

# Santino Garsi da Parma

Un musicista da riscoprire



Paolo Schianchi

Paolo Schianchi



# **SANTINO GARSI DA PARMA**

UN MUSICISTA DA RISCOPRIRE

*Dedico questo lavoro alla mia famiglia, che mi ha sostenuto e  
compreso nelle scelte di vita;  
alla musica, per la quale vivo e nella quale credo;  
e alla mia fidanzata, che mi ha incoraggiato nei momenti  
difficili del lavoro e dello studio.*

# Ringraziamenti

---

Ringrazio per il sincero interesse nel mio lavoro il **M° Massimo Lonardi**, che mi ha indirizzato nel primo allestimento del materiale ed ha seguito attentamente il lavoro di trascrizione.

Un ringraziamento particolare va al liutista e musicologo milanese **Franco Pavan**, senza il quale questo lavoro di ricerca non sarebbe stato possibile.

Allo stesso modo ringrazio il **Prof. Giovanni Barzagli**, che con grande disponibilità hanno accettato di seguire e coordinare il progetto nelle fasi finali.

Ancora un grazie a tutti coloro che hanno fornito indicazioni preziose per le mie ricerche. Tra questi segnalo il personale dell'**Archivio di Stato** e della **Biblioteca Palatina** di Parma, che hanno concesso la pubblicazione dei manoscritti, **Franco Saetti**, esperto di numismatica rinascimentale, **Dario Pivato** liutista ed esperto sviluppatore di programmi informatici per la trascrizione e l'intavolatura come Fronimo, nonché gli studiosi **Andrea Zucchellini** e **Marco Bazzini**, esperti di storia parmense e di numismatica.

## Introduzione (abstract)

---

Quando lessi per la prima volta il nome di Santino Garsi da Parma in uno dei libri di storia della musica con cui mi preparai all'esame di Diploma decennale in chitarra, restai sorpreso e incuriosito: anche se era elencato tra i maggiori suonatori de leuto del XVI secolo, non avevo mai sentito il suo nome e nemmeno mi era mai capitato di ascoltare qualche sua composizione eseguita in concerto o sentirlo nominato altrove.

Il fatto mi sembrava ancora più sorprendente perché al nome di Santino Garsi veniva affiancata la provenienza da una città, Parma: la mia città, più volte legata a nomi di grandi musicisti.

Ignaro dell'avventura che stavo per intraprendere, ma rapito da quel nome e dalla storia di un oblio che volevo svelare, mi misi alla ricerca di qualche informazione in più sul dimenticato Santino Garsi da Parma.

Il mio primo incontro con Santino Garsi da Parma fu attraverso un libro del musicologo Giuseppe Radole, che così lo definisce definisce nel suo "Liuto, chitarra e vihuela; Storia e letteratura" (1986, ultima edizione italiana, p.55):

*«Santino Garsi da Parma (+ 1604) che fu per molti anni al servizio dei Farnese, è autore di musiche liutistiche di notevole valore espressivo, tanto da poter essere paragonato a J. Dowland. Le sue danze hanno una straordinaria eleganza ed una spiccata vitalità ritmica.»*

Nonostante questa definizione, e l'importante paragone con Dowland, massimo liutista compositore di tutti i tempi, ripreso persino dalla pop star Sting, la musicologia sembrava aver trattato Santino Garsi da Parma con disinteresse.

Il suo nome mi attraeva comunque con grande forza e non lasciava spazio allo scoraggiamento.

Con la collaborazione di importanti liutisti e musicologi italiani, tra cui il M° Massimo Lonardi, massimo liutista italiano vivente, e il M° Franco Pavan, ho intrapreso questa lunga e sorprendente ricerca per rintracciare i principali manoscritti di Santino Garsi da Parma e rivalutarne l'opera.

La ricerca si è svolta attraverso queste fasi:

1. recupero di informazioni di carattere storico e biografico sulla figura del liutista Santino Garsi da Parma;
2. recupero delle pochissime trascrizioni d'epoca moderna reperibili fino a quel momento, e loro analisi;
3. ricerca e recupero dei manoscritti originali, attraverso numerose difficoltà: dispersione, depistaggio bibliografico, smarrimento, deterioramento e danneggiamento dei carteggi manoscritti in seguito ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale;
4. analisi dello stile delle ritrovate musiche del Garsi e scelta di alcuni brani campione a fini analitici ed esecutivi;
5. inizio di un lavoro di recupero del materiale tramite trascrizione/trasposizione in notazione moderna su chitarra.

La ricerca ha consentito di riportare alla luce numerosi manoscritti originali con le musiche del Garsi: originariamente conservati alla Biblioteca di Stato di Berlino, di essi si persero le tracce durante la Seconda Guerra Mondiale, quando furono trasferiti di nascosto nei Paesi dell'Est europeo per proteggerli dagli imminenti bombardamenti.

Su tali manoscritti è stato iniziato un lavoro lungo e molto impegnativo di analisi e trascrizione, al fine di rimettere in circolo le musiche del Garsi. La difficoltà di questa parte del lavoro è dovuta agli errori frequenti dei trascrittori delle sue musiche, e alla complessità della sua opera, ricca di arditezze musicali del tutto inconsuete per l'epoca in cui fu composta. Le trascrizioni hanno però rivelato il grande pregio di queste musiche, espressione di uno spirito artistico e compositivo davvero eccezionali.

Questa parte del lavoro ha anche rivelato come le pochissime trascrizioni del Garsi giunte ai nostri giorni - al confronto - non rispecchino affatto la personalità del compositore: si tratta di musiche di più basso pregio di quelle ritrovate con la ricerca, che fanno invece riscoprire il Santino Garsi così come lo aveva definito Radole.

Il presente lavoro è stato depositato presso la Società Italiana degli Autori ed Editori con edizione critica con diritti connessi relativi alla pubblicazione e come elaborazione in considerazione dell'apporto interpretativo e del recupero di materiale parzialmente deteriorato e/o controverso.

## **Obiettivi**

In questo lavoro si vuole dimostrare come numerose quanto autorevoli fonti musicologiche abbiano pregiudicato l'accesso e la fruizione da parte di interpreti, studiosi e dello stesso pubblico, di gran parte della produzione di Santino Garsi da Parma.

## **Difficoltà Ricontrate**

Tra le difficoltà riscontrate teniamo a segnalare:

- Ricerca, reperimento, decodifica - intesa come ricostruzione dei contenuti danneggiati, decifrazione della grafia, traduzione dal latino, trascrizione moderna – e studio delle fonti, in particolare di quelle manoscritte del Cinquecento e Seicento.
- Ricostruzione e reinterpretazione di materiale in alcune parti altamente compromesso e spesso praticamente illeggibile.
- Reperimento e traduzione di un volume fuori stampa, perciò difficilmente reperibile, ma al contempo irrinunciabile per la redazione di questa tesi interamente ed unicamente scritto in tedesco, e mai tradotto prima d'ora.
- Analisi comparata e mediazione tra diverse “filosofie” di trascrizione interpretativa.
- Editing e impaginazione delle intavolature italiane per liuto rinascimentale e delle relative trascrizioni/ricostruzioni integrali e interpretative con software dedicato, gentilmente creato da Dario Pivato.

# INDICE

---



<b>RINGRAZIAMENTI .....</b>	<b>3</b>
-----------------------------	----------

<b>INTRODUZIONE (ABSTRACT) .....</b>	<b>4</b>
--------------------------------------	----------

<b>OBIETTIVI .....</b>	<b>7</b>
------------------------	----------

<b>DIFFICOLTÀ RISCOSE.....</b>	<b>7</b>
--------------------------------	----------

<b>INDICE.....</b>	<b>8</b>
--------------------	----------

<b>CAPITOLO 1 LA RICERCA DELLE FONTI.....</b>	<b>13</b>
---	-----------

<b>UNA STORIA SINGOLARE .....</b>	<b>13</b>
-----------------------------------	-----------

<b>UNA STORIA DI OGGI.....</b>	<b>14</b>
--------------------------------	-----------

<b>UNA STORIA DI IERI.....</b>	<b>19</b>
--------------------------------	-----------

<b>I MANOSCRITTI .....</b>	<b>33</b>
----------------------------	-----------

<b>I MANOSCRITTI FARNESIANI .....</b>	<b>34</b>
---------------------------------------	-----------

<b>CATALOGAZIONE DEI MANOSCRITTI FARNESIANI DI PERTINENZA .....</b>	<b>38</b>
---	-----------

<b>LA COMPUTISTERIA FARNESIANA .....</b>	<b>39</b>
--	-----------

<b>IL LIBRO DELLE PATENTI (DI NOBILTÀ) E DEI PASSAPORTI.....</b>	<b>47</b>
--	-----------

<b>I RUOLI DE' PROVVIGIONATI.....</b>	<b>54</b>
---------------------------------------	-----------

<b>L'APPENDICE DE VARI SOGGETTI PARMIGIANI DI PICO .....</b>	<b>67</b>
--	-----------

<b>I MANOSCRITTI MUSICALI OVVERO LE INTAVOLATURE PER LIUTO .....</b>	<b>72</b>
--	-----------

<b>Ms.MUS II 275 .....</b>	<b>72</b>
<b>FONDO ANTERIORI A GALILEI N.6 .....</b>	<b>73</b>
<b>Ms.MUS 40032 .....</b>	<b>74</b>
<b>Ms.MUS 40153 .....</b>	<b>75</b>
<b>Ms.MUS MAGL. XIX 30 .....</b>	<b>76</b>
<b>ALTRE FONTI .....</b>	<b>77</b>
<b><u>CAPITOLO 2 RISULTATI.....</u></b>	<b>86</b>
<b>PICCOLE SCOPERTE .....</b>	<b>86</b>
<b><u>CAPITOLO 3 IL CONTESTO STORICO E LE NOTIZIE</u></b>	
<b><u>SULL’AUTORE .....</u></b>	<b>92</b>
<b>LA FIGURA DEL MUSICISTA ALLA CORTE DEI FARNESE .....</b>	<b>92</b>
<b>LA CORTE DEI FARNESE .....</b>	<b>93</b>
<b>LA CITTÀ: .....</b>	<b>93</b>
<b>I FARNESE E LA MUSICA .....</b>	<b>94</b>
<b>LA FAMIGLIA.....</b>	<b>96</b>
<b><u>CAPITOLO 4 BIOGRAFIE DELL’AUTORE .....</u></b>	<b>108</b>
<b>UNA DIFFICILE RICOSTRUZIONE BIOGRAFICA .....</b>	<b>108</b>
<b>UNA BIOGRAFIA “UFFICIALE” .....</b>	<b>109</b>
<b>PRECISAZIONI .....</b>	<b>112</b>

<b><u>CAPITOLO 5 LA SCELTA DEL BRANO AI FINI DI UNA TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA PER L'ESECUZIONE</u></b>	<b>119</b>
.....	
LE RAGIONI DELLA SCELTA.....	119
TRASCRIZIONI ESISTENTI .....	123
<b><u>CAPITOLO 6 ANALISI E TRASCRIZIONE</u></b>	<b>125</b>
IL METODO ADOTTATO PER LA TRASCRIZIONE .....	125
UNA PICCOLA RIFLESSIONE .....	129
INDAGINE STORICA SUL MANOSCRITTO .....	133
IL MANOSCRITTO.....	134
RIFLESSIONE, DISCUSSIONE E RICOSTRUZIONE DEI PUNTI PIÙ CONTROVERSI .....	135
ANALISI COMPARATA AI FINI DI UNA TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA PER L'ESECUZIONE.....	142
GAGLIARDA - 1 <sup>a</sup> PARTE.....	142
GAGLIARDA - 2 <sup>a</sup> PARTE (DIMINUZIONE) .....	182
<b><u>CAPITOLO 7 ANALISI FORMALE</u></b>	<b>207</b>
TRASCRIZIONE SU RIGHI SEPARATI AI FINI DELL'ANALISI.....	217
ANALISI ARMONICA E FORMALE .....	232
LO STILE .....	242

## **CAPITOLO 8 L'ESITO DEL LAVORO DI TRASCRIZIONE**

### **INTERPRETATIVA ..... 247**

**LE PARTITURE A FINI INTERPRETATIVI..... 247**

## **CAPITOLO 9 CONCLUSIONI ..... 257**

**UN AUTORE RITROVATO ..... 257**

## **CAPITOLO 10 APPENDICE..... 259**

**TRASCRIZIONI ..... 259**

**TABELLA PER L'ANALISI COMPARATA ..... 260**

**MANOSCRITTO ORIGINALE ..... 267**

**COPIA DELL'INTAVOLATURA ORIGINALE..... 269**

**TRASCRIZIONE INTEGRALE (FEDELE AL MANOSCRITTO) ..... 270**

**TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA (FEDELE AL MANOSCRITTO)..... 272**

**TRASCRIZIONE POLIFONICA INTERPRETATIVA (PARTI SEPARATE – FEDELE  
AL MANOSCRITTO) ..... 274**

**PROPOSTA DI TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA A FINI ESECUTIVI (CON  
CORREZIONE DEGLI ERRORI, RAFFRONTO DELL'INTAVOLATURA E  
DITEGGIATURA) ..... 281**

**PROPOSTA DI TRASCRIZIONE POLIFONICA INTERPRETATIVA (PARTI  
SEPARATE – CON CORREZIONE DEGLI ERRORI E FOGLI TRASPARENTI PER  
L'ANALISI DEL BRANO) ..... 285**

**COPIA DELL'INTAVOLATURA (CON CORREZIONE DEGLI ERRORI) ..... 307**

**BIBLIOGRAFIA ..... 309**

# Capitolo 1

## LA RICERCA DELLE FONTI

---

### Una storia singolare

In questa sede riporteremo quella serie di eventi che ha portato alla riscoperta di un autore ingiustamente trascurato, se non a puro titolo di citazione, dalla letteratura esistente.

Innanzitutto ci preme fornire le intenzioni che hanno mosso gli sforzi per queste ricerche.

Il nostro lavoro ha infatti avuto i seguenti obiettivi:

- recupero di informazioni di carattere storico e biografico;
- ricerca e recupero del materiale compositivo giunto ai giorni nostri non senza difficoltà (trascrizioni ed interpretazioni erranee, dispersione, depistaggio, bibliografico, smarrimento, deterioramento e danneggiamento dei carteggi manoscritti in seguito ai bombardamenti);
- analisi dello stile e scelta di alcuni brani campioni a fini analitici ed esecutivi;
- inizio di un lavoro di recupero del materiale tramite trascrizione/trasposizione in notazione moderna su chitarra;
- deposito cautelare del presente testo e in particolare del lavoro di trascrizione e rielaborazione del materiale ritrovato presso la Società Italiana degli Autori ed Editori ai fini della tutela della paternità della presente ricerca in vista di una possibile pubblicazione di una più vasta

raccolta di trascrizioni chitarristiche tuttora inedite. Il deposito è avvenuto in duplice forma: è stato archiviato come edizione critica con diritti connessi relativi alla pubblicazione e come elaborazione in considerazione dell'apporto interpretativo e del recupero di materiale parzialmente deteriorato e/o controverso.

Racconteremo brevemente la storia che ci ha portato ai manoscritti e la storia, ben più antica, che ha portato i manoscritti ai nostri tempi.

### **Una storia di oggi**

Tutto ebbe inizio da una curiosità sorta in merito alla citazione da parte di alcuni libri di carattere generico e taglio didattico, dedicati alla storia dello strumento e al repertorio, del liutista Santino Garsi da Parma.

In queste citazioni si parlava di un elevatissimo livello compositivo, un taglio grandemente virtuosistico e moderno (per i tempi) delle sue opere, ma ci informavano di come sfortunatamente queste stesse non fossero oggetto di recupero e di trascrizione.

Citiamo, ad esempio, quanto segue.

Il Radole scrive:

*“Santino Garsi da Parma († 1604) che fu per molti anni al servizio dei Farnese, è autore di musiche liutistiche di notevole valore espressivo, tanto da poter essere paragonato a J. Dowland. Le sue danze hanno una straordinaria eleganza ed una spiccata vitalità ritmica.”*

*(Radole, Giuseppe 1986 Liuto, chitarra e vihuela; Storia e letteratura, ultima edizione, p. 55)*

Impossibile nascondere che il desiderio di scoprire un musicista della nostra stessa città, così apparentemente meritevole, fosse assai marcato.

Per questo iniziammo una rapida quanto inizialmente superficiale ricerca delle musiche, tentando possibilmente l'accesso alle intavolature originali.

Fu a questo punto che iniziarono i problemi.

Di fatto esistevano (ed esistono tuttora) solo pochissime trascrizioni piuttosto deludenti di brani semplici quanto privi di quello spessore compositivo che sembrò accendere gli animi dei contemporanei del Garsi e che rese la sua memoria più duratura delle stesse notizie sull'autore, del suo stesso sepolcro, all'oggi ignoto, e soprattutto delle sue stesse musiche.

Tale memoria sembrava dunque riportare un sapore di un valore strumentale e compositivo leggendario e non più saggiabile direttamente.

Non solo, quel che era più grave era l'apparente impossibilità nel poter rintracciare i principali manoscritti.

Per poter avere un aiuto da chi conosceva bene il repertorio liutistico, ci siamo rivolti al nostro ex-docente e amico Massimo Lonardi, noto liutista milanese.

Lonardi rispose riferendoci dell'esistenza di un'opera di fondamentale importanza dedicata al Garsi (si tratta del libro di Helmuth Osthoff del 1926, di cui avremo modo di parlare diffusamente). In esso erano contenute le trascrizioni musicologiche in notazione moderna (note reali su due righe per liuto in sol) effettuate da Osthoff a fini di studio più che di esecuzione. Trascrizioni che vedremo rivelarsi per molti aspetti discutibili, come ci confermerà in seguito lo studioso milanese Franco Pavan.

Milano, 22 7 02

Caro Paolo,

ti invio tutto  
quello che ho su Santino Garsi da  
Parma. Come vedrai si tratta  
solo della trascrizione in notazione  
modernissima (note reali su due righe  
per lute in Sol) di un manoscritto:  
il Mus. ms. 40032 Pr. che, in questo  
studio, risulta custodito presso la  
Staatsbibliothek di Berlino.  
Speriamo che sia ancora lì.  
Questo lavoro di Helmut Orthoff  
mi è stato fotocopiato (escludendo  
lo studio musicologicum in tedesco) da  
una mia ex allieva che si è laureata  
in musicologia a Cremona e credo

che l'abbia tratto dalla Biblioteca  
di quell'Istituto. Dovrai informarti  
presso la Biblioteca di qualche  
conservatorio o rivolgerti alla  
Facoltà di musicologia di Paris (sesta  
Cremona). Fra qualche giorno  
vedrò il mio amico Franco Pavan  
che è esperto della letteratura  
liutistica e gli chiederò qualche  
informazione. Pavan è una  
persona gentile e disponibile, ti  
da quindi il suo numero telefonico:  
02/6572319. 349, 805 7001  
Buona fortuna! Buon lavoro!  
Se hai bisogno di qualche <sup>altra</sup> indicazione  
o di aiuto per la trascrizione in notazione  
telefonami pure. Ciao  
Massimo ↓

**La lettera di M. Lonardi che ha dato inizio alle ricerche.**

Tali trascrizioni fanno riferimento a manoscritti che, stando a quello studio di inizio '900, risultavano custoditi presso la Staatsbibliothek di Berlino.

Sulla scia di quel primo indirizzo interpellammo la biblioteca berlinese, che rispose alla richiesta riferendoci l'impossibilità di rintracciare tali manoscritti.

La realtà era che quei manoscritti non erano più a Berlino, né era noto dove fossero finiti.

Eppure, come possiamo leggere qui sotto, le principali fonti enciclopediche collocavano ancora ad oggi quei manoscritti (i più importanti per l'opera di Santino) a Berlino.

*“Del G. ci sono pervenuti soltanto due manoscritti di intavolature per liuto, editi da H. Osthoff nel volume Der Lauienist S. G. da Parma del 1926 e contenenti forme di danza presentate per lo più singolarmente.*

*Sia la prima raccolta, già citata, sia la seconda (ora presso la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, ms. Mus. 40032, databile intorno all'anno 1620) mostrano una spiccata predilezione per la forma della gagliarda”.*

*[Più avanti, parlando del figlio Ascanio]: “scarse le testimonianze sulla sua attività artistica; di lui ci è pervenuta soltanto una Corrente, già inclusa nel ms. 40153 (perduto) della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino [...] ms. 40153 (perduto) della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino [...]”*

*(R. PERCALLI - Dizionario Biografico degli Italiani Edizioni Treccani)*

A tal proposito citiamo una delle fonti enciclopediche, peraltro autorevolissime, consultate in quei giorni, che come altre confermava quanto la Biblioteca Berlese ci aveva riferito.

*“Una parte delle op. di G. è andata perduta e le fonti che possediamo sono spesso mutile e frammentarie” (Francesca Angelini)*

Fu questo un momento di grande sconforto, in cui sembrava proprio che la breve ricerca iniziale avesse imboccato un vicolo inesorabilmente cieco.

Ma, come dice sempre un nostro carissimo collega attore, “è dura brillare... ma i duri brillano e... i brillanti durano!”.

Garsi e le sue musiche dovevano essere state brillanti, e un po' di durezza in più - intesa qui come testardaggine nella ricerca - non avrebbe certo guastato, e difatti è stata premiata.

Grazie infatti al contatto con Franco Pavan, liutista e musicologo ricercatore dalla vastissima competenza del repertorio liutistico segnalatomi da Massimo Lonardi nella sua lettera riuscimmo ad accedere ad una copia originale del 1926 dell'opera di Helmuth Osthoff e ad avere preziosissime, per non dire impagabili

indicazioni per il proseguimento delle ricerche ai fini di una trascrizione chitarristica davvero rappresentativa del livello delle musiche garsiane.

Da lui apprendemmo infatti che, come è assai noto in ambito musicologico, moltissimi manoscritti (tra cui alcuni di autori celeberrimi, quali Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e altri) furono dispersi durante il Secondo Conflitto Mondiale.

Come avremo modo di apprendere nel prossimo paragrafo, verso la fine degli anni '70 un botanico, zoologo e biologo del British Museum di nome Peter Whitehead, alla ricerca per i suoi studi, di alcuni erbari rinascimentali che dovevano trovarsi alla biblioteca berlinese, si trovò spiazzato dalla mancanza degli stessi.

Whitehead non si arrese e proseguì ostinatamente le ricerche, tanto che, parlando con alcune persone anziane che vivevano in prossimità della biblioteca, apprese che durante i bombardamenti su Berlino, alcuni di loro notarono un movimento di camion quantomeno sospetto e molto intenso attorno a quella zona.

Molti avevano intuito che i militari tedeschi, temendo la distruzione dell'inestimabile patrimonio culturale contenuto nell'edificio, avevano deciso di trafugare segretamente i manoscritti e le opere in genere più preziose per salvarle da una potenziale distruzione.



**La Staatsbibliothek di Berlino oggi.**

Restava dunque da capire dove questo materiale fosse stato nascosto.

Come vedremo Whitehead scoprì che i tedeschi avevano raccolto in gran segreto il materiale in castelli e monasteri in Polonia e in altre zone limitrofe dell'Est europeo.

Scoprì inoltre che i Russi avevano trasferito parte del materiale precedentemente conservato a Berlino dai monasteri a Cracovia.

L'esito delle sue ricerche fu dunque sorprendente, dato che alla fine ebbe modo di trovare non solo l'erbario, ma anche numerosi manoscritti musicali autografi di Bach e di altri autori.

Una volta ritornato in Inghilterra, Whitehead pubblicò un articolo (oggi piuttosto celebre in campo musicologico, e di cui parleremo diffusamente nel prossimo paragrafo) dove annunciava il ritrovamento di molti manoscritti considerati perduti.

Inutile dire che, anche a causa dei difficili rapporti intercorsi tra Est e Ovest Europeo negli Anni post-bellici della Guerra Fredda, il recupero e la pubblica fruizione di molti di questi manoscritti è ancor oggi parziale.

Grazie a queste informazioni, e dopo ulteriori ricerche è stato possibile collezionare tutti i manoscritti reperibili ad oggi delle musiche di Santino Garsi da Parma, compresi ovviamente quelli berlinesi, e oggi dispersi (come si potrà leggere nel capitolo dedicato ai manoscritti) tra Cracovia, Bruxelles e Firenze (unico luogo che fu immune dalle vicissitudini belliche berlinesi).

### **Una storia di ieri**

Abbiamo già anticipato molto della storia che interessò la Staatsbibliothek di Berlino e i manoscritti musicali in esso contenuti.

Forniremo qui dunque ulteriori ragguagli sull'argomento, a fini di semplice approfondimento.

Innanzitutto riportiamo un'immagine dell'articolo già citato di Peter Whitehead, intitolato "*The lost Berlin manuscripts*" e pubblicato [(33): 7-15] sull'autorevole rivista musicale inglese *The Quarterly Journal of the Music Library Association*.

## THE LOST BERLIN MANUSCRIPTS

By P. J. P. WHITEHEAD

---

Many treasures that were lost sight of during the last war later reappeared — perhaps not always in the hands of their former custodians but at least available once more to art, science and scholarship. Other treasures were destroyed, and there is proof of this. There is, however, another and tantalizing category, that of art works and the like whose existence is strongly suspected but which have remained elusive for more than three decades. Such has been the fate of a particular batch of music manuscripts that were formerly in the Music Manuscript Department of the Preussische Staatsbibliothek in Berlin.

This was no minor collection. It contained the manuscript scores of Mozart's *Così fan tutte* (Act 1), *Marriage of Figaro* (Acts 3 and 4) and *Jupiter* symphony; Beethoven's *Grosse Fuge* and 7th, 8th and 9th symphonies (in whole or in part); numerous Bach cantatas; Bruckner's sketches for his 8th and 9th symphonies; Mendelssohn's Violin Concerto and *Midsummer Night's Dream*; many manuscript scores of works by Brahms, Haydn, Schubert and so on. Since 1941, when they were packed into boxes and dispatched by train to Silesia, these precious documents have been unavailable to musicologists.

With the passage of time, and with the post-war changes in political alignments, many of those who were involved in the evacuation and care of this material have since retired, moved to other countries, or died. To the best of my knowledge, a full inventory of the loss has never been published and the circumstances surrounding the loss are difficult to reconstruct from the few reports that have appeared. Nevertheless, it seems worthwhile to assemble what can be gleaned and to record current efforts to locate these manuscripts.

### *The War and Evacuation*

With Paris and London, Berlin before the war housed one of the very great European libraries, the Preussische Staatsbibliothek. Although

---

Mr. Whitehead is a member of the staff of the Natural History Department of the British Museum.—Ed.



**Schloss Ullersdorf, Kreis Glatz, Silesia (1930 c.a.).  
Uno dei luoghi in cui si nascosero i manoscritti di Berlino.**

Vogliamo ora dire qualcosa di più sulla vicenda che portò a scrivere questo articolo, e sulle conseguenze che ebbe la scoperta di Whitehead.

Come abbiamo detto, al termine della Seconda Guerra Mondiale, quando si decise di riportare alla Biblioteca Statale di Berlino i materiali d'archivio dispersi, esistevano due Germanie. I materiali vennero dispersi in parte nella Germania Est, e in parte nella Germania Ovest a seconda del luogo in cui erano stati nascosti.

Quando iniziarono i bombardamenti degli Alleati su Berlino nel 1943, le autorità naziste predisposero un'evacuazione di ampie porzioni di tesori culturali verso miniere, conventi, castelli e luoghi insospettabili in aperta campagna.

Mentre molti patrimoni culturali tedeschi furono trasportati sistematicamente in Sassonia e in altri luoghi che sono rimasti parte della Germania postbellica, altri furono spediti a Est in aree remote della Slesia, della Boemia, e della Polonia.

Centinaia di imballi contenenti materiale d'archivio, insieme a cataloghi furono assicurati in dozzine di grandi container ed inviati segretamente, ad esempio, presso il Castello polacco di Ullersdorf vicino a Glatz. Ullersdorf incluse anche materiali provenienti da un numero imprecisato di altre raccolte prevalentemente

private di Berlino. La Slesia era un'importante area di evacuazione per i patrimoni artistici e culturali conservati a Berlino, incluso parti notevoli della Biblioteca Statale prussiana, che furono oggetto, in alcuni casi, di numerosi trasferimenti, da un luogo ad un altro, come ad esempio da un castello a un'abbazia benedettina.

Il destino postbellico dei tesori culturali evacuati fu sensibilmente vario. Alcuni manoscritti furono restituiti alla collettività e alle rispettive regioni di appartenenza e ai paesi di origine dalle autorità americane. Altre raccolte furono recuperate dalle autorità polacche, in quanto la Slesia divenne parte della Polonia dopo la guerra.

Una delle collezioni più celebri disperse in Polonia è il Berlin Musicalia e altri preziosi manoscritti della Biblioteca Statale prussiana, che venne ritrovata nell'Abbazia di Krzeszów (precedentemente annessa alla Germania e chiamata Grüssau).

Solamente nel 1977 dopo una ricerca difficoltosa ed estenuante operata da studiosi occidentali, tali manoscritti sono riaffiorati nella Biblioteca Jagelloniana a Cracovia, dove la maggior parte di questi rimane tutt'oggi.

La maggioranza dei patrimoni culturali "liberata" dall'Esercito Rosso in Slesia andò a Mosca, dove rimasero nascosti per mezzo secolo. Solo oggi le informazioni stanno venendo lentamente alla luce. L'Esercito rosso non apre ancora completamente i cancelli ai ricercatori per un totale accesso alle fonti, anche se alcune copie di queste ultime sono affiorate in archivi russi ed ucraini.

Sono stati resi noti i rapporti sulle confische sovietiche in Schloss Wölfelsdorf (ora Wilkanów polacca), il castello barocco del Conte von Althann, che ospitò le unità più importanti della Settima Divisione (Amt VII) del Quartier Generale per

i Servizi di Sicurezza del Reich (Reichssicherheitshauptamt, il cui acronimo era RSHA). Il castello fu localizzato a soli venti chilometri a Sud di Ullersdorf, cinque chilometri a sud-est di Habelschwerdt (Bystrzyca-Kłodzka polacca). Un colonnello ucraino del Partito Comunista in Kyiv, con il Quarto Fronte Ucraino, scoprì in quel luogo un nascondiglio contenente un numero notevole di materiale che era stato confiscato dalle autorità naziste, incluso materiale proveniente da Massoni, da gruppi socialisti, e dalle comunità ebraiche di tutto il Continente europeo.



**Casse contenenti manoscritti del Notenarchiv (TsDAMLM) nel centro di Kyiv per il ritorno a Berlino, 29 Novembre 2001.**

Otto vagoni merci carichi di questo bottino furono spediti a Kyiv nel settembre 1945, mentre altri 28 vagoni furono indirizzati a Mosca. Più tardi alcuni dei manoscritti conservati a Kyiv verranno trasferiti a Mosca.

Nessuna documentazione sovietica è affiorata per rivelare alla collettività degli studiosi dove gran parte del materiale d'archivio (contenente tra gli altri manoscritti di Bach e altri illustrissimi compositori) fu trovato dopo la guerra, né come e quando fu trasportato a Kyiv e a Mosca.

Secondo una leggenda che ancora circola in Kyiv, la raccolta sarebbe stata trovata nel 1945 dal conducente di un carro armato in un villaggio non specificato oltre i confini ucraini occidentali. Il conducente avrebbe poi trionfantemente portato il materiale di nuovo a Kyiv per lasciarlo sui gradini del Conservatorio (l'edificio stesso era in rovine).

Un significativo aspetto che confuterebbe questa leggenda è che tale grande raccolta di manoscritti non avrebbe potuto trovare un'appropriata ospitalità all'interno di un mezzo cingolato. Alla conferenza stampa dell'agosto 1999 in Kyiv, Ruslan Pyrih , Direttore Amministrativo dell'Archivio Ucraino ha affermato pubblicamente che la raccolta era stata ritrovata tra le macerie all'ingresso delle truppe alleate in Berlino al termine della guerra, ma non c'è nessuna documentazione per sostenere quell'asserzione. Un altro giornalista riportò che era stato trovato in un cumulo di rifiuti urbani in Polonia, versione da considerarsi indubbiamente una variante della leggenda sul conducente del cingolato.

Considerando che la collezione era stata tenuta nascosta per mezzo secolo, molti studiosi occidentali temettero che fosse andata distrutta.

A metà degli anni '70 avvenne la scoperta.



**La Staatsbibliothek di Berlino.**

Redatto nel corso degli anni Novanta, è comparso finalmente a metà del 2000 (nonostante la data ufficiale di stampa sia il 1999) il catalogo delle stampe musicali già possedute dalla Preußische Staatsbibliothek di Berlino – ossia la biblioteca più importante della Germania fino alla seconda guerra mondiale – ed ora in deposito presso la Biblioteka Jagiellonska di Cracovia (la stessa dove si conservano due delle più importanti raccolte delle musiche garsiane, si veda a proposito il paragrafo dedicato ai manoscritti musicali).. Le vicissitudini occorse all'ingente patrimonio della biblioteca tedesca, negli anni finali della guerra e in quelli immediatamente successivi, sono un dato ormai acquisito dal mondo musicologico. È noto, infatti, come i responsabili della biblioteca berlinese, avvicinandosi il momento della capitolazione finale, avessero decentrato la parte più importante dei fondi di manoscritti e di stampe in numerose biblioteche dislocate in punti periferici del Reich, allo scopo di preservare un materiale di tale rilevanza dai bombardamenti. Sono stati abbastanza puntualmente ricostruiti i movimenti di tale materiale nel dopoguerra,<sup>1</sup> con il ritorno a Berlino di buona parte di quanto si era disperso. Ma il rientro di questo materiale pativa già uno degli effetti della guerra: la divisione della città in due parti e la conseguente scissione in due sedi della precedente Preußische Staatsbibliothek: nella Deutsche Staatsbibliothek confluirono i materiali che alla fine della guerra si trovavano nelle biblioteche della nuova Repubblica Democratica Tedesca, nella Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz invece quanto era rimasto sul suolo della nuova Repubblica Federale Tedesca.<sup>2</sup> Non tutto il materiale precedentemente posseduto dalla Preußische Staatsbibliothek fece ritorno: parte

---

<sup>1</sup> PETER JAMES PALMER WHITEHEAD, *The lost Berlin manuscripts*, «Notes» 33 (1976), pp. 7-15; ID. , *The Berlin manuscripts Recovered*, «Notes» 36 (1980), pp. 773-776; WILLIAM M. MCCLELLAN, *The curtain comes down on the lost Berlin manuscripts*, «Notes» 37 (1980), pp. 309-310.

<sup>2</sup> A seguito della riunificazione della Germania si è avuta anche la riunificazione delle due biblioteche nella moderna Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, che quindi riassume il ruolo e l'importanza che ebbe a suo tempo la Preußische Staatsbibliothek.

di esso non fu più rintracciato e venne creduto genericamente disperso per eventi bellici. Alla fine degli anni '70, tuttavia, in ambienti bibliotecari cominciò a circolare la voce che tale materiale fosse da ricercare nei depositi della biblioteca di Cracovia e in breve questa notizia ebbe riscontri sempre più puntuali, fino ad essere del tutto confermata. Non è quindi una novità: da oltre venti anni è stata finalmente localizzata una cospicua parte del disperso patrimonio berlinese,<sup>3</sup> patrimonio che era stato ampiamente segnalato e studiato prima della seconda guerra mondiale e la cui scomparsa aveva creato disappunto in non pochi studiosi. Considerata però l'importanza e la ricchezza del fondo rintracciato a Cracovia, ben si comprende come ancora oggi ci sia chi sembra riscoprirlo con inedito entusiasmo, quasi che ogni volta si verificasse la prima scoperta di oltre venti anni or sono.<sup>4</sup> Tuttavia ci sono due aspetti che destano una certa curiosità: da un lato la constatazione che il maggiore interesse verso questo fondo sembra si sia limitato prevalentemente ai manoscritti dei grandi compositori tedeschi del Barocco, del Classicismo e del Romanticismo, dall'altro che la comunità internazionale non abbia sentito l'urgenza di una ricatalogazione puntuale di un fondo così importante, o perlomeno non ne abbia sostenuto con vigore l'iniziativa. A corredo di questa seconda riflessione bisogna però rammentare come il materiale ora a Cracovia costituisca in certo qual modo un motivo di imbarazzo nelle relazioni bilaterali fra Germania e Polonia: la prima nazione rivendica la proprietà dei materiali, la seconda forse non vuol cedere facilmente

---

<sup>3</sup> Estremamente rappresentativa dell'importanza del fondo, anche limitandosi ai soli manoscritti, è la gran mole di autografi di autori come Bach (numerose cantate), Mozart (*Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, la sinfonia *Jupiter*), Beethoven (*la Grosse Fuge*, le sinfonie n. 7, 8 e 9), Mendelssohn (il Concerto per violino, *il Sogno di una notte di mezza estate*), oltre a manoscritti di Haydn, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, solo per menzionare i maggiori. Ma il dato più rilevante, perché essenzialmente inedito, è che non tutto il materiale che risultava disperso è rintracciabile a Cracovia: parte di esso manca ancora all'appello, e tutto lascia prevedere che si trovi in biblioteche situate ancora più a Est.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio la prefazione a FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Mendelssohn's Concerto for Violin and Orchestra in E Minor, op. 64*: a Facsimile, foreword by H. C. Robbins Landon;

un patrimonio che potrebbe anche configurarsi come parziale risarcimento per le tragiche vicende belliche. L'opera di puntuale censimento di tutti i materiali ex berlinesi, pertanto, non può non risollevarne anche il problema della collocazione giuridicamente corretta di essi.

