

“L'agogica nella musica barocca”

di Luca Purchiaroni

Sommario

1. Il contesto storico	3
2. <i>Liberté, fraternité, inégalité</i>	5
3. <i>Le “stirature di tempo”: il rubato</i>	7
4. <i>Musica e Retorica</i>	10
5. L'agogica nelle toccate di Frescobaldi	13
6. Conclusioni	20
Bibliografia	21

Premessa

Il presente studio è propedeutico alla lettura del più ampio e specifico trattato analitico delle toccate di Frescobaldi dal titolo “Settimo: rubare. Nuovi aspetti agogici nelle toccate di Frescobaldi” (Rivista di Analisi e Teoria Musicale, n. XXV, 2019/1, LIM), in cui propongo una nuova chiave di lettura per l'interpretazione di alcuni passi controversi in esse contenuti, alla luce delle testimonianze d'epoca, supportate dall'*ars retorica*. L'obiettivo, quindi, è quello di fornire delle basi scientifiche sulle quali poter costruire la propria personale interpretazione, confrontandola con ciò che viene riportato nelle fonti dell'epoca e le mie ricostruzioni in notazione moderna.

La lettura di queste pagine può tuttavia prescindere dal testo cui si fa riferimento, rappresentando un tema di discussione fondamentale per l'interpretazione di qualsiasi musica da un punto di vista squisitamente agogico. Ogni concertista è ben cosciente del fatto che l'esecuzione di un brano non può prescindere dalla componente temporale e dall'importanza che questa riveste nella restituzione di un'idea compositiva quando vi si apportino le dovute variazioni intese come *allargamenti* e *restringimenti*, auspicabilmente dettate dal buon gusto, dall'esperienza e dalla conoscenza. Il successo di cui gode oggi la musica antica impone, al musicista che voglia dedicarvisi, una preparazione sempre meno superficiale e una ricerca continua delle informazioni che la riguardano.

La scelta della suddivisione in capitoli risponde a un'esigenza di chiarezza e praticità per il lettore che voglia avere un quadro della situazione ben delineato. Il primo capitolo serve a contestualizzare storicamente l'argomento; il secondo affronta l'aspetto della diseguaglianza ritmica nell'interpretazione musicale; il terzo verte sul *rubato*, mentre il quarto è dedicato al forte legame che unisce la musica barocca alla Retorica. Il quinto capitolo, infine, è parte integrante del trattato più specifico sull'analisi delle Toccate di Frescobaldi e serve da *trait-d'union*. Tutti i testi citati sono stati raccolti nella sezione bibliografica.

1. Il contesto storico

La scrittura musicale nel periodo barocco – gli esperti lo sanno – è a dir poco approssimativa. Di sicuro non esistevano tutti i segni che conosciamo noi oggi, specialmente quelli riguardanti l'agogica. Questo ha sempre lasciato una certa libertà agli interpreti, i quali rischiano di travisare il contenuto se non conoscono il manoscritto o le fonti storiche di riferimento. A volte, però, può capitare che questi mezzi non risultino del tutto risolutivi.

A parte la *tavola degli abbellimenti*, che in passato alcuni clavicembalisti hanno avuto la cortesia di aggiungere alle loro opere, le indicazioni sull'agogica rimangono per lo più una rarità. Chissà, forse bisognava lasciare un alone di mistero, per non far trapelare troppi segreti e mantenere così quest'arte *riservata* a una ristretta cerchia di esperti, un po' come i cuochi con le loro ricette. Dai pochi dati a disposizione emerge tuttavia che tra i musicisti di tutta Europa regnava una certa libertà nelle esecuzioni, che faceva sempre appello all'esperienza, oltre che al buon gusto, di ciascun interprete.¹ I *preludes non mesurée* per clavicembalo di Louis Couperin (1626-1661), privi delle stanghette di battuta e dei valori notazionali, sono esempi lampanti di quanto questa musica fosse destinata ai soli specialisti del settore.

Nell'approccio con la musica di quest'epoca bisogna sempre partire con una visione dall'alto e tenere conto di una *globalizzazione ante litteram*, ossia di quella grande circolazione di opere e di idee che esisteva già in tutta Europa e che, dal 1492 in poi, si è estesa al mondo intero. Un fenomeno che ha interessato maggiormente quei Paesi legati da accordi commerciali, come sul finire del Cinquecento lo erano Spagna, Inghilterra e Paesi Bassi. L'Italia, già in pieno Rinascimento attraeva molti musicisti e durante il pontificato di Leone X (1513-21), ad esempio, la Cappella Vaticana contava, tra i suoi venticinque cantori, dieci francesi e cinque spagnoli, ognuno con il suo bagaglio culturale e musicale al seguito; la stessa Ferrara di Frescobaldi è stata frequentata da John Dowland e Jaques de Wert; a Napoli era insediato un *virreinato* spagnolo, che richiamava a sé musicisti dalla penisola iberica del calibro di Francisco Salinas, Diego Ortiz o Antonio de Cabezón; in Germania, Michael Paetorius, nel suo *Syntagma*

¹ Ci sono varie testimonianze storiche, di competenti viaggiatori europei che rimangono meravigliati dal modo di suonare italiano. Il violista francese André Maugars [1639, 117], ad esempio, a proposito dei concerti ascoltati a Roma nel 1639 riferisce: “in primo luogo, trovo che i loro compositori di musica da chiesa abbiano più arte, più conoscenza, e più varietà dei nostri; ma trovo anche che loro abbiano più libertà”. J. D. Heinichen [1728], per esempio, si sofferma sulla grande libertà esecutiva che avevano i musicisti italiani, specialmente negli *adagio*: una testimonianza diretta sul campo, che trova conferma nelle “cadenze” corelliane dei “12 Soli per violino” riportate da Quantz [1752, cap. XV] ed entrate nell'uso più o meno tra il 1710 e il 1716, nelle quali il basso continuo si arrestava, qua e là, per lasciare spazio alle cadenze del solista.

Musicum II, traduce e parafrasa buona parte dell'introduzione del *Transilvano* di Deruta; in Spagna, Luis Venegas de Henestrosa si dichiarava «attento ai molti ed eminenti musicisti di vihuela, tanto spagnoli quanto stranieri, di differenti stili e modi di suonare» per appropriarsi di tutto ciò che di buono circolava di scritto per quello strumento e trascriverlo per l'arpa e gli strumenti da tasto [Henestrosa 1557].

