Es möchte freilich nichts schaden, wenn man die Orgel in Maaßmünster sehen u. mit der Berner vergleichen könnte. Sonst verspricht der Mann nicht mehr, als H. Haas, wenn wir den Lettner dazu rechnen. Auch das Gehäuse unterscheidet er nichts, er macht scheints das auch, dass er mehr Geldmittel hat als H. Haas, mag wohl für das Holz ein Vortheil sein. Vielleicht wärs der Fall, H. Epplin auch über die Sache anzuhören. H. Callinet hat sich dießmal an H. Ott gemacht.[27]

La note suivante de B. Jucker nous indique que, apparemment, Callinet se disait «l'Erard des orgues», faisant allusion probablement à Sébastien Erard (Strasbourg 1752 – Paris 1831), le plus illustre des trois facteurs de pianos et de harpe de ce nom. Par ailleurs Callinet émet certaines critiques quant à l'aspect de l'orgue Haas de Berne:

> Donnerstags 23 Mai 1850 brachte H. Merian in der Sporengasse den Orgelbauer Callinet in Abwesenheit des Herrn Antistes zu mir.
> Er sagte, dass er für 25000 sz Franken eine Orgel wie die gewünschte bauen würde, dass er gar keinen Vorschuß begehre, dass die Orgel sein bleiben solle, wenn sie nicht gefalle, dass er sehr altes Holz habe, welches einem Andern nicht zu Gebote stehe, dass er Arbeiter in jeder Partie habe, die schon 20, 30 Jahre dabei seien, dass er der «Erhard der Orgeln heiße», dass man oft erst nach 6 Jahren ein Werk als mangelhaft erkenne, daher er Garantie leiste. Vor H. Walker habe er Respekt, von H. Haas könne er nicht urtheilen; denn man habe ihm die Orgel in Bern nicht zeigen wollen, wiewohl er gern etliche Fr gegeben hätte. Er habe sie nur von unten gesehen. Der Stil des Aeußern passe gar nicht zur Kirche was freilich nicht Sache des Orgelbauers gewesen sei. Die Pfeifen sehen so blau aus, sie können nicht von englischem Zinn sein. Auch müssen sie sehr dünn sein, denn sie sehen aus, als hätte man überall drauf geschlagen, so dass sie sich gebogen haben.[28]

[Deuxième lettre autographe de Joseph Callinet au pasteur Burckhardt]

> Rouffach le 29 juillet 1850.
>
> Monsieur le ministre,
>
> De retour de moulins où j'ai achevé l'orgue de la cathédrale, j'apprends que vous étiez à Berne le jour où j'ai voulu me procurer l'avantage de faire votre connaissance, je regrète bien sincèrement, Monsieur, d'en être privé jusqu'à présent. Il parait que vous êtes revenu de Berne tout épris de l'orgue que vous y avez vû et entendu, Monsieur, comme la plupart de ceux, qui ont vù et entendu l'orgue de fribourg, dont le onze douzièmes des personnes qui l'ont entendu en sont revenu de leur premier jugement.

27 Note non datée de Jucker.
28 Note non datée de Jucker.

Il est à regrèter, Monsieur, le facteur qu'on ne veuille pas dans de certaines localités admettre la concurrence en pareil cas où pour un pareil travail, et qu'on se soumette à se laisse comme imposer un facteur par un seul homme quelquefois plus où moins intéressés, et j'ose le dire, c'est ce qui se passe chez vous, Monsieur, le prix énorme le prouve suffisamment d'abord et j'ai d'autres motifs pour le croire. J'ai la certitude, que mon estimable confrère de Louisbourg[29], homme d'un grand mérite dans cette partie, n'agit jamais autrement que moi. Je vous dire, qu'il ne brigue pas au moyen de vile promesses la recommandation de qui que ce soit, son talent et ses œuvres lui suffisent pour le recommander. Le motif de cette lettre, Monsieur le Ministre est pour vous témoigner mes regrèts de n'avoir pû faire votre connaissance et vous prie d'agréer l'assurance des respectueux hommages de celui qui a l'honneur d'être

Monsieur le Ministre

votre très humble et obeissant serviteur
Callinet ainé

p.s. Je suis de nouveau chargé de faire un gd orgue pour une des églises de Moulins.

14. Evolution des techniques

Les documents ci-dessus nous permettent de constater de nouvelles données techniques.

