

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	48 (2007)
Artikel:	"Il suonar senza trilli è cosa insipida". Annotazioni sulla prassi dell'ornamentazione cembalo-organistica nel Barocco
Autor:	Ghielmi, Lorenzo
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858718

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: 01.01.2026

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

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 1623²

Au Lecteur.

[...] La mesure & les accents sont recommandables tant aux voix qu'aux instruments, la mesure reglant le mouvement, & 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 rapporter au jugement de celuy qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes ainsi que chacun sçait.

Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venezia 1593³

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 1620⁴

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 1626⁵

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 ministriiles, 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 pequena 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 descuso, o obra larga grave, y en cosas de compas graue, como de diez y sez 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 voces, 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 cō 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 quādo en quādo 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 siguiéndose semicorcheas), lo e visto hazer, aunque raras veces, en semicorcheas nunca.

Johann Speth, *Ars magna Consoni et Dissoni*, Augsburg 1693⁶

Vorbericht.

[...] Es wollen auch die Sachen nicht obenhin in aller Eil, sondern langsam, bedacht-sam 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 ver-mercken 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 wor-den, werden selbige derer Lehrmeistern Geschicklichkeit überlassen.

Johann Krieger, *Musicalische Partien*, Nürnberg 1697⁷

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 di-pende 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 Liuto, et di Chitarrone Libro Primo*, Bologna 1623⁸

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 doto, 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 successivamente, 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 esempio si metterà il doto auricolare alli trè tasti sù la prima corda, & in vn tempo istesso il doto di mezzo alli duoi tasti dell'istessa, e subito dato il tocco alla corda, con velocità si leuarà il doto 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 doto 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 esempio se il doto auricolare sarà à cinque della terza farai suonare la corda, e nell'istesso tempo calcando forte il doto scuoterai tutta la mano gagliardamente, e presto tanto che senti, che la corda ondeggia 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 insegnà, & 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 1640⁹

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 *gruppi*, *tremoli* e *tremoletti*, a cui Diruta aggiungerà, nella seconda parte dell’opera, le *clamazioni* 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:

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one flat (B-flat). The music consists of ten measures. Measures 1-9 show a continuous melodic line with various note heads (solid, hollow, cross-hatched) and rests. Measures 10-11 show sustained notes with sixteenth-note patterns underneath. Two asterisks are placed above the top staff at measure 10.

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 vachezza: 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:

L'Arbergona

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time with a treble clef. It begins with a rest followed by a series of eighth notes. The bottom staff is also in common time with a bass clef. It begins with a bass note followed by a series of eighth notes.

Esempio 2: Antonio Mortaro, *L'Albergona*

Questo passo viene così abbellito dal Diruta:

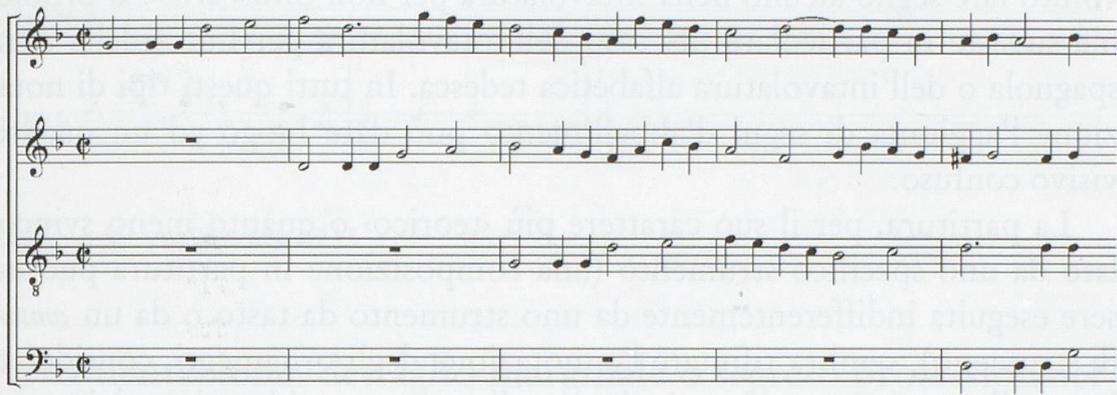
The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time with a treble clef. It features a series of eighth-note patterns. The bottom staff is also in common time with a bass clef. It features a series of eighth-note patterns.

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.

Ricerca VII in D (*Variante*)

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.



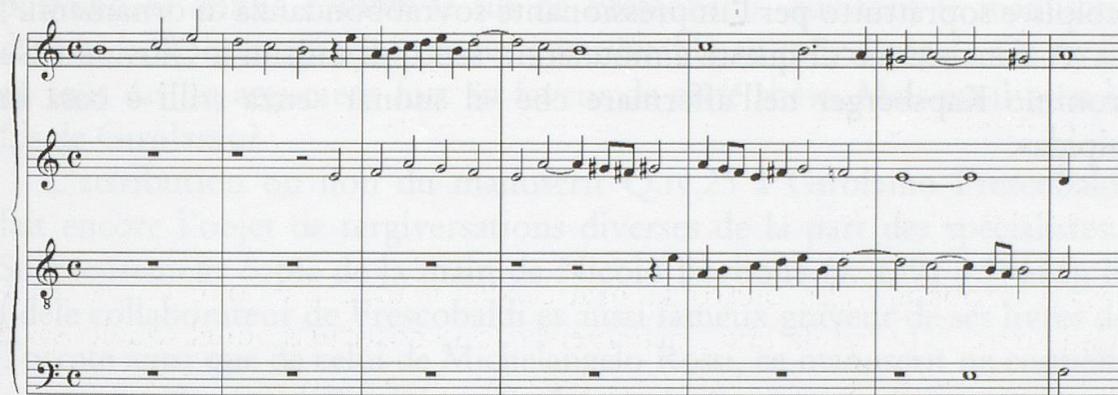
Esempio 6: DELLA CIAJA, *Sonate per Cembalo*

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

A musical score for two voices. The top staff starts with a whole note followed by a half note. The bottom staff starts with a half note. The music features various ornaments such as grace notes and slurs.

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 Betersden (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 Gerônimo 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*.