La presente indagine storica testimonia, tra l'altro, di un'atavica ricerca di espressività da parte di chi suona come di chi compone, di un'incontenibile voglia di liberarsi dalla rigidità temporale, finalizzata a raggiungere un sempre maggiore coinvolgimento emotivo. Un'idea che deve esserci sempre stata, ma che prende forma soprattutto dopo l'invenzione del melodramma e, nello specifico, di quel *recitar cantando* che voleva la musica asservita alle naturali leggi prosodiche e semantiche della poesia.

La musica strumentale e quella vocale avevano raggiunto in quest'epoca pari dignità, grazie a un linguaggio sapientemente architettato, basato sull'arte oratoria. Musica e Retorica avevano stabilito un legame indissolubile – che è stato addirittura codificato da alcuni teorici² – tanto nel campo profano quanto in quello religioso. La Chiesa stessa, in piena lotta per la sopravvivenza, si faceva promotrice di grandi eventi e pubblicava molta musica, confidando che, attraverso di essa, potesse conquistare nuovi adepti e ricondurre all'ovile gli apostati. Il nuovo stile musicale, così avvincente e convincente, si rivelava ora una potente arma di persuasione, insieme alla poesia, all'architettura, alla pittura e alla scultura, e questo spiega il fenomeno del mecenatismo tra i cardinali durante la controriforma.

² La cosiddetta *Teoria degli affetti* o *Affektenlehre* (cfr. Burmeister 1599, oppure, per una visione più generale, Unger 2003).

2. *Liberté, fraternité, inégalité*

Fino a non molto tempo fa, era opinione comune che l'*inegalité* fosse nata in Francia in epoca barocca e che per questo motivo si dovesse applicare alla sola musica barocca francese. Ora sappiamo che di durate diverse tra note di pari valore ne disquisiva già Santa María nel 1565. Nel suo trattato, il compositore spagnolo suggerisce che tutte le note da un quarto debbano essere eseguite «in una sola maniera», e cioè «allungando la prima e affrettando la seconda (...) come se la prima fosse puntata e la seconda valesse un ottavo. Bisogna stare attenti che il quarto accorciato non sia troppo affrettato ma solo moderatamente». Le crome, invece, possono essere eseguite in tre modi diversi: lunga-breve per le «composizioni in stile contrappuntistico e per lunghi o brevi passaggi di *glosas*» (passi solistici, passaggi), oppure breve-lunga (alla *lombarda*) in caso di brevi *glosas*, sia scritte che improvvisate. Questa soluzione è da lui ritenuta «più elegante della prima maniera».

La terza maniera consiste nell'affrettare tre ottavi soffermandosi sul quarto... e così via. L'allungamento della quarta nota di ciascun gruppo dev'essere tale da consentire alla nota successiva di cadere esattamente nella posizione ritmica che le compete. In questa maniera le note sono raggruppate quattro a quattro come se i primi tre ottavi fossero sedicesimi e il quarto fosse puntato. Questo tipo di ineguaglianza, che è il più elegante di tutti, si usa per brevi e lunghe *glosas*.

«Le note da un ottavo», chiarisce Santa María, «non devono essere troppo allungate ma soltanto un poco poiché altrimenti l'esecuzione diventa brutta e sgraziata». Una definizione che calza perfettamente con la tipica prassi francese, in cui, a meno di non trovare note puntate, si viene a creare una specie di tempo *terzinato* tra la nota lunga e quella breve (prassi che sopravvive ancora oggi nel *jazz* e in tutta quella musica che va sotto l'indicazione *swing*). «Per la stessa ragione», insiste Santa María, «le tre note accorciate nei gruppi di quattro non devono essere eseguite troppo velocemente ma con moderazione in proporzione a quanto viene allungato il quarto ottavo». Egli inoltre raccomanda la massima precisione in un'esecuzione, «per far sì che la musica abbia tutto lo spirito e la grazia richiesta».

In Italia, agli albori del Seicento, Giulio Caccini invitava a cantare con *sprezzatura*, cioè con “grazia” e “leggiadria”, accorciando alcune note in modo che un passo di crome o di semicrome risultasse “licenzioso e arioso” [Caccini 1602 e 1607]. Contemporaneamente, Diruta [1593] parlava di note e di dita *buone* e *cattive*, indicando una diteggiatura che era

funzionale all'articolazione e al fraseggio, fattori imprescindibili quando si suona su un cembalo o su un organo, dove la durata delle note, attraverso una differenziazione infinitesimale, sopperisce alla mancanza di *dinamica*. Fasolo, un organista settentrionale trapiantato in Sicilia, scriveva ai lettori delle sue opere che là «dove sono crome, ò semicrome, si soneranno, come fossero meze puntate, che la cantilena riesce più spiritosa» [Fasolo 1645].³ Nella stessa città di Roma, anche Puliaschi [1608], insieme a molti egregi colleghi, si diletta a cantare «hora col punteggiare la prima nota, hor la seconda si come richiede il passo».

Quello che poi viene comunemente chiamato stile *alla Lully*, così ammirato dagli inglesi e dai tedeschi, proviene pur sempre dalla mente geniale dell'italiano Giovan Battista Lully, sicuramente influenzato tanto dalla musica ascoltata a Firenze durante l'infanzia, quanto da quella trovata in Francia, dove si trasferì definitivamente e dove l'*inegalité* era già praticata.

Tutta l'Europa, quindi, era *affratellata* da questa *libertà* ritmica, così come lo era nel voler *restituire* il tempo che veniva *rubato*, musicalmente parlando.

³ Altri italiani propugnatori del “suonar ineguale”, a parte Diruta e Caccini (e Frescobaldi, naturalmente), sono stati Bovicelli [1594] e Brunelli [1614].

3. Le “*stirature di tempo*”: il *rubato*

[...] Il vero oratore lega il pensiero con le parole in modo da stringerlo in un ritmo che è a un tempo obbligato e libero. Infatti, dopo averlo vincolato in una determinata maniera e ritmo, allenta il freno e lo libera, mutando l'ordine delle parole, in modo che le parole non siano né legate a una determinata legge ritmica, né libere così da poter andare dove vogliono [Cicerone – Norcio 1970, 552].