- J. Callinet propose des accouplements et tirasses par pédales, permettant ainsi de ne pas interrompre le jeu de l'organiste. En 1846 Joseph Callinet installa pour la première fois, à Vesoul, la tirasse Grand Orgue et l'accouplement du Positif au Grand Orgue par pédales d'accouplement. Ces pédales pouvaient être actionnées pendant le jeu de l'organiste.[30]

- Callinet propose des jeux d'anches à anches libres. Si les deux jeux à anches libres d'Oltingue (1843) sont à mettre plutôt sur le compte de Claude Ignace, l'orgue Joseph Callinet de Belfort (1848) comportait précisément les deux jeux d'anches à anches libres cités ci-dessus: Euphone [8'] et Cor anglais [16'].[31]
- Callinet se dit prêt à construire un jeu de 32 pieds ouvert.
- Callinet propose un buffet de style byzantin.[32]

29 Walcker à Ludwigsburg.

30 TOSI, *Vesoul* II. Voir notamment la lettre de l'organiste Jacques Louis Battmann du 24 juin 1852.

31 TOSI, *Vesoul* I. Voir notamment la lettre de J. Callinet du 19 février 1844.

32 MULLER, *Buffets* et ID., *Sermersheim*.

- Callinet consent à cataloguer ses jeux d'orgue selon leur qualité de jeux de fonds: Son projet contient un jeu de 32 pieds, sept jeux de 16 pieds et vingt jeux de 8 pieds.
- Callinet confirme la tendance de voir le clavier d'écho disparaître du fait de la présence du Récit expressif.[33]

15. Epilogue

En mars 1850 il fut décidé de traiter uniquement avec Haas, sans concurrence, même avec Walcker. Dans sa séance du 17 juin 1850, la commission des orgues conclut que dans ces conditions il n'y avait pas lieu de maintenir un contact avec Callinet. Jucker eut donc gain de cause: il eut l'orgue de son choix, construit par le facteur de son choix. Le marché, élaboré en février 1850, révisé et complété en décembre 1851, fut signé le 15 février 1852. Ce fut un orgue de 60 jeux, sur 4 claviers, avec des sommiers à pistons.[34]

Le premier projet de Callinet aurait été un orgue de 52 jeux, sur 4 claviers, avec des sommiers à gravures et un Positif de dos.

33 TOSI, *Vesoul* II. Voir la lettre de l'organiste Jacques Louis Battmann.
34 JAKOB, *Kegelladen*.

VERENA FÖRSTER BINZ (ST. GALLEN)

Von der Elbe an den Rhein. Die Wegscheider-Orgel in der Büsinger Bergkirche

Das kleine Dorf Büsingen, östlich von Schaffhausen am Rhein gelegen, ist eine deutsche Enklave auf Schweizer Gebiet und gehört zum Landkreis Konstanz im Bundesland Baden-Württemberg. Die evangelische Kirchengemeinde ist der Badischen Landeskirche unterstellt. Am nördlichen Rand Büsingens ist schon von Weitem die auf einem Hügel gelegene Bergkirche St. Michael sichtbar. Sie wurde im Jahr 1095 erstmals urkundlich erwähnt und zählt somit zu den ältesten Kirchen der gesamten Region.



Büsingen, Bergkirche St. Michael

Seit 1960 besaß die Bergkirche St. Michael eine durch die Firma E. F. Walcker aus Ludwigsburg erbaute kleine Orgel mit nur fünf Registern und angehängtem Pedal, die ihren Dienst zwar über viele Jahre in den verschiedensten Gottesdiensten erfüllte, für Konzerte jedoch nur äußerst begrenzt verwendbar war. Da die Kirche aber wegen ihrer herausragenden Akustik und intimen Atmosphäre zunehmend für Konzerte genutzt wurde, erwuchs der Wunsch, eine gehobenen Ansprüchen genügende Orgel zu besitzen. So beschloß 1998 eine Sponsorengruppe, für die Kirche eine neue Orgel zum Preis von ca. DM 500.000.– zu spenden, die den Anforderungen eines Konzertinstrumentes gerecht werden sollte. Den Zuschlag für dieses Projekt erhielt die Dresdner Orgelbauwerkstatt Kristian Wegscheider. Der Einbau der Orgel erfolgte am 17. Mai 2000, die Orgelweihe fand am 1. Juli 2000 unter Mitwirkung des Schaffhauser Organisten Peter Leu statt.