In questo quadro caratterizzato da complesse stratificazioni storiche si inserisce il catalogo che ci accingiamo a presentare. Ma prima di addentrarci nella sua disamina, occorre precisare subito che esso non esaurisce certo tutta l'articolata ricchezza del fondo, giacché non ne prende in considerazione i manoscritti, e anche le stampe musicali sono catalogate solo in parte: come afferma la curatrice nella presentazione, infatti, la loro catalogazione è limitata a quelle datate fino all'inizio del secolo XVIII, evitando le altre probabilmente per non moltiplicare a dismisura il lavoro. Il catalogo, inoltre, è concepito come strumento per una prima diffusione di una miriade di informazioni tanto più valide in quanto in misura considerevole legate ad edizioni non presenti in altri cataloghi o bibliografie relative a questo repertorio. Questa precisazione sottintende una implicita giustificazione per eventuali manchevolezze del processo di catalogazione, dovute alla mole del materiale considerato, alla sua eterogeneità e, non ultimo, alle difficoltà logistiche di varia natura affrontate nella redazione pluriennale del catalogo.

La parte predominante della pubblicazione, che si apre con una succinta introduzione (in inglese e in polacco) seguita da una lista di abbreviazioni, è

---

introduction by Luigi Alberto Bianchi and Franco Sciannameo, New York-London, Garland, 1991 (*Music in Facsimile*, 4).

formata da circa<sup>5</sup> 2600 schede descrittive contraddistinte da una numerazione continua. Esse sono suddivise in quattro grandi sezioni:

- pubblicazioni monografiche (denominate Composer's collections), che impegnano la maggior parte del catalogo: oltre 2222 schede (numeri 1-2222, con alcune schede interpolate) disposte in ordine alfabetico per autore. In questa sezione sono talora incluse anche pubblicazioni che, pur sembrando nel titolo monografie attribuibili ad un unico autore, sono in realtà delle antologie, in quanto ospitano anche una o poche opere di un secondo autore: tali pubblicazioni sono poi richiamate anche nella sezione dedicata alle antologie (si veda oltre).
- pubblicazioni anonime (Anonymous compositions), con sole 59 pubblicazioni (numeri 2223-2281) in ordine alfabetico per titolo. È compresa in questa sezione anche una serie di libri liturgici che non trovano invece ospitalità nel censimento del RISM.
- pubblicazioni antologiche (Anthologies), con 276 pubblicazioni (numeri 2282-2557) comprese fra il 1507 e il 1709 in ordine cronologico di apparizione. In questa sezione vengono richiamate (con il solo numero di riferimento alla scheda relativa) le pubblicazioni essenzialmente monografiche che ospitano in minima parte anche lavori altrui, già compiutamente schedate nella prima sezione.
- pubblicazioni di Kirchenlieder tedeschi (German Hymn Books), un raggruppamento più esiguo con sole 34 pubblicazioni (numeri 2558-2591)

---

<sup>5</sup> La numerazione delle schede arriva a 2591, ma a causa dell'interpolazione di alcune schede con numerazione ripetuta e seguita da una lettera alfabetica diacritica, il numero reale è superiore di qualche unità.

comprese fra il 1530 e il 1700, anch'esse in ordine cronologico di apparizione.

La pubblicazione si conclude con un unico indice finale, che – seppur non dichiarato come tale – raccoglie solo i nomi dei compositori rappresentati nel catalogo stesso. Le singole schede descrittive presentano, oltre all'eventuale intestazione all'autore o all'anno di edizione:

- la segnatura dell'esemplare, che è rimasta la stessa a suo tempo assegnata dalla Preußische Bibliothek e, come tale, riscontrabile negli schedari cartacei dell'attuale erede della biblioteca tedesca e negli studi musicologici che ad essa facciano riferimento;
- la trascrizione diplomatica del frontespizio nella sua completezza, con la differenziazione di maiuscole e minuscole e l'indicazione delle singole righe, separate l'una dall'altra da una barra verticale;
- le note tipografiche, con nomi e date in forme normalizzate e graficamente ben distinte dalla trascrizione del frontespizio, mediante l'impiego del corsivo. A questa parte principale della scheda seguono, in carattere di corpo minore:
- un accenno di collazione: sono riportati i nomi originali dei singoli fascicoli costituenti la pubblicazione (qualora essa non sia apparsa in una sola unità fisica), ma non le dimensioni e la paginazione. Non sono registrate neppure eventuali prefazioni o dediche, né viene data indicazione del tipo di notazione presente nell'edizione descritta.

- il riferimento bibliografico ai volumi del catalogo RISM di volta in volta pertinenti (fra A/I, B/I e B/VIII) e al Quellenlexikon di Eitner, ma non ad altri repertori bibliografici o cataloghi.
- le note, che registrano informazioni sulla conservazione dell'esemplare catalogato, sulla sua consistenza (completezza o meno), sulla provenienza (limitatamente agli ex libris o a simili note di possesso presenti sull'esemplare) e sulla sua condizione di unicum (ma limitatamente a quanto riscontrato, o meno, nei volumi del RISM). Nel caso di pubblicazioni anche solo minimamente antologiche, sono registrati i nomi dei compositori inclusi nella raccolta e il numero delle composizioni a loro attribuite.

L'interesse maggiore del catalogo è suscitato dalla segnalazione di un elevato numero di esemplari a stampa non rintracciabili in altre biblioteche. La curatrice del catalogo indica in calce ad ogni scheda se l'esemplare descritto sia un unicum, rapportando tale definizione a quanto risulta censito dal RISM, e distingue caso per caso se si tratti di:

- opera del tutto ignota
- opera già nota e localizzata in altre biblioteche, ma in edizioni diverse
- opera già nota e localizzata in altre biblioteche, ma con lacuna di una o più parti che invece sono presenti a Cracovia.

Come tali (esemplari di unicum), il catalogo conta ben 573 unica, che rappresentano oltre il 22% di tutti gli esemplari catalogati. Di essi, 371 sono edizioni del tutto assenti nel RISM (quasi il 65% degli unica; di questi ben 74 non sono segnalati nemmeno dall'Eitner), 52 sono pubblicazioni presenti nel

Rism, ma in edizione diversa (il 9% degli unica), mentre 150 sono le pubblicazioni le cui parti presenti a Cracovia integrano (ma non sempre in maniera completa) edizioni segnalate come lacunose nel RISM (il 26% degli unica).

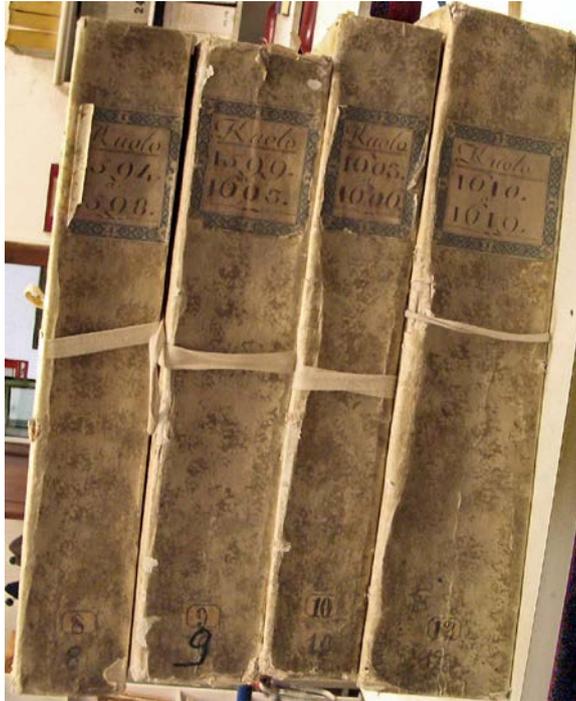
I numeri sopra riportati sono particolarmente interessanti e danno la misura dell'importanza del fondo berlinese ora a Cracovia e, quindi, del catalogo in esame. Rimane elevata la somma di esemplari che non trovano riscontro in altre biblioteche al mondo. In verità non tutti questi unica sono segnalati per la prima volta in questo catalogo: alcune delle stampe presenti a Cracovia erano già state censite, in ampie selezioni o in singoli esemplari, in precedenti pubblicazioni. Fra tutte, la più importante è senz'altro il contributo di Brian Mann, *From Berlin to Cracow: sixteenth- and seventeenth-century prints of Italian secular vocal music in the Jagiellonian Library*, «Notes», 49/1 (Sept. 1992), p. 11-27, il quale in appendice all'articolo elenca appunto gli unica, limitatamente all'ambito circoscritto nel titolo. Il catalogo delle stampe berlinesi ora a Cracovia, che ha consentito di rintracciare anche le intavolature riferite a Santino Garsi, è di innegabile e rilevante utilità per gli studiosi dei repertori musicali del Cinque e Seicento. Ma lo stesso catalogo è estremamente importante anche come segnale: segnale, cioè, della progressiva riduzione delle distanze ingenerate – in campo musicologico come effetto collaterale – dalla Guerra Fredda e segnale di un rinnovato recupero ed interesse per le biblioteche dell'Est europeo, con i loro ricchi depositi per ora ancora scarsamente accessibili. Sorprese come quelle riservate da vent'anni in qua dalla Biblioteka Jagiellonska potrebbero ripetersi se potessimo avere simili cataloghi delle maggiori biblioteche presenti sul suolo della ex Unione Sovietica: c'è da auspicarsi, quindi, che la comparsa di questo catalogo sia solo l'inizio di una ricca serie, permettendo dunque di semplificare

le ricerche come la nostra, la rettifica delle informazioni errate sulla collocazione o la dispersione e l'accesso pubblico alle fonti esistenti.

## **I manoscritti**

I manoscritti ritrovati dopo una lunga e in parte difficoltosa ricerca si dividono in quattro principali categorie:

- quelli di carattere storico e biografico unanimemente riconosciuti dalla totalità della letteratura musicologia;
- quelli di intavolature di pubblico dominio tuttora trascritte e riportate da alcune pubblicazioni del '900;
- quelli utili alla contestualizzazione storica e alla fornitura di informazioni biografiche, provenienti da archivi storici finora ignorati dalla totalità della letteratura;
- quelli contenenti la gran parte delle musiche di questo autore, tuttora comunemente ed erroneamente considerate dai più smarrite.



• Un'immagine di una parte dei manoscritti ritrovati presso l'Archivio di Stato di Parma.

### **I Manoscritti Farnesiani**

Come avremo modo di notare ampiamente, il secondo conflitto mondiale ha fortemente condizionato il destino dei materiali manoscritti a carattere musicale, ma anche storico-biografico.

Come vedremo, i principali riferimenti, in ordine di pertinenza, sono:

- I Ruoli Farnesiani De' Provvigionati (volumi 8, 9 10 e 12),
- La Computisteria Farnesiana
- Il Libro delle Patenti e dei Passaporti

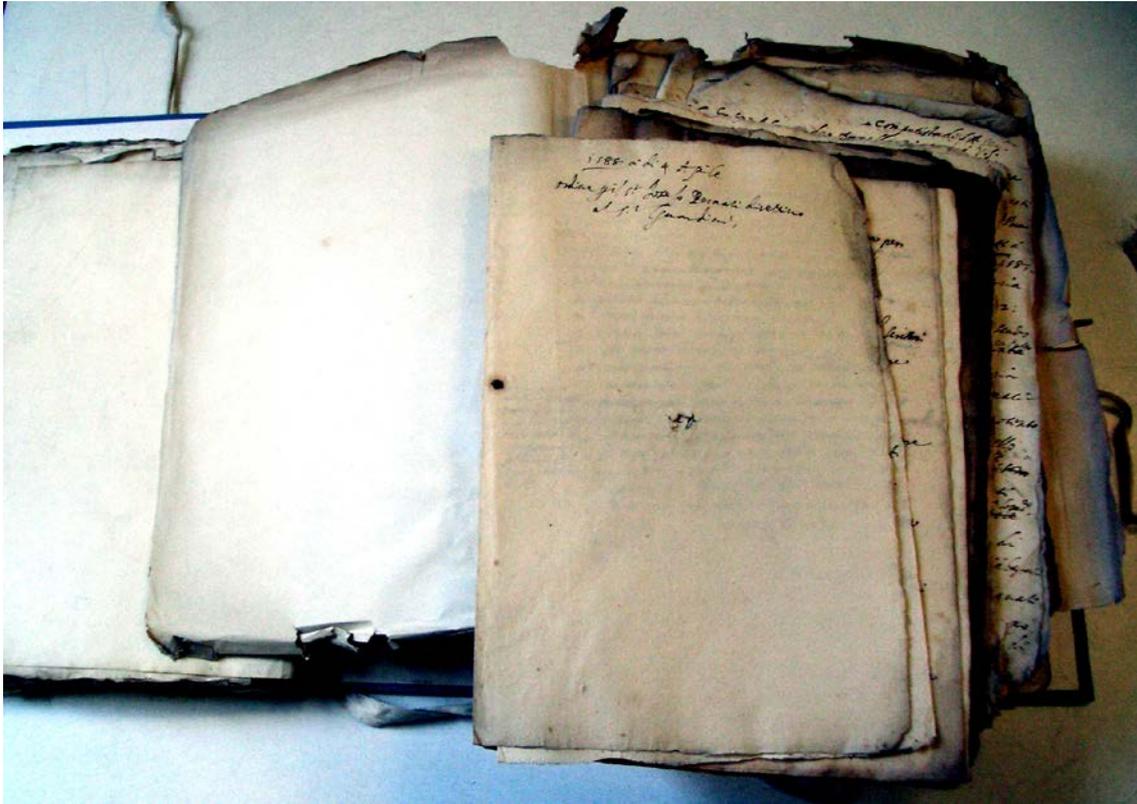
A questi si deve poi aggiungere il libro, di enorme importanza, stampato nel 1642 e intitolato *“Appendice De Vari Soggetti Parmigiani Che Ò Per Bontà Di*

*Vita, Ò Per Dignità, Ò Per Dottrina Sono Stati In Diuersi Tempi Molto Celebrati & Illustri; del Dottore Ranuccio Pico, Segretario Dell'Altezza Sereniss. Di Parma*”, di cui esiste una copia privata attualmente in vendita negli Stati Uniti alla cifra approssimativa di 1500 dollari, e una copia, gratuitamente consultabile a fini di ricerca, presso la Biblioteca Palatina di Parma.

Sfortunatamente parte dei manoscritti visionati all’inizio del XX secolo dallo stesso Helmuth Olsthoff e menzionati nella sua opera del 1926 (l’unica prima vera fonte musicologica dedicata a Santino Garsi) *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, è andata distrutta durante i bombardamenti della Pilotta, della Biblioteca Palatina e del Teatro Farnese.

Questo episodio bellico ha reso assai più problematico se non talvolta impossibile l’accesso alle fonti e la raccolta di informazioni di carattere storico e biografico sul Garsi e sull’ambiente in cui l’autore operava.

I manoscritti superstiti sono oggi raccolti nella Computisteria Farnesiana, che conta numerosi fascicoli colmi di fogli sciolti e non facilmente catalogabili.



**L'evidente stato di degrado dei manoscritti scampati in parte ai bombardamenti**

Tali fogli sono in evidente stato di deterioramento anche a causa dello stesso bombardamento. Possiamo infatti notare come questi cartacei siano non solo privi di alcuna rilegatura originaria, ma siano soprattutto sensibilmente danneggiati e in parte bruciati, specialmente alle estremità.

Nonostante questo è possibile ritrovare alcuni documenti di corte inerenti ad altri argomenti e collocabili nello stesso periodo del Garsi (1 Ottobre 1594 - 17 Gennaio 1604).

Ad esempio possiamo citare un documento tratto dagli Ordini di Pagamento (fascicolo 323) circa la macinatura del grano presso i mulini del territorio redatta negli stessi anni (anni '80 e '90) dal computista Alessandro Danella (C.G. =

computista Generale), lo stesso che fu autore della nota che permette la collocazione temporale della morte di Santino e che redasse i manoscritti andati distrutti durante il secondo conflitto mondiale.



**La firma del Computista Generale di Sua Altezza, Alessandro Danella dai carteggi della Computisteria Farnesiana (fascicolo 323)**

Nei manoscritti compaiono numerosissime abbreviazioni che talvolta rendono più ardua la comprensione del testo, sebbene alcune di queste siano di facile intuizione.

Ad esempio nei carteggi farnesiani ci si rivolge a Ranuccio I con i seguenti epiteti ed appellativi:

A.S. = Altezza Serenissima

A.SS.= Altezza Serenissima

Ill. = Illustrissimo

S.A. = Sua Altezza

SAS = Sua Altezza Serenissima

Ser. = Serenissimo

## Catalogazione dei manoscritti farnesiani di pertinenza

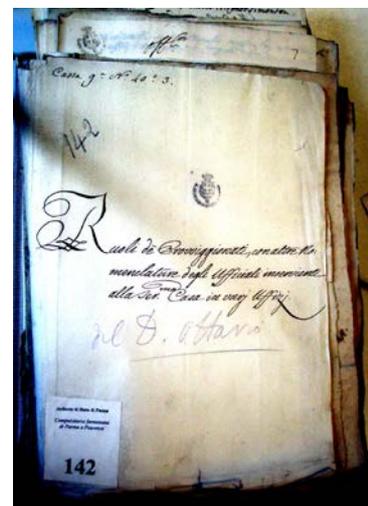
Nei paragrafi che seguiranno descriveremo le fonti ritrovate dopo un'attenta ricerca, elencandoli questa volta in ordine di crescente importanza.

Prima occorre fare una precisazione: la distruzione di parte dell'Archivio ha richiesto una nuova archiviazione delle fonti, operata nel secondo dopoguerra dallo stesso Archivio di Stato di Parma.

In conseguenza di questa procedura, gli estremi per l'individuazione delle fonti citate in parte dalla letteratura sul Garsi (spec. Osthoff) sono mutati e hanno reso lievemente meno immediato il recupero.

Un effetto perverso di questo “rimescolamento delle carte” dovuto agli eventi bellici è stato il ritrovamento di documenti (peraltro tuttora rarissimi e dunque sempre preziosissimi ai fini della nostra ricerca) mai citati prima d'ora da alcun musicologo, nemmeno da Osthoff.

Stiamo parlando, ad esempio, del fascicolo contenuto nella Computisteria Farnesiana e titolato “Ruoli de' Provvigionati, con altre Nomenclature degli Ufficiali inservienti alla Ser.ma Casa in vari Uffizi” fascicolo 142, dove vengono riportati gli elenchi del personale al servizio dei Farnese e delle rispettive mansioni di questo presso la corte. Riportiamo qui un immagine del frontespizio.



## **La Computisteria Farnesiana**

Nel paragrafo precedente abbiamo già descritto cosa si intende per Computisteria Farnesiana.

I manoscritti riferiti a Santino Garsi e contenuti nei *Fili Correnti* dell'Archivio di Stato di Parma prima dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale sono sfortunatamente andati perduti, anche se ciò che rimane dei Fili Correnti è stato raccolto in fogli sciolti nei fascicoli catalogati odiernamente in Archivio con il titolo *Computisteria Farnesiana*.

Qui, come abbiamo già detto, possiamo trovare informazioni circa la vita a corte e sui musicisti che vi gravitavano ai tempi.

È interessantissimo notare come, tra le figure elencate (soldati della guardia di Parma, cappelle, ovvero i parroci, medici, paggi, guardarobba, ovvero i sarti, aiutanze di guardarobba, come gli orefici, poeti) quella dei Musicisti rivesta un ruolo piuttosto rilevante e prestigio presso la corte. Lo dimostra il fatto che, oltre ad essere elencati in un foglio indipendente, i musicisti di corte elencati sono in numero assai superiore (14) a quello, ad esempio, dei poeti (4) e persino dei medici (3), senz'altro importanti figure di professioni specializzate relativamente ai tempi in cui vissero.

Non solo, tra i musicisti elencati, compare Donino Garsi, figlio di Santino, che, come vedremo, ne prese il posto a corte anni dopo la sua scomparsa.

Riportiamo di seguito, per gentile concessione dell'Archivio di Stato di Parma, alcune immagini delle pagine in questione.

Spese che di mesi si buona s. ecc.

Alli soldati della guardia di Parma e delle fortine con la provisione di l. s. Paulo Vita lla ogni mese circa	4100
Alia famiglia di s. ecc. per loro uicci co' ser. et ca. ualli ogni mese come si uede per una lista	500
A piu signi capri Gentil'huoi. e officiali di Parma per loro provisione e spese ogni mese come si uede per una nota suo. per suo.	602
Al Cap <sup>no</sup> Bartolomeo dalla mirandola. et al cap <sup>no</sup> Alessandro conuerrino per loro trattam <sup>o</sup> .	24
Al s. Nicolo' Gonzaga vice Marchese di Houa <sup>ca</sup>	117
Al Buo' cambi. Guard <sup>o</sup> et il Gentile che sta in Roma	60
Alia guardia di Todreschi. per lor paghi ogni mese	104
A s. Grazia dio Banchi	6
Alle cinque poste da Parma a Bologna	17955
A s. Ascanio vico <sup>o</sup>	3
Al Cap <sup>no</sup> Cherubino da Pisa	3
A Romito da Fiorenza	3
Alia scalla di s. ecc. ogni mese circa	50
Alli Taggi per loro uicere. e altre spese ogni mese circa	25
Per patti. 300. di Legna l'Anno ogni mese tocca circa	30
Alia guardia Todresca per lor uicere ogni otto mesi una uolta tocca il mese circa	25
Alia detta per loro colatione	7
	567695



off.

7

Giulio Alon. Panella M. di S. Maria

Giulio Silvio Canobio S. M.

Don Giovanni Tambino per la S. Maria

Don Bernardo Deboni S. Maria della Fabbrica

Don Felice Zuccherini

Autore

Don Lucrezio Muscati

Antonio Ricci

} scatchico munito  
di fabbrica

Don Cristoforo Ramondo

Don Antonio Ghidone

Don Giuseppe Sordi

Don Felice Buffi

Don Marco Sordi

Don Giacomo Sordi

Don Felice Sordi

} per munito  
di fabbrica

Don Giovanni Sordi per la S. Maria

Antonio Ricci alla cura della S. Maria

 Cappelle 8  
D. Gio: Batt. Anselmi <sup>De</sup> <sub>canonico. & cancellario</sub>  
D. Giovanni Tboni  
D. Paolo Artuto.  
D. Pietro m. Pellegrini  
D. Battista Adello

Poeti  13  
Dottor Eugenio Vitelloni  
Giacomo Tuccini <sup>canonico</sup>  
Emilioda Balzani  
Luigi Rosacci <sup>cosmografo. laureato</sup>

 Medici 9  
Dottor Urbano  
Udello  
Dottor Paolo Simonetta

Paggi



LO

D. Pietromani Governatore  
Ilno sem<sup>re</sup>

D. Fabio Cappano Mattu  
Vntem<sup>re</sup>  
Vnaltu sem.

Nota di paggi  
anno i 500

buognu paggi di cant.

Guardarubba

11

Car. Flamminio Conti Guardarubba

Federico Grazi astante

Uv. Panta Maggi scrittore

Dionigi Arcieri astante

Stippulito Tomli astante

Agostino recamatore

Nannuccio recamatore

Adam farto

Alis. <sup>du</sup> Girardullo farto

Giovanni faurino

Paolillo faurino

Alis. <sup>du</sup> faurino

Ant. m. <sup>du</sup> Pallone de corami coru.

Astante di Guardarubba

Domenico faurino

Corado orrefice

...quod, die ad parte remans.  
...a J. semitio ib. ...

Mutici



14

- D. Giuliano Germano
- Benedetto Ferrari
- D. Giuliano Gradella
- Eleuterio Guadagni
- D. Aless.<sup>o</sup> Gallo
- Dominio Gatti
- Aless.<sup>o</sup> Botelli
- Piaggio Manini
- Uis. Ambrogio Fabio
- D. Aless.<sup>o</sup> Frabattio
- Riccardo Romolo
- Cesare Pranas
- Angelo Vellano
- Giulio Cesare Pratis

Hel semitio della <sup>Onu au</sup> ~~terza~~ <sup>terza</sup> si rafferma  
tutti quelli, che al pte semono.

Si aggiunge a d. semitio il Conte Simonetta,  
che semira per copacero.

Hel sem. del <sup>Onu</sup> ~~terza~~ <sup>terza</sup> si rafferma tutti li  
sem. datili dal <sup>Onu</sup> ~~terza~~ <sup>terza</sup> in Pa' glo: me:

Si aggiungono il Cavallero maggiore, et Li  
Camenieri, che semirano alla <sup>Onu</sup> ~~terza~~ <sup>terza</sup> di S. A.,  
quelli però che potranno attrere di continuo  
a questo sem.

Il Co: Nicolo Landi sarà scalo.

Gaffio di Camera sarà il Co: Anzadru, quale  
li trattarà però ne paffi.

Quali tutti si rafferma.

Il Dracuto, et il Castilina potranno semire in  
Camera.

Le ho Duccantini  
Il Cav. Luenteo Musauli et  
Antonio Ricci

semirano alla camera,  
ma non entraranno per  
adesso, et doveranno anco  
tenere g' scali, e Trincia  
di Fonteno

Da notare in quest'ultima immagine è un chiaro esempio di un “rinnovo di contratto” ai provvigionati, che vengono “*raffermati*” dal Ser.mo Duca.

A questi si aggiungono un “*Cavallerizzo Maggiore*”, “*li Camerieri*”, uno “*scalco*” e alcuni “*Paggi di Camera*”, parte dei quali “*serviranno alla camera, ma non entreranno per adesso*”.

Anche qui le “*Spese che di p.mé si trova S. Ecc.a*” e le disposizioni sono elencate dallo stesso computista Alessandro Danella a riprova di una pertinenza cronologica delle fonti.

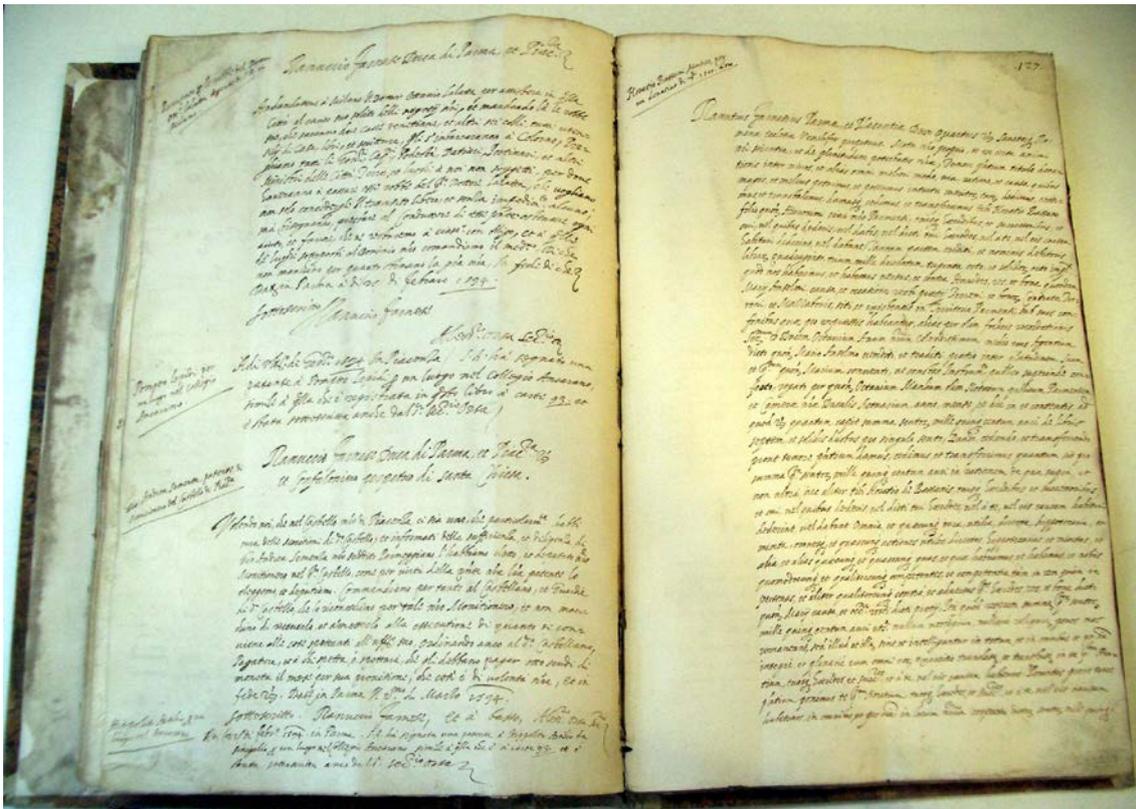
### **Il Libro delle Patenti (di Nobiltà) e dei Passaporti**

Un'altra fonte di pertinenza marginale e degna di citazione (cfr. Osthoff, p.32) è



il *Libro delle Patenti e dei Passaporti*, oggi catalogato nell'Archivio Storico di Parma come Libro delle Patenti di Nobiltà, dove al filo 127 si apprende la notizia, riportata in latino di una cospicua donazione elargita da Ranuccio I.

**Il Libro titolato originariamente “delle Patenti e Passaporti”**



Il testo è in latino (quasi a voler rendere più solenne la forma dell'annotazione, differenziandola dalle altre, che sono in italiano).

L'unica scrittura della pagina in italiano è una nota a margine ( in alto a sinistra)" che recita "Horatio Bassani musico per un donativo di scudi 1500 d'oro"

La grafia è di difficile comprensione, ma possiamo leggere, traducendo:

*"Ranuccio Farnese Duca di Parma e Piacenza e vessillifero perpetuo di Santa Romana Chiesa. Di Sua propria iniziativa e in virtù della perfetta conoscenza del suo animo e nella pienezza della sua potestà, a titolo di donazione tra vivi e (del resto) in ogni miglior modo, via, ragione e causa nelle quali abbiamo potuto e possiamo di più e di meglio, in considerazione dei tuoi meriti abbiamo dato, ceduto e trasferito e diamo, cediamo e trasferiamo una somma (continua) a te Orazio Bassano, figlio di Geronimo (in realtà Girolamo, buon esecutore di viola bastarda) e (suo) cittadino parmense, e ai suoi eredi e ai successori e a colui al quale o a coloro ai quali avrai dato o darai (la somma) o i detti tuoi eredi o coloro che avranno causa da te o da loro avranno dato o daranno."*

Da questa pagina apprendiamo che il violista Orazio Bassani, collega del Garsi alla corte di Ranuccio, "*capit summa scutos milli quinquecentum*" ("prende la somma di 1500 scudi").

Questa notizia è importante ai fini della nostra ricerca, poiché testimonia il mecenatismo di Ranuccio e la sua disponibilità a sovvenzionare l'arte presso la sua corte, gratificando i musicisti, ancor oggi celebrati di cui volle circondarsi.

Questa donazione è certamente ragguardevole (1500 scudi erano una somma certamente enorme per i tempi, se si considera che uno scudo coniato da Ranuccio, collezionato e catalogato nell'opera numismatica *Corpus Nummorum Italicorum*, vol.9 di Vittorio Emanuele III, era forse l'equivalente di circa 300 euro attuali).

Secondo una tabella (p.230 tabella 48) fornita da Marzio Achille Romani nel 1875 nella sua opera "*Nella spirale di una crisi: popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*" (ed. Giuffrè, Milano), tra il 1600 e il 1609 i salari giornalieri di tre figure professionali erano approssimativamente i seguenti.

- capimastri: salario medio giornaliero di 46 soldi
- muratori: salario medio giornaliero di 34 soldi
- manovali: salario medio giornaliero di 19 soldi

Romani prosegue indicando quante giornate di lavoro occorrevano a questi lavoratori per acquistare uno staio (pari a 46 litri) di frumento tra il 1600 e

1609. Un capomastro impiegava poco più di 4 giorni, un muratore 6, un manovale 10.

Tenendo conto delle informazioni fornite in merito alla valuta e riferite al 1609 da Guido Antonio Zanetti nella sua opera del 1775 intitolata "Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia" (p.223) , e ricordando che sia i dati, sia il nostro ragionamento sono assolutamente approssimativi, possiamo quindi dedurre che:

- 1 scudo d'oro valeva circa 10 lire e 8 soldi;
- un ducato d'argento (spesso indicato con il termine scudo) valeva circa 8 lire e 7 soldi
- 1 lira vale 20 soldi.

Dunque uno scudo d'oro valeva 208 soldi e uno d'argento 167 soldi

Applicando questi valori alla tabella di Romani apprendiamo dunque che in quegli anni:

- il capomastro guadagnava all'incirca 6,6 scudi d'oro al mese (ovvero 8,3 monete d'argento);
- il muratore guadagnava circa 4,9 scudi d'oro al mese (6,1 in argento)
- il manovale guadagnava 2,7 scudi oro mensili (pari a circa 3,4 ducati d'argento)

Paragonando un manovale ad un odierno operaio con stipendio mensile approssimativo di 1000 euro, possiamo immaginare che uno scudo d'oro equivalesse a circa 370 euro, mentre uno d'argento fosse circa 294 euro.

Dunque i dodici scudi di Santino dovevano equivalere a circa 3600 euro mensili, mentre l'incredibile somma elargita a Orazio Bassani doveva essere paragonabile a circa 500.000 euro della nostra valuta corrente.

Si tratta dunque di somme assolutamente ragguardevoli.



**Un'immagine (in b/n) di una delle monete coniate da Ranuccio I Farnese, in circolazione a Parma ai tempi di Santino.**

Come vedremo nel prossimo paragrafo, Santino vide il suo ruolo sempre positivamente riconfermato fino alla sua morte, anche se la sua provvigione di 12 scudi al mese, pari a 144 scudi in un anno appare piuttosto scarsa, specialmente se paragonata con quella - menzionata nei manoscritti - dal già citato Orazio Bassani, conosciuto anche come Orazio della Viola e come Orazio da Cento.

Questo valentissimo strumentista, noto compositore e suonatore di viola da gamba, fu, assieme al fratello Cesare e ad altri valenti musicisti (come ad esempio Claudio Merulo), già al servizio dei Farnese a Parma negli anni compresi tra il 1574 e il 1586 con una pensione di ben 20 scudi, portata successivamente al 1583, e fino al termine della sua vita, a 25 scudi, per un totale di 300 scudi d'oro annui assegnatigli in seguito al suo trasferimento a Bruxelles.

A questa già straordinaria provvigione si aggiunse la suddetta donazione straordinaria di 1500 scudi d'oro, che Ranuccio elargì nel 1594; da ciò si poteva capire quanto costasse a Ranuccio l'avere musicisti di altissimo livello presso la

sua corte (si pensi, tra gli altri, a Claudio Merulo da Correggio, che fu organista di corte dal 1586, della cattedrale dal 1587, e della Chiesa Ducale della Steccata al 1604, anno della sua morte, coincidente con quella di Santino).

Poiché non sembra possibile definire l'entità dei pagamenti per gli altri musicisti di corte, solo attraverso il paragone con le entrate finanziarie di Bassani è possibile fare alcune deduzioni circa la posizione di Garsi, economicamente più sfavorevole.

Il Duca certamente aveva comunque un'alta considerazione del Garsi e delle sue prestazioni, ne è prova la disposizione emanata dopo la morte di Santino, secondo la quale doveva essere pagata una parte del suo stesso compenso alla vedova, sino a una nuova disposizione, cosa che è avvenuta fino al 1619, quindi per 15 anni.

Non solo: se, come possiamo ipotizzare sulla base delle informazioni raccolte (eccezion fatta per ciò che scrisse senza certezze Ranuccio Pico nella sua *Appendice De Vari Soggetti Parmigiani*), il quadro commissionato da Ranuccio al pittore Agostino Carracci ritrae con buona probabilità non tanto il violista Bassani, quanto il Garsi con il proprio liuto, la considerazione sul piano artistico ed umano, più che economico, di cui dovette godere il Garsi presso Ranuccio fu senz'altro ragguardevole.

Un'ultima nota in merito allo stipendio. Sappiamo che la provvigione di Santino, per quanto più alta di quella di altri musicisti a corte dei Farnese (il doppio ad esempio di quella corrisposta ad Andrea Falconieri), era inferiore a quella di Bassani, ma va detto che quest'ultimo aveva già ricevuto notevolissime raccomandazioni dai parenti stessi di Ranuccio I Farnese, che già lo avevano abituato a provvigioni ingenti presso altre precedenti corti.