Il *rubato*, come è stato appena detto, comporta sempre una *restituzione* di ciò di cui ci si appropria: se si accorcia una nota bisogna necessariamente allungare l'altra e viceversa, per una legge di compensazione che renda l'intera esecuzione armonica e ben proporzionata, pur rimanendo sottesa a un preciso arco temporale. «È lecito», disse Francesco Galeazzi [1791], «il rubbare un po' di valore da una nota e trasferirlo ad un'altra, anzi è artificio lodevole (se non se ne faccia abuso) il fare certe *stirature di tempo*, purché alla fine di tutto si rimetta, e si pareggi al giusto valore».

Ma la pratica del *rubato* può travalicare i singoli gruppi di due o quattro note, per estendersi a intere frasi musicali. Dobbiamo andare a leggere i trattati di canto del Settecento, per capire l'importanza che gli esecutori più raffinati attribuivano a questo artificio.

Pier Francesco Tosi, ad esempio – il quale rimpiange lungo tutto il suo trattato le antiche e belle tradizioni italiane perdute –, chiede ai cantanti che «[il passo] sia *rubato* sul Tempo acciò diletta l'anima» [Tosi 1723, 127]. A detta sua, i cantanti ‘moderni’ erano ormai dimentichi di «quell'arte, che insegna di guadagnare il Tempo per saperlo perdere, che è frutto del Contrappunto, ma non così saporito come quello di saperlo perdere per ricuperarlo: Produzione ingegnosa di chi intende la composizione, e di chi ha miglior gusto» [*ibid.*, 120]. Tosi insiste così tanto su questo artificio da spingersi a sentenziare che «chi non sa rubare il Tempo cantando, non sa comporre, né accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza» [*ibid.*, 115] e che «il buon gusto non risiede nella velocità continua [...] ma nel Cantabile [...] andando da una nota all'altra con singolari, e inaspettati inganni con *rubamento di Tempo*» [*ibid.*, 101]. Egli ritiene comunque necessario seguire un “*rigor di Tempo*” in fase di studio, per poi liberarsene [*ibid.*, 86].

Per una singolare coincidenza, nello stesso anno in cui Tosi pubblicava il suo trattato, Johann Sebastian Bach finiva di scrivere le sue Invenzioni a due e a tre voci e si rivolgeva agli studenti con queste parole:

Guida veridica, mediante la quale si indica ai dilettanti della tastiera, ma specialmente a coloro i quali sono desiderosi di apprendere, un metodo chiaro, non soltanto per imparare a suonare correttamente a 2 voci, ma anche con ulteriori progressi a procedere giustamente e bene a 3 parti obbligate, e inoltre a ottenere al tempo stesso non solo delle buone Invenzioni, ma anche a ben eseguirle, e soprattutto ad acquisire nell'esecuzione una maniera cantabile e inoltre ad impadronirsi sin dall'inizio di un solido gusto nei confronti della composizione [Bach 1723].

È proprio in quel «soprattutto ad acquisire nell'esecuzione una maniera cantabile» che troviamo una preziosa indicazione utile all'interpretazione di queste composizioni e, più in generale, di tutta la musica strumentale, la quale ha iniziato a farsi strada prendendo a modello proprio la vocalità. Un pensiero, quello di Bach come quello di Tosi, che attraversa tutta la storia della musica per tastiera fin dalle origini, cioè da quando in chiesa si è cominciato a poco a poco a sostituire le voci con l'organo o da quando nelle corti si trascrivevano per il cembalo le prime frottole e i primi madrigali,⁴ e che ha trovato la sua massima espressione nel Romanticismo, quando, grazie al pianoforte, si è potuto aggiungere, all'*agogica*, la *dinamica*.⁵ Gli allievi di Chopin, il quale rimase ammaliato dall'Opera e dal Belcanto italiano, riportano che la sua mano destra risultava essere slegata ritmicamente rispetto alla sinistra, chiamata da lui scherzosamente quanto efficacemente “il maestro di cappella”.⁶ Prima ancora di Chopin, il giovane Mozart si divertiva a parafrasare il Vangelo dicendo che, nel suonare, «la sinistra non sa quello che fa la destra».⁷

Ma qui siamo già usciti dai confini temporali del Barocco e non si può certo paragonare il *rubato* dei clavicembalisti del Sei-Settecento, epoca in cui vigeva il contrappunto, con quello dei pianisti classici e romantici, la cui mano sinistra era relegata, il più delle volte, a una funzione di mero *accompagnamento*. Grossolanamente, potremmo semplificare dicendo che nel primo periodo l'agogica riguardava tutt'e due le mani, mentre nel secondo soltanto una.

⁴ Cfr. Ms. di Faenza (1400 ca.), la più antica fonte italiana di musica per organo, contenente parti di Messe da suonare *in alternatim* (a due voci, probabilmente con temperamento pitagorico) con il canto monodico o polifonico; Ms. di Castell'Arquato (1530 ca.); A. Antico [1517], dove la parola *organi* è da intendersi per “strumenti” (sul frontespizio, infatti, appare un clavicembalo); L. Luzzaschi [1601].

⁵ Sebbene esistesse già il clavicordo.

⁶ Parole di Karol Mikuli (1821-1897), dalla prefazione alle opere del suo maestro, pubblicate da F. Kistner nel 1879.

⁷ In una lettera del 1777 indirizzata al padre.

Bisogna tuttavia osservare, a onor del vero, che Frescobaldi, duecento anni prima, conosceva e metteva già in pratica il *rubato chopiniano*, ossia l'indipendenza ritmica tra le due mani:

Quando si troverà un trillo della man destra, ò vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano, non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso; altrimenti farebbe confusione.⁸

Una totale indipendenza delle mani era già allora, evidentemente, un obiettivo da raggiungere per i virtuosi come lui, cosa che si evince peraltro dall'enigmatica Toccata IX dal secondo libro, in cui Frescobaldi sfoggia un'impensabile quanto improbabile varietà di tempi per ciascuna mano, tanto da sentirsi in dovere di chiosare «Non senza fatica si giunge al fine».

⁸ G. FRESCOBALDI, avvertimento n. VI, dal *I Libro di Toccate*, Roma, 1615.

4. *Musica e Retorica*

L'arte ha il suo fondamento nella natura: se non commuove e diletta, dà l'impressione di aver fallito il suo scopo. D'altra parte non c'è nulla di tanto connaturato nei nostri animi quanto il ritmo e il canto, dai quali ci lasciamo eccitare, infiammare, lenire, illanguidire e spesso spingere alla letizia e alla tristezza. La loro forza irresistibile si sente più nella poesia e nella musica [Cicerone – Norcio 1970, 565].