Nachdem sich in der Kirche keine Spuren eines historischen Vorgängerinstrumentes fanden, auf das sich der Erbauer der neuen Orgel beziehen konnte, entschied man sich für ein neues und auf den ersten Blick ungewöhnliches Konzept: für ein Instrument, das vor allem für die frühbarocke süddeutsche und italienische Literatur prädestiniert ist, auf dem aber auch weitere Stile des 17. und 18. Jahrhunderts darstellbar sind. Das Resultat dieser Zielsetzung ist nun ein optisch und klanglich sehr reizvolles Instrument, das man als süddeutsch-italienisch mit einem durch das Umfeld des Erbauers bedingten mitteldeutschen Einschlag charakterisieren kann. Oder, wie es Kristian Wegscheider selbst formuliert, als «kleines mitteldeutsches Kammerinstrument, das von einem in Sachsen lebenden Norddeutschen erbaut wurde, der gern auch Italienisch sprechen würde».

Die Orgel steht fast direkt hinter der Brüstung der Empore. Das aus Eichenholz gefertigte Gehäuse nimmt die rechteckige Form des Kirchenraumes sowie die Rundbögen der Fenster auf und fügt sich so auf gelungene Weise in seine Umgebung ein. Der an italienische Renaissanceorgeln erinnernde Prospekt ist fünfachsig: Die drei mittleren Achsen bestehen aus je einem Bogenfeld, die beiden äußeren jeweils aus drei übereinander angeordneten kleineren Bogenfeldern. Als bestimmendes Element dieser Gestaltung tritt die Zahl drei als Symbol der Trinität hervor. Ebenfalls symbolische Bedeutung haben die beiden angedeuteten Sterne über den äußeren Mittelfeldern: Die Zahl zwei steht für die Polarität von Sonne-Mond, Ja-Nein, Mann-Weib, Feuer-Wasser, Dur-Moll usw.

Das Pedalwerk wurde in gleicher Breite hinter der Orgel aufgestellt. Zwischen den Werken befindet sich ein Gang von knapp 60 cm Breite, von dem aus das Stimmen der Zungenregister bequem möglich ist.