Ottavio fu infatti a Parma dal 1574 al 1586 presso Ottavio Farnese (con altri valentissimi musicisti come il compositore Jaques De Wert, l'organista Claudio Merulo, il violista e compositore Fabrizio Dentice), ma morto il duca sospese le attività musicali alla corte parmense e andò da Alfonso II Farnese. Dalla corte estense partì successivamente per Bruxelles chiamato dal governatore dei Paesi Bassi Alessandro Farnese, che lo stimava in modo incommensurabile e gli assegnò già a quei tempi una pensione annua che ammontava a 300 scudi d'oro. Alessandro Farnese morì nel 1592 ed Orazio Bassani rientrò a Parma al servizio di Ranuccio I.

Ai musicisti già legati alla Corte in quel tempo si aggiunse Guglielmo Dillen, Maestro di Cappella e compositore presso la Steccata dal 1576 fino al 1582, quando il suo posto in questa Chiesa viene occupato sembra addirittura da un ancora giovane Palestrina (cfr. Fétis, "Biographie Universelle").

Il compositore Guilalme Dillen fu infatti, secondo François-Joseph Fétis, maestro di cappella alla cattedrale di Parma all'inizio del Seicento.

Secondo un'annotazione fornita nel 1926 dal Professor Guido Gasperini, proprio Palestrina nell'Ottobre del 1574 fu al servizio del Duca Ottavio; in una lettera del 23 Ottobre 1620 indirizzata a quest'ultimo da parte di Federico Rossi, giunto qua da Mantova, è indicato come "uomo assai virtuoso e di grande scienza, servitore dei Farnese per 50 anni" (cfr. A.Bertolotti, "Musici alla corte dei Gonzaga a Mantova", Milano 1890, p.99).

Anche questo fatto indica che i Farnese erano soliti appoggiarsi a buoni musicisti attraverso le generazioni.

## **I Ruoli De' Provvigionati**

I ruoli farnesiani di pertinenza ai fini della nostra ricerca si presentano in quattro distinti volumi (volumi 8, 9, 10 e 12) di grandi dimensioni.

Ogni volume si riferisce a un periodo diverso, più precisamente:

- il volume 8 dal 1594 al 1598
- il volume 9 dal 1599 al 1603
- il volume 10 dal 1603 al 1606
- il volume 12 dal 1610 al 1619

Si tratta di volumi manoscritti con grafia piuttosto curata, ma non sempre facilmente intelligibile.

L'elencazione dei provvigionati in questi volumi, considerata l'epoca antica a cui risalgono, avviene per nome e non per cognome (l'abitudine di archiviare e catalogare le persone per cognome arriverà solo nel tardo Settecento)

Cercando alla lettera S nel Ruolo Farnesiano dei Provvigionati alla corte di Ranuccio I Farnese incontriamo la "contabilità" del Garsi, ovvero il suo stipendio mensile di 12 scudi.

Nel grande foglio di sinistra possiamo infatti leggere una prima lunga lista di pagamenti mensili (corrisposti l'ultimo giorno del mese) con data di riferimento iniziale "1594 A dì I° Dicembre".

Il primo in lista sembra corrispondere la provvigione di tre mesi (pari a 36 scudi), mentre dal mese di Gennaio la provvigione si attesta a 12 scudi.

La conferma di questa pensione corrisposta al Garsi è chiarificata nella pagina a fianco, dove leggiamo:

"1594

*A di p.mo di Dicembre*

*Santino Garsi sta' al serv.o si S.A. per sonatore de liuto co' l'obbligo d'insegnare alli paggi di S.A. et in altri luoghi dove comanderà l'Alt.<sup>a</sup> S. co' provvig.ne di scudi dodici di m.ta il mese et gli comincia à correre al p.<sup>o</sup> d'Ott.re pross.<sup>o</sup> pass.to così fù detto il segr. Girolamo Fragraessi Sancerto (nome illeggibile N.d.R.) comandato S.A. et resi paghi ad ogni fine di mese"*

Come apprendiamo dall'analisi dei *Ruoli De' Provvigionati* dunque, Santino Garsi è stato liutista di corte cospicuamente retribuito dal 1 Ottobre 1594, alla rispettabile età di 52 anni.

Come vedremo, da questa data e fino alla sua morte ha inizio il suo servizio presso il giovane duca Ranuccio I Farnese, che al tempo aveva invece 25 anni.

Santino aveva ricevuto l'obbligo di insegnare ai paggi di corte a suonare il liuto, ma, qualora il duca lo desiderasse, di dare lezioni di musica e di strumento anche in differenti contesti.

A tale proposito occorre ricordare che mansioni di questo tipo erano usuali a quei tempi: i musicisti e gli artisti in genere si prestavano non solo ad allietare i nobili a corte in occasioni festose, ma anche a molti altri compiti collaterali, quali l'insegnamento, anche in altri luoghi secondo gli ordini del sovrano, come viene qui confermato dal contratto (cfr. ad es. Ms. *Ruoli Farnesiani* vol.8 in data 1594 a di primo di dicembre).

1594  
adi 1<sup>o</sup> di Dicem<sup>bre</sup>

Santino qui ha al sermo di S. A. p. s. a. da l'auto co  
 obbligo d'inguaru alli paggi di S. A. et in altri luoghi dove  
 comanderà l'Alc. S. in promiss. di 2 dodici di m. il mese  
 et gli comiaua a conere al p. d'ott. promiss. p. s. l'ut. Si  
 detto il sig. Girolamo Frapum Exerbo comanderà S. A.  
 et vren paghi ad ogni fine di mese

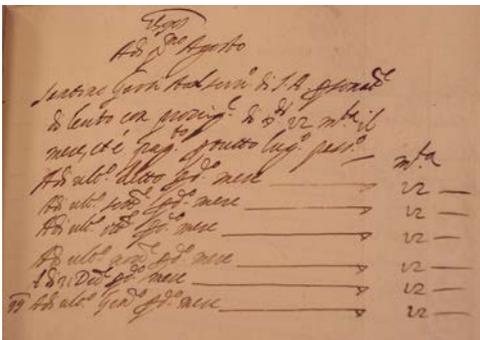
Adi 22 di l'anno il m. di ser. p. s.	→	36	—
Adi 23 di l'anno il m. di ser. p. s.	→	12	—
Adi ultimo Febraio per detto mese	→	12	—
Adi ultimo marzo per detto mese	→	12	—

**Ruoli Farnesiani vol 08 - 1594 I° dicembre**

Sfortunatamente non è noto fino a che punto il duca abbia approfittato dell'obbligo imposto all'artista di muoversi su richiesta in altri luoghi (come Piacenza o Sala, alla cui contessa, peraltro spesso citata negli archivi farnesiani, Santino dedicherà almeno una composizione) e altre corti, magari e ad esempio, Roma, Mantova, sulla scorta di parentele e contatti stretti con altri ducati, in virtù di rapporti amichevoli intrattenuti particolarmente con la famiglia de' Medici a Firenze.

Non va dimenticato che Ranuccio aveva come fratello il Cardinale Odoardo Farnese a Roma (si veda a tal proposito l'albero genealogico fornito nel paragrafo *La Famiglia*, dedicato alla stirpe dei Farnese), mentre a Mantova risiedeva sua sorella Margherita, sposa del duca Vincenzo I Gonzaga.

Ma a parte questi indizi, e in mancanza di notizie certe, non è possibile né lecito andare oltre le semplici supposizioni.



Proseguendo nell'analisi dei *Ruoli*, in data 1° Agosto 1598, troviamo la seguente annotazione:

"1598

A di p.mo di Agosto

*Santino Garsi sta al serv.º di S.A. per sonatore di leuto con provvig.e di sc.di 12 m.ta il mese, et è pag.to per tutto lug.º pass.º*

Seguita dal consueto elenco dei pagamenti mensili.



Ruolo De' Provvigionati vol.9, fol 463

Nel volume 9 in data I° febbraio 1599 (fol 463) troviamo conferma dell'attività costante, e dunque richiestissima a corte, del Garsi.

Alla pagina a sinistra troviamo l'elencazione delle provvigioni mensili con intestazione "*1599 A di ult.o Febraro*".

Nella pagina destra compare la seguente dicitura, seguita dalle annotazioni delle somme corrisposte:

*"1599*

*A di p.mo Febraro*

*Santino Garsi stà al serv.º di S.A. per sonatore di leuto con provvig.ne di sc.di dodici di m.ta il mese, et ha havuto il m.to per Gen.º pass.º"*



**Ruolo De'Provvigionati vol.10, fol 323**

Nel volume 10, incontriamo ancora testimonianza delle provvigioni corrisposte al Garsi (fol 323) con intestazione nel foglio a sinistra "1603 A di ult.o Gen.", mentre a destra vi è la dicitura seguente:

"1603

*A di p.mo Gennaio*

*Santino Garsi sonatore de leuto ha di provvigione sc.di dodici de moneta il mese, et ha havuto il merito per tutto Dec. pass., come nel Rolo antecedente fol 463"*

I pagamenti di fine mese completano l'anno 1603, e dopo l'ultima voce "A di ultimo Dicembre di detto mese \_\_\_\_\_ 12", nella stessa pagina di sinistra, compare la seguente annotazione:

*"Morse a di Genn.° 1604*

*S.A. ordina per sua lettera delli 25 [Ago cancellato, N.d.R.] Genn.° 1604 la quale è in filo n 323, che alla moglie [in margine a sinistra è scritto: nomine Ottavia, N.d.R.] di Santino sudd.° gli corra la med. provvig. che haveva d.° [detto, N.d.R.] suo marito, et che abbia cura delli figli et delle nepoti, et questo sino à nuovo ord.e di S.A. \_\_\_\_*

*la quale è stata scritta al Comp.Danella,*

*1604 A di 4 di Febr.° per io mese di Genn.° pass.to \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 4 Marzo per il mese passato \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 6 Aprile per il mese di Marzo pass.° \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 7 di Marzo per il mese di Aprile pass.° \_\_\_\_\_x12\_*

*Al 3 Giugno per Marzo pass.° \_\_\_\_\_x12\_*

*A di ult.° di giugno per d.° mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di ult.° di luglio per d.° mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 3 Ag.to per d.° mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 3 Sett.re per d.° mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 5 Hott.re per il mese di Ott.e pross.° passato \_\_\_x12\_*

*A di ult.° per tre suddetti mesi \_\_\_\_\_x12\_*

*A di 24 Dec.mbre suddetto mese \_\_\_\_\_x12\_*

*1605 A di ult.mo gennaro per detto mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di ult.° febraro per d.° mese \_\_\_\_\_x12\_*

*A di ult.° Marzo per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Aprile per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Maggio per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Giugno per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Luglio per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Agosto per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Sett.re per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Ott.re per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° nov.bre per d.° Mese*\_\_\_\_\_x12\_  
*A di ult.° Dic.e per d.° mese*\_\_\_\_\_x12\_"

È questa dunque la testimonianza della provvigione accordata persino dopo la sua morte per provvedere alla famiglia, a riprova del rispetto e della considerazione che Ranuccio dovette portargli in vita. Le date di pagamento dell'anno 1604 sono sempre diverse mese per mese, quasi a testimoniare la comprensibile precarietà della situazione economica e sentimentale in cui dovettero trovarsi la moglie Ottavia e i figli nei primi tempi. La x a sinistra del 12 indica ovviamente che la somma di dodici scudi è stata versata. L'anno seguente i pagamenti si riassettano costantemente all'ultimo giorno del mese.

Un altro documento (*Fili Correnti*, amministrazione farnesiana anno 1604) che attesta la decisione di Ranuccio di provvedere alla famiglia di Santino è sfortunatamente andato perso durante i bombardamenti, ma ne possediamo una citazione di Helmuth Osthoff nel suo libro *Der Lautenist Santino Garsi da Parma* (p.31).

*"Al molto mag<sup>o</sup> nostro amat<sup>o</sup> -*

*Il comp.ta Alessandro Danella à Parma.*

*Mag. m. cav. - Contentandosi noi per adesso che alla Moglie del già Santino Garsi si dia la provisione stessa che haveva il d.to suo Marito con che habbia cura delli figli et delle Nipote vi ordiniamo ad espedirli à suoi Tempi li mandati in conformità sino a nuovo ordine nostro et Dio vi conservi.*

*Di Piacenza li 25 de Gen.io 1604.*

*Ranuccio Farnese"*

Grazie ai Ruoli Farnesiani abbiamo elementi utili a ricostruire non solo la stima di cui dovette godere il Garsi a corte, considerato il sostegno accordato dal Duca Ranuccio alla famiglia dopo la sua scomparsa, ma anche l'atmosfera musicale dell'epoca, certamente aperta al nuovo e sostenuta da Ranuccio Farnese.

Possiamo infatti notare come, tra i musicisti che fecero tappa alla corte di Ranuccio, oltre ai già citati e valentissimi Cipriano de Rore, Claudio Merulo, Orazio Della Viola (noto anche come Orazio Bassani), ci fosse una cosiddetta "*Compagnia dei violini*", un gruppo di almeno cinque violinisti, che lascia presagire la formazione di un'orchestra e l'avvento di una prima importante tradizione di orchestra d'archi.

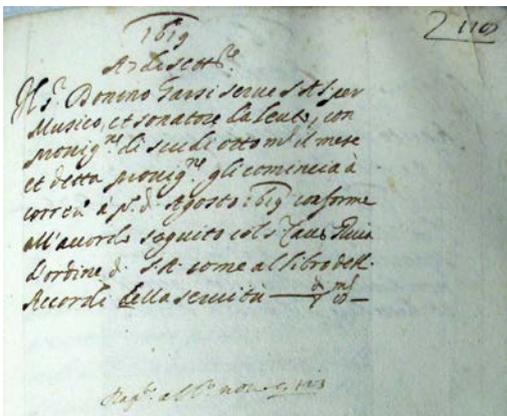
Questa annotazione (la prima risale all'anno 1599) è di particolare interesse,. L'avanzare del violino (in opposizione alla viola) si spiega chiaramente con l'aumento dell'interesse a Corte per la nuova musica strumentale.

In data 1604 leggiamo infatti, in una elencazione di musicisti che si esibirono a corte:

"1604

Al 15 ott.e

*Sonatori della Compagnia de Violini"*



Per quanto concerne la presenza di Donino Garsi alla corte Farnesiana leggiamo nel volume 12 (fol 118, pagina sinistra) di "Donino Garsi da Parma Musico de leuto", e nella pagina seguente:

"1619

A 7 di sett.bre

*Il Sig. Donino Garsi serve S.A.S. per Musico, et sonatore da leuto, con provvig. ne di scudi otto moneta il mese et detta provvig. ne gli comincia à correre a p.º di Agosto 1619 conforme all'accordo seguito col Sig. Cav. Riva d'ordine di S.A. come al libro delli Accordi della servitù"*

Dopo Santino s'incontrano, come beneficiari di un pagamento (Ruoli Farnesiani, vol.8, 1594-1598), i seguenti altri musicisti:

- Cesare Bassani - musicista
- Galeazzo Cacciardini – sonatore
- Claudio Merulo – organista

- Francesco Bramieri – musico, tien cura degli organi e degli strumenti di musica
- Negli atti relativi di 1599-1603 prosegue l'elenco:
- Gio. Francesco Asola - sonatore della "compagnia de' violini",
- Cesare Bassani – musico
- Vincenzo Bonizzi - musico (dal dicembre 1598)
- Galeazzo Cacciardini – sonatore
- Camillo Dosio - sonatore della "compagnia de' violini"
- Ottavio Dosio - sonatore della "compagnia de' violini"
- Giuseppe Morandino - sonatore della "compagnia de' violini"
- Gio. Battista Morlachino - sonatore della "compagnia de' violini"
- Francesco Bramieri - tien cura degli organi.

Lo stesso personale si trova registrato negli atti del 1603-1606.

La morte di Santino Garsi rivelerà che il suo posto non sarà nuovamente occupato; infatti non incontriamo più nelle liste dei beneficiari di pagamento né il nome di un nuovo liutista né di un chitarrista.

In realtà sembra che tra gli allievi di Santino ci fosse il liutista e compositore Andrea Falconieri (1585 o 1586 - 1656), celebre tra l'altro per essere stato il primo italiano a realizzare nel 1650 alcune variazioni sul celebre e prolifico tema delle Folias.

Abbiamo notizia di lui anche da Ranuccio Pico nella sua Appendice De Vari Soggetti Parmigiani, dove sul retro di pagina 192 si parla di *"vn giouinetto Napolitano nomato Andrea"* (si veda a tal proposito la trascrizione del testo di Pico sulla vita del Garsi al paragrafo sui Manoscritti Farnesiani della presente tesi).

Nei Fili Correnti, un tempo conservati integri presso l'Archivio di Stato, e oggi, come abbiamo già detto, andati in larga parte distrutti, compare una notarella, giunta sino a noi grazie alla citazione riportata da Guido Gasperini nel volume dal titolo "Archivio Storico per le Province Parmensi "(p.461):

*"Cesare Attanasio, à vostri conti vi si faranno boni ducaton  
dieci et mezzo che havete pagato à Ottavio Todesco per un leuto  
nuovo et due casse, et un fondo à un altro leuto per nostro  
servitio et tutto consegnate a Andrea sonatore.*

*In Parma 13 di nov, 1604*

*Ranuccio Farnese"*

Sembra dunque che Falconieri, senza stipendio fino al 6 Gennaio 1611 (cfr. Ruolo de' Provvisionati vol.12) abbia iniziato la sua carriera proprio a Parma nel 1604, quando, alla morte del Garsi, lo sostituì temporaneamente alla corte dei Farnese, con uno stipendio non certo rilevante (sei scudi) per poi abbandonare la corte improvvisamente nel 1614 (sempre nei Ruoli Farnesiani leggiamo infatti *"A dì 1614 se ne è fuggito via senza dir niente"*), probabilmente per una questione di debiti e trasferirsi dapprima a Mantova, e infine, nel 1639, alla Cappella Reale di Napoli in qualità di maestro di cappella.

## L'Appendice De Vari Soggetti Parmigiani di Pico

Sebbene non si tratti di un manoscritto, ma di un primo libro stampato, edito nel 1642, riportiamo qui un'ulteriore importantissima fonte biografica ritrovata dopo lunghe ricerche.

Sul frontespizio (p.1) leggiamo



*"APPENDICE  
DE  
VARI SOGGETTI  
PARMIGIANI  
CHE Ò PER BONTÀ DI VITA,  
Ò per dignità, ò per dottrina sono stati in  
diuersi tempi molto celebri.  
& illustri.*

*DEL DOTTORE RANUCCIO PICO  
SEGRETARIO DELL'ALTEZZA SERENISS. DI PARMA.  
Diuisa in cinque Parti, ò Classi, con la Tavola de' nomi loro,  
IN PARMA,  
Appresso Mario Vigna. M.DC.XXXXII  
Con licenza de' Superiori."*

Sfortunatamente molti nomi, compreso quello di Santino e altri ancor più celebri musicisti che operarono a Parma e di cui Pico ci scrive, non compaiono nella "Tavola de' nomi".

Ciò rende difficoltoso rintracciare le notizie biografiche sul Garsi all'interno del volume.

Leggendolo nella sua interezza troviamo, un'ottantina di pagine più avanti, la seguente sezione, con il seguente titolo.



"AGGIUNTE  
FATTE  
ALLA SOPRASCRIPTA  
APPENDICE  
CON LA CORRETTIONE  
DE GLI ERRORI  
PIV NOTABILI."

E finalmente, a pagina 189 possiamo leggere, subito dopo un paragrafo dedicato al pittore Antonio da Correggio, le seguenti righe dedicate ai più illustri musicisti dell'epoca.

*"Non si dee lasciare la memoria d'alcuni famosi Musici quali benche nõ fossero natiui di Parma, l'honorarono però con la lunga habitatione, che vi fecero, e l'hebero non solo per teatro delle loro virtù, ma anche per sepolcro della loro terrena spoglia.*

*L'vno fù Cipriano Rore, il quale hauendo acquistato in Fiandra nome, e fama del più eccellente Musico, che hauessero quei paesi, venne in Italia, e dopò hauere fatto conoscere l'eccellenza sua in Ferrara, & in Vinetia, col testimonio d'alcuni componimenti di Musica, che mandò alla stampa, fù raccolto dal Duca Ottauio, che gli Huomini virtuosi tiraua a se, si come è proprio della virtù, che attrahe, & appetisce ogni suo simile, e lo fece suo Mastro di Cappella, nel quale carico morì nell'anno 1565, e fù sepolto nel Duomo col seguente Epitafio, che si legge nel muro verso la Porta, che vada à San Francesco.*

*Cypriano Roro [nell'iscrizione originale si legge "Rori", N.d.R.] Flandro artis Musicae viro omnium peritissimo cuius nomen fama; nec vetustate [più probabilmente vetustate, N.d.R.] obrui, nec obliuione deleri poterit Herculis Ferrar. Ducis [l'iscrizione originale tuttora visibile, recita "Ducis", si tratta di un errore di Pico, N.d.R.] F F. deinde Veneto u [l'originale è "Venetor", N.d.R.] postremo Octavij Farnesij Parmæ, et Plac. Ducis II. Chori Prefecto, Ludouicus frater, filij, et Heredes [in realtà "Hæredes", N.d.R.] M. Posuerunt. [in realtà "Moestiss." cioè moestissimi posuerunt, N.d.R.] Obijt anno 1565. ætatis [nell'originale compare l'avverbio "vero", N.d.R.] suæ 49.*

*[A Cipriano de Rore, uomo fiammingo espertissimo in ogni cosa dell'arte musicale, il nome e la fama del quale non potranno essere soprafatte dal tempo né essere cancellate dall'oblio, Direttore del Coro del Duca di Ferrara Ercole D'Este, in seguito del Coro Veneto e infine del secondo Duca di Parma e Piacenza Ottavio Farnese; il fratello Ludovico, i figli e gli eredi posero mestissimi (questo) monumento. Morì nel 1565 all'età di 49 anni, N.d.R.]*

*L'altro fù Horatio Bassani più noto, e conosciuto per la sua singolare virtù, & eccellenza nel sonare di liuto, e di Viola, di doue poi prese il cognome chiamandosi Horatio della Viuola, che per chiarezza di sangue, ò per illustre fama de' suoi antenati, i quali ebbero origine nella Terra di Cento Castello molto honoreuole di Romagna, ò della Emilia come dice frà Leandro. Doue egli imparasse questa virtù, che lo rese tanto famoso, e quando venisse à feruire al Duca Ottavio, non è rimasa altra memoria se non che fù raccolto dal detto Duca con stipendio, e trattenimento molto honorato, il quale Prencipe mentre visse ne fece sempre grandissima stima, Doppo la lui morte fu chiamato in Fiandra dall'inuitissimo Duca Alessandro, e quiui inuaghitosi d'una giovane, che si dilettaua parimente di musica, la tolse per moglie, e la condusse di poi á Parma, oue diede principio, & origine alla famiglia, sua, che si chiamò più di Viuola, che de' Bassani, acquistando molti beni, e ricchezze, che hà lasciato à suoi discendenti, i quali conseruano ancor con molta honoreuolezza la Casata, che quiui piantò l'Auolo.*

*La sua morte seguì alli 8. di Settembre dell'anno 1615. e fu sepolto nella Chiesa di S.Pietro Martire nella Cappella di S.Giacinto, senz'altra memoria.*

*Hebbe vn fratelo, che si chiamò Cesare, il quale benche fosse ascritto trà gli altri Musicisti della Cappella del Duca Ottavio, nondimeno più per la virtù del fratello, che sua propria si rese chiaro, e riguardeuole.*

*E stata nobilitata inoltre questa Città da Claudio Merli, che si chiamò da Correggio, oue egli nacque, Acquistò con la professione della musica tanto credito, e fama, che, nel suo tempo non hebbe alcuno uguale in detta arte, e massime nel sonare gli organi, e fù Organista di S.Marco per molti anni nella Chiesa Ducale di S.Marco, e quiui hauendo dato alla stampa molti componimenti musicali, appartenenti al Choro ecclesiastico, che furono vniuersalmente aggraditi, venne chiamato dal Duca Ottavio al suo seruigio creandolo suo maestro di Cappella, il quale grado essercitò sin che visse, e con la quale occasione fece molti Scuolari, mentre fin di Polonia, e di Germania veniuano giouani per imparare sotto di lui, onde non si può dire á bastanza, quanto egli fosse amato, & stimato, e non solo per il suo valore, ma anche per la sua affabilità, e gentilezza, con che si rendeua amabile presso tutti; Visse fin al tempo del Duca Ranuccio, il quale per mostrare la stima, che faceua di lui, lo fece ritrarre, & il suo ritratto conseruaua trà gli*

*altri suoi preciosi arnesi con quello d'Horatio della Viuola come si è detto.*

*Morì non meno carico d'anni, che di gloria, lasciando gran desiderio della sua virtù, e fu sepolito nella Chiesa Cathedrale nella facciata della Cappella di Santa Agata, oue si vede il suo Epitafio, che dice.*

*Claudij Meruli Corrigiens. Organi Pulsatoris eximij, et omnium artis musicæ Professorum suæ ætatis facile Princeps qui Seren.primùm Venetiæ Reipub.deinde inclytis Parmæ, et Placent. Ducibus omnib. liberalibus artibus ornamen.preditus extitit vel carissimus, anno ætatis suæ LXXII.(I) I [da leggersi come M D]CIV.3.non Maij obiit. Ranucius Farnesius Parm. et Placent. Dux IV. Castri V.S.R.E.Vexillifer perpetuus illius virtutis admirator monumentum hoc poni mandavit.*

*[Il correggese Claudio Merulo, straordinario organista, senza dubbio il primo di tutti i maestri dell'arte musicale della sua generazione, che si rivelò provvisto di onore in tutte le arti liberali e anche amatissimo prima alla Serenissima Repubblica di Venezia, e poi agli insigni duchi di Parma e Piacenza, nell'anno 72 della sua età il quattro (tre giorni prima delle none di maggio, che cadono il 7, N.d.R.) di maggio del 1604 morì. Ranuccio Farnese quarto duca di Parma e Piacenza vessillifero perpetuo di castello di Santa Romana Chiesa Universale, ammiratore della virtù di quello, dispose che fosse posto questo monumento; N.d.R.]”*

Il paragrafo successivo a quelli appena citati su Cipriano de Rore, Orazio Bassani, e Claudio Merulo è dedicato a Santino Garsi da Parma, e, se paragonato con le altre fonti, rappresenta una ricca quanto interessantissima dispensa di informazioni di carattere squisitamente biografico sull'autore, pubblicata a soli 38 anni dalla scomparsa del celebre liutista, e perciò ancora attendibile, se si fa eccezione della data di morte, che sappiamo essere avvenuta nel Gennaio del 1604.

Dato che la letteratura esistente (Osthoff compreso) non ne fa citazione diretta alcuna, ci permettiamo di riportarne una integrale.

Leggiamo dunque alle pagine 191 e 192 quanto segue.



*"Non disconuerra à giudizio mio che trà questi huomini tanto insigni, e preclari s'annumeri Santino detto dal Liuto, i cui naturali, e genitori, benchè siino oscuri, egli si cognomaua però de'Garsi, che fù famiglia assai chiara, & illustre in Parma, egli s'alleuò in Roma, e quiuì imparò, e fece tale profitto nell'arte di sonare il liuto, che in quel nobilissimo teatro oue fioriscono molti virtuosi non vi fu alcuno, che lo pareggiasse, onde acquistata molta fama, e credito se ne vène alla Patria, e fù raccolto dal Duca Ranuccio cò molto applauso il quale Principe gustaua di maniera non solo della virtù sua, di sonare il liuto, ma del humore, come che era faceto e burleuole, onde lo teneua quasi tempo preso di se, e lo faceua incessantemente sonare. E ben vero, che s'egli hauesse saputo antenere la sua riputatione, sarebbe stato stimato, & honorato più di quello, che fu.*

*Visse poco prima à i seruigi del Duca Ottauio Fabricio Dentici, che anch'egli fu eccellentissimo sonatore di liuto, ma perche era Gentil'huomo Napolitano, si sdegnava di esercitare detta professione, e di chiamarsi sonatore di Liuto, mentre à pena il Duca Ottavio, & anche con preghiere gli poteua fare tenere in mano il Liuto, percioche essendo Caualiere molto nobile di saggio stimava con tale professione di pregiudicare alla sua nobiltà, si che si può dire ch'egli fosse tutto il rouerscio di Santino, mentre facendo troppa stima di se à niuno si rendeuà grato, e questi per la troppa facilità si faceua da ogn'vno amare.*

*Morì in Parma, la quale si come con la virtù sua honorò in vita, così anche in morte volle honorarla con la sua terrena spoglia, e se ben mi ricordo, in Casa della Contessa di Sala, che lo raccolse nella sua vltima malattia con molto amore, e pietà, ma doue sia sepelito non mi è peruenuta notitia si come ne anche dell'anno, nel quale morì, Morì parimente in Parma il detto Santino alli 17. di Gennaro dell'anno 1607. e fu sepolto in S.Pietro Martire positivamente senza alcuna memoria, & il luogo suo con migliore fortuna rimase ad vn giouinetto Napolitano nomato Andrea, il quale sin della tenera sua età il Duca alleuò presso di se, e gli fece imparare Musica, col cui indirizzo profitto di modo, che nel sonare il Chitarone stromento assai piu grande del liuto,*

*che contiene piu numero di corde, che hora è vsato più, che il liuto, non hebbe in Parma, ne forse altroue pari, si che con la dolce maniera, che cominciò ad vsare, e che è molto piu gradita da moderni, fu però (gradito, N.d.R.) secondo l'opinione de' molti di gran' lunga Santino.*

*Viue ancor detto Andrea, ma doppo la morte del Duca Ranuccio morendo ancor si può dire la sua fortuna si ritirò con la moglie, e figliuoli prima à Modona, e quindi à Genoua doue viue con non minore sua lode, che guadagno."*

## **I Manoscritti Musicali ovvero le Intavolature per Liuto**

In questa sede daremo una breve elencazione a fini di catalogazione e rivalutazione dell'opera di Santino Garsi da Parma, divisa in diverse raccolte di manoscritti, il cui reperimento ha incontrato le difficoltà già descritte in precedenza.

Descriveremo brevemente ciascuna delle raccolte di intavolature giunte fino ad oggi.

### **Ms.Mus II 275**

Il manoscritto, che tuttora moltissime fonti musicologiche danno per perso, si trova in realtà oggi presso la Bibliotheque Royale Albert Ier di Bruxelles.

Si tratta di un manoscritto sfortunatamente non autografo, dato che a scrivere non fu Garsi, ma un giovanissimo Raffaello Cavalcanti.

I manoscritti sono infatti contenuti nel libro del fiorentino Raffaello Cavalcanti.

Sappiamo che li scrisse quando era molto giovane (aveva forse solo 15 anni), attorno agli anno '90, e perciò compaiono molti errori.

I brani sono scritti in intavolatura italiana, e leggendoli si intuisce che la musica è per un liuto a 8 cori.

Per l'elencazione dei brani contenuti nel suddetto manoscritto e delle concordanze riscontrate attraverso un'analisi comparata delle fonti rimandiamo al Catalogo redatto al paragrafo “*Piccole Scoperte*” del Capitolo 2.

### **Fondo Anteriori A Galilei n.6**

Questo manoscritto è assai noto, sia per il fatto che l'autore è Vincenzo Galilei, padre di Galileo e autore del *Fronimo*, sia per il fatto che la sua conservazione presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze non ha mai incontrato le disavventure dei più sfortunati manoscritti berlinesi.

Quel che è meno noto è il gran numero di concordanze e di brani (specialmente gagliarde) raccolte in questo volume e attribuibili a Santino Garsi.

A tal fine rimandiamo ancora una volta al Capitolo 2.

Anche in questo caso il volume, ovviamente, non è autografo, dato che a redarlo fu Galilei.

I manoscritti risalgono al 1584 e rappresentano la fonte più antica della musica di Santino Garsi.

Sono scritti in intavolatura italiana, selezionati, raccolti antologicamente e ricopiati dallo stesso Vincenzo, padre di Galileo, e raccolti nell'ultima parte del suo libro.

Questo testimonia la grande considerazione di cui dovettero godere le sue musiche a quei tempi, nonché l'elevato livello sul piano compositivo e virtuosistico.

Il titolo completo dell'opera è

*"Libro di intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passemuzzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde et altre cose ariose composte in diversi tempi da Vincentio Galilei, scritto l'anno 1984"*

Nell'Appendice (*"Gagliarde ed arie di Autori diversi; altri passemuzzi e romanesche"*) compaiono alcune ampie concordanze con i pezzi di Santino Garsi da Parma.

La sezione in questione porta il titolo *"Gagliarde et arie di diversi"*. Istruttive sono poi le versioni di Galilei per la scrittura armonicamente più «disciplinata» e in alcuni casi addirittura costretta nei sei cori (pur dimostrando in altri l'uso del settimo), che rivela «affetti» meno disinvolti e spregiudicati. Esse costituiscono probabilmente un momento di studio e riflessione sull'evoluzione tecnica e stilistica di questo genere, e sull'opportunità o meno di definire le «regole» e le «osservazioni» per bene intavolarle.

Va detto infine che non si è certi della fedeltà della trascrizione: Vincenzo Galilei amava il contrappunto e potrebbe aver modificato alcuni pezzi del Garsi.

Anche qui l'intavolatura è per un liuto a 8 cori.

### **Ms.Mus 40032**

Il manoscritto, di cui torneremo a parlare diffusamente nei prossimi capitoli ai fini della trascrizione, è dai più dato per perso, o erroneamente collocato presso la Staatsbibliothek di Berlino Biblioteca (dove era conservato inizialmente), ma, in conseguenza delle vicissitudini occorse durante il periodo bellico e quello post-bellico della Guerra Fredda, è finito presso la Biblioteca Jagiellonska di Cracovia.

Come vedremo, questi manoscritti rappresentano una delle fonti più importanti di Santino Garsi, sebbene siano certamente quelle più disastrose per grafia e conservazione.

I manoscritti risalgono al periodo parmigiano o a quello romano (Garsi studiò a Roma prima di entrare alla corte di Ranuccio e vi fece sporadicamente ritorno anche negli anni seguenti), comunque sono stati probabilmente scritti in un arco di tempo compreso tra il 1590/95 e il 1611.

Gli studiosi non concordano sul periodo (forse i manoscritti risalgono all'ultimo decennio del 500).

Quel che è certo è che sono deteriorati, scritti con pessima grafia e in intavolatura italiana per un liuto a 8 cori.

Ai fini della nostra trascrizione è importante notare come il settimo coro (indicato con il numero 7) fosse accordato un tono sotto al 6°, mentre l'ottavo coro (indicato con un trattino supplementare) fosse intonato su una quarta giusta discendente rispetto al sesto. Questa informazione si evince facilmente da una lettura ragionata dei brani musicali in esso contenuti,

### **Ms.Mus 40153**

Anche questo manoscritto, erroneamente creduto perso o conservato alla Staatsbibliothek di Berlino, si trova in realtà presso la Biblioteca Jagiellonska di Cracovia.

Il volume non solo non è autografo, ma è certamente una trascrizione postuma.

I manoscritti di pertinenza sono contenuti nel libro di Dusiacki, sono scritti in intavolatura francese, trascritti con ottima grafia e in pieno Seicento col chiaro intento di valorizzare l'opera di Santino.

Il redattore fu molto probabilmente il figlio di Santino, Donino Garsi.

In accordo con il periodo più tardo rispetto agli anni di originaria composizione, l'intavolatura è per un liuto a 11 cori.

È interessante notare come Bruno Tonazzi, nel libro intitolato “Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro intavolature” (2001), parli a pag.37 di una “raccolta manoscritta (Padova, 1620) di Kasimir Stanislaus Rudomina Dusiacki con intavolature per liuto con 13 cori dei quali, gli ultimi 6, sono pure rappresentati con numeri: 8, 9, X, 11, 12, 13.” Peccato che stando anche a questo ennesimo libro il manoscritto sembri conservato presso “Berlino, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz (Mus. ms. 40153) (con musiche di Ascanio Garsi e di Donino Garsi che sembra esser stato il primo proprietario della raccolta)”

### **Ms.Mus Magl. XIX 30**

È questo un altro caso di una raccolta mai andata perduta, della quale perciò si è sempre conosciuta la collocazione.

Si tratta di un insieme di manoscritti non autografi, ma del periodo di Santino, conservati nel Fondo Magliabechiano presso la Biblioteca Nazionale di Firenze

Come vedremo (cfr. a tal proposito il catalogo proposto nel capitolo seguente), i brani presenti in questi manoscritti sono raffrontabili con quelli contenuti nel manoscritto del Dusiacki.

Ancora una volta i brani sono scritti in intavolatura italiana e pensati per un liuto a 8 cori, ma quel che è assai interessante è l'appendice.

Il volume comprende infatti un'appendice con un'intavolatura italiana per cembalo del Garsi.

### **Altre fonti**

Citiamo qui, a titolo di informazioni e in ordine alfabetico, altre fonti minori in cui si sono riscontrate sporadiche quanto contenute concordanze con i brani di Santino, o brani che riportano il suo nome.

- Adriansen 15926 f.57v

Si tratta di un manoscritto in cui compare una “Galiarda Prima” che, pur non attribuibile con certezza al Garsi, ne riporta lo stile compositivo, conservato sempre presso la Bibliothèque Royale Albert Ier e confrontabile con il Ms. II 275 appartenuto a Raffaello Cavalcanti.