Che effetto faria l'oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine dei suoi accenti, e pronuntie, e moti veloci e tardi, e con il dire piano e forte quello non moveria gl'oditori. Il simile dè essere nella musica [Vicentino 1555].

[...] La musica ha le stesse figure retoriche di un discorso, che tendono tutte a incantare l'ascoltatore e a ingannare la sua sensibilità [Maugars 1639].

La retorica [...] ora allietta l'animo, ora lo rattrista, poi lo incita all'ira, poi alla commiserazione, all'indignazione, alla vendetta, alle passioni violente e ad altri effetti; e ottenuto il turbamento emotivo, porta infine l'uditore destinato ad essere persuaso a ciò cui tende l'oratore. Allo stesso modo la musica, combinando variamente i periodi e i suoni, commuove l'animo con vario e sito [Kircher 1650, cap. II].

Queste sono soltanto alcune delle molteplici citazioni storiche che testimoniano l'antico legame tra musica e retorica, affermatosi nel Quattrocento con la riscoperta di Quintiliano⁹ e divenuto più forte che mai nel primo barocco, con l'avvento del melodramma e l'emancipazione della musica strumentale. Quest'ultima mutuò dall'arte oratoria la struttura e la ridusse a tre momenti [Dressler 1563]: *exordium*, *medium*, *finis*¹⁰ che più tardi si cristallizzeranno nella cosiddetta *forma sonata* (esposizione, sviluppo, ripresa, coda). La somiglianza con la struttura di un discorso non si limitava soltanto alla forma ma riguardava anche il contenuto che, per risultare convincente, faceva leva su una vasta gamma di emozioni e stati d'animo (*affetti*),¹¹ attraverso l'uso di particolari figurazioni (*effetti*). Queste figurazioni, o figure retoriche,¹² erano perfettamente comprese dalla massa dell'epoca, com'è per noi oggi il linguaggio pubblicitario, esplicito o subliminale che sia.

⁹ Nel 1416 venne riscoperta l'*Institutio Oratoria* di Quintiliano.

¹⁰ Cfr. Listenius [1537], Dressler [1563], Burmeister [1606].

¹¹ Cartesio [1649] parla di affetti quali "meraviglia, amore, odio, desiderio, gioia, tristezza".

¹² Studiate in Germania e teorizzate nella *Figurenlehre*. Unger [2003] ne ha contate addirittura 160.

Per essere più precisi bisognerebbe aggiungere che la musica di questo periodo si allinea con quella branca della retorica chiamata *psicogica*, corrente pitagorica radicata in Sicilia che prediligeva le potenzialità emozionanti della parola manipolata, piuttosto che la razionale dimostrazione di una tesi.¹³

In uno stile come quello di Frescobaldi, che prende a modello la vocalità e l'effetto della parola per trasporli sullo strumento, lo studio dell'arte retorica non può che aiutare l'interprete nell'individuare quegli elementi idiomati del discorso musicale che ne derivano, per valorizzarli al meglio. Non bisogna dimenticare che il musicista barocco, per avere successo, doveva saper convincere e arrivare al cuore di chi lo ascoltasse al pari di un oratore, coadiuvato da tutti i mezzi e gli artifici ottenuti dall'esercizio della sua virtù:

[...] ottimo Oratore è quello, che in voce sonnora, & soave nel dire diletta, & commuove; così ricercasi al Musico pratico nell'esprimere un Madrigale, Mottetto, Sonetto, ò quali sieno altre poesie, & ritmi, deve operare imitando con l'armonia gl'affetti acciò, che nel cantare habbino gusto non solo il proprio compositore, ma parimente gli cantori, & audienti; Non è dubbio, che la Musica in quanto all'armonia deve essere soggetta alle parole, atteso, che le parole sono esse, che esprimono il concetto, la onde se la parola ricerca dolore, passione, sospiri, interrogativo errore, ò altro tale accidente, tali parole debbono essere vestite con equivalente armonia [...] In somma la Musica deve osservarsi con gli buoni precetti, senza parole come sono toccate, recercari, & quando le parole nelle composizioni non ricerchino inosservanza, la quale inosservanza devesi usare per imitare la parola, essendo quella (come si è già detto), la quale esprime gl'affetti di perfettissimo Oratore [Banchieri 1609].

Questo stile *recitativo*, proprio della musica barocca, è tangibile soprattutto nelle toccate più liriche di Frescobaldi, quelle scritte specificatamente per l'*Elevazione*,¹⁴ contenute nel secondo libro (1637)¹⁵ e nei *Fiori musicali*. In esse la mano destra, supportata a volte dal vibrante registro organistico chiamato *ffifaro*, o *voce umana*, dispiega la sua voce in totale libertà, declamando il suo canto senza la necessità di seguire un ritmo preciso scandito dalla mano sinistra e toccando tutte le corde possibili dell'animo umano. «La elevatione vuol essere gravissima;» si raccomandava Fasolo, «Non guardino, che le figure siano ò bianche ò negre, mà faccino cadere le ligature, sostenendole alquanto più della sua misura» [Diruta 1593]. Secondo Banchieri [1609] «alla levatione del Santissimo Sacramento» bisogna «usare qualche

¹³ Questa corrente sembra essere tuttora viva, tanto nella composizione di forme "popolari" quanto nelle programmazioni concertistiche, che vogliano incontrare i gusti del pubblico (*politropia*).

¹⁴ «Ve ne servirete per sonar' alla levatione del Santissimo Corpo, et sangue de N. S. Giesu Christo, imitando con il sonare li duri et aspri tormenti della Passione» [Diruta 1593].

¹⁵ Toccata III.

suonata grave, che commovi alla devotione [...] In somma far si, che gli fedeli sentendo armonia dolce, & soave possi mentalmente considerare à quelle melodie celesti; concertate da gl'Angioli, & Cherubini, avanti la Divina Maestà le quali melodie possiamo tutti noi godere in eterno». È qui che l'agogica, unita alla *retorica* e a un adeguato fraseggio e articolazione, diventa elemento musicale fondante per un'esecuzione convincente.

5. L'agogica nelle toccate di Frescobaldi

Se da una parte le opere a stampa di Frescobaldi evidenziano tutta la sua bravura, per giudicare adeguatamente tutta la sua sapienza dovete ascoltarlo quando improvvisa toccate piene di raffinate e ammirabili invenzioni [Maugars 1640, 30-31].