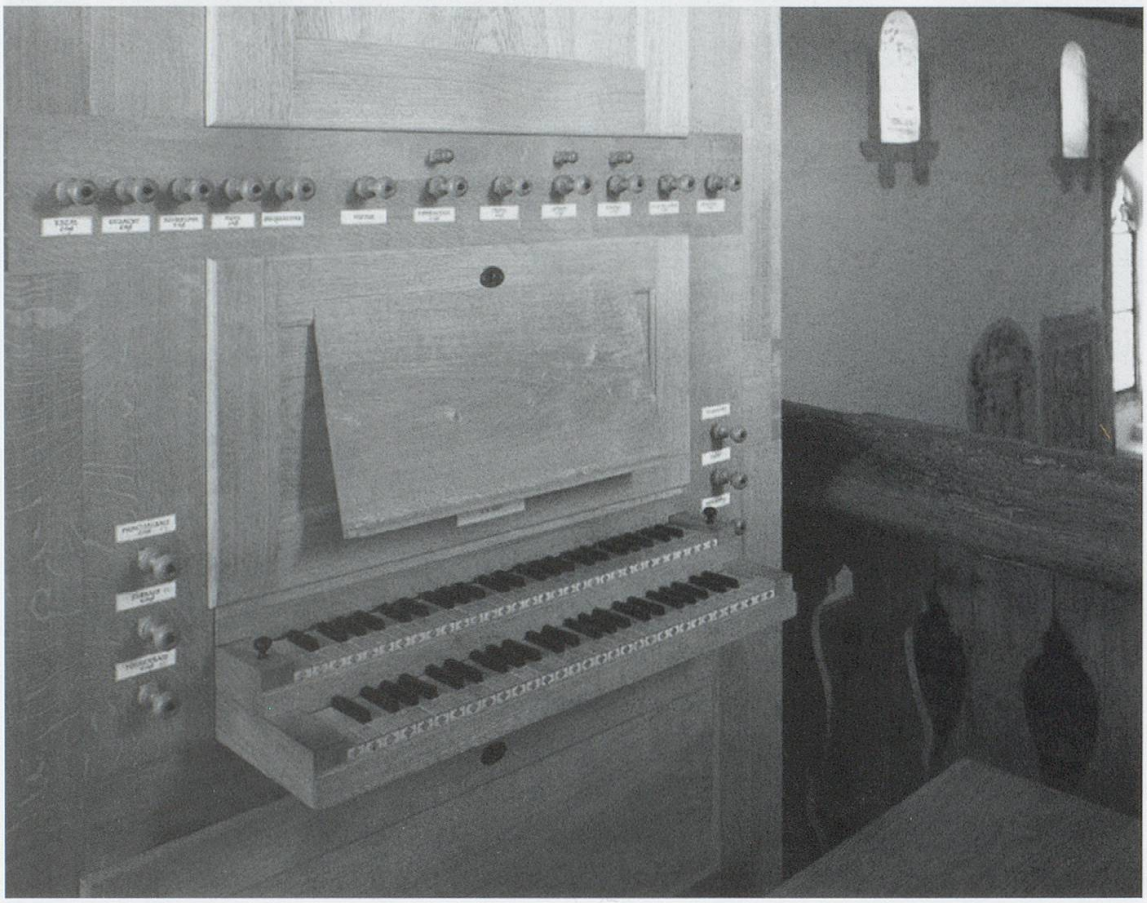
Blick auf die Empore

Hinter dem Pedalwerk steht die Balganlage mit zwei übereinanderliegenden Keilbälgen, die sowohl mittels einer Zugvorrichtung als auch eines Gebläsemotors betätigt werden können.

Die Windladen wurden in historischer Bauweise vollständig aus Eichenholz gefertigt. Um Schäden durch die in diesem Raum extremen Schwankungen der Luftfeuchtigkeit und Temperatur vorzubeugen, wurden sie auf der Oberseite nicht ausgespundet, sondern mit Fundamentbrettern aus Eichenholz mit einer Querlage versehen. Auf der ausgespundeten Ventilseite verwendete man Lederzwischenlagen, die ein Arbeiten der Windlade ermöglichen. Zusätzlich ist die Ventilseite mit Pergament beklebt und dadurch nochmals abgesperrt. Ebenfalls zur Verbesserung der Dichtigkeit bei Klimaschwankungen erhielt die Stockunterseite Ligelind-Ringe. Die Pulpeten der Orgel sind in traditioneller Weise mit

Ledersäckchen und Weidenruten gefertigt. Ausgeführte große Pfeifen wurden mittels Bleikondukten angeschlossen.

Die zweimanualige Spielanlage befindet sich seitlich an der Orgel. Die sehr sensible und leichtgängige Tontraktur wurde direkt angehängt, wodurch ein «toter Tastengang» vermieden werden konnte. Die Wellen der Wellenrahmen laufen in gewachsten Hartfilzlagern, die Wellen und Abstrakten sind aus Fichtenholz, Wellenärmchen und Winkel aus Ahorn gefertigt. Die Registerzüge sind direkt mit den Schleifen verbunden und daher in einer waagerechten Reihe über dem Notenpult platziert.



Klaviaturen und Manubrien

Eine Besonderheit dieser Orgel ist, daß drei Register (Flauten, Octav und Superoctav aus dem ersten Manual) sowohl in der wohltemperierten Stimmung der gesamten Orgel als auch in einer mitteltönigen Stimmung gespielt werden können. Dies wurde mit Hilfe von sechs zusätzlichen Pfeifen pro Oktave erreicht, so daß bei diesen Registern eine Oktave achtzehn statt wie gewöhnlich zwölf Pfeifen umfasst. Als in beiden Stimmungen gleiche Töne mit je einer Pfeife wurden *c*, *d*, *e*, *g*, *a* und *h* festgelegt, die fünf zwischen diesen Tönen liegenden Quinten sind um ein

Fünftel pythagoräisches Komma verengt. Dadurch schweben die beiden entstehenden Dur-Terzen *c-e* und *g-h* ganz leicht, nämlich genau so schnell wie die dazugehörigen Quinten. Die Töne *cis*, *es*, *f*, *fis*, *gis* und *b* erhielten je zwei unterschiedlich gestimmte Pfeifen. Für die mitteltönige Stimmung wurde der Quintenzirkel mit reinen grossen Terzen geschlossen: *cis* zu *a*, *es* zu *g*, *f* ebenfalls zu *a*, *fis* zu *d*, *gis* zu *e* und *b* ebenfalls zu *d*. Bei der wohltemperierten Stimmung wurde der Quintenzirkel durch reine Quinten vervollständigt: die sechs Quinten *h-fis-cis-gis-es-b-f* wurden rein gestimmt, die noch fehlende siebente Quinte *f-c* ergab sich automatisch als reine Quinte. Das Umschalten zwischen den beiden Stimmungen erfolgt über die Registertraktur durch Wechselschleifen (zusätzlichen Schleifen im gleichen Pfeifenstock). Hierfür befinden sich über den übrigen Registerzügen drei eigene, kleinere Manubrien. Durch diese beiden Stimmungsarten können Werke von der Zeit des Frühbarocks bis weit ins 18. Jahrhundert hinein jeweils so gespielt werden, wie es zu ihrer Entstehungszeit üblich war.