- Beckman ff.3v-4

Questa raccolta è conservata presso il Pennsylvania Historical and Museum Commission - Bureau of Archives and History

- Besard 1603 f.153v

Questa raccolta di intavolature per liuto, rilegata e restaurata a più riprese, prende il nome del suo autore, Johan Baptiste Besard, nel Thesaurus Harmonicus (pubblicato a Cologne, 1603) collezione di musiche per liuto dedicata a 'Laurencinus Romanus' e che include 46 suoi brani.

All'interno troviamo la seguente descrizione: “Thesaurus harmonicus diuini Laurencini romani, nec non praestantissimorum musicorum, qui hoc seculo in diuersis orbis partibus excellunt, selectissime omnis generis cantus in testudine

modulamina continens. Nouum plane, et longe ex varjis ipsorum authorem scriptis... in hoc volumen congestum, et decem libris...diuisum per Ioannem Baptistam Besardum... Additus est operis extremitati de modo in testudine studendi libellus... ab eodem authore conscriptus. Coloniae Agrippinae, Excudebat Gerardus Greuenbruch, sumptibus authoris, 1603.

[Il Thesaurus harmonicus, contenente in modo selezionatissimo armonie di musica per liuto di ogni genere del divino Laurencinus Romanus e di musicisti virtuosissimi che in questo secolo eccellono in diverse parti del mondo. Un'opera nuova, raccolte in questo volume in modo completo e lontano dai vari scritti degli stessi autori..., e divisa in dieci libri ad opera di Giovan Battista Besardo ... È stato aggiunto in appendice all'opera un opuscolo sul modo di applicarsi al liuto... composto dallo stesso autore per Colonia Agrippina, Pubblicava Gerardus Greuenbruch a spese dell'autore, 1603].”

Una curiosità: tra queste intavolature si trova un inedito di John Dowland.

- Caroso 1581 f.183v,1600 p.232

L'opera è stata riprodotta in facsimile in un'edizione americana (Venice, 1581; facsimile, New York: Broude Brothers, 1967).

Si tratta de “Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta, diuiso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti; & mouimenti, che interuengons ne i balli: & con molte regole si dichiara come debbano f - essi. Opera nuouamente mandata in luce ...”

Questo manuale è uno dei più importanti documenti riferiti al ballo di corte nel tardo Rinascimento italiano. Il maestro di danza Fabritio Caroso (scomparso nel 1605) descrive qui 54 differenti passi, fornendo le regole di stile ed etichetta, e persino le coreografie per un'ottantina di danze, la maggior parte delle quali sono

pensate per una singola coppia. Molte di queste danze (tra cui una Gagliarda di Santino, ovvero “*La Gagliarda detta Cesarina*”) sono precedute da illustrazioni a tutta pagina, mentre ognuna di esse è riportata da Caroso con l’opportuna intavolatura italiana per liuto.

- Dd.5.78.3 f.74v

Il volume, di formato oblungo (le pagine misurano approssimativamente 170 x 227 mm) è attualmente conservato presso la Cambridge University Library in Gran Bretagna ed è da datarsi attorno al 1595-1600 circa.

La raccolta fu rilegata, forse per la prima volta, nel 1893, e presenta, come spesso accade numerosi fogli mancanti.

I brani presenti sono per differenti strumenti, nonostante sulla prima pagina compaia il titolo “Viola”, e sono quasi immancabilmente omessi i titoli e gli autori.

- Dd.9.33 f.42v e f.59

La raccolta, come quella precedente, è conservata presso la Cambridge University Library.

Databile all’incirca nello stesso periodo, presenta pagine di grande formato (312 x 213 mm).

Il manoscritto si presenta particolarmente deteriorato, e contiene pagine stampate da Thomas East, ed è tra i primi libri di intavolature per liuto solo di questa serie di volumi a comprendere duetti musicali e notazione mensurale.

Quasi tutte le musiche in esso contenute sono inglesi, ma è da notare che vi compaiono anche parecchie Correnti (tra cui una garsiana) ed un balletto di origine francese.

- de Bellis p.39

Il documento è conservato presso lo State College di San Francisco e prende il nome dal suo autore, il compositore, maestro di coro e organista italiano Giovanni Battista De Bellis.

Di lui si ricorda la seguente produzione, tra cui compaiono le concordanze che riporteremo nel prossimo capitolo.

Il primo libro de [20] madrigali, 5vv (Naples, 1608) [incl. 1 canzonetta]; Il secondo libro de [21] madrigali, 5vv (Naples, 1614); Il primo libro di [21] madrigali, 4vv (Naples, 1619); L'armonia hydriana, libro secondo, 2–4vv (Naples, 1621), lost; Il terzo libro di [21] madrigali, 5vv (Naples, 1623); Ps, 4vv, in Salmi delle compiute, ed. M. Magnetta (Naples, 1620); Mottetti e frottole, 2–4vv.

- Denss 15945 f.73

Si tratta di Adrian Denss, che nel suo Florilegium utilizza un formula di raccolta di intavolature per liuto simile a quelle di Adriansen.

- Dolmetsch f.283v, f.34, ff.22v-23

Si tratta dell'Haslemere, presso la Dolmetsch Library, un libro di intavolature per liuto probabilmente compilato in Bavaria attorno al 1620.

- Donau. G.I.4 I f.32v; G.I.4/III ff.25v-26

Un ulteriore raccolta di intavolature per liuto che presenta concordanze almeno con una Gagliarda (qui denominata “Santina”) presente nelle principali fonti del Garsi.

- Facoli [1586]/3 f.12

Si tratta di un manoscritto veneziano che riporta un Balletto di Fantino (Santino?), e che possiamo citare tra le attribuzioni dubbie.

- Fuhrmann 1615 p.124, 174

Si tratta del Testudo Gallo-Germanica (Nürnberg, 1615) di Georg L. Fuhrmann, presso la British Library.

- Hainhofer II f.106v

Si tratta del Philippi Hainhofer Lautenbücher (Philipp Hainhofer's Lute Books), opera di fondamentale importanza per lo studio della musica per liuto rinascimentale, divisa in dodici parti, raccolta in due grandi volumi e redatta da Philipp Hainhofer attorno al 1604 in intavolatura italiana, oggi conservata presso Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; Guelf. 18.7-8, 2o.

Il volume presenta note concordanze con Cavalcanti.

- Hainhofer III ff.212-213

Si tratta dell’opera già citata, di cui citiamo gli estremi di collocazione: D-W MSS Guelf.18.7 e 18.8.Augdeg.. Philipp Hainhofer's LB vols.III, 1603 e IV, 1604.

- Hainhofer VI ff.23v-24

Come sopra.

- ML f.3v

Si tratta di un “Rare Book and Manuscript Library” (RB/ML), precedentemente noto come il “Rare Book and Special Collections Library”, e vi si raccolgono fonti antiche eterogenee oggi presso l’University Library of Illinois.

- Montbuysson f.25v

Il cosiddetto libro del Lute di Montbuysson; presso Cassel, Murhard'sche Landesbibliothek; ms 4° Mus.108 (1)

- ms. 758 (carta 12v, 18)

Si tratta di un manoscritto che presenta intavolature concordanti con La Mutia di Santino (La mutia in Sa[n]tin da Parma; La Sa[n]tina galiarda), già presente anche nel Ms. 40032 e nel manoscritto di Cavalcanti.

È conservato presso la Biblioteca dell'Università di Berkeley - University of California

- Newsidler Hainhofer VI ff.13v-14

Si tratta di una raccolta di intavolature per liuto che presenta concordanze in particolare con il tema di gagliarda denominato “Menti per la gola”, in particolare raffrontabile con ampie sezioni del Ms.40032.

- Paris 1108 f.1; Res.Vmd. ms 31 30v-31,36-36v,46

Il manoscritto si trova presso la Bibliothque Nazionale di Parigi e vi si trova una concordanza con la sopracitata gagliarda.

- Pesaro Pc.40a f.6, 8

Il manoscritto riporta un'ennesima raccolta di brani per liuto rinascimentale in intavolatura italiana. È conservato presso la Biblioteca dell'Arte di Modena e vi compare un "Balletto Di Santino da Parma" che concorda con "La Contessa di Sala Gagliarda" del Ms. 40032.

- Praetorius (1612) No.CLIII

Si tratta della raccolta di danze francesi del 1612 chiamata Terpsichore (Wolfenbüttel 1612). La raccolta è per lo più organizzata per genere con sezioni dedicate alle principali tipologie di danze francesi del tempo,

Al nos 22 to 34 compare una sezione di quelle che potremmo chiamare danze generiche: ognuna di esse sembra provenire da una nazione differente e riporta la un esempio musicale dei brani associati alla danza in questi luoghi.

- Prague IV.G.18 ff.132v-133

Il manoscritto è conservato presso il Národní Muzeum/ Universitní Knihovna di Praga

- Raimondi f.79v

Si tratta di un libro di liuto conservato nella Biblioteca Comunale di Como

- RCM 2088 f.12

Si tratta di un manoscritto contenente intavolature per liuto, che riporta al suo interno un Balletto di Fantino (Santino?), e che possiamo citare tra le attribuzioni dubbie, assieme al Facoli.

- Rowallan III.487 p.3

Si tratta del Rowallan, presso la GB-Edinburgh, University Library, Ms.La.III.487; databile attorno al 1605-8 e al 1615-20 circa. Di dimensioni più contenute rispetto ad altri manoscritti (138 x 184 mm), è da considerarsi un volume a carattere pedagogico, in cui si raccolsero in forma antologica numerosi brani per liuto in un periodo ampio e a più riprese.

- Trinity O.16.2 pp.126-124

Presso la Cambridge Trinity Library

- Valerius ff.52v-53v

Si tratta del manoscritto di intavolature per liuto denominato Valerius *Nederlandtsche Gedenck-klanck* del 1626.

- Wemyss f.19v

Si tratta di un manoscritto databile probabilmente attorno al 1644-1648, per liuto a 10 cori, denominato Wemyss manuscript e conservato presso la National Library of Scotland; ms.2085 (or Dep.314, No.23).

- Werl f.91v ii

Libro di musiche per liuto di origine tedesca di Albrecht Werl, databile attorno al 1620-1650; di cui forniamo la collocazione: D-Mbs Mus Ms. 21646; Germany, München, Bayerische Staatsbibliothek. Detto anche l'Albrecht Werl's Lute Book, il manoscritto appartenne in precedenza a Robert Spencer.

- Zanetti/Zannetti 1645

La descrizione di questo volume è data dallo stesso redattore dell'epoca. Vi leggiamo infatti quanto segue. "Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparar a suonare di violino, et altri stromenti. Nuovamente dato in luce, ove si contengono

gli veri principii dell'arie, passi e mezzi, sartarelli, gagliarde, zoppe, balletti, alemane, et correnti, accompagnate con tutte le quattro parti cioe canto, alto, tenore e basso. Con una nuova aggiunta d'intavolatura de numeri non più datti alla stampa, solo che dal detto Zannetti, la qual servirà ancora à tutte le sudette quattro parti [...]". Vi compare un brano dal titolo "La Muzza" in ampia concordanza con "La Mutia" garsiana presente nelle altri fonti principali già citate.

La raccolta è localizzata presso la Bibliothèque de France, département de la musique di Parigi, e presso la Biblioteca del Conservatorio di Firenze; ne conosciamo persino un'edizione: Milano, Carlo Camagno 1645 (2 esemplari)

# Capitolo 2

## RISULTATI

---

### **Piccole scoperte**

In questa sede intendiamo porre l'accento su alcuni positivi esiti di questa piccola ricerca.

Tra questi riteniamo d'uopo segnalare:

- la raccolta e l'archiviazione di tutti i manoscritti, parte dei quali è stata considerata perduta dai tempi del secondo conflitto mondiale
- l'elencazione e la catalogazione di numerose concordanze tra le diverse raccolte manoscritte, che hanno permesso l'attribuzione al Garsi di alcuni componimenti di cui si ignorava l'autore
- la necessaria revisione di alcune informazioni erranee contenute nella scarsa quanto datata bibliografia su questo autore (si pensi alle biografie su erranee interpretazioni del termine "Valdes" e "Garsa", erronei o lacunosi riferimenti bibliografici spec. su Pico, erronea collocazione dei manoscritti, incongruenze sulle opere e sul catalogo esistente di manoscritti/documenti storici e intavolature; si rimanda a tal proposito al paragrafo denominato *Precisazioni* del Capitolo 4)
- l'effettivo riscontro del livello compositivo di un liutista rinascimentale attivo a Parma alla corte dei Farnese di cui rimase intonsa la fama, ma del quale furono modernamente tramandati e trascritti pochissimi componimenti.

Segue catalogazione e scoperta delle concordanze.

Catalogo delle opere per liuto di SANTINO GARSI DA PARMA [1542-1604]		
N.	TITOLO	MANOSCRITTO
1	Gagliarda di Santino Garsi da Parma	Berlin 40032 p.305 i
	[variazione]	Berlin 40032 p.305 ii
	Gagliarda Da / Galgliarda Di santino	Cavalcanti f.30v
	'4' La Caccia	Galilei Ms.VI p.244 ii
2	La Marignanina di Santino	Berlin 40032 p.306 i
3	La Giulianina di Santino (ab fin.)	Berlin 40032 p.306 ii
	Gagliarda di S/Gagliarda di santino moriro	Cavalcanti f.89
	'9' Moriro	Galilei Ms.VI p.247 i
	cf. Bene mio... (madrigale)	Cavalcanti f.51v
4	(ultime 10 battute soltanto)	Berlin 40032 p.309 i
	Galgliarda P/Galgliarda Di S	Cavalcanti f.29v
	Galgliarda Di S/Galgliarda Lanfredina Sno	Cavalcanti ff.89v-90
	'1' Lanfredina	Galilei Ms.VI p.243 i
	Gaillarde	Denss 15945 f.73
5	Gagliarda di Santino (cita Mutia)	Berlin 40032 p.309 ii
	Gagliarda/Galgliarda Di santino	Cavalcanti f.31
	Gagliarda/Galgliarda Di santino	Cavalcanti f.31v
	Gagliarda di Santino	Flor.Magl.XIX.30 f.15v
	Santina	Donau. G.I.4 I f.32v
	'12'	Galilei Ms.VI p.250 ii
	'17'	Galilei Ms.VI 1p.253 i
6	Gagliarda di Santino	Berlin 40032 p.310
	Galiarda del Conte Pirro di Santino	Paris Res.Vmd. ms.31 ff.30v-31
	Gagliarda di Santino detta menti p[er] la gola	Berlin 40032 pp.310-1
	Le ne menti per la Gola di Santino	Berlin 40032 p.315ii
	Santino ]	Berlin 40032 p.319
	'23' Gagliarda	Galilei Ms.VI p.255 iii
	[Gagliarda] La medesima d'un altro maestro M	Newsidler Hainhofer VI ff.13v-14
	La Lisfeltine	Zanetti 1645 p.?
8	Gagliarda di Santino detta La Garsa	Berlin 40032 p.311

	Gagliarda di Santino D/Galgiarda Garsa	Cavalcanti f.91
	'3' i	Galilei Ms.VI p.244
9	Gagliarda di Santino detta Valdes in 4 tono	Berlin 40032 p.312 i
	'5' La Franza	Galilei Ms.VI p.245 i
10	La Cesarina di Santino	Berlin 40032 p.312 ii
	Galgiarda di santino da Parma/Galgiarda Di santino	Cavalcanti f.8v
	'8' Cesarina	Galilei Ms.VI p.246 ii
	La Gagliarda detta Cesarina	Caroso 1581 f.183v, 1600 p.232
	Cesarina Gagliarda	Raimondi f.79v
	[wta]	Bruxelles Ms.16.663 ff.
11	Gagliarda di Santino	Berlin 40032 pp.314-315
	Galgiarda di Frantino da parma/Galgiarda Di S	Cavalcanti f.3
	Galglia/Galgiarda Di santino	Cavalcanti f.28v-29
	'2' La Bordoccia	Galilei Ms.VI p.243 ii
12	La Mutia di Santino	Berlin 40032 p.316 i
	Gagliar/Galgiarda Di S	Cavalcanti f.28v
	Galgiarda Da S/Galgiarda Gran bona in altro modo	Cavalcanti f.60v-61
	'16' La coramonina?	Galilei Ms.VI p.252 ii
	La Muzza	Zannetti 1645 p.?
	La mutia in Sa[n]tin da Parma	ms. 758 Biblioteca dell'università di Berkeley (carta 12v)
	La Sa[n]tina galiarda	ms. 758 Biblioteca dell'università di Berkeley (carta 18)
13	Saltarello di Santino	Berlin 40032 p.316 ii
	GalgliaDa/Galgiarda Di santino	Cavalcanti f.29
	'6'	Galilei Ms.VI p.245 ii
	'7'	Galilei Ms.VI p.246 i
14	La Baldovina di Santino (le sole prime sette battute)	Berlin 40032 p.316 iii
	'15'	Galilei Ms.VI p.252 i
15	Gagliarda di Santino	Berlin 40032 p.320
	[variazione]	Berlin 40032 pp.320-321

16	Gagliarda di Santino	Berlin 40032 p.335
	Gagliarda in chiave/Galgiarda in chiave	Cavalcanti f.62v-63
	'14'	Galilei Ms.VI p.251 ii
17	La Contessa di Sala Gagliarda	Berlin 40032 p.392
	Galliarda della Marchesa di Sala di Santino da Parma	Dusiacki ff.60v-61
	'18'	Galilei Ms.VI p.253 ii
	Gagliarda Francese	Pesaro Pc.40a f.6
	Balletto Di Santino da Parma	Pesaro Pc.40a f.8
	Gagliarda La contessa di Sala/2da parte/ Il saltarello	Hainhofer VI ff.23v-24
	Gagliarda	Berlin 40591 f.8
18	Galiarda di santino detta la Chiozza	Paris Res.Vmd. ms 31 f.1
19	Galiarda di santino	Paris Res.Vmd. ms 31 ff.36-36v
20	Rugieri da Cantare in piu arie/ Rugieri Di santino Da Parma	Cavalcanti ff.11v-12
	Ruggieri da Satino da Parma, Rugieri Sr Santino/ Rugieri di santino	Cavalcanti ff.94-95v
	Ruggieri	Galilei Ms.VI p.249
	cfr. Ruggieri	Berlin 40032 pp.336-338
21	Morescha/Bo morescha Di santino Da Para	Cavalcanti f.12
	La moresca	Galilei Ms.VI p.255 ii
22	Galgiarda/Galgiarda Di S	Cavalcanti f.23 ii
23	Viva Don giovani Di Ga/Viva Don giovani Di S	Cavalcanti f.30
	'22' Viva Don Giovanni i	Galilei Ms.VI p.255
24	Corenta Santino Garsi	Dusiacki f.4v
	Brettes Corante	ML f.3v
	Courante	Besard 1603 f.153v
	A corrant	Trinity O.16.2 pp.126-124
	Curranta	Dd.5.78.3 f.74v
	Curranta	Dd.9.33 f.42v
	Curent	Rowallan III.487 p.3
	[wta]	Montbuysson f.25v
	Courante 19	Fuhrmann 1615 p.174
	Courant	Beckman ff.3v-4

	the giuens corant	Wemyss f.19v
	Courante	Dolmetsch Ms.II.B.1 ff.22v-23
	Corente	Werl f.91v ii
	Corente in basso	de Bellis p.39
	Currant	Dd.9.33 f.59
	Correntta	Paris 1108 f.46
	Courante MPC a 4	Praetorius1612 No.CLIII
	cf. Courante	Dolmetsch f.34
	Courante a corde avalle	Dolmetsch f.283v
	Curant	Fuhrmann 1615 p.124
	Curante	Prague IV.G.18 ff.132v-133
	Fresche Courante	Valerius ff.52v-53v
25	Aria de Gran Duca/Aria de Fiorenza	Dusiacki ff.7v-8
26	Balletto di Santino	Dusiacki ff.62v-6
	Canzonetto	Hainhofer II f.106v
27	Balletto	Dusiacki ff.65v-66
28	Ballo de Serenissimo Duca di Parma	Dusiacki ff.70-70v
29	Gagliarda di Santino	Flor.Magl.XIX.30 f.33v
	15 Gagliarda di Santino	Berlin 40032 p.320

#### ATTRIBUZIONI DUBBIE:

30	Gagliarda di (Santino crossed out)	Berlin 40032 p.313
	cf. '19'	Galilei Ms.VI p.254 i
31	Capriccio de Sr Santino da Parma/ Fantasia di M Lorenzino Romanese/ 'Kowalis Lorenzo' (in Hebrew)	Donau. G.I.4/III ff.25v-26
32	Gagliarda di(Lorenzino cancellato)Santino	Berlin 40032 p.361 ii
33	Rotta di Santino [fantasia]	Hainhofer III ff.212-213

#### BRANI NELLO STILE DI SANTINO:

34	Galiarda Prima	Adriansen 15926 f.57v
35	Gagliarda del duca di Lorena	Berlin 40032 p.322
36	Saltarello	Galilei Ms.VI p.248

37	'10' L'Imperiale	Galilei Ms.VI p.247 ii
38	'11' Agestina	Galilei Ms.VI p.250 i
39	'13'	Galilei Ms.VI p.251 i
40	'20'	Galilei Ms.VI p.254 ii Modern Edition: Possiedi, 1981.
41	'21'	Galilei Ms.VI p. 254 iii

#### ALTRI STRUMENTI [CEMBALO]:

42	Aria di Santino da Parma	Flor.Magl.XIX 115 ca.4b
43	Gagliarda di Santino da Parma	Flor.Magl.XIX.115

#### ATTRIBUZIONE DUBBIA [CEMBALO]:

44	Balletto detto il Fantino	RCM 2088 f.12
	Balletto detto il Fantino	Facoli [1586]/3 f.12

# Capitolo 3

## IL CONTESTO STORICO E LE NOTIZIE SULL'AUTORE

---

### La Figura del Musicista alla Corte dei Farnese

I musicisti non mancavano alla corte di Ranuccio Farnese, più numerosi di altre importanti e qualificate figure al servizio di Sua Altezza (ad es. poeti, medici, ecc.; si veda a tal proposito quanto detto nel paragrafo dedicato alla Computisteria Farnesiana).

Non mancavano nemmeno cospicui finanziamenti nel settore musicale (cfr. Osthoff, p. 32 e Libro delle Patenti di Nobiltà vol 4° fol 127).

Inoltre è noto come alla Corte dei Farnese in quegli anni fossero gravitati alcuni dei più virtuosi musicisti dell'epoca, tra cui Claudio Merulo, Cipriano de Rore, Orazio Bassani e lo stesso Santino, tutti sepolti a Parma (dei primi due si conservano le incisioni funerarie sui rispettivi sepolcri nella Cattedrale).

**"Sagrestia dei Consorziati" Tarsia di un postergale della Cattedrale nel pancone di sinistra entrando. Raffigura in prospettiva un liuto appoggiato su di un davanzale fra le ante, di chiusura della finestra, semiaperte. Sul fondo si snodano case di un borgo. L'intarsio bellezza fa parte di un'opera lignea che arreda la sagrestia e che fu realizzato da Canozi Cristoforo detto da Lendinara (sec. XV) a partire dal 1488 e terminato poi da Luchino Bianchino de' Bonati. Il liuto verrà riprodotto dal Lendinara altre quattro volte all'interno della Cattedrale di Parma.)**



## La Corte dei Farnese

Vengono qui riportate alcune informazioni circa la famiglia dei Farnese.

Questa descrizione è tesa a fornire una contestualizzazione storica, politica e sociale del periodo in cui visse Santino Garsi da Parma.

### La città:

Il XVI secolo è il secolo in cui Parma diviene capitale di uno Stato (1545). Un censimento effettuato nello stesso anno rivela che Parma, città di medie dimensioni per quell'epoca, contava 19.532 abitanti. Il nuovo status di capitale fece raggiungere alla città, in meno di trent'anni, il numero di 26 mila cittadini. L'espansione verso nord dell'Oltretorrente viene limitata dalla realizzazione di un grande giardino di corte, l'attuale Parco Ducale e la costruzione della sede di rappresentanza della corte (più tardi trasformato in Palazzo Ducale). Con lo scopo di valorizzare e trasformare il decadente quartiere Oltretorrente viene edificata nel 1566 la chiesa Santa Annunziata. Parte delle mura poste a sud-est viene estesa per inglobare, nel 1591, la grande fortezza a forma pentagonale della Cittadella. Nel 1513 viene aperta la strada del Seminario, tra il Battistero e la chiesa di San Giovanni e nel 1514 ampliata strada San Michele (oggi via Repubblica).



**Pianta di Parma nel 1600**

XVII secolo

«La città è circondata da muri e fossati, con un bel castello a cinque bastioni (l'attuale Cittadella). Palazzo Ducale sontuoso e magnifico, belli anche gli appartamenti e i giardini.. »

(François Jaques Deseine 1699)

Nel 1630 un'epidemia di peste fece calare la popolazione di Parma da 46 a 30 mila. Nel 1603, su ordine del duca Ranuccio Farnese, in corrispondenza della precedente fortezza Viscontea iniziano i lavori dell'imponente palazzo della Pilotta, piccola città nella città, sede dei servizi di corte. Lo sviluppo tecnologico delle armi di quel tempo, costringe la città a rinforzare le mura con bastioni più adatti alle artiglierie. Da notare la realizzazione voluta da Ranuccio I Farnese, di quattro bastioni a forma di cuore posti a nord-est della cinta, lungo l'attuale viale Mentana tra porta San Barnaba e porta San Michele. L'obbligo di residenza in città voluto dal duca favorisce la costruzione tra le mura di sontuosi palazzi mentre per continuare l'opera di valorizzazione dell'Oltretorrente viene eretta, nel 1604, la chiesa di Santa Maria del Quartiere. Nel 1606 crolla la torre del Comune, alta 240 piedi era tra le maggiori d'Italia.



Parma nel XVI secolo

## I Farnese e la Musica

I Farnese ebbero sempre un rapporto di grande apertura verso la musica, specialmente in forma strumentale. Già dal 22 ott. 1545, prima ancora che i

Farnese salissero sul trono di Parma, si ha notizia di musicisti che desideravano essere assunti al loro servizio. Non appena Pier Luigi entrò nel Ducato, provvide a fondare la Cappella di Corte, rivolgendosi anche fuori per assumere virtuosi nel canto e negli strumenti (come risulta da una lettera del 28 gen. 1546 del piacentino Vincenzo Parabosco), nonché "putti che cantino per una mia Cappella". Alessandro Farnese, governatore delle Fiandre, aveva anche a Bruxelles una cappella composta da uomini, 'putti' e 6 violini. I musicisti al servizio della casata provennero da ogni dove: dalle Fiandre (tra cui il madrigalista Cipriano De Rore dal 1561 al 1565), dalla corte papale (il palazzo Farnese di Roma era una vera reggia) e dalle sedi più vive della musica come Venezia (Claudio Merulo), Firenze, Napoli. A riprova del mecenatismo della casata, poi, si rileva il grande numero di opere musicali a stampa dedicate ai membri della famiglia.

Data l'importanza sociale che quest'arte andava sempre più assurgendo, la corte non trascurò l'insegnamento della musica e del liuto, che venne impartito sia ai principi che ai paggi. A questi, ospitati nella Paggeria, nel 1570 impartivano lezioni di canto Giulio Buonagiunta e di liuto Galeazzo Cacciardino (A.S.Pr, Teatri e Spettacoli di età farnesiana, b. 1, mazzo II, fasc. 7), mentre nel 1601 fu fondato il Collegio dei Nobili, nel quale musica e danza furono sempre materie d'insegnamento.



**Un'immagine della Chiesa della Steccata.**

Sciolta momentaneamente nel 1586, la Cappella di Corte fu ricostituita 4 anni dopo: comprendeva tutti gli 'operatori' musicali: cantanti, strumentisti, musicisti

vani, e al suo interno si costituirono strutture particolari specializzate, tra le quali nel 1603 la `Compagnia dei violini'. E' notevole la precocità con cui tale istituzione prese forma a Parma: era un'epoca in cui il violino era ancora una rarità terminologica, non esisteva una letteratura specifica e la preferenza andava agli insiemi di strumenti non omogenei. Oltre a questa Compagnia dei violini - 5 più il primo che ne era il maestro - per eseguire l'opera in teatro, si ricorreva all'apporto di suonatori e cantanti delle cappelle della cattedrale, della Steccata o delle città viciniori. Nel primo decennio del XVII sec. come denominazione la Compagnia scomparve dai Ruoli farnesiani. I violinisti che risultano stipendiati assai spesso erano illustri strumentisti.

## **La Famiglia**

Desideriamo qui fornire un approfondimento sulla famiglia dei Farnese, alla corte dei quali Santino prestò servizio fino alla sua morte. I Farnese furono una delle più celebri famiglie signorili d'Italia, assunta, intorno al XV sec., a sovranità e potenza politica. Le origini sono oscure: chi la dice derivata dalla Francia, chi dalla Germania, chi da genti longobarde rimaste in Italia; si presume che i Farnese abbiano tratto le origini ed il nome da un feudo al confine tra il viterbese e la Toscana, chiamato prima Farneto (la Farnia è una varietà della quercia locale) poi Farnese. E' certo, comunque, che la famiglia si presenta, alla sua prima comparsa nelle vicende pubbliche, godente dei diritti signorili e che il possesso di Farneto le sia venuto sia per diritto allodiale che per diritto feudale.

Il primo Farnese di cui abbiamo notizie storiche è tale Pietro, console d'Orvieto nel 984. Un suo omonimo, circa un secolo più tardi, capitano della cavalleria della Chiesa nel 1096, riportò una vittoria contro i Ghibellini di Toscana (1100) e allora, forse, avrebbe fondato Orbetello. Proprio questo Pietro potrebbe

identificarsi con il "Petrus de Farneto" che combatté in Puglia nel 1134 contro i Normanni. Prudenziò, suo figlio, nel 1154 fu console di Orvieto, ove accolse il pontefice Adriano IV (al secolo Nicola Breakspear, Abbot's Langley 1100 - Anagni 1159) in fuga da Roma a causa dei tumulti creati da Arnaldo da Brescia; quattro anni dopo Prudenziò combatté contro i fuoriusciti orvietani sostenuti dai Ghibellini senesi. Da allora parecchi Farnese furono consoli d'Orvieto; uno di essi, Niccolò, assoldato dal papa Urbano IV (al secolo Giacomo Pantaleòn, Tryes 1200 circa - Roma 1264) comandava la cavalleria orvietana con le truppe di Carlo d'Angiò nella battaglia di Benevento (26 febbraio 1266), in cui Manfredi trovò la morte, segnando così il tramonto degli Svevi in Italia. Durante i secoli XIII e XIV abbiamo parecchi Farnese eletti capitani a Viterbo, Siena, Perugia, Bologna; altri quali podestà di Firenze, di cui guidarono gli eserciti contro Pisa, Arezzo e contro la famiglia Visconti. Un altro Pietro fu capitano generale dei fiorentini nella guerra contro Pisa (1362) per la conquista di Volterra; riportata la vittoria, ebbe l'onore di un monumento equestre in S. Maria del Fiore e, essendo morto l'anno seguente, quello di un sarcofago nella stessa chiesa. Il nipote Ranuccio (1390-1450) scampò ad un'insurrezione contro la sua casata, avvenuta ad Ischia, nel viterbese, nel 1395; da ora in poi iniziò, per questa famiglia, il cosiddetto periodo romano. Fino ad allora i Farnese erano rimasti fedeli, durante lo scisma, ai Pontefici legittimi ma, pur favoriti da essi, rimanevano sempre nella condizione di nobiltà del contado. Ranuccio Farnese mirava a Roma. Già in possesso dal 1408 del vicariato di Latera, nel 1416 Siena lo nominò capitano generale dell'esercito contro un membro della famiglia Orsini conte di Pitigliano; con la vittoria del 1417 Ranuccio venne nominato Senatore di Roma. Alleato della famiglia Colonna, fu favorito dal papa Martino V (al secolo Oddone Colonna, Genazzano 1368-Roma 1431) che gli concesse il castello di Piansano; poi dal papa Eugenio IV (al secolo Gabriele Condulmer, Venezia 1383-Roma

1474) grazie al quale poté accumulare maggiori ricchezze, inserire il casato Farnese tra le grandi famiglie romane, occupare le terre di Valturano, Latera, il castello di Marta, di Montalto, parte di Tessenano, Canino e Gradoli (tra il 1431 ed il 1436). Nel 1434 lo stesso Pontefice gli conferì le insegne della Rosa d'Oro ed il Gonfalone della Chiesa. Ranuccio sposò Agnese Monaldeschi da cui ebbe due figli: Pierluigi e Gabriele Francesco che in seguito sposò Isabella Orsini. Dal matrimonio di Pierluigi (1420-1478) con Giovanna Caetani dei duchi di Sermoneta nacquero quattro figli: Bartolomeo, duca di Latera, Alessandro, Girolama e Giulia. Girolama sposò in seconde nozze il conte d'Anguillara, ma nel 1504 venne assassinata dal figliastro nel castello di Stabia. Giulia (1474-1524) detta "la Bella", sposato Orsino Orsini nel 1489, rimase famosa per i suoi amori con il papa Alessandro VI (al secolo Rodrigo de Borja, Borgia in italiano, Jativa 11 gennaio 1431-Roma 18 agosto 1503). Passò poi in seconde nozze, nel 1509, con un nobile napoletano rimasto sconosciuto. Alessandro nacque a Canino il 29 febbraio 1468. Completò gli studi a Firenze, entrò nella diplomazia e tenne vari uffici. La sua gioventù fu simile a quella dei grandi signori del suo tempo: da una gentildonna romana ebbe tre figli (Pierluigi, Paolo e Ranuccio) ed una figlia (Costanza), due soli dei quali furono legittimati: Pierluigi e Paolo. In seguito mutò vita e ricevette gli ordini sacri, fu tesoriere della Chiesa romana (1492) e l'anno seguente fu nominato cardinale diacono da Alessandro VI; fu anche soprannominato "Cardinal-sottoveste" perché sua sorella Giulia era nel frattempo divenuta l'amante del Papa. Nel 1509 fu nominato vescovo di Roma da Giulio II (al secolo Giulio della Rovere, Albissola 5 dicembre 1443-Roma 21 febbraio 1513), quasi subito tenne un sinodo diocesano mettendo in atto i decreti riformatori del V Concilio Lateranense (1512-1517). Nel 1519 ricevette gli ordini sacri e divenne membro del partito riformatore della Curia. Alla morte di Clemente VII (al secolo Giulio de' Medici, Firenze 26 maggio 1479-Roma 25

settembre 1534) era il cardinale più anziano: fu eletto Papa il 13 ottobre 1534, dopo un conclave di due giorni, con il nome di Paolo III. Sensibilissimo alla cultura e all'arte, raffinato per l'educazione ricevuta, il nuovo Pontefice protesse artisti e studiosi: commissionò personalmente a Michelangelo Buonarroti il completamento del "Giudizio Universale" della Cappella Sistina e la direzione dei lavori per la nuova basilica di S. Pietro. Affidò anche la realizzazione e le decorazioni di alcuni palazzi a valenti architetti e pittori: A. da Sangallo il Giovane, B. Peruzzi, G. Barozzi da Vignola, i fratelli Zuccari. Fu però malvisto per il suo nepotismo assoluto: aveva concesso la porpora cardinalizia a due suoi giovanissimi nipoti, rispettivamente di quattordici e sedici anni. Paolo III sostenne lo sviluppo di nuove congregazioni religiose: i Teatini, i Barnabiti e le Orsoline, non solo, ma dette anche la sua personale approvazione, mediante la bolla pontificia "Regimi militantis ecclesiae" del 27 settembre 1540, sia alla Compagnia di Gesù, sia alla congregazione dell'Inquisizione romana, organismo centrale per la lotta contro l'eresia, con pieni poteri censori ed esecutivi. Quando, con la pace di Crepy (18 settembre 1544) terminò la guerra tra la Francia e l'impero, riuscì ad aprire un nuovo Concilio a Trento, città scelta dall'imperatore (1545). Il Papa mandò tre legati, ma non si trattò, come desideravano i Protestanti, di un concilio di tutti i cristiani. Paolo III non cedette alle richieste di Carlo V e vennero emanati decreti sulle Sacre Scritture, sul Peccato Originale e sui Sacramenti: Dogma e Riforma sarebbero stati discussi simultaneamente. L'attrito tra Papa ed imperatore fu inevitabile: con il pretesto di una epidemia il Concilio fu trasferito a Bologna, città posta direttamente sotto l'influenza papale. Carlo V, come risposta, proibì ai suoi vescovi di partecipare e l'ottava sessione del Concilio fu sospesa. Nel 1538, con una bolla, scomunicò Enrico VIII e colpì l'Inghilterra con un interdetto. Cercò poi di mantenersi neutrale tra le rivalità di Carlo V e Francesco I: appoggiò il primo contro l'alleanza dei protestanti

tedeschi e incoraggiò il secondo a perseguire gli ugonotti francesi. Il 10 dicembre del 1549 morì, tormentato da una violenta febbre, dopo aver ceduto al nipote Ottavio il ducato di Parma. Pierluigi (1503-1547) era uno dei due figli legittimati di Alessandro, si interessò di ampliare i possedimenti farnesiani facendo permutazioni ed acquisti: ebbe così la terra di Caprarola; ottenne, conferitogli dal padre, il titolo di Duca di Castro e Ronciglione e ristrutturò la roccaforte di Nepi. Nel 1545 Paolo III lo nominò Duca di Parma e Piacenza. Tutto ciò gli attirò l'invidia di Ferrante Gonzaga che, approvato da Carlo V, decise di eliminarlo. Il "colpo" fu assegnato al conte Giovanni Anguissola, uomo di cattiva fama, essendosi già macchiato di un altro cupo delitto. Il duca Pierluigi fu pugnalato nelle sue stanze il 10 settembre 1547; la sua salma fu tumulata nell'isola Bisentina sul lago di Bolsena, per volere della moglie Girolama Orsini di Pitigliano. Da quest'ultima il defunto duca aveva avuto cinque figli: Ranuccio (1530 - 1565), Vittoria, Alessandro, Orazio e Ottavio. Alessandro (1519-1589) era stato creato cardinale dal nonno a quattordici anni. Durante la sua vita ricoprì altissime cariche e fu due volte legato a latere sia presso la corte di Carlo V per la morte dell'imperatore, sia per la pace di Francia ed Inghilterra; in seguito ebbe anche l'amministrazione di molte chiese, dislocate oltre che in Italia in Spagna ed in Francia. Fu sepolto a Roma nella chiesa del Gesù, fatta erigere da lui stesso. Ebbe una figlia, Clelia, che andò in sposa a Giuliano Sforza Cesarini. Orazio (1531-1553) fu creato nel 1548 Duca di Parma e Piacenza al posto del fratello Ottavio: nel 1552 sposò Diana di Valois figlia di Enrico II di Francia e di Caterina de' Medici. Pochi mesi dopo Ottavio morì, cadendo in difesa della città di Hesdin, assediata da Emanuele Filiberto. Ottavio (1529-1586), ancora fanciullo ebbe dal nonno prima il titolo di Governatore di Nepi, poi di Prefetto di Roma. Nel 1545 sostituì il padre Pierluigi al governo del ducato di Castro e Ronciglione e, nel 1550, fu investito dal papa Giulio III (al secolo Giovanni