La *toccata* è una forma che deriva, più di ogni altra, dall'improvvisazione. Il solo considerare questa caratteristica prima di un'esibizione aiuterà tanto l'esecutore nella *elocutio* quanto l'ascoltatore nel recepirla, favorendo la mutua partecipazione al processo creativo dell'autore. Le toccate di Frescobaldi hanno tutta l'aria di essere improvvisazioni scritte, un po' come gli *improvvisi* di Schubert nell'Ottocento, quando l'estemporaneità era ancora connaturata nei musicisti.

Dal punto di vista utilitaristico, la toccata poteva servire a introdurre un'altra composizione di stile contrappuntistico¹⁶ (anche se all'interno della stessa toccata frescobaldiana non mancano episodi del genere): «una toccata è un preludio suonato da un organista al sedersi alla tastiera, prima di iniziare un mottetto o una fuga. Viene inventata al momento, per mezzo di semplici accordi e diminuzioni. Ogni suonatore ha la sua personale maniera di eseguirle» [Praetorius – Kite-Powell 2004, 40].

Ancora oggi si pensa che la musica di Frescobaldi sia a volte indecifrabile e, più in generale, di difficile interpretazione e comprensione. La verità è che il ferrarese non poteva essere più chiaro nell'illustrare il suo vero modo di suonare. Tra le preziose indicazioni da lui forniteci e la precisa grafia dei due libri di toccate (impressi su costose lastre di rame)¹⁷ è quasi come avere delle *registrazioni audio* della sua musica. Tuttavia, ciò non sembra essere stato preso sempre nella giusta considerazione dagli specialisti [Hammond 2002, 312].

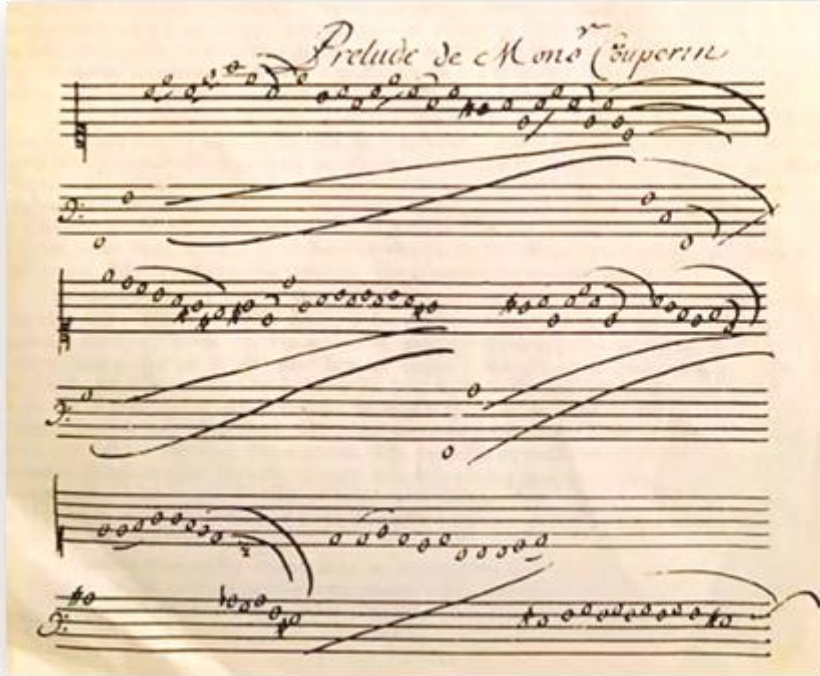
La scrittura musicale convenzionale rappresentava, per Frescobaldi, un forte limite alle sue idee innovative. Non a caso, il primo a scrivere *preludi non misurati* fu Louis Couperin, rimasto folgorato dall'ascolto di un allievo di Frescobaldi: Johann Jacob Froberger.¹⁸ Questo musicista tedesco, degno erede dei precetti frescobaldiani, sembra essere stato anche il primo ad apporre indicazioni sull'andamento di un brano, come *doucement* o *avec discrétion* (il massimo che

¹⁶ Infatti, non sarebbe sbagliato anteporre una toccata di Frescobaldi (o parte di essa) a una sua Fantasia o Ricercare.

¹⁷ È interessante leggere il contratto stipulato tra Frescobaldi e l'editore Borboni, che rivela anche un rapporto maestro-allievo tra i due [Morelli 1988, 255-65].

¹⁸ Allievo di Frescobaldi a Roma tra il 1637 e il 1641. Vedi Es. n. 1.

Frescobaldi aggiunge in partitura, peraltro tardivamente, è la dicitura «adagio», che sta per *adagio* – cioè a proprio comodo –, e «alegro»)¹⁹ e il suo linguaggio idiomatico può tornarci molto utile nell'interpretazione della musica del suo maestro.



L. Couperin, *Prélude a l'imitation de Mr. Froberger* (ms. Bauyn).

Questa arcaicità del sistema grafico ha spinto Frescobaldi a scrivere delle vere e proprie istruzioni per l'uso, soprattutto per quanto riguarda l'agogica: i famosi *avvertimenti* che precedono le sue opere (un vero e proprio decalogo per chi si voglia avvicinare alla sua musica e a quella del primo barocco in generale). Egli è consapevole delle difficoltà tecniche e interpretative insite nelle sue toccate, per questo si premura di aggiungere tali indicazioni, «sicuro che per mezzo di questo si troveranno l'opere più facili, che in apparenza non sono» [1615a], invitando al contempo l'esecutore a non «giudicare la difficoltà loro prima di mettergli bene in pratica nell'istromento dove si conoscerà con lo studio l'affetto che deve tenere» [1624]. È soltanto attraverso la perseveranza nello “studio”, infatti, che il vero musicista potrà decifrare questo nuovo linguaggio ed estrinsecarlo, «acciò che ogniuno [...] ne restasse

¹⁹ Indicazioni presenti nella canzone post-communione della *Messa della Domenica*, nei *Fiori Musicali* 1635.

contento, & approfittato» [1637]. D'altronde, tutto quello che lo stesso Frescobaldi riesce a fare sullo strumento «non lo fa se non con gran studio».²⁰

Frescobaldi non vuole imporre il proprio modo di suonare, anzi. «Le toccate», chiarisce l'autore, «si devono fare à suo beneplacito secondo il gusto del sonatore» [1637], il quale deve possedere quattro «condizioni necessarie à questa nuova maniera, che adunate insieme fanno gran cumulo di sovrana eccellenza, e perfettione», che sono: «tanta grazia, agevolezza, varietà di misura, e leggiadria».²¹

Egli si affida al «buon gusto e fine giuditio delli studiosi», rispettando pienamente il «merito altrui, et [...] il valor di ciascheduno», al punto che «si possa ciascuno di essi [passi] sonar separato l'uno dall'altro: onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovun[que] più li sarà gusto» [1615b/ 1616].