Klanglich eignet sich diese Orgel – entsprechend ihrer Konzeption – besonders für das süddeutsche und italienische Repertoire. Die Principale sind schlank, streichen aber nicht zu stark. Wunderbar weich klingen die verschiedenen Flöten. An einigen Registern, vor allem an der *Viola da Gamba*, läßt sich allerdings das mitteldeutsche Umfeld des Erbauers nicht verleugnen, was dem Instrument einen ganz eigenen Reiz und dem Spieler die Möglichkeit zu einem recht vielfältigen Repertoire gibt.

Jede Einzelstimme ist schön und charakteristisch, doch mischen sie sich auch hervorragend, der Gesamtklang ist rund und voll. Das Instrument ist ausgezeichnet auf die Akustik des Raumes abgestimmt.

Zwar ist es rein technisch möglich, auf dieser Orgel Werke Johann Sebastian Bachs zu spielen, doch stellt man bald fest, daß dieses Instrument weniger für komplizierte polyphone Strukturen, als für akkordische Sätze und gesangliche Melodien mit Begleitung geschaffen wurde, wie sie sich eher in den Werken süddeutscher und italienischer Komponisten finden. So ist jenen Organisten, die sich bereits an der Orgel mit Klebezetteln verewigten, auf denen sie nach dem «großen *cis* zum Bach spielen» fragten (das man übrigens auch in Bachs Werken nur selten benötigt und das im barocken mitteldeutschen Orgelbau oft weggelassen wurde!) oder die «zu schwachen Flöten» monierten, weil sie wohl keine Bachsche Triosonate spielen konnten, zu empfehlen, einmal Werke von Girolamo Frescobaldi, Georg Muffat oder auch Franz Xaver Schnitzer auszuprobieren.

Disposition

1. Manual *C, D* bis *f'''*	
Principal 8'	ab *c* im Prospekt, Zinn, 93%, große Oktave Eichenholz, *C-E* gedeckt, ab *F* offen
Flauten 8' *	Eichenholz, *C-h* gedeckt, ab *c'* offen
Viola da Gamba 8'	ab *c* Zinn, 93%, zylindrisch, große Oktave mit Principal 8' zusammengeführt
Octave 4' *	Zinn, 93%
Flöte 4'	Blei, 12,5%, weit
Superoctave 2' *	Zinn, 93%
Mixtur 4-fach	Zinn, 93%, 1 1/3', 1', 2/3', 1/2'; jeweils auf *c*, *c'* und *c''* repetierend
2. Manual *C, D* bis *f'''*	
Gedackt 8'	Eichenholz
Rohrflöte 4'	Eichenholz, *C-H* ohne durchbohrte Spundgriffe
Flöte 2'	Schwarzes Nußbaumholz
Sesquialtera 2-fach	Blei, 12,5%, 1 1/3'; 4/5', ab *c* 2 2/3'; 1 3/5'
Regal 8'	Blockstiefel aus Linde, offene Kehlen mit Bleistopfen, kurze konische Zinnaufsätze
Pedal *C, D* bis *d'*	
Subbaß 16'	Kiefernholz
Octavbaß 8'	Zinn, 88%
Posaunbaß 8'	Holzstiefel, Bleikehlen, Bleibecher 12,5%

* wohltemperiert und mitteltönig spielbar

Manualkoppel als Schiebekoppel, Pedalkoppel I/P
Tremulant (Wippfederauslaßtremulant) zu beiden Manualen

Stimmton *a'*:	440 Hz bei 15° C
Stimmungsart:	wohltemperiert (*c-g-d-a-e-h*, 1/5 pyth. Komma engere Quinten) Flauten, Octav und Superoctav aus dem ersten Manual auch mitteltönig
Winddruck:	60 mm WS

(Photos: Dr. Michael Pszczolla und Andreas Wiese)