Maria Ciocchi del Monte, Roma 10 settembre 1487-Roma 23 marzo 1555) del titolo di Duca di Parma e Piacenza (al posto del defunto Pierluigi). Dopo anni di precaria situazione politica (1555-1559) la pace di Cateau-Cambresis confermò ai Farnese tutti i possessi che fino ad allora erano riusciti ad ottenere. Ottavio sposò Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, già vedova de' Medici, da cui ebbe un unico figlio: Alessandro (1545-1592). Venne educato in Spagna, frequentò l'università di Alcalà e dimostrò sempre una predilezione per le armi. Ormai maggiorenne sposò Maria di Braganza, nipote del re del Portogallo. Fu a fianco di Marco Antonio Colonna durante la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571) dando prova di grande valore militare. Governò poi, subentrato alla madre Margherita, le Fiandre, di cui repressi i moti del 1578, sia religiosi sia politici. Morì ad Arras nel 1592; dal suo matrimonio ebbe tre figli: Margherita, che andò sposa a Vincenzo Gonzaga, Odoardo e Ranuccio. Odoardo (1573-1626), divenuto cardinale, dedicò molte cure all'abbellimento del palazzo di Caprarola e dei suoi giardini. Ranuccio (1569-1622), di cui parleremo diffusamente nel prossimo paragrafo, si occupò molto dei ducati di Parma e Piacenza, Castro e Ronciglione. Creato Gonfaloniere della Chiesa, data la sua natura tirannica, nel 1612, fu al centro di una congiura; scopertala, i responsabili furono gravemente puniti. Le sue imprudenze e intemperanze crearono ingenti debiti che dettero una forte scossa al patrimonio familiare. Sposò nel 1600 Margherita Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII (al secolo Ippolito Aldobrandini, Fano 24 febbraio 1536-Roma 5 marzo 1605) da cui ebbe il figlio Alessandro, escluso dalla successione perché ritardato. La linea dinastica passò quindi ad Ottavio, figlio illegittimo, avuto dalla gentildonna parmense Briseide Ceretoli ma, vittima di una congiura, questi morì nella Rocca di Parma. I figli restanti erano: Francesco Maria (1617-1647) cardinale, Maria e Vittoria, entrambe andate spose a Francesco d'Este, e Odoardo (1612-1646). Quest'ultimo, giovanissimo,

succedette al padre, ma inesperto, dissoluto ed intollerante indebitò ulteriormente al famiglia. Per dissidi diplomatici con la famiglia Barberini si inimicò il papa Urbano VIII (al secolo Maffeo Barberini, Firenze 1568-Roma 1644), al quale mosse guerra e da cui venne scomunicato. Dal matrimonio con Margherita de' Medici ebbe cinque figli: Orazio (1632-1656), Alessandro (1635-1689), Pietro, Caterina e Ranuccio (1630-1694), che apportò l'ultimo colpo alla potenza dei Farnese. Nel 1649 venne in forte ostilità con il papa Innocenzo X (al secolo Giambattista Panfili, Roma maggio 1574-Roma 1 gennaio 1655) e questo causò dapprima l'assedio di Castro, poi il 2 settembre le truppe pontificie lo rasero al suolo, distruggendo gli splendidi edifici voluti da Paolo III. Ranuccio aveva sposato in prime nozze Violante di Savoia morta nel 1663, poi Maria d'Este da cui non ebbe figli, a seguire Margherita d'Este da cui ebbe: Francesco Maria (1678-1727), Antonio (1679-1731); dall'ultimo matrimonio con Isabella di Modena il figlio Odoardo (1666-1693). F. Maria ereditò il ducato di Parma e Piacenza, nel 1696 sposò Dorotea di Neoburg, vedova del fratello Odoardo, dalla quale non ebbe figli. Alla morte del fratello Antonio ereditò i ducati di Parma e Piacenza e quello di Ronciglione, dal suo matrimonio con Enrichetta d'Este non ebbe discendenti e, con lui, si spense l'ultimo dei Farnese. Lasciò come erede universale il figlio della nipote Elisabetta.



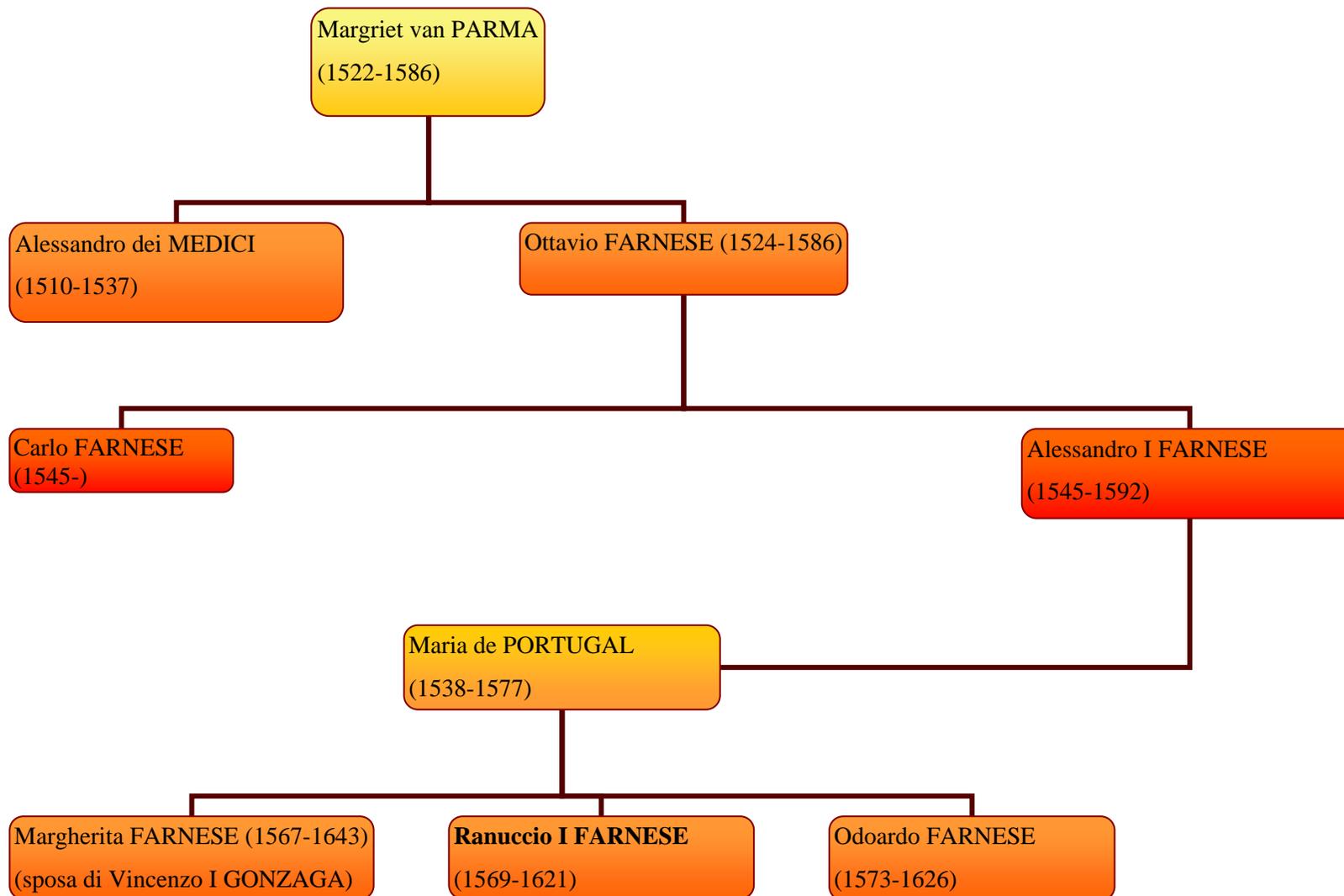
Pittore emiliano (anonimo) - Giglio con ritratti dei Farnese; 1675 ca. olio su tela , cm 132,5 x 120;

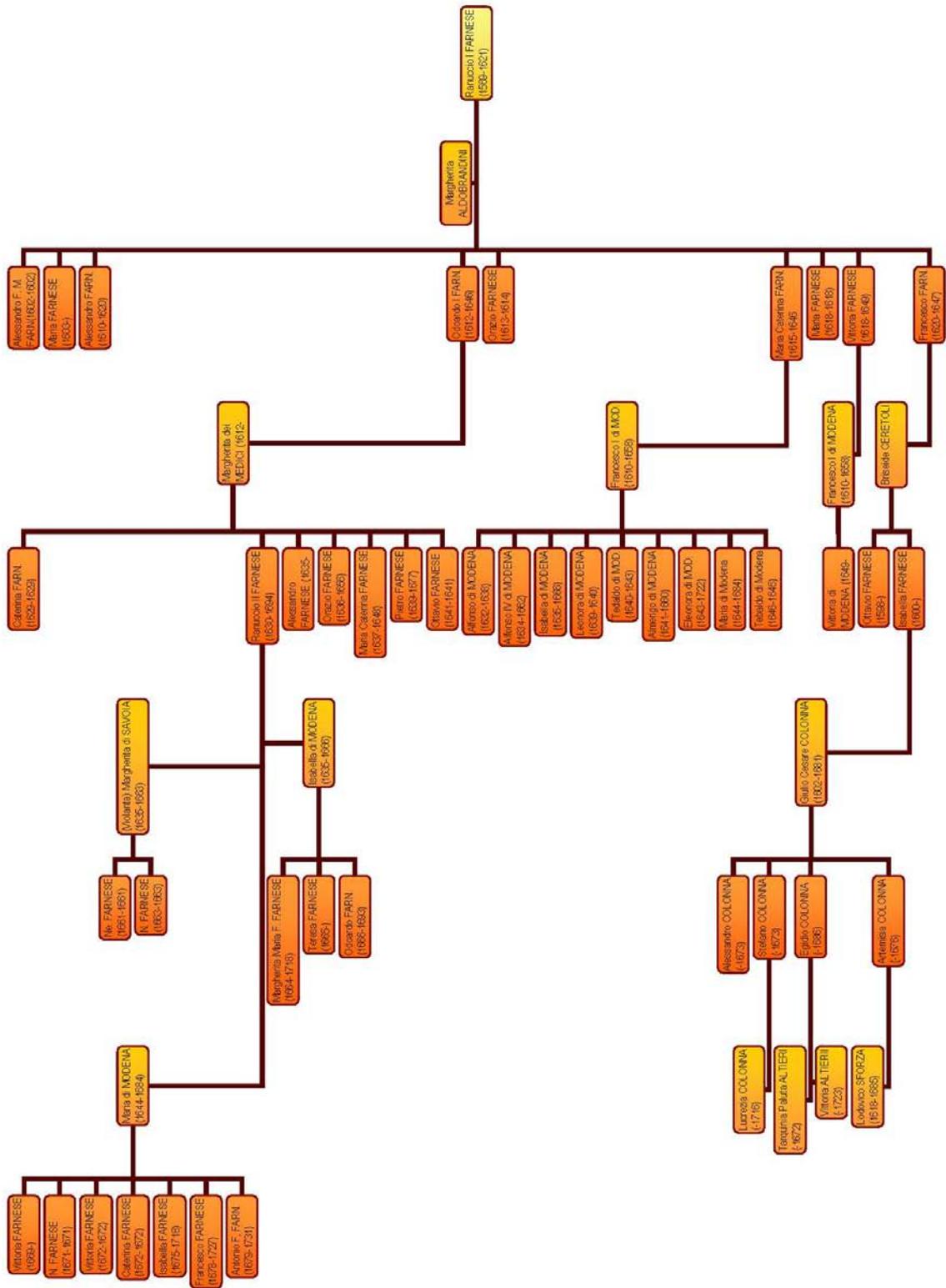
Un albero genealogico è strutturato nel giglio dorato con due grandi foglie laterali sormontato dalla corona ducale sostenuta da due putti, che scostano due drappi rossi. I ritratti in miniatura riguardano Paolo III, il capostipite, e la progenie diretta maschile dei duchi, dei cardinali e dei principi fino al primogenito di Ranuccio I, il principe Odoardo all'età di circa 10 anni; ciò induce a datare il dipinto verso il 1675 .

Si tratta di un interessantissimo concentrato iconografico dei ritratti ufficiali dedotti in miniatura da quelli celebri già nel Palazzo del Giardino di Parma, registrati nell'Inventario del 1680

Per consentire un orientamento all'interno delle numerose parentele che legavano i Farnese ad altre città e casate, riteniamo opportuno fornire un albero della stirpe.

L'albero genealogico dei Farnese è il seguente.





## RANUCCIO I



Ranuccio, fu, come sappiamo, il Duca che, allor giovane, finì per ammirare il Garsi tanto da volerlo a Corte e da volerlo onorare persino doopo la sua morte. Nonostante il controverso carattere, Ranuccio fece di Parma una capitale culturale alla stregua, se non superiore, a quei tempi, di Londra e Parigi. Alla città diede monumenti unici come la Cittadella, la Pilotta e il Teatro Farnese, oltre a editti amministrativi innovativi, che ne fecero un centro all'avanguardia nello stile di vita e come modello architettonico. Ranuccio nacque il 28 marzo 1569. Ricco di qualità egregie e di mostruose debolezze. Colto e intelligente, ma pure superstizioso e credulone. Amante delle buone leggi, eppure capace di odiosi soprusi. Molto religioso, ma collerico, diffidente, paranoico, dispotico, spietato. Crebbe immerso nella sua giovanile solitudine e, soprattutto, nella cultura. Da questi tratti della sua figura umana ebbero origine le sue preziose creazioni. Innamorato della musica, come tutti i Farnese del resto, volle sempre accanto a sé artisti e compositori di grido, così, grazie a lui, la corte di Parma fu la prima in Italia nell'arte delle sette note. Un'altra sua grande passione furono gli spettacoli teatrali di immenso e barocco effetto scenico e coreografico. Per ospitarli, Ranuccio volle realizzare all'interno della Pilotta un imponente teatro che prese il nome della sua casata, progettato da Gian Battista Aleotti, allievo del Palladio. Così, mentre a Londra le opere di Shakespeare venivano ancora recitate per strada, a Parma andavano in scena in una "bomboniera", capace di contenere 4.500 spettatori. Il Teatro Farnese supera in grandiosità il palladiano "Olimpico" di Vicenza. Amante dell'umanistica, istituì e condusse la celebre "Accademia degli Innominati", cui aderirono il Tasso e il Guarini. Diede mano, su ordine del padre Alessandro, impegnato nelle battaglie dei Paesi Bassi, alla mastodontica realizzazione della Cittadella, eretta su modello di quella di Anversa. Quando

divenne duca, aprì un cantiere che impegnò molte maestranze e diede occupazione a una moltitudine di vagabondi e persone senza lavoro, fornendo una decisiva spinta all'economia cittadina dell'epoca. Da quel cantiere fiorì la Pilotta, simbolo della potenza farnesiana. Nel decennio 1591-1601, Ranuccio dispose interventi importanti sulle mura cittadine, che furono abbattute e ricostruite per un quarto del percorso. Nel lato Nord-Est, lungo l'attuale viale Mentana, tra porta San Barnaba e porta San Michele, furono innalzati quattro grandi bastioni fortificati, inespugnabili, ultima grande mutazione della cinta della città ducale fino alla sua distruzione. Nel 1594 emanò le sue Costituzioni, provvedimenti esemplari, moderni e lungimiranti, che restarono in vigore per secoli. Abolì il lavoro festivo. In agricoltura, proibì la coltivazione del riso perché malsana, realizzò bonifiche e arginò i fiumi. Ordinò che le immondizie, in attesa di essere trasportate in luoghi idonei (le attuali discariche), fossero raccolte in buche sotterranee (gli odierni cassonetti). Stabilì che non si potessero costruire nuovi edifici senza il consenso delle autorità (lotta all'abusivismo edilizio, che, ancora oggi, purtroppo, in alcune zone d'Italia è diffusa). Confinò le industrie produttrici di odori sgradevoli nelle parti remote dell'abitato (le zone artigianali-industriali periferiche del giorno nostri). Nel contesto della lotta di famiglia che ingaggiò contro la nobiltà di Parma e Piacenza, elevò al rango aristocratico molti mercanti. Ranuccio si preoccupò molto di ridare prestigio allo "Studio parmense", l'antica Università: sostenne con rendite e privilegi la maggiore istituzione culturale della capitale, affiancandole il "Collegio dei Nobili" o di Santa Caterina, affidato ai gesuiti, cui diede respiro europeo. Questi sono i suoi pregi. Non mancò di difetti, legati al suo caratteraccio da superstizioso e diffidente. Ranuccio Farnese I fu ispiratore e ideatore di bellezze, quanto despota che non tollerava critiche e indugi

# Capitolo 4

## BIOGRAFIE DELL'AUTORE

---

### Una Difficile Ricostruzione Biografica

Sulla scorta di tutte le scarse informazioni raccolte, filtrate, in alcuni casi corrette, in altri ponderate attraverso la letteratura esistente e le fonti rinascimentali, daremo finalmente una biografia completa e ufficiale dell'autore, ai fini di una migliore comprensione dell'autore stesso, delle sue musiche e del contesto storico e sociale in cui muoveva.

Sul finir del XVI° secolo Garsi godette di grande fama come virtuoso e veniva citato tra quelli che più onoravano la musica italiana; e "l'arte sua sembro non soltanto pareggiare, ma superare quella di ogni altro suonatore dello stesso strumento" (Guido Gasperini, *Noterelle su due celebri liutisti*, Archivio di Stato di Parma).

Di lui e della sua vita, ignoti ad alcuni dei più accreditati ricercatori di notizie biografiche e bibliografiche musicali (come a titolo di esempio il Fétis e l'Eitner) dette qualche ragguaglio Ramitio (o Ranuccio) G.B. Pico nella sua "Appendice di vari soggetti parmigiani" che fu quasi suo contemporaneo.

Sfortunatamente, l'oblio sceso così repentinamente sul Garsi impedì allo stesso Pico di dare notizie esatte sul celebrato autore. Né è prova l'assegnazione da parte dello stesso Pico della data di morte all'anno 1607, quando, come ben sappiamo (cfr. *Ruoli Farnesiani*) Santino morì nel 1604.

Come sappiamo il Garsi restò alla corte di Ranuccio I Farnese dal 1594 fino alla morte. In questo periodo, come ci informa lo stesso Gasperini, Garsi è tenuto a

seguire il Duca ovunque questo si rechi, come ad esempio, nell'aprile del 1600, quando, a Roma, il Garsi riceve in consegna corde di liuto "pel servizio di S.A.", e quando, nel 1602, il duca fa dono, al suo virtuoso preferito, di "Quattro braccio e mezzo di raso nero di Fiorenza perché se ne faccia un giuppone".



Alla morte del Garsi, Ranuccio, mosso da benevolenza e rimpianto per la perdita subita, dispose che gli eredi ricevessero una pensione di dodici scudi mensili.

Tale provvigione venne sospesa solo nel 1619. Dapprima la riscosse la vedova.

Quando poi questa morì, nel 1606, ne curò la riscossione per gli eredi, evidentemente minorenni, Orazio Burzi.

Nel 1619 infine la pensione cessò perché, come sappiamo, al posto di Santino subentrò il figlio Donino (o Donnino) nella cappella musicale del Duca.

### **Una Biografia “Ufficiale”**

Tentiamo ora di ricostruire una biografia attendibile e completa delle informazioni finora collezionate sul Garsi.

Santino Garsi da Parma nacque a Parma il 22 Febbraio 1542 da Nicola e Maria Caterina. Liutista e compositore studiò a Roma (si ignora la data del suo trasferimento), ove presumibilmente intraprese lo studio della musica rivelando assai presto ottime qualità di liutista e compositore e divenendo ben presto un celebre liutista e un virtuoso nel suo strumento. La prima testimonianza certa della sua attività artistica risale al 1584, anno in cui diverse sue composizioni trovarono ospitalità nel Fronimo di Vincenzo Galilei (padre di Galileo), raccolta

manoscritta di intavolature italiane per liuto, ove figura come autore di danze (vi sono evidenti concordanze in numerose gagliarde, una moresca, una danza di corte intitolata Viva Don Giovanni e l'aria Ruggieri<sup>6</sup>) accanto a nomi di fama. Abile compositore, il Garsi conquistò in breve tempo ampia notorietà per le speciali doti di virtuoso. Fu richiamato a Parma alla corte del Duca Ranuccio I Farnese, che, amante della musica, lo insignì del titolo di liutista di corte e insegnante dei paggi dal 1 Ottobre 1594, incarichi che tenne fino al giorno della sua morte, avvenuta a Parma, pare il 17 Gennaio 1604. Santino svolgeva la sua attività di insegnante di liuto anche al di fuori della corte. Dai *Ruoli farnesiani* dell'Archivio di Stato di Parma apprendiamo che dal 1° dicembre 1594 «Santino Garsi sta al servizio di S.A. per sonatore de leuto con obbligo d'insegnare alii paggi di S.A. et in altri luoghi dove comanderà l'Alt. S. con provvigione di scudi dodici di moneta il mese et gli comincia a correre al primo d'ottobre pross. pass.to». Oltre alle registrazioni dei pagamenti alla corte di Parma (“Ruolo farnesiano de’ Provvigionati”), le uniche informazioni biografiche sono fornite da Pico, che lo descrive come un’uomo affabile e disponibile, ma con una cattiva reputazione al termine della sua vita. Una fonte (in realtà si tratta di una errata lettura di un manoscritto) sembra riferirsi a lui come Santino detto Valdes, un nome che lo avrebbe potuto collegare alla setta eretica dei Valdesiani. Il suo corpo fu sepolto in una fossa comune. Due epitaffi sulla sua morte furono pubblicati da Tommaso Stigliani nel 1605. Le sue composizioni contengono un gran numero di danze rinascimentali per liuto, specialmente di gagliarde, alcune delle quali portano titoli emblematici (*La Mutia, La Balduvina, La Giulianina, La Cesarina*, ecc), riferite a personaggi importanti della corte parmense. Alcune di queste danze acquistarono una vasta reputazione, e furono riportate in diverse altre fonti (si pensi alla raccolta antologica di intavolature per liuto di Vincenzo

---

<sup>6</sup> Il brano dal titolo Ruggieri è costituito da variazioni sopra la celeberrima Aria di Ruggiero

Galilei o l'antologia per chitarra stampata nel 1625 da L. Monte). Attorno al 1600, sotto il Duca Ranuccio I, la vita musicale di Parma conobbe uno dei momenti più felici cui anche l'opera di Garsi contribuì. Come ne Il Ballarino di Fabrizio Caroso i singoli brani sono dedicati a dame dell'aristocrazia ital., così anche le composizioni di Santino Garsi recano nel titolo nomi di aristocratici come i Duchi di Parma (ad esempio Barbara Sanseverini marchesa di Sala e Livia Orsina Cesarina duchessa di Civitanuova). Le opere del Garsi mostrano una spiccata predilezione per la forma della gagliarda, cui egli seppe conferire un carattere sempre più autonomo, in linea con il coevo sviluppo della musica strumentale. Questo spirito di modernità è soprattutto evidente nelle ultime opere, dove la tendenza ad allontanarsi dal principio della variazione e da una scrittura di tipo contrappuntistico-imitativo si congiunge all'esigenza di accogliere gli ideali del nascente stile monodico. L'ultima testimonianza nelle liste dei provvigionati risale al 1° gen. 1603, data in cui ne veniva confermato lo stipendio mensile di 12 scudi. In seguito, a dimostrazione del riconoscimento dimostrategli dal duca Ranuccio I, detta somma fu devoluta alla moglie Ottavia, che dal 25 gen. 1604 al 1619 ebbe modo di provvedere agevolmente all'educazione del figlio Ascanio e di Donino (figlio o nipote), anch'essi liutisti. Di Ascanio Garsi è rimasta solo una Corrente autografa, già inclusa nel ms. 40153 (considerato per lungo tempo perduto) e datata Febbraio 1621. Nato a Parma il 12 marzo 1595, Ascanio fu tenuto a battesimo dal conte Alberto Canossa, in rappresentanza di Ranuccio Farnese, e da Barbara Sanseverino (a quest'ultima, come marchesa della Sala, era dedicata una delle numerose gagliarde di Santino).

Donino Garsi fu anch'egli musico a Parma, ove risulta impegnato dal 7 sett. 1619, come si legge nei *Ruoli farnesiani*: « Il Sig. Donino Garsi serve S.A.S. per Musico et sonatore de leuto, con provvigione di scudi otto moneta il mese ».

Attivo a corte fino alla sua morte (30 marzo 1630), fu allievo ed emulo del Garsi, del quale valorizzò l'opera curando la stesura del già citato ms. 40153, che egli preparò a Padova (negli anni 1620 e 1621). Il manoscritto contiene 78 brani in intavolatura francese attribuiti a Santino, Ascanio e Donino Garsi (lo stesso Dusiacki più tardi aggiunse alcune anonime danze polacche): *arie alla napoletana*, balletti dedicati ai duchi di Mantova e di Parma, correnti, pavane, toccate, preludi, molte gagliarde, una follia e una battaglia, che termina con una sezione dal titolo “sonata con il tamburo per la vittoria” e contiene imitazioni per “piffari”, trombe e tamburi. Questi brani richiedono un *liuto attiorbato* con sette cori e riporta precise indicazioni (contrassegnate da una 'T') per la realizzazione del vibrato alla maniera di Piccinini e di P.P. Melli. Accanto alle danze del maestro, Donino inserì 13 sue composizioni (6 gagliarde oltre a: *Battalia*, *Balletto*, *Pavana in soprano*, *Toccata*, *Preludio*, *Folia Sopra il ballo del ser. duca*). Dedicata al principe polacco K.S.R. Dusiacki, suo allievo a Padova, la raccolta mostra un'evidente dipendenza stilistica dal modello, anche se non riuscì a uguagliarne la spontaneità e l'originalità dell'ispirazione.

### **Precisazioni**

Ci sembra opportuno approfondire alcuni aspetti biografici fin qui descritti.

In primis il dubbio sul fatto che Donino fosse un nipote o un figlio di Santino; è più probabilmente un figlio se si pensa allo scarto temporale non eccessivo tra i due nelle date di ingresso a corte (1594 per Santino, 1619 per Donino) e alle rispettive date di decesso (1604 per Santino e 1630 per Donino).

In più il riferimento indiretto e implicito fatto ai figli (Ascanio e Donino) nei Ruoli rafforza ulteriormente la tesi (cfr. “delli figli”, Ruoli Farnesiani de' Provvigionati, vol.10 1603-1606; nota in data 1 Gennaio 1603, fol 323).

Inoltre è possibile dire qualcosa di più sulla morte del Garsi.

Innanzitutto la data esatta della morte, pur probabilmente datata 17 Gennaio, è ignota.

Sappiamo dai Ruoli Farnesiani (vol.10 fol 323), fonte senz'altro di estrema attendibilità, che la data della sua morte fu nel Gennaio 1604, anche se prima dell'indicazione del mese compare uno spazio vuoto, quasi come se il Computista avesse preferito aspettare a mettere una data precisa.

Che fosse il 17 Gennaio si può evincere, ma con minor certezza, confrontando il dato con l'Appendice De Vari Soggetti Parmigiani di Ranuccio Pico, dove (p.192r, 193) l'autore, che scrive con qualche anno dopo la morte del Garsi, ci informa della data con un errore sull'anno (parla di 1607), ma con una concordanza sul mese (Gennaio) e una precisa collocazione del giorno (17).

Entrambi le fonti confermano che la morte avvenne a Parma, dunque durante il suo servizio a corte.

È particolarmente interessante notare come, pur con qualche margine di incertezza (Pico aggiunge infatti “se ben mi ricoro”) la Contessa di Sala, Barbara Sanseverino, alla quale Garsi dedicò per certo la Gagliarda che lei preferì (troviamo infatti concordanza tra la Gagliarda della Marchesa di Sala di Santino da Parma, Dusiacki ff.60v-6, e La Contessa di Sala Gagliarda, Berlin 40032 p.392; cfr. il catalogo delle opere stilato nella presente tesi all'opera numero 17) e che certamente strinse rapporti di sincera amicizia con il musicista, dato che il 12 marzo 1595, dunque solo nove anni prima della scomparsa di Santino, tenne a

battesimo assieme al conte Alberto di Canossa (in rappresentanza di Ranuccio Farnese) il figlio Ascanio.

Sempre da Pico apprendiamo inoltre che il Garsi, morto con solo cinque mesi di anticipo rispetto a Claudio Merulo, trovò sepoltura presso la Chiesa di S.Pietro (che oggi si affaccia su Piazza Garibaldi) e non in Cattedrale e “senza alcuna memoria”.

Questa assenza di grandi celebrazioni, che sembrarono non mancare a Cipriano de Rore e al Merulo, sul finire della sua vita sembra essere spiegata, stando a Pico, dal carattere divenuto intrattabile e inviso a tutti dell'autore sul finire dei suoi anni, e che ne minò pesantemente la reputazione pubblica.

Solo più tardi (troppo tardi dovremmo aggiungere, dato che della sua sepoltura oggi non è rimasta traccia alcuna) furono stilati alcuni epitaffi celebrativi della sua arte.

Citiamo in particolare un necrologio in forma di sonetto, certamente pensato come iscrizione per la sua tomba, scritto dal celeberrimo poeta il poeta Tomaso Stigliani (1573-1651), che fu a Parma per certo tra il 1603 e il 1621:

*“In morte del medesimo  
Questi è Santino il Rè de' Toccatori  
Del Rè de gli stormati.  
Pote co i dolci accenti  
Del'harmonico legno  
Ogni altra cosa, fuore,*

*Che placare, o ria Morte, il tuo furore”.*

*Sopra il sepolcro del medesimo e d'uno altro  
(Rime ... Venetia ... 1605, S. 381)*

Sempre Stigliani in altri versi scriverà:

*“In questo oscuro Vaso  
Giacciono uniti à caso  
Claudio gran Mastro d'accusa, e di spia,  
E Santino gran Mastro d'harmonia.  
Ben si può veramente  
Dir, che qui entro stanno,  
Una lingua, e due man, ch'egual non hanno”.*

Da questi versi (sempre presi dalle “Poesie di Tommaso Stigliani su Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Santino Garsi da Parma e Claudio Merulo, Roma 1623”) si evince dunque che con il passare del tempo i resti di Santino hanno trovato riposo assieme a quelli di un alto funzionario di giustizia.

Infine desideriamo qui fare una correzione, a titolo di informazione, a quel gran numero di fonti che, citando il Garsi, né danno un'errata notizia.

Citiamo a questo scopo il *New Grove's Dictionary of Music*, che recita così:

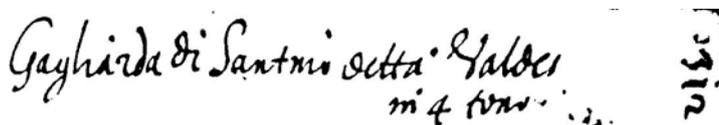
“[...] One source calls him Santino detto Valdes, a name that could connect him with the heretical sect the Waldensians. [...]”  
- Arthur J. Ness, Henry Sybrandy/Dinko Fabris - *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* ed. MacMillan 2000

[Una fonte lo chiama Santino detto Valdes, un nome che sembra legarlo alla setta eretica dei Valdesi, N.d.R.]

Diciamo solo brevemente che:

- nel manoscritto (si tratta del già citato manoscritto berlinese numero 40032 alla pagina 312 i) il titolo in questione recita piuttosto “detta”, riferita in realtà alla Gagliarda e non a Santino.

Riportiamo qui di seguito l'iscrizione incriminata.



Gagliarda di Santino setta Valdes  
mi 4 1512

- il valdismo non è attribuibile al nome in questione; questa parola è da riferire non tanto all'antica setta eretica dei Valdesi, quanto piuttosto al teologo spagnolo Juan de Valdés (Cuenca, Spagna, ca 1509 – Napoli, 1541) figlio di Hernando de Valdés, corregidor, ossia governatore di Cuenca in Castiglia, e originario di una famiglia di ebrei convertiti al cristianesimo, ebbe un fratello gemello, Alfonso, che fu segretario di Stato di Carlo V dal 1524 fino alla sua morte nel 1532, a Vienna. Scrisse il dialogo *De doctrina christiana*, e, trasferitosi in Italia, lo scritto principale di Valdés fu l'*Alphabeto christiano*, che insegna la vera via d'acquisire il lume dello Spirito Santo, tradotto da Marcantonio Flaminio e pubblicato a Venezia nel 1545, che ebbe una notevole popolarità nel mondo riformato italiano, e fu probabilmente l'anello di congiunzione tra lui e Vittoria Colonna (Marino, aprile 1490 – Roma, 25 febbraio 1547). Quest'ultima fu una poetessa ed una donna di cultura, e per questo è

molto probabile che abbia conosciuto Santino Garsi, mentre questi era a Roma. Vittoria decise infatti di ritirarsi in convento a Roma e strinse amicizie con varie personalità ecclesiastiche che alimentavano una corrente di riforma all'interno della Chiesa Cattolica, tra cui, soprattutto, il già citato Juan de Valdes, da cui proviene con tutta probabilità il nome che ritroviamo nel titolo della gagliarda in questione.

Infine un ultimo appunto in merito al termine Garsa, che in molte fonti conserva un'erronea accezione.

Leggiamo infatti su molte pubblicazioni enciclopediche:

*“GARSI (Garsi da Parma), SANTINO, detto anche Santino La Garsa e Valdes”*

*Dizionario Biografico degli Italiani Edizioni Treccani*

Dell'erronea attribuzione al Garsi del nome Valdes e circa la sua ipotetica appartenenza alla dottrina valdesiana abbiamo già dato notizia.

Il soprannome “La Garsa” tuttavia, è da riferirsi non tanto a Santino, quanto a una sua Gagliarda.

Si tratta dunque, ancora una volta di un banale errore di interpretazione della grafia di un manoscritto.

Possiamo infatti leggere chiaramente il titolo “Gagliarda di Santino detta La Garsa” sul manoscritto berlinese 40032 a pagina 311.

*Gagliarda di Santino detta La Garsa.*

Il brano presenta concordanze con il Ms.II 275 Cavalcanti (f.91), dove si riporta il titolo “Gagliarda di Santino D/Galgiarda Garsa”.

*Gagliarda di Santino: D*

## Capitolo 5

# LA SCELTA DEL BRANO AI FINI DI UNA TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA PER L'ESECUZIONE

---

### Le ragioni della scelta

Vengono qui rese note le motivazioni che hanno portato alla scelta di questo particolare brano, a fini analitici e “pratici”, dato che un principale esito è stata la trascrizione per chitarra e la revisione della stessa per renderne apprezzabile l'esecuzione.