Nella prefazione al primo volume, l'aspetto agogico nelle sue toccate è preminente:

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversita, di passi, mi è paruto di mostrarmele altrettanto favorevole, quanto affettionato con queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti: protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. E gradisca l'affetto, con cui l'espongo allo studioso, è cortese Lettore.

1. Primieramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunq[ue] difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo secondo i loro affetti, ò senso delle parole [1616].

Questa premessa importantissima rivela subito la comunanza d'intenti con due eminenti colleghi: Monteverdi, paladino della cosiddetta *seconda prattica*,²² e Caccini, secondo il quale bisognava cantare «senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto» [Caccini 1602, *Al lettore*]. Queste sono anche le prime indicazioni in assoluto sull'agogica e in particolare sul *rubato* in un brano musicale, cui ne seguiranno altre, come

²⁰ Da una lettera di un funzionario del cardinale Alessandro D'Este nel settembre del 1619 [Hammond 2002, 114].

²¹ Dalla dedica di Frescobaldi sul Secondo Libro di Toccate «All'III.mo e R.mo Sig.e Prone mio Osser.mo Mons. Luigi Gallo, Vescovo d'Ancona Nuntio di Savoia», 1627. Anche Trabaci, nella prefazione al *secondo libro de Ricercate...* del 1615, richiedeva come «mezi necessarij [...] una bellissima voce, una leggiadrissima mano & un studio maturo, & particolare, & che si diano quei garbi & quelli accenti che detta Musica ricerca».

²² Termine usato nel caustico libello di Giovanni Artusi, *Seconda Parte dell'Artusi, ovvero Delle Imperfettioni della moderna musica* (1603), per distinguere il nuovo stile adottato da Monteverdi da quello, giudicato perfetto dall'Artusi, di Palestrina e di Zarlino, ossia della *prima prattica*.

l'invito a «usar diverso tempo di battuta tra l'arie gravi, et allegre, come anco in alcuni passi stringerla et allentarla» da parte di Puliaschi, o le parole di Fasolo, secondo il quale «il tutto si sonerà con misura, hora interrotta, & hor sostenuta, non togliendo la natura del tempo» [Fasolo 1645], così come quelle di Bonacelli, premuroso nell' «[...] Osservare gli affetti delle parole, e passi, e massime nelli stili recitativi, o rappresentativi, come altri dicano, et conforme all'affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta, hor tarda, conforme all'occasione hora vivacità, et hora languidezza» [Bonacelli 1642, cit. in Darbellay 1988].

In pratica, si trattava di imitare la lingua parlata ricorrendo all'*ipotiposi*,²³ secondo un *recitar cantando* che, declinato alla musica strumentale, potremmo denominare *recitar sonando*. Andando avanti nella lettura degli *avvertimenti* di Frescobaldi, troviamo indicazioni sempre più dettagliate riguardanti sempre l'agogica: «I Principij delle Toccate sian fatti adagio, et s'arpeggino le botte ferme» [1615a].

Un precetto simile era già apparso a Roma nel 1608: «Nel principio di qualsivoglia composizione affettuosa, e grave si deve principiare con gravità senza passaggi ma non senza affetti, ed i passaggi farli in luoghi che non impediscano l'intelligenza delle parole» [Durante 1608, cit. in Hammond 2002, 316, *n*] e verrà ripreso, ancora più chiaramente, nel 1650: «Gl'incominciamenti delle Toccate si faranno adagio arpegiando con ordine, senza Confusione, battendo le parti separate l'una dall'altra, mà in modo d'unita armonia p[er] non levare la vaghezza al passo, avvertendo ancora di non lasciar mai l'instromento voto» [Scipione 1650, cit. in Sartori 1952, 412].

Nella ristampa delle Toccate (la prima edizione era andata letteralmente a ruba),²⁴ Frescobaldi scenderà ancor più nei dettagli, invitando il cembalista a non far morire le note lunghe e a dare maggiore risalto alle dissonanze:²⁵ «3. Li cominciamenti delle toccate siano fatti adagio, et arpegiando; e così nelle ligature, ò vero durezze, come anche nel mezzo del

²³ Altro modo di chiamare i *madrigalismi*, cioè tutte quelle figure retoriche che per analogia rappresentano il contenuto testuale.

²⁴ C. SARTORI, *Le 7 edizioni delle "Toccate" di Girolamo Frescobaldi (1614 - 1637)*, in *La Bibliofilia*, Leo S. Olschki 1948 Vol. 50, No. 2, pp. 198-214. È curioso il fatto che a partire dall'uscita del secondo libro di toccate (1627), dove appaiono le prime composizioni organistiche, anche le ristampe del primo recheranno la dicitura "organo" in aggiunta a "cembalo". Motivi prettamente commerciali o suggerimento per una duplice destinazione delle toccate o di alcune in particolare, come ad es., la XI e la XII? Certo è che le trascrizioni erano frequentissime all'epoca di Frescobaldi e che queste toccate, benché scritte originariamente per il cembalo, potevano essere suonate da qualsiasi altro strumento, come rivela Bartolomeo Grassi nel 1628 (prefazione alle *Canzoni da suonare*): «Il Primo Libro delle Toccate del medesimo Signor Girolamo, che è stato a i virtuosi di grandissimo gusto per non essere in partitura, e stato necessario à chi hà voluto servirsene per altri stromenti di accomodarlo con gran fatica alla loro intavolatura onde posso sperare che tanto più deve esser gradita quest'opera mentre ognuno può accomodarvi sopra qualsivoglia sorte di stromento».

²⁵ Per un approfondimento, cfr. Tagliavini 1975, 360-378.

opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l'Istromento: il quale battimento ripiglierassi a beneplacito di chi suona» [1616].²⁶

È una posizione, questa, che Frescobaldi manterrà ancora nel 1635 nella prefazione ai *Fiori Musicali*: «2. Li principi di tutte le Toccate benche siano di crome potransi fare adagio, e poi secondo i loro passi farli allegri».