Già poco dopo il recupero dell'intera raccolta dei manoscritti musicali delle opere di Santino Garsi, abbiamo iniziato alcune trascrizioni per cercare di intuire quali brani si dimostrassero più interessanti e rappresentativi dell'autore.

Sappiamo infatti che Santino è ricordato soprattutto per:

- la predilezione per la forma della gagliarda;
- il grande virtuosismo tecnico;
- l'influenza della tradizione compositiva ispirata al contrappunto imitativo, da cui erano affascinati gli stessi suoi colleghi contemporanei alla corte di Ranuccio Farnese (Claudio Merulo, Cipriano De Rore, Orazio Bassani, ecc.);
- la grande abilità compositiva;

Nell'elenco delle prime scelte dei primi manoscritti che intendevamo trascrivere comparivano:

- Il Ms.Mus 40153 con i seguenti brani.
  - Corenta di Santino Garsi da Parma (fol. 4); ricopiata in formato elettronico il 12 gennaio 2003 con Fronimo, e successivamente trascritta con Cubase VST;
  - Aria del Gran Duca fatta da Santino Garsi (fol7); trascritta l'8 gennaio 2003 prima in partitura polifonica a quattro voci in Fa maggiore per liuto in Sol con l'aiuto dell'Osthoff, e poi in partitura chitarristica in Re maggiore e accordatura normale in Mi;
- Il Ms.Mus 40032 con i seguenti brani.
  - Gagliarda di Santino (con variazione, p320 fol123 & p321 fo1123); ricopiate il7 gennaio 2003 con Fronimo e trascritte recentemente attraverso il lavoro descritto nella presente tesi di laurea;
  - Gagliarda Polonesca (p321)
  - Gagliarda di Santino (p335 fol 129); trascritta il 7 gennaio 2003 prima in partitura polifonica a tre voci in Re maggiore per liuto in Sol con l'aiuto dell'Osthoff, e poi in partitura chitarristica in Si maggiore e accordatura normale in Mi
- Il Fondo Anteriori A Galilei n.6 con i seguenti brani (l'elenco corrisponde a quello delle concordanze).
  - Lanfredina (n.1);
  - Bordoccia (n.2);

- ... (n.3)
- La caccia (n.4)
- La Franza (n.5)
- ... (n.6)
- ... (n.7)
- La Cesarina (n.8)
- Morirò (n.9)
- L'imperiale (n.10)
- Saltarello (n.-)
- Ruggieri (n.-)
- L'Agostina (n. 11)
- ... (n.12)
- ... (n.13)
- ... (n.15)
- La Corambona (n.16)
- ... (n.17)
- ... (n.18)
- ... (n.19)
- ... (n.20)

- ... (n.21)
- Viva Don Giovanni (n.22)
- La Moresca (n.-)
- Gagliarda (n.23)

Dopo un'attenta valutazione dei suddetti brani, abbiamo deciso di concentrarci sulla trascrizione di questa Gagliarda (Ms. 40032 pp.320-321) per i seguenti motivi.

- Il brano non è mai stato trascritto in notazione moderna in maniera convincente, né mai è stato trascritto per chitarra;
- L'evidente stato di degrado del manoscritto e la pessima grafia in esso presente rendono questa fonte particolarmente bisognosa di un lungo lavoro di analisi, comprensione, revisione, ricostruzione e restauro, che ci è sembrato fin dal primo momento tanto impegnativo quanto interessante;
- Fin da una prima superficiale lettura del manoscritto si intravede una complessità compositiva sul piano ritmico e contrappuntistico assolutamente non comune, che ci ha fatto intuire come questo brano sia di alto livello sia sotto il profilo tecnico-esecutivo (è evidente la difficoltà anche soltanto sotto il profilo della diteggiatura e della conduzione delle parti), che artistico (il brano ci è parso in questo senso rappresentativo di un autore la cui virtù fu conservata nella memoria dei posteri per oltre 5 secoli).

## Trascrizioni Esistenti

**GAGLIARDA**

Trascrizione di Germano Cavazzoli SANTINO GARSÌ DA PARMA  
(1542 - 1602)

Proprietà del libro: EDIZIONE SESTINI - Ancona - Italia  
© Copyright 1981 by EDIZIONE SESTINI - Ancona - Italia  
Tutti i diritti riservati a pena di legge. E. 6779 B.

Le pochissime trascrizioni chitarristiche esistenti si riferiscono a quella parte di manoscritti che non sono mai andati perduti durante il secondo conflitto mondiale e che presentano concordanze (quindi compaiono) nel libro del Dusiacki e di Vincenzo Galilei, che sono state conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Non solo, nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di lavori che riprendono pedissequamente la trascrizione del primo Novecento di Osthoff, che sappiamo essere un lavoro paziente e storicamente ragguardevolissimo, ma, a tratti, filologicamente discutibile in quanto non sempre fedelissimo al manoscritto originale.

In questo caso, attraverso questo stratagemma, diviene possibile produrre trascrizioni di minor cura e interesse, persino dei manoscritti berlinesi di cui il trascrittore ultimo non fu nemmeno in possesso.

Si tratta dunque di semplicissime trascrizioni chitarristiche effettuate partendo da una trascrizione pianistica del 1926 di un brano manoscritto e intavolato per liuto all'alba del XVI secolo. E spesso si tratta di trascrizioni di brani che, essendo tutt'altro che di carattere virtuosistico e compositivamente significativo, non si addicono non a rappresentare troppo efficacemente lo stile garsiano.

Ma restano comunque le uniche trascrizioni finora pubblicate.

Citiamo:

- Ballo del Serenissimo Duca (trascr. di Jean-François Delcamp, edito online), collocazione: Ms.Mus Magl. XIX 30 (Dusiacki ff.70-70v);
- Correnta (trascr. di Jean-François Delcamp, edito online), collocazione: Ms.Mus Magl. XIX 30 (Dusiacki f.4v);
- Aria del Gran Duca (trascr. Gangi e Tagliavini, ed. Bèrben, Ancona), collocazione: Ms.Mus Magl. XIX 30 (Dusiacki ff.7v-8);
- Balletto (trascr. Tagliavini, ed. Bèrben, Ancona), collocazione: Ms.Mus Magl. XIX 30 (Dusiacki ff.65v-66);
- La Mutia (trascr. Gangi, ed. Bèrben, Ancona), collocazione: Galilei Ms.VI p.252 ii (da notare che il brano compare anche nei seguenti manoscritti: Berlin 40032 p.316 i, Cavalcanti f.28v, Cavalcanti f.60v-61);
- La ne mente per la gola (trascr. Tagliavini), trascritta sempre partendo dalle informazioni fornite da Osthoff sul Ms. 40032;
- Trascrizioni di Dieter Kirsch (edite a Köln) nel 1989 trascrive brani allora conosciuti di Santino, ma lo fa sempre partendo dalla trascrizione pianistica in notazione moderna su due righe (chiave di basso e di violino) di Helmuth Osthoff per poi aggiungere solo nel 1995 facsimile dei manoscritti;
- Gagliarda (nell'immagine di cui sopra; trascr. Germano Cavazzoli) trascritto ricopiando appunto la prima trascrizione di Osthoff nel suo libro *Der Lautenist Santino Garsi da Parma* a p.123, che trascrisse il brano visionando il manoscritto; collocazione: Ms. Berlin 40032 p.305 i.

# Capitolo 6

## ANALISI E TRASCRIZIONE

---

### Il Metodo adottato per la Trascrizione

Descriveremo qui i criteri adottati per confezionare la trascrizione in notazione moderna per chitarra delle due brevi composizioni selezionate.

È stata fatta una ricostruzione filologica del brano nei punti in cui esso presenta errori, essendo questi ultimi in evidente contrasto con il livello compositivo del brano stesso.

Si tratta dunque di una trascrizione storica e interpretativa in notazione chitarristica, corrispondente all'accordatura rinascimentale di un liuto tenore in mi, che come sappiamo, è la seguente:

1° coro o canto, ① corda = mi

2° coro o sottana, ② corda = si

3° coro o mezzana ③ corda = fa#

4° coro o tenore ④ corda = re

5° coro o bordone ⑤ corda = la

6° coro o basso ⑥ corda = mi

Come abbiamo già avuto modo di notare il liuto usato dal Garsi doveva avere due cori supplementari, accordati rispettivamente una seconda maggiore e una quarta giusta sotto al sesto.

Nel brano trascritto, come avremo occasione di osservare in sede analitica, compare l'ottavo coro, spesso a vuoto, con il chiaro intento di rimarcare una cadenza forte e strutturalmente cesurante.

I valori ritmici sono stati quadruplicati così da poter riportare il tipico sistema grafico dell'intavolatura alle consuetudini della notazione mensurale in uso nel Cinquecento.

⊙ = tempo perfetto (cerchio) e prolazione perfetta (punto)

○ = tempo perfetto (cerchio) e prolazione imperfetta (assenza del punto)

C· = tempo imperfetto (semicerchio) e prolazione perfetta (punto); anticamente si indicava anche con **3**

□ = tempo imperfetto (semicerchio, o *tactus*) e prolazione imperfetta (assenza del punto)

∩ = tempo perfetto (semicerchio o C tagliata, o *tactus alla breve*) e prolazione imperfetta (assenza del punto)

Mancando un'indicazione di tempo, suggeriamo l'indicazione **3**, trattandosi di una gagliarda, notoriamente in tempo ternario, perciò imperfetto.

Le stanghette di suddivisione delle "caselle", avendo una funzione diversa dalle attuali battute, sono state lasciate come nell'originale.

La trascrizione finale a fini esecutivi è in notazione chitarristica, avendo cura di "scordare" la terza corda un semitono sotto all'accordatura tradizionale (portandola cioè ad un fa#).

Delle accordature possibili nel liuto rinascimentale, nelle trascrizioni moderne, per ragioni di praticità, viene preferita quella per liuto basso in mi, essendo essa realizzabile anche sulla chitarra moderna, se si ha l'avvertenza di accordare la terza corda in fa#. Giova però ricordare che l'altezza delle note in questione e delle accordature era sempre alquanto empirica (variava addirittura da regione a regione, come testimoniano le notizie e gli strumenti a fiato dell'epoca), tant'è vero che l'intavolatura poteva essere realizzata sopra qualsiasi liuto.

Potrebbe essere interessante eseguire il brano con l'ausilio di un capotasto al III, in modo da ricordare la sonorità di un liuto in sol.

Il problema più evidente è quello della compromissione del manoscritto, dovuta a due fattori:

- l'incuria di chi lo ha trascritto; sfortunatamente la partitura non è autografa e non si sa nulla dell'identità del trascrittore, sebbene sia facile intuire come questo fosse inesperto, alla stregua, o peggio, del giovanissimo Cavalcanti, come avremo modo di spiegare più avanti.

- il precario stato di conservazione del cartaceo; non solo la grafia è poco curata, ma specialmente nell'ultima parte della diminuzione l'inchiostro si fa assai più sbiadito, pregiudicando l'intelligibilità dell'intavolatura.

Dati questi presupposti, la procedura sarà quella di fornire nell'ordine:

- una fedele ricopiatura del manoscritto;
- una trascrizione integrale in notazione moderna, che traduce fedelmente in notazione musicale i suoni con i rispettivi valori ritmici espressi dall'intavolatura stessa;
- una prima trascrizione interpretativa, dove l'interpretazione resterà circoscritta alla sola sfera della deduzione delle voci dato il carattere polifonico del brano; pertanto ancora comprensiva di evidenti errori di ricopiatura e passaggi assai controversi, specialmente sul piano ritmico;
- una trascrizione interpretativa, che, per quanto opinabile, è tesa, sulla scorta dell'evidente discrepanza tra incongruenze riscontrate e livello compositivo, a ricostruire il brano nei punti meno convincenti secondo gli stilemi e le consuetudini sia dell'autore che del repertorio per lo strumento e del periodo e a fornire una partitura chitarristica con fini esecutivi. Ai fini di questa trascrizione ci siamo avvalsi di un'analisi comparata con l'interpretazione suggerita da Osthoff nel 1926 e soprattutto dell'aiuto e della consulenza di alcuni autorevoli musicologi e liutisti contemporanei (Massimo Lonardi, Franco Pavan, Francesco Romano, Marco Pesci, ecc.).

Consapevoli della moderna tendenza filologica e musicologia dominante che, nel rispetto del materiale esistente di un'opera, ne preserva il contenuto senza

operare restauri “invasivi” e strutturali, forniamo comunque una trascrizione fedele del manoscritto così come è giunto nelle nostre mani.

### **Una Piccola Riflessione**

Desideriamo altresì portare a riflessione alcune argomentazioni in merito agli interventi sostanziali operati in sede interpretativa, che sono ispirati a un sincero amore, come era nell’antichità e nello stesso Rinascimento, per le opere d’arte, e a un desiderio di poterle rivedere splendere in maniera quantomeno simile al tempo in cui furono create.

Scrive Oscar Wilde che il peggior crimine è la mancanza di immaginazione.

Un interessante parallelismo in proposito ci pare quello con le filosofie di restauro applicate nei secoli alla scultura, dove il tempo e l’incuria, come l’inesperienza del distratto trascrittore cinquecentesco nel nostro caso, hanno fatto in molti casi scempio dell’opera d’arte.

Nel 1982 Marguerite Yourcenar, in un suo saggio dal titolo "Il Tempo, grande scultore", del quale ci permettiamo di citare un ampio stralcio, scrive:

“Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. E superata la prima fase, che, per l’opera dello scultore, l’ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la riconurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l’aveva sottratta lo scultore.

Non abbiamo più, inutile dirlo, una sola statua greca nello stato in cui la conobbero i contemporanei: scorgiamo appena qua e là, sulla capigliatura di una Kore o di un Kuros del VI secolo, lievi tracce di colore rossastro, comparabili

oggi alla più pallida henna, che attestano la loro qualità antica di statue dipinte, con la vita intensa e quasi terrificante di manichini e di idoli che per di più sarebbero capolavori. Questi materiali duri modellati a imitazione delle forme della vita organica hanno subito, a loro modo, l'equivalente della fatica, dell'invecchiamento, della sventura. Sono mutati come il tempo ci muta. Gli scempi dei cristiani o dei barbari, le condizioni in cui hanno trascorso sotto terra i secoli di abbandono sino alla scoperta che ce li ha restituiti, i restauri sapienti o insensati di cui si avvantaggiarono o soffersero, le incrostazioni o la patina autentica o falsa, tutto, fino all'atmosfera dei musei ove nei nostri tempi sono rinchiusi, ne segna per sempre il corpo di metallo o di pietra.

[...] Ma l'esperto non ha dubbi: quella linea cancellata, quella curva ora perduta ora ritrovata non può provenire se non da una mano umana, e da una mano greca, attiva in un certo luogo e nel corso di un certo secolo. Qui è tutto l'uomo, la sua collaborazione intelligente con l'universo, la sua lotta contro di esso, e la disfatta finale ove lo spirito e la materia che gli fa da sostegno periscono pressappoco insieme. Il suo disegno si afferma sin in fondo nella rovina delle cose.

Certe statue esposte al vento marino hanno il biancore e la porosità di un blocco di sale che si sgretola; altre, come i leoni di Delo, hanno cessato di essere effigi animali per divenire fossili imbiancati, ossa al sole in riva al mare. Gli dèi del Partenone minati dall'atmosfera di Londra volgono a poco a poco al cadavere e al fantasma. Le statue rifatte e patinate dai restauratori del Settecento, accostate ai lucidi pavimenti e agli specchi tersi dei palazzi di papi o di principi, hanno un'aria di gala e di eleganza che non è antica, ma che evoca le feste di cui furono testimoni, dèi di marmo ritoccati nel gusto del tempo, in compagnia di effimeri dèi di carne. Persino le foglie di fico che li rivestono sembrano un costume d'epoca. [...]

Altre ancora devono solo alla violenza degli uomini la bellezza nuova che hanno acquisito: la spinta che le abbatté dal piedistallo, il martello degli iconoclasti le hanno dato la forma del presente. L'opera classica si impregna così di patetico; e gli dèi mutilati hanno l'aria di martiri. A volte, l'erosione prodotta dagli elementi e dalla brutalità degli uomini si uniscono per creare una parvenza unica fuori oramai da ogni scuola o tempo [...]. Quello che i nostri scultori imitano per volontà d'astrazione, in virtù di un abile artificio aggiunto, è qui intimamente unito all'avventura della stessa statua. Ogni sua ferita ci aiuta a ricostruire un crimine e a volte a risalire alle sue cause.

Quel volto di imperatore è stato preso a martellate in un giorno di rivolta o ricolpito per servire al suo successore. La pietra scagliata da un cristiano evirò quel dio o gli spezzò il naso. Un avaro ha strappato dalla testa di un dio gli occhi di pietra preziosa, lasciandogli così una faccia da cieco. Un soldatuccio, in una sera di saccheggio, si è vantato di far vacillare quel colosso con una sola spallata. Ora la colpa è dei barbari, ora dei crociati, o viceversa dei turchi; ora dei lanzichenecchi di Carlo Ve ora dei cacciatori di Bonaparte, e Stendhal così si commuove sull'Ermafrodito dal piede spezzato. Un mondo di violenza avvolge d'intorno queste forme tranquille.

I nostri avi restauravano le statue; noi ne asportiamo i nasi finti e i pezzi di protesi; i nostri discendenti, a loro volta, opereranno senza dubbio in modo diverso. Il nostro punto di vista attuale rappresenta a un tempo un profitto e una perdita. Il bisogno di ricreare una statua completa, dalle membra posticce, può essere dipeso in parte dall'ingenuo desiderio di possedere e di esibire un oggetto in buono stato, come porta in ogni tempo la semplice vanità dei possessori. Ma il gusto del restauro radicale, proprio di tutti i grandi collezionisti a partire dal Rinascimento, e giunto quasi sino a noi, nasce indubbiamente da ragioni più

profonde dell'ignoranza, della convenzione, o del pregiudizio di una grossolana redazione in pulito. Forse piiii umani di quanto noi non siamo, almeno nel campo delle arti, a cui non chiedevano poi che sensazioni piacevoli, sensibili in modo diverso e solo loro, i nostri antenati non potevano rassegnarsi a questi capolavori mutilati, a segni di violenza e di morte su questi dèi di pietra. I grandi collezionisti di cose antiche restauravano per pietà. E per pietà, noi provvediamo a disfare la loro opera. Può darsi anche che siamo più assuefatti alla rovina e alle ferite. Dubitiamo di una continuità del gusto o dello spirito umano che consentirebbe a Thorvaldsen di rifare Prassitele. E accettiamo piiii facilmente che questa bellezza, divisa da noi, collocata nei musei e non più nelle nostre case, sia una bellezza etichettata e morta. Insomma, il nostro gusto del patetico ha la propria ragione in questi sfregi; la nostra predilezione per l'arte astratta ci porta ad amare le lacune, le rotture che neutralizzano, per così dire, il possente elemento umano di questa statuaria. Di tutti i mutamenti provocati dal tempo, nessuno intacca maggiormente le statue che gli sbalzi del gusto negli ammiratori.”

(Il tempo grande scultore, Marguerite Yourcenar, ed.Einaudi, p.51 e ss.)

Sulla scorta delle osservazioni espresse nel saggio della sopraccitata autrice, ci pare opportuno ricordare come il nostro intento restaurativo sia dettato da un sincero amore per l'opera in oggetto di analisi, che trascritta senza alcun intervento correttivo sarebbe scevra di gran parte del suo fascino e attraversata da passaggi armonici e contrappuntistici assolutamente privi di senso e contraddittori.

Per questo, dopo aver fornito una trascrizione integrale e una interpretativa assolutamente fedeli all'originale e comprensive di errori di trascrizione, forniremo una dettagliata analisi dei frammenti meno convincenti e tenderemo il

restauro degli stessi sulla scorta di un'attenta riflessione analitica, formale e comparativa.

### **Indagine storica sul Manoscritto**

Di questo manoscritto (Ms. Mus. 40032) abbiamo già detto la provenienza, e dato qualche notizia storica che riteniamo utile alla comprensione e al lavoro di trascrizione della parte.

Il brano in questione è rintracciabile alle pagine 320-321 (fol.123).

Come abbiamo detto, il manoscritto è attualmente conservato presso la Biblioteca Jagiellonska di Cracovia, sebbene inizialmente fosse conservato alla Staatsbibliothek di Berlino.

Le parti segnate in rosso nel facsimile riportato in appendice a questa tesi presentano incongruenze metriche e/o armoniche, e sono da considerarsi errori di chi ha scritto l'intavolatura.

L'ipotesi avanzata da alcuni che i manoscritti di questa raccolta risalgano al 1620 è da scartare, sia perché le composizioni in esso contenute presentano concordanze con il Fronimo di Vincenzo Galilei (Fondo Anteriori A Galilei n.6, che notoriamente risale al 1584, ora conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), sia perché la cura con cui sono stati ricopiati molti brani è paragonabile a quella del Ms.Mus II 275 (Bibliothèque Royale Albert Ier di Bruxelles) dal libro del fiorentino Raffaello Cavalcanti. In quest'ultimo caso Cavalcanti scrive quando era molto giovane (aveva forse solo 15 anni), attorno agli anni '90, e questo spiega la frequente comparsa di errori. Ben diverso è il caso invece del Ms. Mus 40153 (Biblioteca Jagiellonska di Cracovia). In questo caso i manoscritti sono nel libro di Dusiacki (nobile polacco), sono scritti in intavolatura francese, trascritti a Padova in pieno Seicento (1620-1621), con

ottima grafia, dal figlio di Santino, Donino Garsi, con il chiaro intento di valorizzare l'opera del padre.

## **Il Manoscritto**

Il manoscritto Mus. Ms. 40032, che, com'è noto non risiede più nella Biblioteca di Berlino, rappresenta con tutta probabilità la fonte più importante delle musiche di Santino Garsi da Parma.

L'oggetto si presenta esteriormente come un volume di grandi dimensioni (26x35 cm) con un totale di 159 fogli. La rilegatura, come per i documenti dell'ultimo decennio del Cinquecento e del primo Seicento conservati presso l'Archivio di Stato di Parma (Ruoli Farnesiani, Libro delle Patenti di Nobiltà, ecc.) risale certamente a un periodo successivo. La carta impiegata è priva di filigrane e l'impaginazione lascia a desiderare, così come la numerazione delle pagine, che è assolutamente discontinua e presenta addirittura errori di numerazione.

Già ad un primo sguardo superficiale ci accorgiamo che non si tratta di un'opera cumulativa scritta in modo particolarmente accurato.

La penna dello scrittore ha attraversato molto frettolosamente le pagine, di conseguenza tutti i tratti sono scritti fuggacemente fino a rasentare l'illeggibilità.

Così molti errori e inesattezze, come vedremo, fanno la loro comparsa in questa raccolta, obbligandoci a effettuare un lungo esame dettagliato delle sue parti e a fare qualche congettura interpretativa sul contenuto e sul motivo.

Che a scrivere fosse un giovane inesperto e svogliato con poca voglia di ricopiare, nessun interesse per il suo compito e una grande fretta di abbandonarlo?

Oppure si trattava di un anziano magari non più in perfette condizioni psicofisiche, con la vista annebbiata dalla vecchiaia e la mente allentata dal tempo?

O ancora di un ragazzo, magari un paggio di corte allievo del Garsi che ha voluto ricopiarsi rapidamente le composizioni del Maestro, ma che poi è sfuggito alle revisioni del suo discutibile lavoro?

Potrebbe trattarsi di un ancor giovane ed inesperto (probabilmente quindicenne) Andrea Falconieri, che, alla corte di Ranuccio ebbe certamente modo di imparare l'arte liutistica dal Garsi poco prima della sua morte.

A tal proposito rimandiamo ai paragrafi della presente tesi concernenti i Manoscritti Farnesiani.

Inutile dire che a queste supposizioni non corrisponde alcuna certezza.

Quel che sappiamo è che lo stato di questi manoscritti non è dei più fortunati.

Il volume è privo di sommario e spesso il passaggio da un brano ad un altro avviene semplicemente attraverso le doppie stanghette verticali che indicano la fine del brano stesso o di una sua parte.

Altro dato interessante è la frequente assenza di indicazioni di tempo (*tempus perfectum* e/o *imperfectum diminutum* con prolazione perfetta/imperfetta). Va ricordato che a quei tempi l'indicazione del tempo (che poi si intendeva nell'accezione di *tactus*) non era affatto la norma, piuttosto un'eccezione.

### **Riflessione, discussione e ricostruzione dei punti più controversi**

Come abbiamo notato in precedenza, gli errori contenuti nel manoscritto sono in aperto contrasto con l'elevato livello compositivo dell'opera.

Per questo ci accingiamo a esaminare, uno ad uno, i frammenti a nostro avviso problematici.

Nonostante si tratti di “*un lavoro enorme ed accuratissimo, minuzioso*” (così lo ha definito M.Lonardi), ci sembra importantissimo riportare le ragioni dei nostri interventi, per renderli comprensibili al lettore, e per auspicarne l’approvazione.

Dopo una trascrizione oggettiva (che è insensata) ci sentiamo infatti in diritto di proporre una alternativa a carattere interpretativo e con finalità correttive.

Si tratta una versione in parte arbitraria, ma occorre ricordare che le note sono stilisticamente corrette. L’arbitrarietà è derivata dalle consistenti modifiche di alcuni punti per renderla musicalmente accettabile a fini esecutivi. Non dimentichiamo che il manoscritto originale è assai sciagurato.

L’intervento pur arbitrario è necessario perché l’opera sia gestibile dal punto di vista esecutivo, altrimenti questi passaggi sarebbero privi di correzioni rispetto all’originale, ma anche privi di senso.

In primo luogo occorre accennare al fatto che, in rari casi, abbiamo spostato i segni di battuta per far quadrare gli accenti della gagliarda, che altrimenti non funzionerebbero assolutamente.

Dalla metà della b.3 compare, nella trascrizione integrale e fedele all’originale, una linea tratteggiata. In questo punto la grafia non è chiara, ma il segno di divisione è plausibile. In questo frangente, come vedremo, le note fa e si (b.4) nell’originale sono addirittura due ottavi, ma se non si corregge secondo la nostra proposta, la parte perderebbe il suo mordente e il suo senso. Come vedremo il ritmo è stato modificato in quest’ottica così come la disposizione della voce superiore. Spesso tali correzioni coincideranno con le modifiche di Osthoff.

La parte proemiale dei brani è quella che più è stata rimaneggiata, poiché qui si concentrano i più gravi errori .

Come vedremo in seguito, a battuta 4 le note sono puntate, in quanto derivano dal tema originale di b.2 (le note sono le stesse). Per questo motivo, nell'intervenire, ci siamo rifatti allo stesso modello ritmico.

Non è corretta la soluzione di Osthoff, che parla già qui di varianti, di diminuzioni ritmiche nell'imitazione tematica, perché è assai improbabile che un autore esponga un tema così e poi lo cambi alla prima imitazione senza uno sviluppo logico (dopo aver sfruttato un tema in tutte le sue risorse si passa alla variazione ritmica, ma così, da una battuta all'altra senza motivo e all'inizio del brano, no) non hanno senso comune.

Il brano è stato modificato in virtù del fatto che si trovano spesso riproposizioni del tema con modificazioni ritmiche che non osservano un senso logico-contrappuntistico.

Si trovano spesso all'interno del brano le note tematiche riportate da una voce all'altra, ma dove nelle altre voci alle successive riesposizioni tematiche compaiono con valori ritmici sbagliati, ed è molto probabile che siano sbagliati, perché mutazioni del ritmo prive di sviluppo non sono credibili.

È assai probabile che il trascrittore nel riportare il tema da una voce all'altra avesse sbagliato a ritrascrivere il ritmo.

Come avremo modo di osservare, dalle esposizioni principali si può spesso ricavare il ritmo per la condotta delle altre voci, in quanto le note sono le stesse, ma il ritmo no.

Ad avvalorare questa tesi è il fatto che il ritmo sia modificato in modo spesso incomprensibile, (spec. quando il tema viene esposto chiaramente sul piano ritmico e la variante ritmica non è chiara né sensata), tanto che certe volte non è possibile nemmeno insediare correttamente nelle battute.

Sappiamo inoltre che il ms. non è autografo: probabilmente la gagliarda e la sua diminuzione furono copiate frettolosamente da qualche allievo poco esperto.

È vero che nel contrappunto esistono le mutazioni sia delle note che del ritmo, ma derivano da uno sviluppo logico dei temi.

Un altro esempio per chiarire l'intento di comprendere la parte prima di trascriverla ci è fornito da b.14. Quest'ultima è stata rimaneggiata perché si tratta della testa del tema, per cui non ha molto senso storpiarne la ritmicità.

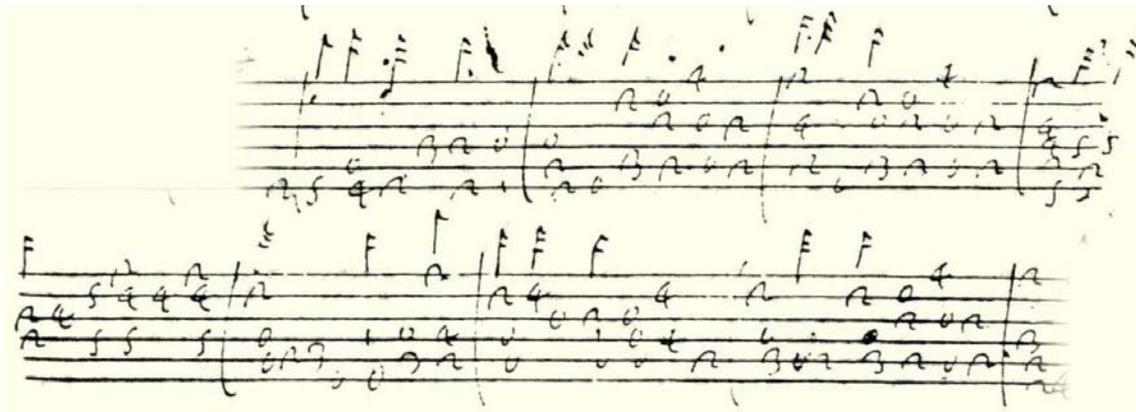
Un'ultima osservazione che vedremo divenire importante in sede analitica, riguarda le cadenze di brani in minore con finale maggiore (terza piccarda) e il finale degli stessi su una triade minore (come avviene al termine della prima Gagliarda).

Il finale maggiore, come si usava all'epoca (era infatti comune a tutto il Rinascimento e tutto il Barocco), compare spesso nei due brani in oggetto. Ai tempi infatti, normalmente, i pezzi finivano o con l'accordo neutro senza terza (dunque un bicordo e non più una triade), o con quello maggiore. Il finale in minore diventò comune solo dopo una certa data (attorno agli anni '80) del '600. Sembra che prima del '600 i finali in minore non si utilizzassero, tranne rare eccezioni, come ad esempio la *chanson* francese per quattro voci “*Mille Regretz*”, più nota come “*La Canción del Emperador*” (così chiamata per essere stata la canzone preferita di Carlo V di Spagna) attribuita a Josquin Desprez, e intavolata nella prima metà del Cinquecento da Luis de Narváez. Qui fa la sua

comparsa il finale su una triade minore, che non è filologicamente considerabile come un errore, perché presenta una concordanza in intavolatura tedesca.

Desideriamo ordunque portare l'attenzione del lettore su alcuni passaggi ritrovati analizzando i manoscritti raccolti che presentano tra loro, pur con gli errori già menzionati in precedenza, concordanze e che, attraverso una semplice comparazione armonica e formale, possono dirsi stilisticamente affini e fornirci indizi per avanzare una proposta di trascrizione con una reinterpretazione ragionata degli errori.

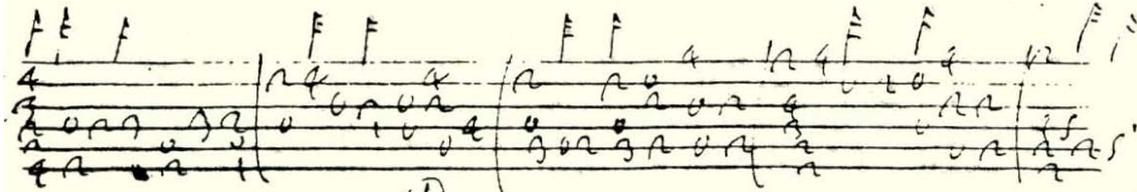
A questo scopo riportiamo 8 battute del manoscritto che ci accingiamo a trascrivere ed analizzare.



**La Gagliarda oggetto di analisi alla battuta 23 e ss**

È evidente come la tensione armonica risolve similmente sulla triade di fa# minore alla battuta 25 seguita da un moto parallelo delle parti che termina alla dominante al primo movimento della battuta 31.

Qualcosa di simile accade in prossimità delle battute 32, con movimento risolutivo (questa volta al I grado) all'inizio di battuta 33 e moto parallelo a battuta 34.



**La Gagliarda oggetto di analisi alla battuta 32 e ss**

Nella battuta che segue è intuibile l'errore del secondo tasto al secondo coro.



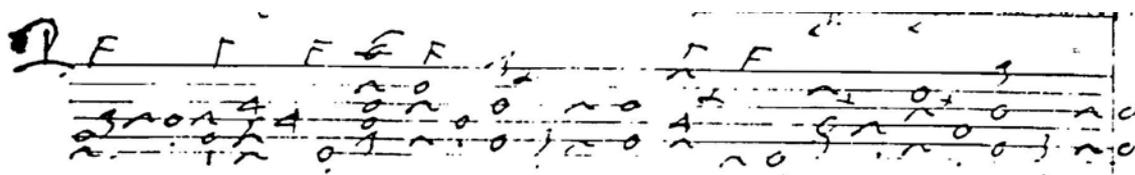
**La seconda sezione della Gagliarda oggetto di analisi alla battuta 4**

Si tratta più probabilmente di un errore di corda, dato che portando la cifra 2 al primo coro si ottiene un moto contrario delle parti che è armonicamente censivo ed è paragonabile a quelli appena citati delle battute 24-25 (pur in assenza di omoritmia tra le parti) e 32-33 (dove mancherebbe un fa# al soprano).

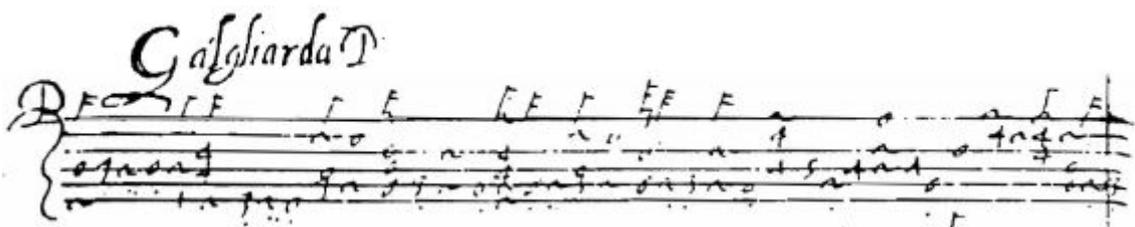
Le similitudini non mancano se si confrontano questi passaggi con quelli qui di seguito, dove compaiono movimenti cadenzali e imitativi comparabili con quelli del brano da noi scelto.



Fondo Anteriori A Galilei n.6, pagina 243



Ms.II 275, pagina 89v



Ms.II 275, pagina 29v

Ai fini di una preliminare indagine su composizioni che, pur non considerabili come vere e proprie concordanze, appaiono simili al brano scelto, concludiamo segnalando come lo stile garsiano in questi casi prediliga una prassi imitativa nella fase conclusiva (cfr. con b.35 e ss. della prima sezione della Gagliarda, dove l'elemento tematico imitato è assai simile a quello qui proposto in cadenza).

Ne è un esempio piuttosto simile il seguente, tratto dalla raccolta galileiana.



Fondo Anteriori A Galilei n.6, pagina 244

In conclusione possiamo affermare come, pur in assenza di un manoscritto più curato e meglio conservato e di vere e proprie concordanze con le altre raccolte di musiche garsiane, alcuni stilemi comunque identificabili in altre Gagliarde dell'autore ci incoraggiano a operare una trascrizione interpretativa capace di risistemare ciò che il tempo e la mano frettolosa e inesperta dell'antico trascrittore hanno sovvertito o reso a tratti poco intelligibile.

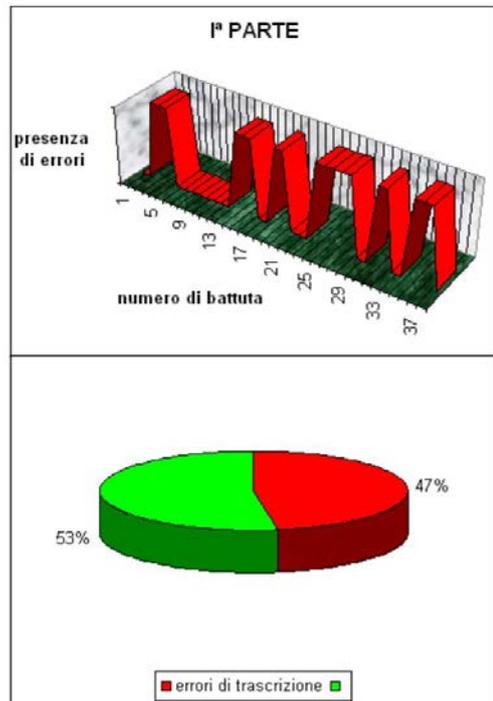
### **Analisi comparata ai fini di una trascrizione interpretativa per l'esecuzione**

Riportiamo qui di seguito l'elenco di tutti i punti controversi del manoscritto, e ne forniremo una breve analisi attraverso il raffronto del manoscritto originale con la trascrizione oggettiva integrale, la trascrizione interpretativa e con la proposta di correzione di numerosi errori presenti nel manoscritto. Come vedremo la correzione è giustificabile attraverso un'analisi stilistica e formale del materiale tematico presente nel brano stesso.

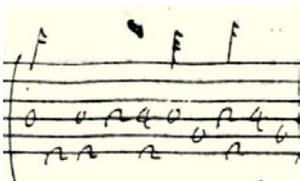
### **Gagliarda - I<sup>a</sup> parte**

Ci sembra opportuno rilevare come gli errori riscontrati, in evidente contrasto con il livello compositivo del brano, attraversano l'intero brano e si concentrano in gran parte nella fase proemiale e in quella conclusiva dello stesso, ma sono sempre ricostruibili attraverso un'analisi formale comparata dei vari elementi ritmici e melodici di indubbia congruenza presenti in altre parti meno sventurate.

Senza ombra di dubbio la prima sezione della Gagliarda in oggetto di analisi presenta un numero elevatissimo di errori - la cui percentuale (sebbene comprensiva anche di errori in taluni casi quasi insignificanti) è esemplificata dai grafici a lato - dovuti alla frettolosa stesura di una mano inequivocabilmente inesperta di un probabile allievo del Garsi, e forse dello stesso Andrea Falconieri, allora adolescente (si veda a tal proposito il paragrafo intitolato "Il Manoscritto" del presente capitolo, e i paragrafi "I Ruoli De' Provvigionati", "L'appendice de Vari Soggetti Parmigiani di Pico" al capitolo 6).

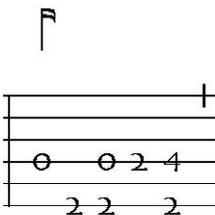


Alla battuta 3 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 3**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 3**

Come si nota il segno di battuta, che non è chiaro, è stato solo accennato nella ricopiatura, ma è da tenersi in seria considerazione, dato che separa propriamente il tactus confermando la ternarietà del tempo. Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 3**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 3**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.

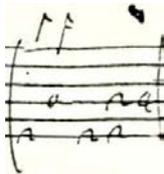


**Battuta 3**

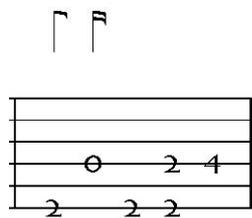
Vediamo ora come potremmo, secondo l'opinione condivisa da illustri studiosi e strumentisti, correggere l'errore nel rispetto degli stilemi garsiani e in osservanza delle prassi compositive in auge nello stesso periodo.

In questo caso, attraverso l'inversione delle due cifre iniziali (che dovrebbero essere considerate errore) e il riallineamento delle restanti otteniamo una corretta chiusura di frase del tema esposto alla prima battuta e una prima imitazione un'ottava sotto. Inoltre, ipotizzando una lacunosa quanto grossolana

disattenzione dell'inesperto trascrittore, che potrebbe aver dimenticato di riportare un segno mensurale, ci è possibile, senza intaccare troppo pesantemente la battuta, riportare la prima imitazione del tema con una ritmica, combaciante con l'esposizione, assolutamente chiara e inequivocabile. Forniamo dunque dapprima una versione corretta in questo senso dell'intavolatura e del manoscritto (immaginando che il ricopiante cinquecentesco avesse davanti agli occhi proprio ciò che segue).



**Battuta 3**



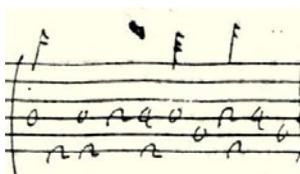
**Battuta 3**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



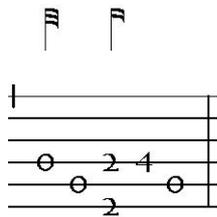
**Battuta 3**

Alla battuta 4 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 4**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 4**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 4**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 4**

Come possiamo notare, Osthoff opera una correzione in chiusura di battuta, per rendere omogeneo il ritmo, considerando questa primissima imitazione del tema al V grado come una variazione ritmica.

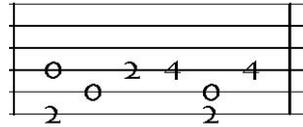


**Battuta 4**

Come abbiamo già detto, noi preferiamo correggere la battuta sotto il profilo ritmico come segue, riportando un'imitazione congrua alla prima esposizione.

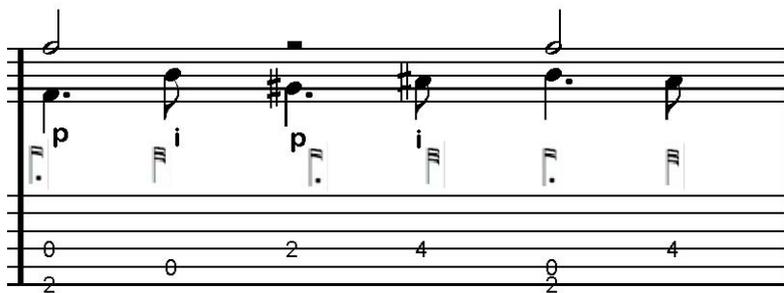


**Battuta 4**



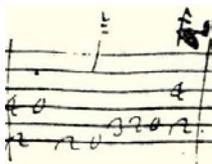
**Battuta 4**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



**Battuta 4**

Alla battuta 5 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 5**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 5**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 5**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 5**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



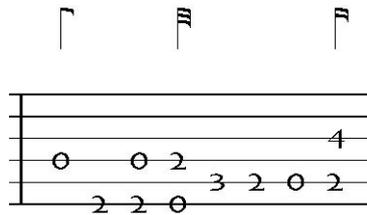
**Battuta 5**

Riteniamo indispensabile associare questa battuta alla battuta 16 della stessa sezione e confrontare entrambe con la battuta 4 della seconda sezione, ovvero la variazione della stessa Gagliarda, dove gli eroei sono più sporadici, e dove il basso segue la progressione IV-V-I.

Così facendo e, in considerazione di un probabile mancato allineamento del primo fa# sul primo coro, otteniamo una gestione degli accenti conforme allo stile della gagliarda garsiana, otteniamo quanto segue.



**Battuta 5**

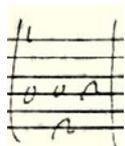


**Battuta 5**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**Battuta 5**

Alla battuta 14 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 14**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 14**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 14**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 14**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.

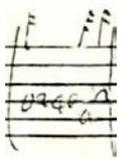


**Battuta 14**

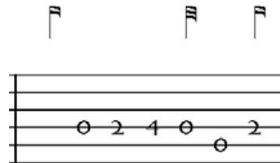
Osservando la successiva battuta, contenente il conseguente fraseologico della battuta in oggetto si analisi e le note contenute in quest'ultima, che coincidono con la testa del "soggetto" su cui l'intera Gagliarda è costruita, ci rendiamo conto di trovarci di fronte all'imitazione della diminuzione imitativa del tema già esposto a battuta 12 e 13.

È pertanto altamente improbabile che la presente battuta incontri una tale dilatazione dei tempi, che non ha una ragionevole motivazione in termini compositivi nell'economia del brano e che, in primis, non ha altro effetto se non quello di spezzare la concitazione di cui questa forma è pervasa e di dilaniare la coincisione ritmica del tema stesso.

Sulla scorta di queste argomentazioni, e in virtù di un confronto con la battuta 12, ci sentiamo legittimati a correggere come segue, riprendendo la ritmicità delle due battute precedenti.

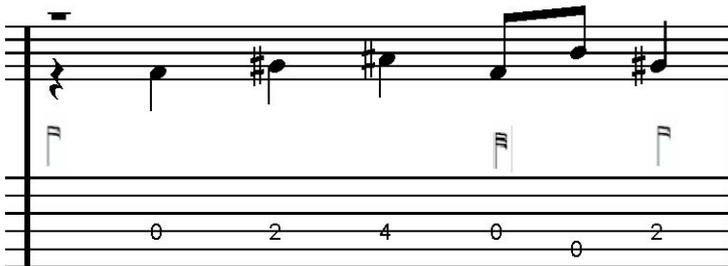


**Battuta 14**



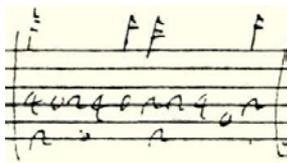
**Battuta 14**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



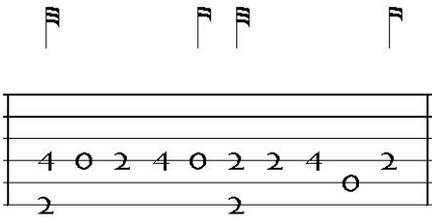
**Battuta 14**

Alla battuta 15 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 15**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



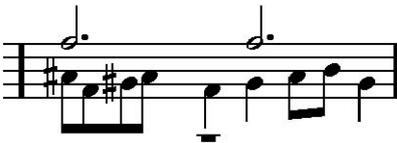
**Battuta 15**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 15**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 15**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



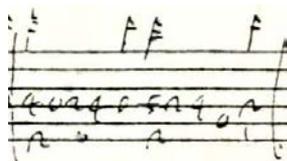
**Battuta 15**

Questa battuta è da paragonarsi alla battuta 4 della sezione successiva, che segue la stessa conduzione armonica e riveste lo stesso ruolo strutturale.

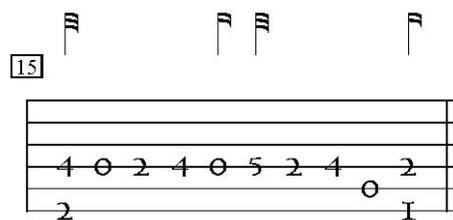
Nel precedente paragrafo abbiamo già preso in considerazione questo passaggio individuandone concordanze con altre fonti manoscritte, e abbiamo già avuto

modo di invitare il lettore a confrontarle con quelle di battuta 24-25 (pur in assenza di omoritmia tra le parti) e 32-33 (dove mancherebbe un fa# al soprano).

Intendiamo dunque il secondo fa# al primo coro come un errore e invece che attribuirgli una valenza ritmica che non troverebbe molti riscontri nel resto del brano, preferiamo considerarlo come un 1 e non un 2 da ricondurre ed allineare all'ultima cifra presente nella battuta.



Battuta 15

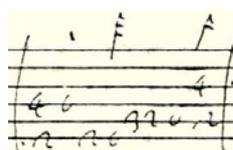


Battuta 15

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

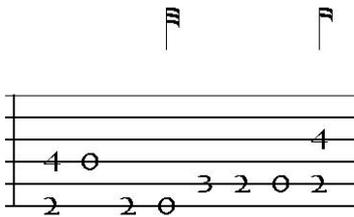
Battuta 15

Alla battuta 16 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



Battuta 16

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 16**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 16**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 16**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.

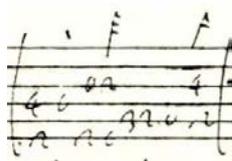


**Battuta 16**

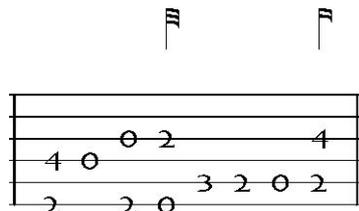
Abbiamo già associato questa battuta alla battuta 5, che presenta lo stesso materiale ritmico-tematico della battuta 4 della sezione successiva, per cui in

questo caso ci limitiamo ad aggiungere le cifre 0 e 2 sul quarto coro in corrispondenza delle note fa# e mi del primo coro per appoggiare il movimento melodico discendente della voce al soprano sul IV grado nella successione già citata IV-V-I.

Ecco dunque la battuta riportata con questa piccola correzione al basso.

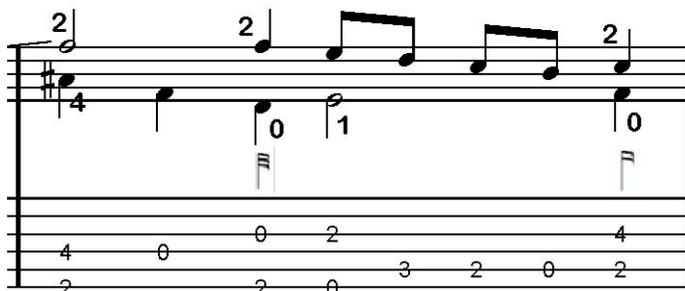


**Battuta 16**



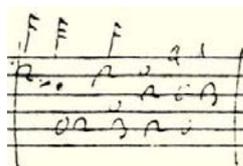
**Battuta 16**

Dalla correzione dell'intavolatura passiamo alla proposta di trascrizione chitarristica definitiva.



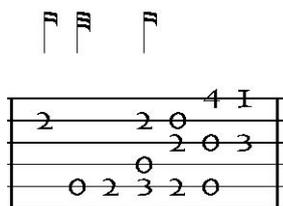
**Battuta 16**

Alla battuta 19 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 19**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 19**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 19**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 19**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



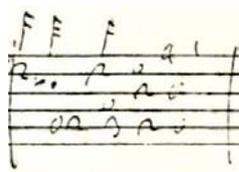
**Battuta 19**

Secondo l'opinione condivisa da illustri studiosi e strumentisti (in particolare il M° Massimo Lonardi), questo punto risulta alquanto controverso per quanto concerne la conduzione delle voci. Il movimento di ottave parallele che si crea tra la chiusura di questa battuta e la successiva risulta poco convincente, anche per il

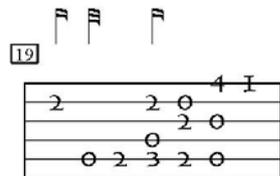
fatto che, appesantendo inutilmente il movimento al basso priva le altre voci intermedie di una propria indipendenza nella conduzione polifonica.

L'ipotesi che si tratti di un errore è avvalorata dal fatto che anche l'accordo di dominante su cui si appoggia il movimento cromatico in questione è chiaramente dissonante, privo di risoluzioni e su un tempo forte, e dunque da intendersi qui come un banale errore di ricopiatura in un manoscritto che sappiamo non essere autografo.

Ecco dunque la nostra proposta di revisione.



**Battuta 19**

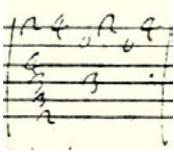


**Battuta 19**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

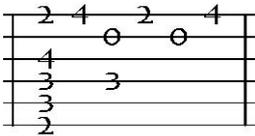
**Battuta 19**

Alla battuta 20 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 20**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



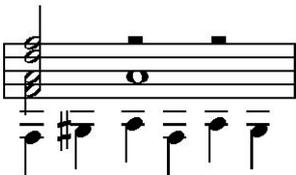
**Battuta 20**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 20**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 20**

Possiamo osservare come Osthoff operi una soluzione del tutto simile alla nostra.

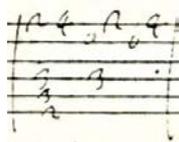


**Battuta 20**

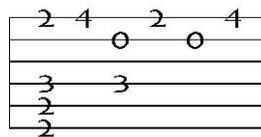
Sulla scorta delle osservazioni concernenti la battuta precedente, eviteremo di riportare il fa# al quarto coro, derivato dal movimento della voce intermedia mi-re-mi#-fa# realizzata sullo stesso coro.

Il 3 riportato al secondo coro dell'intavolatura originale è da intendersi come un banale errore e da sostituire quindi con un 2, per formare la quinta giusta della triade di dominante.

L'andamento armonico durante l'esposizione alla dominante del secondo elemento tematico al basso prevede infatti la realizzazione sul primo tempo forte di un accordo maggiore fi fa# in stato fondamentale, come è già accaduto chiaramente a battuta 9 del brano.

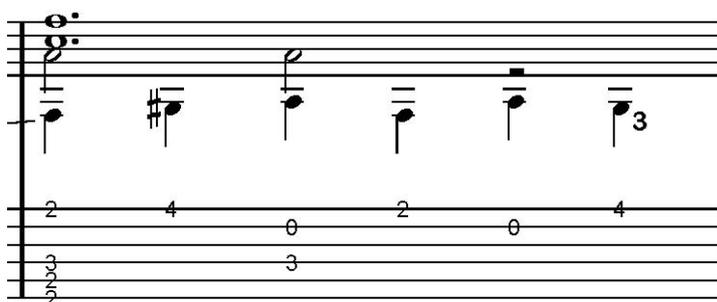


**Battuta 20**



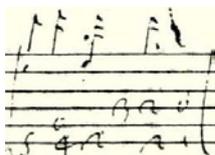
**Battuta 20**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



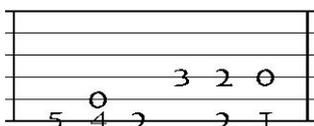
**Battuta 20**

Alla battuta 24 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 24**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 24**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 24**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 24**

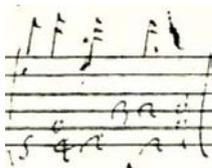
A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926, che ci pare poco convincente e un po' forzata.



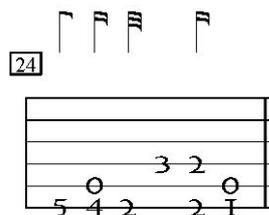
**Battuta 24**

In questo caso ci pare evidente come l'errore sia derivato da un'errata collocazione dell'ultima cifra 0 sul terzo coro. Un fa# è chiaramente estraneo all'armonia e in aperta dissonanza con il mi# eseguito contemporaneamente al soprano. Come vedremo tale semplice errore ha pregiudicato la realizzazione del primo accordo della battuta successiva, che verrà perciò corretto in osservanza del movimento melodico della voce intermedia.

Collocando suddetta cifra al secondo coro le conduzioni delle parti appaiono infinitamente più convincenti. La voce più grave, continuando sul successivo accordo di battuta 25, seguirà dunque l'andamento discendente si-la-sol#-fa# in coincidenza di un nuovo elemento tematico realizzato sulla scala minore armonica di fa#, mentre una voce intermedia prenderà le sue mosse proprio dal si del secondo coro, che risolverà sul la del primo accordo della battuta seguente.



**Battuta 24**



**Battuta 24**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**Battuta 24**

Alla battuta 25 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.

**Battuta 25**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 25**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 25**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



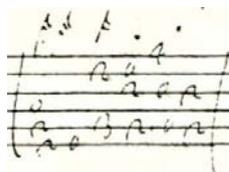
**Battuta 25**

Osserviamo una prima interpretazione fornita da Osthoff nel 1926.

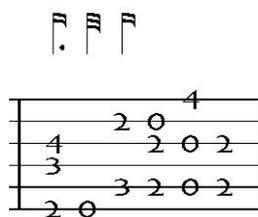


**Battuta 25**

In riferimento a quanto detto per la battuta precedente, ci permettiamo di proporre una lieve modifica del solo do# sul primo accordo (nel caso di Osthoff, che trascrive per liuto in sol, si tratterebbe di un mi alla seconda voce intermedia), mutandolo in fa# per rendere più pulità la conduzione delle parti della precedente battuta e più efficace l'armonia alla dominante di inizio battuta.



**Battuta 25**



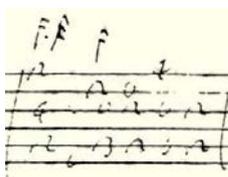
**Battuta 25**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

C II (4/6)

**Battuta 25**

Alla battuta 26 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 26**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 26**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 26**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 26**

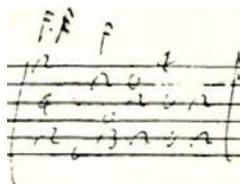
A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione fornita da Osthoff nel 1926.



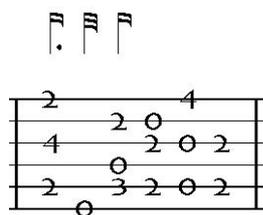
**Battuta 26**

Ci sembra opportuno considerare questo passaggio, che appare come una mera ripetizione di battuta 25 come una battuta assolutamente priva di gravi errori (tant'è che Osthoff la riporta fedelmente senza alcun intervento), fatta eccezione per un banale scambio di corda sul secondo accordo, dove collocheremmo la cifra 0 sul terzo coro e non sul quarto, così da formare un moto parallelo che armonizza la melodia al soprano una sesta sotto e creando con il basso delle triadi di passaggio (si-re-fa# e la-do#-mi) in parti late.

A suggellare la validità di questo piccolo intervento correttivo è la battuta 30 (identica a 25) e la 34 (identica alla nostra correzione di 26), che appaiono corrette in merito a questo aspetto.



**Battuta 26**



**Battuta 26**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

C II -----

**Battuta 26**

Alla battuta 27 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.

**Battuta 27**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

27

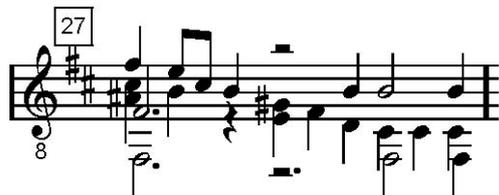
**Battuta 27**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

27

**Battuta 27**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



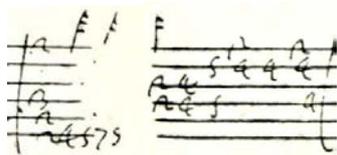
**Battuta 27**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.

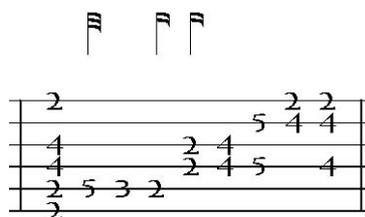


**Battuta 27**

Questo movimento cadenzale con una tensione sull'accordo di dominante risolta alla tonica nella battuta successiva, ne lascia intravedere uno assai tipico di questo repertorio e di questo periodo, che vogliamo proporre, in quanto presenta concordanze con lo stile garsiano. Proponiamo in altre parole una versione di questa controversa battuta che, secondo la nostra opinione, condivisa da illustri studiosi e strumentisti, pur discutibile, ci pare assai più convincente. Tale battuta doveva probabilmente apparire come segue nel brano originale.



**Battuta 27**



**Battuta 27**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**Battuta 27**

Alla battuta 28 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.

**Battuta 28**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 28**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 28**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 28**

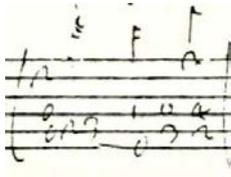
A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione fornita da Osthoff nel 1926.



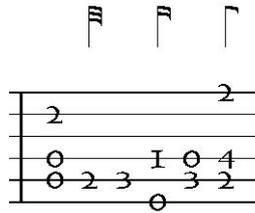
**Battuta 28**

In realtà questa battuta, se si analizzano le voci, appare in evidente analogia con battuta 29 (dove lo stesso elemento tematico riappare al basso sempre sul I° grado, ma in una veste ritmica assai più convincente, dove il tematismo è ritmico, ed è già stato incontrato in precedenza), battuta 30 (dove un movimento simile a quello in questione fa la sua comparsa al soprano), 31, 32 (dove lo stesso elemento è esposto alla dominante prima al soprano e poi ad una voce intermedia) 33 e seguenti (dove lo ritroviamo ancora alla tonica).

Se a battuta 4 l'imitazione del tema viene ricostruita mutuando la ritmica assai più chiara e convincente della seconda battuta, qui accade dunque il contrario, e la ricostruzione della prima esposizione di questo breve elemento tematico avviene sulla scorta della comparazione con la ritmicità (con valenza tematica) delle battute seguenti.

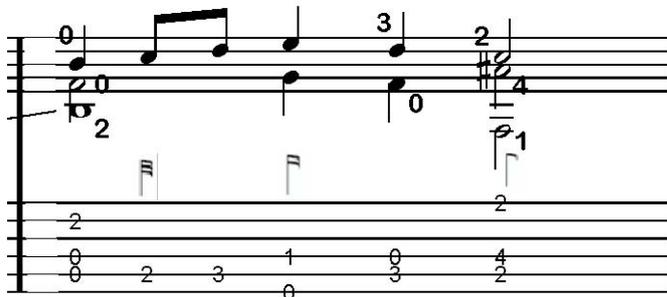


**Battuta 28**



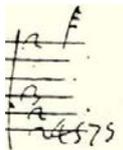
**Battuta 28**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



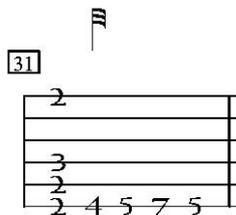
**Battuta 28**

Alla battuta 31 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 31**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 31**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 31**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 31**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



**Battuta 31**

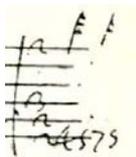
Condividendo la scelta di Osthoff, proponiamo anche noi un intervento correttivo atto a omologare il presente passaggio con le innumerevoli citazioni già citate durante l'analisi della battuta precedente.

Rimane da osservare come, pur lasciando anche nella trascrizione interpretativa corretta e definitiva questa incongruenza ritmica, questo passaggio appare problematico sul piano metrico, poiché introduce una battuta in tempo binario che sembra spezzare la ternarietà del brano.

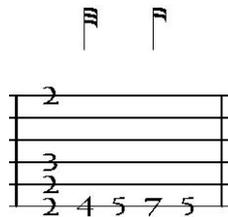
Pertanto un indugio, in fase esecutiva, sul primo accordo della battuta seguente, quasi a voler riportare il brano alla ritmicità già espressa a battuta 28 e 29, ci parrebbe del tutto giustificabile.

Tuttavia, per non rendere troppo invasivo e massiccio il nostro intervento sul manoscritto, ci tratteniamo dall'operare ulteriori correzioni in merito.

Aggiungiamo dunque un solo segno mensurale (probabilmente dimenticato dal trascrittore) per rendere il passaggio una corretta imitazione dell'elemento tematico già discusso.



Battuta 31

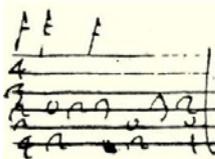


Battuta 31

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

Battuta 31

Alla battuta 32 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 32**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



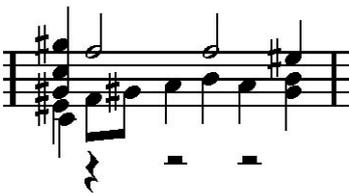
**Battuta 32**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 32**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 32**

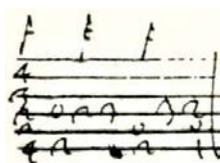
A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



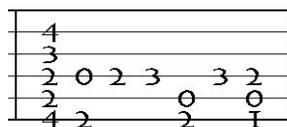
**Battuta 32**

Secondo Osthoff si tratterebbe di un mancato allineamento dei segni ritmici sul manoscritto originale. Di tali segni infatti, due su tre dovrebbero essere spostati leggermente più a destra, in accordo con la ritmicità già espressa in precedenza. Si tratta di un errore abbastanza banale in molti manoscritti anche più curati di questo.

Ecco dunque cosa si dovrebbe leggere:



**Battuta 32**



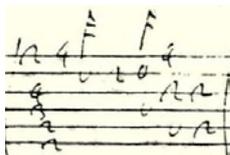
**Battuta 32**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**C II**

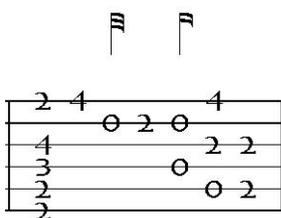
**Battuta 32**

Alla battuta 35 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 35**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



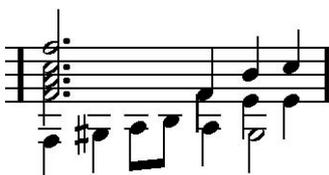
**Battuta 35**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 35**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 35**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione fornita da Osthoff nel 1926.



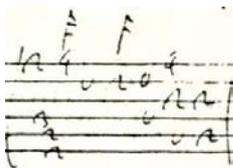
**Battuta 35**

Ci pare che questa battuta presenti lo stesso problema già riscontrato a battuta 31.

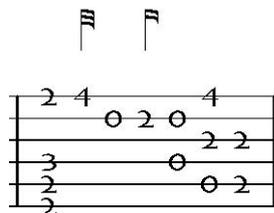
Operando un semplice riallineamento dei segni ritmici la battuta diviene credibilmente analoga alle già citate 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 e 36.

Sulla scorta di battuta 31 e di battuta 28, dove il primo tempo forte su cui poggia l'accordo e da cui si snoda la melodia dell'elemento tematico discusso in queste ultime battute è armonizzato con un accordo, rispettivamente al V e al I, composto di quattro suoni (quattro sono le voci) in terza e quinta, eviteremo qui di riportare il 4 sul quarto coro, che rende peraltro tecnicamente ostico il passaggio senza vantaggi musicali sensibili.

Ecco dunque la nostra proposta:



**Battuta 35**



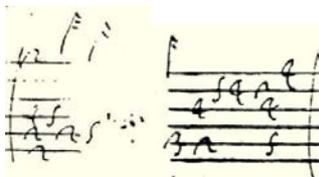
**Battuta 35**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

35 (B.A.)-----

**Battuta 35**

Alla battuta 36 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 36**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

36

**Battuta 36**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

36

**Battuta 36**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 36**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



**Battuta 36**

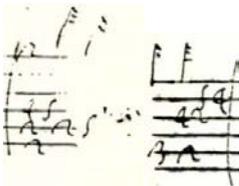
Vediamo ora come potremmo, secondo l'opinione condivisa da illustri studiosi e strumentisti, correggere l'errore nel rispetto degli stilemi garsiani e in osservanza delle prassi compositive in auge nello stesso periodo.

Questa battuta, così come la seguente è una delle più controverse e, anche per questo è paragonabile alla battuta 27.

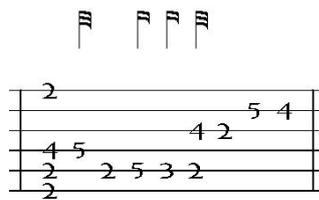
In questa fase cadenzale e conclusiva dell'intera prima sezione, ovvero del primo brano, l'elemento tematico, già ampiamente citato nelle precedenti battute e nella nostra analisi sulle stesse, viene esposto alla sensibile su un accordo di dominante.

Per rendere la parte conforme alle precedenti imitazioni e la metrica, così come gli accenti, funzionale alla ritmica già incontrata in precedenza (per il rapido movimento discendente fa#-mi-re-.do seguito da un accordo stavolta conclusivo

si veda battuta 18, ma anche 16 e 5) introduciamo un solo segno mensurale e una sola cifra (il 2 tra il 4 sul quarto coro e il 5 sul secondo), probabilmente dimenticati dal trascrittore cinquecentesco, e spostiamo il segno di battuta leggermente a sinistra, in modo da lasciare immutato il tempo ternario di questa ultima parte.

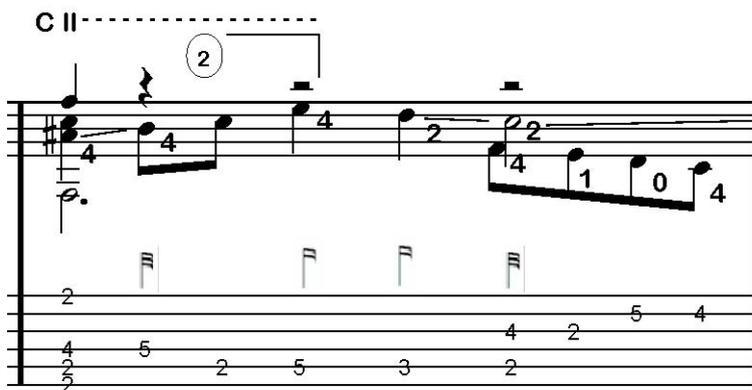


**Battuta 36**



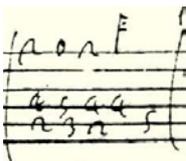
**Battuta 36**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



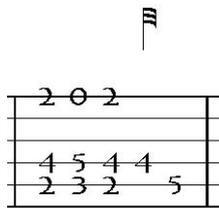
**Battuta 36**

Alla battuta 37 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



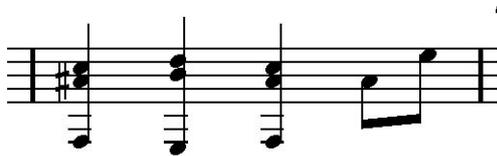
**Battuta 37**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



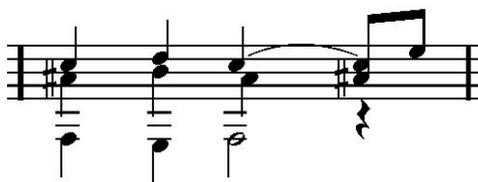
**Battuta 37**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 37**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 37**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



**Battuta 37**

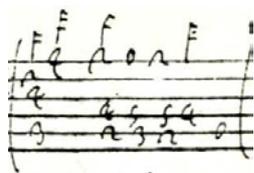
Forniamo ora una proposta che, secondo l'opinione condivisa da illustri studiosi e strumentisti, potrebbe rendere più convincente questa assai controversa battuta

nel rispetto degli stilemi garsiani e in osservanza delle prassi compositive in auge nello stesso periodo.

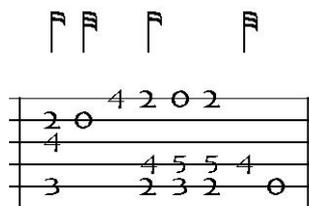
Considerato lo spostamento del segno di battuta, la modifica, qui operata seguendo alcune concordanze con altri manoscritti garsiani e tenendo in considerazione gli elementi (specialmente quelli ritmicamente tematici) già incontrati lungo il brano, propone un movimento cadenzale forte, che ben si presta a concludere questa prima parte.

Riteniamo sia fondamentale confrontare quanto segue con il manoscritto originale prendendo in considerazione la battuta precedente.

Le modifiche proposte all'interno di questa battuta sono numerose (un segno mensurale e due cifre corrette se si considera il segno di battuta del manoscritto originale, (tre segni ritmici, tre interventi sulle cifre, e un'unica aggiunta di uno 0 tra il do# sul secondo coro al primo accordo della nuova divisione e il sol# seguente al basso), ma rendono questi ultimi movimenti cadenzali più credibili e consoni allo stile. Si veda in proposito il precedente paragrafo.



**Battuta 37**



**Battuta 37**

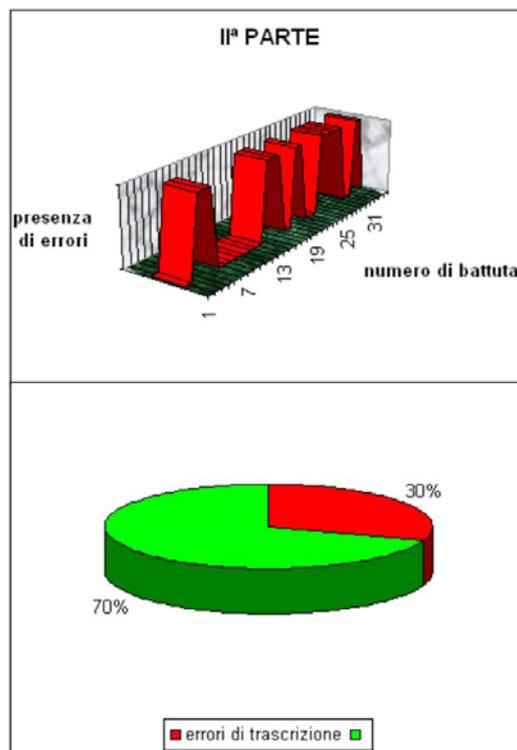
Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

Battuta 37

### Gagliarda - 2ª parte (diminuzione)

In questa sezione gli errori riscontrati sono generalmente di minor entità e in percentuale assai minore. Nel grafico a destra riportiamo ancora una volta la suddetta percentuale, ricordando che in essa compaiono tutti gli errori, compresi quelli lievissimi di allineamento e di difficile intelligibilità della grafia di singole cifre o singoli segni ritmici.

Come vedremo nelle pagine seguenti, dove analizzeremo ogni singolo frammento controverso, la stragrande maggioranza degli errori sono



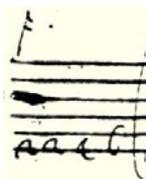
assolutamente minimi sia in termini di estensione che di complessità risolutiva.

L'unico punto realmente controverso e a nostro avviso ritmicamente discutibile è rintracciabile nelle prime due misure di questa seconda sezione, dove la divisione ritmica, la posizione della stanghetta verticale per la delimitazione di quelle caselle che oggi chiameremmo battute e la conseguente collocazione degli accenti paiono sfasate. Ci sembra pertanto opportuno intervenire proponendo alcune importanti correzioni, specialmente nella seconda battuta.

In questa fase proemiale infatti, ritroviamo l'elemento tematico che, seppur in forma variata, aveva reso possibile la costruzione della prima sezione della Gagliarda, costituendone la cellula embrionale.