L'attenzione per la dissonanza (“durezza”), molto usata da Frescobaldi, viene sottolineata anche nella prefazione ai *Capricci* (1624): «Convieni in alcune durezze fermarsi con arpeggiarle accio che riesca più spiritoso il seguente passo».²⁷

A supportarla ci sono le testimonianze di Puliaschi [1618]: «[...] in alcuni passi stimo assai il far gustar à chi sente le dissonanze portate con la voce in modo che non offendino aspramente l'orecchio, adoprando una somiglianza d' andar sincopato che le da gratia, che faccino effetto» [Puliaschi 1619] e del liutista Piccinini [1623, III]: «[...] dove la musica è piena di durezze, per variare riesce molto buono suonare alle volte, come s'usa à Napoli, che alle durezze ribattono più volte quell'istessa dissonanza hor piano, & hor forte, e quanto è più dissonante, tanto più la ribattono, ma veramente questo sonare riesce meglio in fatti, che in parole, e particolarmente à chi gusta il suonare affettuoso».

Circa la raccomandazione di arpeggiare *li cominciamenti*, questo non dovrebbe, a nostro avviso, limitarsi sempre e soltanto al primo accordo, come si è soliti fare. Ad esempio, toccate come la 1/12 o la 2/8 (“di durezze e legature”) – che molti preferiscono suonare all'organo per la presenza di note lunghe, - richiedono sul cembalo un sostegno continuo del suono, «per non lasciar voto l'Istromento». Diventerebbe allora plausibile un arpeggio ininterrotto su tutti gli accordi lunghi, nello stile dei tiorbisti, primo fra tutti il “nobile alemano” Giovanni Girolamo Kapsberger (detto anche il *Tedeschino*), autore della famosa toccata “L'arpeggiata” [Kapsberger 1604], che può rendere bene l'idea.

Una volta entrati nel vivo di una toccata, ecco come intende procedere Frescobaldi: «[...] Nel progresso s'attenda alla distintione de i passi, portandoli più et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, che sonando appariscono. Ne i passi doppi similmente si vada adagio,

²⁶ Anche Diruta [1593] richiedeva «vivacità & la destrezza della mano a supplire à tal mancamento con percuotere più volte il Tasto leggiadramente».

²⁷ L'accentuazione di una dissonanza corrisponde, in retorica, alla figura chiamata *extensio*, usata per esprimere un significato opposto a ciò che si pensa.

acció siano meglio spiccati, et nel cascar di salto l'ultima nota innanzi al salto sia sempre risoluta, et veloce» [1615a].²⁸

Anche queste ultime indicazioni sembrano ricalcare i momenti di enfasi (*affetti*) di un oratore, ottenuti per mezzo di figure retoriche (*effetti*) come la *tirata*, l'*iperbole*, l'*apocope*.

Tutti i valori musicali («sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente», «ancorche sia nera») vengono messi in discussione anche dalla seguente indicazione, che ci autorizza in certi casi a compiere delle fermate su note brevi, che siano alla fine di un trillo o di un passaggio “di salto o di grado” o all’inizio di un “passo doppio”:

Convieni fermarsi sempre nell'ultima nota di un trillo, et d'altri effetti, come di salto, overo di grado, benche sia semicroma o biscroma [1615a];

4. Nell'ultima nota cosi di trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente; perche tal posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.

6. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d'ambidue le mani scritto in minime.

8. Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano [1616].

Oltre a queste fermate intermedie che servono a distinguere le varie sezioni e i diversi *passi*, Frescobaldi vuole che, in prossimità di una cadenza, rallentiamo sempre, anche in presenza di note brevi («benché sieno scritte veloce»): «Et communemente si sostengano assai le cadenze [1615a]», «5. Le cadenze benche sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio» [1616].

Altri rallentamenti vengono richiesti alla mano che “passeggia”, mentre l'altra è occupata a trillare: «6. [...] Quando si trovera un trillo della man destra ò vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso: altrimenti farebbe confusione» [1616].

²⁸ L'indicazione riguardante i *passi doppi*, quelli che impegnano tutt'e due le mani in una sequenza di semicrome, viene spiegata meglio nella ristampa del 1616 (leggere più avanti).

Tutto questo non significa che Frescobaldi non dia la giusta importanza al tempo in quanto pulsazione regolata e regolare di un brano, ma soltanto che questo dipende dal tipo di composizione. Nelle Partite, ad esempio, egli chiede che il *tactus* venga calcolato a priori e mantenuto uguale dall'inizio alla fine:²⁹

Nelle partite si pigli il tempo giusto, et proportionato, et perche in alcune son passi veloci si cominci con battuta commoda, non convenendo da principio far presto, et seguir languidamente; Ma vogliono esser portate intere col medesimo tempo; Et non ha dubbio, che la perfettione del sonare principalmente consiste nell'intendere i tempi [1615a].

9. Nelle Partite quando si troveranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo: il che osservarassi anche nelle toccate. L'altre non passeggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera e stile di sonare [1616].

«Li Passachagli», invece, «si potranno separatamente sonare, conforme à chi piu piacerà, con agiustare il tempo dell'una è l'altra parte cossi delle Ciaccone» [1616].

La toccata si differenzia da tutte le altre forme musicali per il suo carattere improvvisativo, come abbiamo già detto, oltre che per quello *stylus phantasticus* tipico di Frescobaldi.³⁰ Bisogna però sempre distinguere gli elementi *fantastici*, e quindi meno soggetti a battuta, da quelli puramente contrappuntistici che compaiono all'interno della stessa toccata, dove la polifonia richiede un andamento più rigoroso.

Non c'è dubbio che ci troviamo di fronte a un maestro che vuole eternare «questa nuova maniera» di comporre e di suonare, questa «novità dell'artificio, con quale sono ordite, e tessute» le sue musiche. Egli aveva raccolto un'eredità in parte veneziana³¹, in parte napoletana³² che, unita alla *seconda prattica* monteverdiana, rappresentavano per quell'epoca una vera e propria rivoluzione nella musica per tastiera, così come per il canto lo sono stati il melodramma o i madrigali di Gesualdo e dello stesso Monteverdi. Un tipo di musica che, stando alla testimonianza dello stesso Frescobaldi [1616] («Havendo io conosciuto quanto accetta sia

²⁹ Non è completamente chiaro se dall'inizio alla fine dell'intera composizione o per ogni singola sezione (Hammond propende per la seconda possibilità, anche se Frescobaldi distingue le Partite dalla Passacaglia e dalla Ciaccona).

³⁰ Dello *stylus phantasticus* parla Kircher nella *Musurgia Universalis* [1650] come del «più libero e meno vincolato metodo di composizione. Non è soggetto a niente, né alle parole, né ai soggetti armonici; è creato per mostrare l'abilità dell'esecutore e per rivelare le regole segrete dell'armonia, l'ingegnosità delle conclusioni armoniche e la capacità di improvvisare fughe».

³¹ Cfr. Toccate di Andrea e Giovanni Gabrieli o di Merulo.

³² Cfr. opere di Trabaci, Mayone, Macque.

la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità, di passi») e al successo dei suoi *libri*, godette fin da subito di un larghissimo consenso.³³ Ragion per cui era “doveroso” tramandarla.

6. Conclusioni

Abbiamo visto quanto sia utile e necessario avere una visione d'insieme per comprendere un fenomeno apparentemente circoscritto e, allo stesso tempo, come lo studio delle fonti non può prescindere dalla complementarità di conoscenze umanistiche e scientifiche. Ben vengano ulteriori studi che dimostrino nuove possibilità di approccio verso questo ed altri tipi di composizione appartenenti a un'epoca così ricca di spunti e di sfaccettature ancora da decifrare. Questa è soltanto un'introduzione all'argomento, per un approfondimento si consiglia la lettura dell'altro mio testo dal titolo “Settimo: rubare. Nuovi aspetti agogici nelle Toccate di Frescobaldi” (Rivista di Analisi e Teoria Musicale, n. XXV, 2019/1 LIM).

³³ Libanori racconta: «Sparsasi la voce di questo stupendo, e meraviglioso Musico, et Organista miracoloso, la prima volta, dicono, ch'ebbe più di tremilla Auditori, e gl'istessi antichi, e celebratissimi Organisti ne restarono attoniti, e non pochi tocchi d'invidia» [Maresti 1665].

Bibliografia

- ANTICO A., *Frottole intabulate da sonare organi*, Roma, 1517.
- BACH, J. S., *Invenzioni a due e a tre voci*, 1723.
- BANCHIERI, ADRIANO, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Rossi 1609.
- BOVICELLI, GIOVANNI BATTISTA, *Regole, passaggi di musica*, Venezia, 1594.
- BRUNELLI, ANTONIO, *Vari esercitii per 1, 2 v.*, Firenze, 1614.
- BURMEISTER, JOACHIM, *Musica poetica*, Rostock 1606.
- CACCINI, GIULIO, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti 1602/1607 e Firenze, «Zanobi, Pignoni, e compagni» 1614.
- CARTESIO, *Les passions de l'âme*, 1649.
- CICERONE, MARCO TULLIO, *De Oratore*, III, in *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET 1970.
- DARBELLAY É. (1988), *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi*, Suvini Zerboni, Milano.
- DIRUTA, GIROLAMO, *Il Transilvano*, A. Vincenti, Venezia, 1593.
- DRESSLER G., *Praecepta musicae poeticae*, MS. 1563.
- FASOLO, GIOVAN BATTISTA, *Annuali*, Venezia, Vincenti 1645.
- FRESCOBALDI, GIROLAMO, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro primo*, Roma, Borboni 1615-1616; *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...] Libro primo*, Roma, Nicoló Borboni, 1615 (dedica a Ferdinando Gonzaga, Cardinal-Duca di Mantova); *Il secondo libro di toccate [...] Roma*, Borboni, 1627 (dedica a Mons. Luigi Gallo, Vescovo di Ancona, Nunzio di Savoia, Roma, 15 gennaio 1627); *Fiori musicali*, Venezia, Vincenti, 1635 (dedica al Cardinale Antonio Barberini [il giovane]), Venezia, 20 Agosto 1635; ristampa del *Secondo Libro di Toccate con le «aggiunte»*, Roma, Borbone 1637.
- GALEAZZI, FRANCESCO, *Elementi teorico-pratici di musica con un Saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma, 1791, ripubblicato con aggiunte ad Ascoli nel 1817, e 1796.

HAMMOND, FRIEDERICK, *Girolamo Frescobaldi*, Palermo, L'Epos 2002; espansione online dei contenuti su www.girolamofrescobaldi.com.

HEINICHEN, JOHANN DAVID, *Der General-Bass in der Composition*, Dresda, 1728.

HENESTROSA, LUIS VENEGAS DE, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, Alcalà de Henares, 1557.

KAPSBERGER G. G. (1604), *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venezia.

KIRCHER, ATHANASIVS, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650.

LISTENIUS, *Musica*, Wittenberg, Georg Rhau 1537.

LUZZASCHI, LUZZASCO, *12 Madrigali per cantare e sonare*, Roma, S. Verovio 1601.

MANOSCRITTO DI CASTELL'ARQUATO, 1530 CA.

MANOSCRITTO DI FAENZA, 1400 CA.

MARESTI, A. E G. (1665/1674), *Ferrara d'oro imbrunito*, Ferrara.

MAUGARS, ANDRÉ, *Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie, Ecrite à Rome le premier Octobre 1639*, Paris, ed. Ernest Thoinan 1640, in J. CROSS, *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press 1979.

MORELLI A. (1989), *Nuovi documenti frescobaldiani: i contratti per l'edizione del primo libro di Toccate*, in «Studi musicali» 17/2, Olschki, pp. 255-265.

PICCININI A. (1623), *Intavolatura di liuto, et di chitarrone*, Moscatelli/ SPES, Firenze 1983.

PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbuttel, 1618.

PULIASCHI, GIOVANNI DOMENICO, *Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare*, Roma, Zannetti 1618.

PURCHIARONI L. (2020), *Settimo: rubare. Nuovi aspetti agogici nelle Toccate di Frescobaldi*, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 19/1, LIM, pp. 155-193.

QUANTZ, J. J., *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*, Breslau, 1752.

SANTA MARÍA, TOMÁS DE, *Libro llamado Arte de taner Fantasia*, Valladolid, 1565.

SARTORI C. (1948), *Le 7 edizioni delle "Toccate" di Girolamo Frescobaldi (1614 - 1637)*, in «La Bibliofilia», 50/2, pp. 198-214, Olschki.

TAGLIAVINI L. F. (1975), “*L'arte di non lasciar voto l'istromento*”: appunti sulla prassi cembalistica italiana del Cinque- e Seicento, in «Rivista Italiana di Musicologia» 10, LIM, pp. 360-378.

TOSI, PIER FRANCESCO, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723, rist. anast. Forni 1997.

UNGER, HANS H., *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Alinea Editrice 2003.