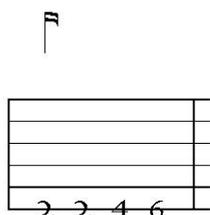
In questa sede ci limiteremo a spostare il segno di divisione mensurale due cifre più a destra (tra il 7, si del primo coro, re di un liuto in sol nella proposta di Osthoff, e il 4, fa# del quarto, la nell'esempio del libro *Der lautenist Santino Garsi da Parma*), per rendere il fraseggio e la divisione dello stesso conforme alle successive imitazioni tematiche di bb.2-3, b,6 e ss.

In corrispondenza della prima battuta troviamo infatti sul manoscritto quanto segue.



**Battuta 1**

Come consuetudine, forniamo ora una versione più leggibile dello stesso frammento.



**Battuta 1**

Ed ecco la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 1**

La versione polifonica e interpretativa, totalmente fedele all'originale è ovviamente identica in quanto l'enunciazione tematica è qui proposta dalla sola voce al soprano ed è pertanto ancora monodica. Ci limitiamo pertanto a modificare soltanto l'orientamento delle singole note, per mostrarne l'appartenenza alla prima voce, cioè al canto.



**Battuta 1**

Come possiamo notare, Osthoff si limita, nella sua trascrizione di inizio Novecento, a riportare quanto compare nell'originale, ma interviene anch'egli proponendo una diversa suddivisione metrica (nell'esempio sottostante riportiamo solo i primi due quarti della misura), pensando tuttavia la prima nota del tema sul primo tempo forte in battente, in disaccordo con le successive collocazioni ritmiche delle riesposizioni.



**Battuta 1**

Come abbiamo già detto, anche noi riporteremo le stesse informazioni nella nostra trascrizione, preoccupandoci però di collocare il segno di divisione in una posizione più corretta in merito alla gestione degli accenti e della metrica tipici della gagliarda.



**Battuta 1**



**Battuta 1**

Riportiamo ora la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

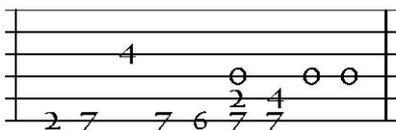
**Battuta 1**

Alla battuta 2 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 2**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso. Il segno mensurale tra parentesi quadre da noi indicato ci pare un'evidente dimenticanza del trascrittore originario, ed è necessario a riportare la metrica entro gli schemi ternari che sappiamo contraddistinguere questa forma.



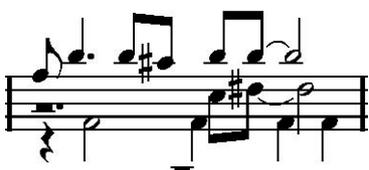
**Battuta 2**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 2**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 2**

Osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926. Come possiamo notare egli opera un discutibile rimaneggiamento della battuta

adattando (per motivi assolutamente comprensibili di revisione ritmica) le durate nella seconda parte e allineando, in modo meno condivisibile, i due zeri che costituiscono la testa della ripresa del “soggetto” un’ottava sotto all’accordo maggiore costruito sulla tonica (si) che chiude la prima frase della sezione.



#### **Battuta 2**

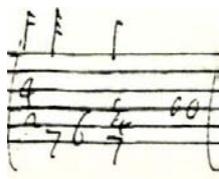
Vediamo ora come potremmo, secondo l’opinione condivisa da illustri studiosi e strumentisti, correggere l’errore di questo frammento estremamente controverso, nel rispetto degli stilemi garsiani e in osservanza delle prassi compositive in auge nello stesso periodo.

Innanzitutto riportiamo alla memoria del lettore l’intervento, unicamente sotto il profilo della divisione di “battuta”, da noi operato nel precedente frammento.

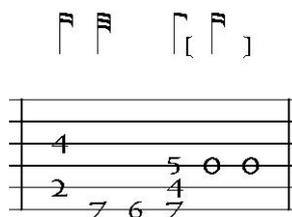
Secondariamente intendiamo portare all’attenzione l’andamento armonico sotteso a questa enunciazione tematica d’apertura, che realizza un movimento dal V grado al I grado maggiore. Ci sembra, sul piano analitico, poco chiaro il movimento delle parti che armonizza tale evento, e questo ci induce, in seguito a una comparazione di questo frammento con le riesposizioni di bb.2-3, b.6, 8 e 10, a proporre una versione differente, pur tuttavia rispettosa del movimento armonico e fraseologico del brano, in cui il basso muova chiaramente alla tonica (si) realizzando una triade maggiore priva di quel ritardo assai poco convincente (spec. sul piano ritmico) presente nel ms. originale. Il movimento do#-re# sul secondo coro, ovvero il sopracitato ritardo della terza maggiore, ci sembra da anticipare all’inizio della battuta per realizzare una voce che armonizzi efficacemente il passaggio, intendendo il do# come quinta di fa# che muove

senza ritardi alla terza di si. Tale riallineamento ci pare giustificare la realizzazione del fa# sul quarto coro, altrimenti inspiegabilmente collocato in tale coro (sarebbe stato altrimenti auspicabile ritrovare la stessa nota sul terzo coro a vuoto, come avviene nella testa del tema alla prima riesposizione al termine della battuta in oggetto di analisi).

Ecco dunque, sulla scorta di queste osservazioni, la nostra proposta correttiva:



**Battuta 2**

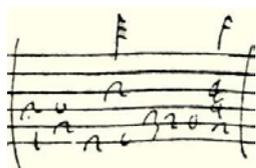


**Battuta 2**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

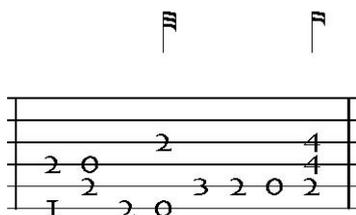
**Battuta 2**

Alla battuta 4 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 4**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 4**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 4**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 4**

A titolo informativo, osserviamo una prima trascrizione interpretativa fornita da Osthoff nel 1926.



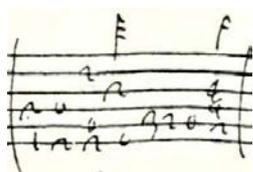
**Battuta 4**

Ci pare evidente che in questa battuta compaia un banale errore di collocazione della cifra 2 al secondo coro invece che al primo.

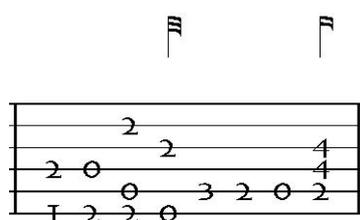
A tal proposito, e per avvalorare la nostra tesi, si invita il lettore a confrontare questo frammento con le battute 16 e 5 della prima sezione.

In questo stesso frammento compare inoltre un movimento armonico che ci pare opportuno correggere mutuando il movimento del basso da quello delle suddette battute della prima parte, immaginando che il trascrittore abbia dimenticato due cifre (2 al quinto coro e 0 al terzo) in questo istante armonicamente e ritmicamente tensivo. Invece che un movimento re-mi al basso, che sottende a un accordo di si minore in primo rivolto e di mi (con terza puntualmente omessa) in primo, immaginiamo qui una riproposizione dello stesso elemento ritmico-compositivo che porti con sé un rafforzativo armonico dato dal movimento di quarta giusta ascendente si-mi, peraltro suggerito dalla chiusura di frase sulla battuta, ritmicamente censurante e resa più incisiva dall'uso dell'ottavo coro (accordato proprio sul si se pensiamo ad un'accordatura in mi), che seguirà nel brano.

Ecco dunque la versione corretta secondo le nostre osservazioni.



**Battuta 4**



**Battuta 4**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

C II (5/6)

**Battuta 4**

Alla battuta 8 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.

**Battuta 8**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 8**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 8**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



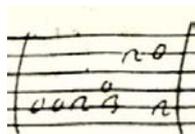
**Battuta 8**

A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.

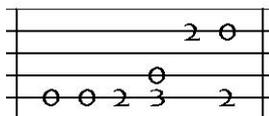


**Battuta 8**

In questa battuta tutto sembra abbastanza convincente, ma ci piace poco l'ipotesi di una variante ritmica così isolata, estremamente ridotta, e priva di conferme o reiterazioni in altre parti del brano. Ci sentiamo dunque di proporre, consapevoli della soggettività dell'ipotesi, una versione priva di questa variante e perciò priva, in accordo con le indicazioni ritmiche rimaste dalla misura precedente, di qualsiasi segno mensurale.

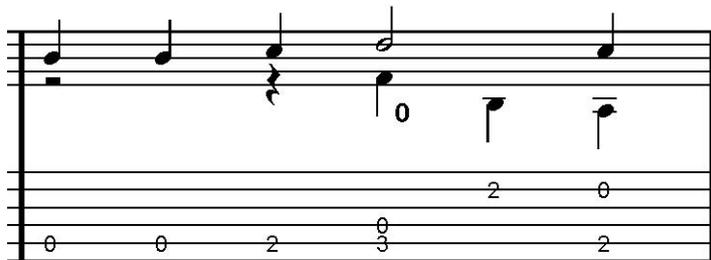


**Battuta 8**



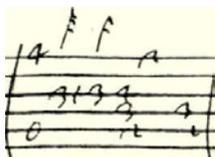
**Battuta 8**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



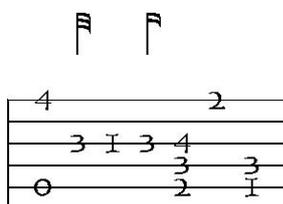
**Battuta 8**

Alla battuta 9 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 9**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



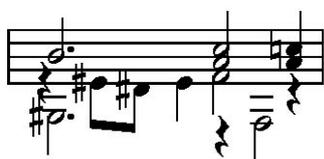
**Battuta 9**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 9**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 9**

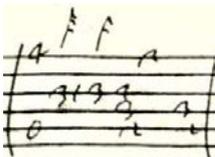
A titolo informativo, osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926.



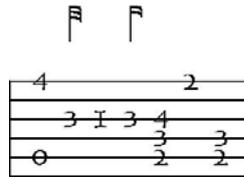
Battuta 9

Condividendo pienamente il semplice intervento appena visionato, ci limitiamo anche noi a correggere quell'unico 1 (peraltro di ambigua grafia) a fine frammento, che realizzerebbe una nota in aperto contrasto con la semplicità di questo passaggio.

Siamo in presenza di uno dei più banali errori di trascrizione, pertanto ci basterà riportare un 2 sul secondo coro, esattamente come avviene nello stesso accordo prima del fa# (2) al sesto coro.



Battuta 9



Battuta 9

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

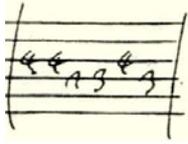
9

C II

diteggiatura alternativa:

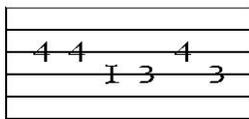
Battuta 9

Alla battuta 10 troviamo una situazione del tutto simile pertanto di semplicissima soluzione.



**Battuta 10**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



**Battuta 10**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.



**Battuta 10**

Come è già avvenuto a battuta 1 della presente sezione, per rendere polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale, ci limitiamo a cambiare l'orientamento delle note, per mostrarne l'appartenenza a una voce inferiore.



**Battuta 10**

A questo punto, come è consuetudine ormai in questa sede, osserviamo una prima trascrizione fedele, ma a nostro avviso comprensiva dell'errore, fornita da Osthoff nel 1926.

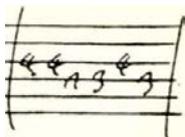


**Battuta 10**

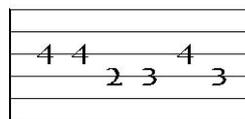
Ci troviamo in aperto disaccordo con la lettura appena citata. Basterebbe infatti una semplice comparazione dell'elemento tematico qui imitato con le precedenti esposizioni per comprendere la banalità dell'errore.

Ci pare infatti che la cifra 1 qui presente sia ambigua sia dal punto di vista grafico che tematico, quanto lo era quella di battuta 9.

Sostituendo l'1 con il 2 si riporta l'elemento tematico a una corretta similitudine alla modalità espressa nella fase proemiale, dove l'abbassamento della terza del modo ionico costruito sulla dominante (che sappiamo formare una melodica ascendente) è assai plausibile, considerata l'ambiguità che pervade questo brano e questo periodo storico tra modalità maggiore e minore, specie in questo punto del brano, dove il movimento armonico approccia alla regione della dominante minore per poi risolvere - come era consuetudine ai tempi - con una terza piccarda sul primo movimento della battuta 12.



**Battuta 10**



**Battuta 10**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**Battuta 10**

Alla battuta 11 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.

**Battuta 11**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 11**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 11**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



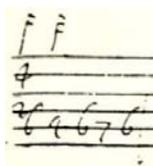
**Battuta 11**

Osserviamo ora una prima trascrizione interpretativa fornita da Osthoff nel 1926.

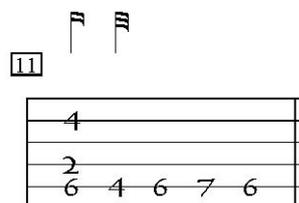


**Battuta 11**

In virtù dell'interesse armonico già citato di questo passaggio (dove il basso muove dal II grado, da considerarsi qui dominante di dominante nella regione di fa# minore al V, ovvero al I del V alla battuta successiva), per sottolineare senza sconvolgimento alcuno l'armonizzazione ci permettiamo di suggerire l'introduzione di una semplicissima quinta giusta (sol# al secondo tasto del terzo coro) dell'accordo di do# maggiore a inizio battuta, ipotizzando una dimenticanza dell'inesperto trascrittore.



**Battuta 11**



**Battuta 11**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

11 C IV

diteggiatura alternativa:  
1 1  
3 2  
5 3

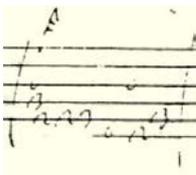
4 4 4 4

4 2 1 1

4 6 7 6

**Battuta 11**

Alla battuta 25 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 25**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

4 2 1 1

**Battuta 25**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

4 2 1 1

**Battuta 25**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



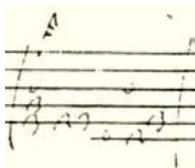
**Battuta 25**

Come al solito, forniamo una citazione della trascrizione di Osthoff, della quale in questo caso condividiamo pienamente la scelta di correzione.

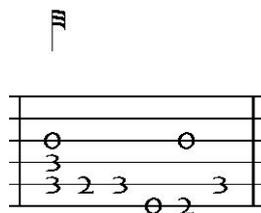


**Battuta 25**

In accordo con la sopracitata soluzione, intendiamo il 2 sul secondo coro e in corrispondenza dell'inizio del frammento in questione, come un banalissimo errore di trascrizione e lo sostituiamo con un 3, per realizzare una convincentissima quanto splendida fioritura del canto che riprende l'andamento melodico di quella già incontrata a battuta 19.



**Battuta 25**

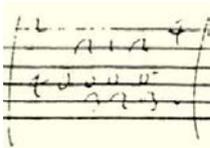


**Battuta 25**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

**Battuta 25**

Alla battuta 30 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



**Battuta 30**

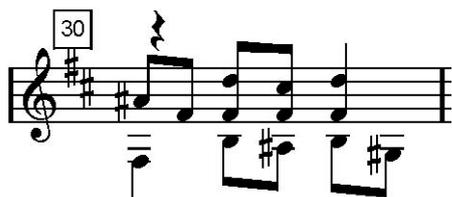
Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.

**Battuta 30**

Segue la trascrizione integrale, e assolutamente fedele, in notazione moderna.

**Battuta 30**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 30**

Ancora una volta osserviamo una prima interpretazione correttiva fornita da Osthoff nel 1926, che condividiamo in pieno.

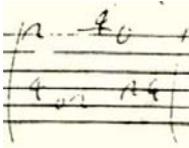


**Battuta 30**

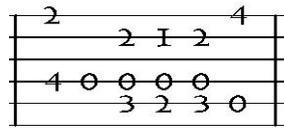
È più che ovvio che questo frammento presenti al termine un'indiscutibile dimenticanza della cifra zero al secondo coro, in quanto questo stesso identico passaggio di spezzatura dell'accordo in fase cadenzale è stato chiaramente imitato nella precedente battuta e ricalcato al basso, una decima minore sotto (per formare la terza minore dell'accordo conclusivo di tonica in parti late), in questo stesso frammento.

Riportiamo pertanto la seguente correzione, che ci pare assolutamente incontrovertibile, in quanto avvalorata dalla trascrizione del 1926, ma soprattutto dal movimento delle parti che lo ripete chiaramente in altri tre punti distinti (voce superiore e basso di battuta 29, basso di battuta 30).

Da notare inoltre l'intensificazione delle voci (si pensi al terzo coro a vuoto che si introduce nell'andamento spezzato) che sottolinea e rafforza la coda in questa fase conclusiva dell'intera Gagliarda.

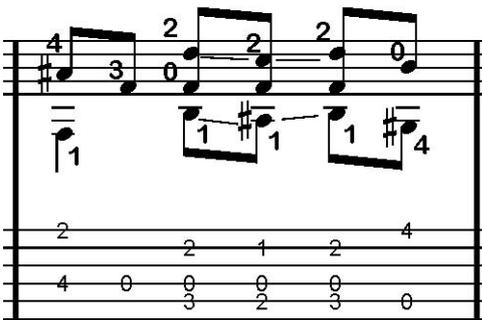


**Battuta 30**



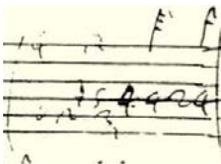
**Battuta 30**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.



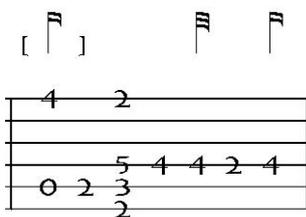
**Battuta 30**

Alla battuta 32 troviamo sul manoscritto la seguente scrittura.



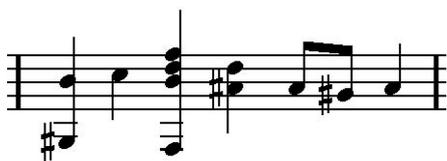
**Battuta 32**

Riportiamo ora, dopo una prima rapida analisi della grafia, una copia più leggibile dello stesso.



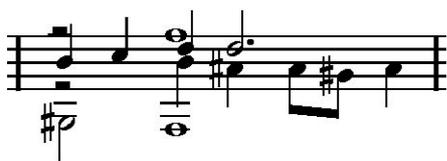
**Battuta 32**

Come è già avvenuto per la seconda battuta di questa seconda parte, ricordiamo che l'indicazione mensurale riportata tra parentesi quadre è soltanto un'evidente dimenticanza del trascrittore, ed è inserita al semplice scopo di ricondurre la metrica all'interno della suddivisione ternaria che contraddistingue questa particolare forma. Segue ora la trascrizione integrale, e assolutamente fedele al manoscritto, ma in notazione moderna.



**Battuta 32**

Rendiamo ora polifonicamente intelligibili le voci con una trasposizione della stessa battuta in una versione interpretativa, ma ancora fedele in tutto e per tutto al manoscritto originale.



**Battuta 32**

A titolo informativo, osserviamola trascrizione interpretativa, a nostro avviso ben poco convincente, fornita da Osthoff nel 1926.



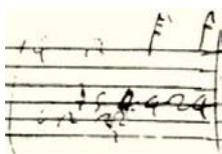
**Battuta 32**

Come possiamo notare, Osthoff riporta brutalmente una nota assai ambigua tonalmente, ma pur sempre tensiva e pertanto plausibile in questo frangente terminale del brano, senza tuttavia riportarla ad una posizione melodicamente risolutiva.

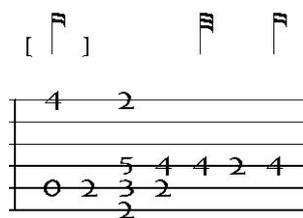
Si tratta del re naturale (che ritroviamo al terzo tasto del secondo coro, e che Osthoff trascrive come un fa naturale nella sua trascrizione pensata con accordatura in sol e non in mi, perché non mirata a fini di moderna trascrizione ed esecuzione chitarristica).

Sebbene questa nota sia ambigua (ci si sarebbe aspettati forse un re# considerata la regione che pare essere di si maggiore già dal termine della precedente misura, ma non bisogna dimenticare che tale ambiguità tra modalità e tonalità non ancora definita era tipica di quel periodo storico), la sua presenza ci pare plausibile, ma solo a condizione che la si consideri una nota di volta superiore del do# al secondo coro.

L'ipotesi è dunque quella di una semplice dimenticanza del trascrittore originario di una singola cifra, che provvederemo pertanto a reintrodurre nell'intavolatura che segue.



**Battuta 32**



**Battuta 32**

Ed ora riportiamo la stessa versione della stessa battuta con l'intavolatura italiana a fronte.

C II -----

32

0 2 4 3 1# 4

4 2 5 4 4 2 4

0 2 5 4 4 2 4

Battuta 32

## Capitolo 7

# ANALISI FORMALE

---

*"Nel secondo '500 la tendenza alla musca ficta si va accentuando, di modo che si assiste - in campo profano - alla nascita di uno stile in cui l'uso dei suoni alterati, particolarmente indicati per definire la modulazione moderna, segna sempre più decisamente il passaggio dal sistema modale a quello tonale.*

*[...Il cromatismo, N.d.R.] si rivela con forza nelle opere dei musicisti [...] vicini alla pittura [...] contemporanea che fa del colorismo la sua caratteristica fondamentale.*

*Così come il cromatismo pittorico esalta, al di sopra della linea, la vibrazione della luce e delle tinte, il cromatismo musicale diventa elemento di tensione e di dinamismo "armonico" e nuovo mezzo di più viva espressione [...]."*

*(Renato Dionisi, Bruno Zanolini; La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento, ed. Suvini Zerboni, p.251)*

In questa sede intendiamo integrare l'analisi fornita al precedente capitolo fornendo dapprima una contestualizzazione stilistica del Garsi, il quale visse in un periodo di grande fermento musicale, che definiremmo un'era di graduale transizione dai sistemi prettamente modali al mondo tonale, ed entrò in contatto con importanti compositori dell'epoca; in un secondo momento forniremo una breve descrizione analitica del brano che abbiamo analizzato attraverso una evidenziazione grafica degli elementi a nostro avviso più significativi.

Santino Garsi presenta nelle sue composizioni chiare influenze della scuola fiamminga e di quella tradizione che verrà definita palestriniana. Non è un caso che alla stessa corte e negli stessi anni fossero musicisti come Cipriano De Rore, uno dei più celebri esponenti della prima scuola, e Claudio Merulo, che fu a sua volta influenzato e influenzatore della seconda. Con il Cinquecento infatti, si distinguono le figure di Cipriano De Rore (1516-1565), musicista fiammingo maestro di Cappella in Duomo e Claudio Merulo (1533-1604), chiamato dai

Farnese come Maestro in Duomo ed in Steccata, editore di libri musicali, autore di musiche sacre e di circostanza per la Corte ducale e di arrangiamenti per alcune "stanze" dell'Orlando Furioso di messer Ariosto, sepolto, alla sua morte, proprio in Cattedrale.

Al repertorio dei musicisti attivi a Parma si affianca quello di importanti nomi italiani ed europei particolarmente eseguiti all'epoca. Nel Seicento assisteremo al diffondersi della polifonia a Cappella, secondo il gusto e lo stile di due grandi scuole: la scuola romana, che percorre la via del coro di sole voci e che trova in Pierluigi da Palestrina (1525-1594) uno dei massimi esponenti, e la scuola veneta, che al coro affianca altri strumenti musicali, con importanti partiture di Claudio Monteverdi (1567-1643). Rore è noto per i suoi madrigali in stile italiano, ma fu anche un prolifico compositore di musica sacra, sia di messe che di mottetti. Il suo punto di partenza fu la musica di Josquin Des Prez che egli sviluppò secondo lo stile antico. Rore fu il più eminente madrigalista della metà del XVI secolo e scrisse più di 120 madrigali che pubblicò in 10 libri fra il 1542 ed il 1565; altri madrigali furono pubblicati separatamente. Essi sono principalmente a quattro e cinque voci con uno per sei ed un altro per otto. Il tono di questi lavori tende al serio ed è molto contrastante rispetto a quello dei primi madrigalisti come Jacques Arcadelt e Philippe Verdelot.

Inoltre Rore si dedicò al cromatismo che divenne la novità di metà secolo. Egli fu un sofisticato contrappuntista ed usò il canone e la tecnica dell'imitazione; naturalmente usò anche tutte le risorse della polifonia che aveva sviluppato nella prima metà del secolo nella musica profana. L'influenza dello stile di Rore è evidente nei lavori di Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Philippe de Monte, Claudio Monteverdi.

Ma tale tendenza all'uso di tecniche imitative e dei cromatismi fu anche una cifra compositiva del primo Garsi, come possiamo certamente e facilmente notare osservando la Gagliarda in oggetto.

È impossibile non notare infatti come questa singola operasia intrisa di procedimenti imitativo-contrappuntistici, e contraddistinta da un'elevatissima e concitata complessità ritmica.

Aspetti questi che furono caratterizzanti in seno ad alcune nuove tendenze compositive italiane di quegli anni. A proposito del grande fermento di quegli anni in alcune zone d'Italia, Elvidio Surian, ci parla in particolare proprio di influenze della scuola fiamminga e di musiche dotate di

*“grande fertilità d'invenzione, di singolari arditezze armoniche [...], di ritmi nervosi e cangianti, di animate figurazioni melodiche nonché di una particolare sensibilità delle possibilità e del carattere sonoro specifico dello strumento impiegato.”*  
(*Manuale di storia della musica, Dalla musica strumentale del Cinquecento al periodo classico, vol.II., Rugginenti Editore, Milano, pp. 283*).

Caratteristiche che, come abbiamo detto, sono indubbiamente presenti nella composizione che abbiamo fatto oggetto di studio.

Intendiamo ora elencare, ai fini della nostra analisi, alcune figure retoriche teorizzate in quegli anni e allora in auge. Useremo queste figure come categorie per analizzare il brano e accennarne una tassonomia semantico-contrappuntistica.

Iniziamo elencando alcune figure relative all'armonia.

1. *fuga realis* (fuga reale): procedimento imitativo;
2. *metalepsis* (metalessi): procedimento imitativo a due soggetti; alcune delle voci entrano con il primo motivo, seguite dalle altre che intonano il secondo;
3. *bypallage* (ipallage): procedimento imitativo con alcune entrate invertite;

4. *apocope* (apocope): troncamento improvviso di una frase musicale in qualche voce;
5. *noema* (noema): passaggio accordale in un brano imitativo; serve a mettere in rilievo parole importanti;
6. *analepsis* (analessi): ripetizione di un noema alla stessa altezza;
7. *mimesis* (mimesi): figura caratterizzata dal susseguirsi di due noemi, il secondo dei quali in posizione più alta o più bassa;
8. *anadiplosis* (anadiplosi): doppia mimesis (ovvero ripetizione di un noema e della sua mimesis).
9. *symblema* (commissura): nota di passaggio;
10. *syncope* (sincope): sospensione;
11. *pleonasmus* (pleonasma): successione di note di passaggio e sincopi;
12. *auxesis* (aumento): ripetizione dello stesso testo in un registro più alto in un breve passaggio con armonia consonante (non necessariamente un noema);
13. *pathopoeia* (pathopoiia): inserzione di semitoni estranei al modo;
14. *bypotyposis* (ipotiposi): figura che si serve di un'analogia musicale per rappresentare le parole e renderle vivide;
15. *aposiopesi*: (aposiopesi): interruzione del discorso musicale in tutte le voci;
16. *anaploke* (anaploche): in opere per coro doppio, ripetizione, da parte del secondo coro, di un noema del primo coro.

Elenchiamo dunque le figure relative alla melodia.

1. *parembole* (parembole): inserzione, in una struttura a imitazione, di una melodia non imitativa;
2. *palillogia* (palillogia): ripetizione di una frase melodica (e del relativo testo) nella stessa voce e alla stessa altezza;
3. *climax* (climax): ripetizione di un inciso musicale (e del relativo testo) trasposto verso l'alto o verso il basso;
4. *parrhesia* (parresia): nota di passaggio dissonante su quinta o ottava diminuita o su settima maggiore;
5. *hyperbole* (iperbole): sconfinamento della melodia oltre l'ottava superiore dell'ambito modale;
6. *hypobole* (ipobole): sconfinamento della melodia al di sotto dell'ottava inferiore dell'ambito modale.

Citiamo infine le figure relative all'armonia e alla melodia.

1. *congeries* (congeries): movimento ascendente di triadi parallele allo stato fondamentale e in primo rivolto (5-6-5-6);
2. *fauxbourdon* (falso bordone): successione di triadi in primo rivolto procedenti per moto parallelo, solitamente discendente;
3. *anaphora* (anafora): entrata imitativa in due o più voci, ma non in tutte le parti;

4. *fuga imaginaria* (fuga immaginaria): canone stretto; è necessario trascrivere solo una voce.

5. La maggior parte delle figure rimanenti implica qualche sorta di ripetizione, sia sotto forma di entrate di carattere imitativo con le loro varianti, come la fuga reale (*fuga realis*), la metalessi (*metalepsis*), l'ipallage (*hypallage*), l'apocope (*apocope*), la parembole (*parembole*), l'anafora (*anaphora*) e la fuga immaginaria (*fuga imaginaria*), sia come ripetizione di motivi melodici per voci singole, quali la palillogia (*palillogia*) e il climax (*climax*). Un'altra categoria prevede l'introduzione e la ripetizione di passaggi omoritmici che spiccano rispetto alla struttura imitativa prevalente in una composizione, e comprende il noema (*noema*), l'analessi (*analepsis*), la mimesi (*mimesis*), l'anadiplosi (*anadiplosis*), l'aumento (*auxesis*) e l'anaploche (*anaploke*). Le ultime due figure sono l'ipotiposi (*hypotyposis*), che dà vita alle parole, e l'aposiopesi (*aposiopesis*), silenzio generale di tutte le voci.

Il contrappunto nella musica per liuto del 1600 è senz'altro un procedimento compositivo che richiede enormi capacità tecniche all'esecutore nello sposarsi con questo strumento, ed è stato oggetto di numerose riflessioni da parte di storici e studiosi in genere. Ci si chiede se tale tendenza compositiva, che anche nel Garsi fu affiancata da uno stile in altri casi (ma non in quello che stiamo analizzando) affine alla monodia accompagnata, fosse derivata da una precisa e autonoma ricerca strumentale e virtuosistica dei cultori dell'epoca di questo strumento, o se invece si è voluto riportare la letteratura polifonica e il fraseggio contrappuntistico della musica da camera e di quella vocale da cui derivò, applicandola in questo senso al liuto, che al tempo era uno degli strumenti più amati.

Che questa pratica abbia influenzato anche la musica da ballo è chiaro; solo che questo accade, nella letteratura per liuto, con differenze espressive considerevoli, dato che in molti paesi e non in Italia si preferiscono spesso danze dai temi molteplici e spiccatamente contrappuntistici a evidenti lirismi della melodia.

Tali frasi soffrono perciò spesso di un'asciuttezza scolastica (come la definisce Osthoff). Al contrario gli elementi fraseologici di molti compositori italiani dell'epoca non rinnegano il temperamento orientato al disegno melodico delle linee anche in concomitanza di una conduzione imitativo-contrappuntistica.

Le frasi di Santino Garsi da Parma sono una viva dimostrazione di come era insegnato il contrappunto all'epoca, qui sapientemente coniugato con la conduzione essenzialmente monodica degli italiani e con la musica da ballo del 1600. Le composizioni contenute nel Libro Dusiacki indicano già le differenze di stile tra i pezzi a carattere monodico e contrappuntistico.

A riguardo dei primi brani (i più vecchi) dove manca una solida struttura melodica, tutto è basato sul contrappunto fine a sé stesso, anche isolato.

L'imitazione rispetta tre forme:

- libera imitazione
- imitazione sullo stesso grado (spostato di ottava)
- imitazione su un altro grado

Osthoff nella sua opera parla di libera imitazione, e offre come esempio la Gagliarda in oggetto di analisi nel presente lavoro.

Occorre tuttavia ricordare come la libera variazione ritmica in fase imitativa della figura melodico-tematica enunciata in fase proemiale sia più probabilmente il frutto di un errore di trascrizione.

Più valido è invece l'esempio in cui si cita sempre la stessa Gagliarda per descrivere il caso di imitazione sullo stesso grado (si vedano appunto a tal proposito, ad esempio, le prime quattro battute, oppure bb.28-29).

Nonostante Osthoff non citi il brano per esemplificare il caso dell'imitazione a un altro grado, è possibile, a tal proposito, riportare all'attenzione del lettore le bb. 3, 6, 9, 17, 20, 29, 31 e 36 della prima sezione, e le bb. 1, 6, 10 della successiva.

L'imitazione muta in modo delizioso allorché evade dal mero procedimento meccanico attraverso uno spostamento degli accenti ritmici, dal tempo forte al tempo debole in corrispondenza delle varie entrate.

Simili complesse trovate ritmiche sono riscontrabili, ad esempio nella fase proemiale della seconda sezione.

Gli esempi citati mostrano in gran parte che Santino limita spesso lo stile contrappuntistico a singole sole imitazioni alternate, dove la prima voce si arresta e spesso s'interrompe (è il caso dell'*apocope* delle battute 16-18 e 22-24 della seconda parte).

The image displays three musical staves for a piece titled 'I. Nr. 17. Gagliarda'. The first staff, labeled 'Anfang' (beginning), shows the initial melodic and harmonic material. The second staff, labeled 'desgl. Takt 11.' (same measure 11), illustrates a specific rhythmic variation. The third staff, labeled 'Schluß' (ending), shows the concluding material. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Quasi ovunque il Garsi tenta nel fraseggio contrappuntistico di combinare una voce con l'altra, difficoltà resa ancor più straordinaria in considerazione dei limiti tecnici dello strumento.

In conclusione, l'impianto formale e l'ingresso dei vari elementi tematici, come forma particolare di imitazione su vari gradi, è ancora in parte vago, sebbene, come vedremo, una struttura imitativa, almeno in questa Gagliarda, sia individuabile e delineabile.

Un'ultima osservazione prima di riaddeentrarci nell'analisi formale del brano in questione. Per comprendere alcuni passaggi di questa Gagliarda possiamo riferirci alla retorica musicale (e agli artifici da essa contemplati) in uso nel tempo.

Come sappiamo, la retorica svolse un ruolo centrale nella ripresa del sapere classico durante il Rinascimento.

Si ricercava l'applicazione dei procedimenti retorici del linguaggio alla musica. In questo campo, i classici trattati di Cicerone e Quintiliano rappresentano la guida principale. Mentre il *De inventione* di Cicerone, la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium* e una parte dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano erano conosciuti nel Medioevo, durante il Quattrocento furono scoperte nuove opere di Cicerone, fra le quali il *De Oratore*. I trattati di retorica di Cicerone e Quintiliano delineano cinque fasi per la composizione di un'orazione efficace, vale a dire l'invenzione (*inventio*), l'organizzazione (*dispositio*), l'elaborazione dello stile (*elocutio*), la memorizzazione (*memoria*) e l'esposizione (*pronuntiatio*). Dapprima l'oratore deve decidere che cosa dire (*inventio*), segue poi l'organizzazione del materiale secondo un piano coerente (*dispositio*), consistente

di tre sezioni principali: un'introduzione (*exordium*), che suscita l'attenzione dell'uditorio e fa appello alla sua comprensione, seguita dalla parte centrale dell'orazione, ovvero i fatti in questione (*narratio*) e gli argomenti a favore e a sfavore (*confirmatio* e *refutatio*); infine, il discorso si chiude con una perorazione (*peroratio*) o riepilogo del caso, che comprende un trascinate appello all'uditorio. Nella terza fase, l'oratore rivolge la propria attenzione allo stile e abbellisce i pensieri con adeguate figure del discorso. La quarta fase (*memoria*) corrisponde alla memorizzazione dell'intero lavoro e l'ultima prevede che l'oratore esegua un'efficace esposizione (*pronuntiatio*) attraverso un adeguato controllo della voce e della gestualità.

Tra queste cinque categorie, la più importante nello sviluppo della retorica musicale è la terza, ovvero quella relativa allo stile, che comprende le figure del discorso. Tinctoris elaborò un insieme di otto regole, specificando i procedimenti relativi alla progressione delle voci, con particolare attenzione alla diade strutturale del contrappunto a due voci (*De arte contrapuncti*, III); nella sua forma più elementare le due voci si muovono insieme, nota contro nota, e Tinctoris si riferisce a tale procedimento definendolo *contrapunctus simplex*. In ambito musicale, Tinctoris predilige la varietà, e di conseguenza limita la ripetizione dei motivi (*redictae*); nella sua sesta regola del contrappunto, egli proibisce totalmente la ripetizione. Tinctoris si dimostra dunque sfavorevole al concetto di ripetizione retorica, che svolge un ruolo così essenziale nella musica intorno al 1500, per non parlare del sistema retorico-musicale elaborato da Joachim Burmeister (1606) alla fine del XVI secolo. Le figure elencate da Burmeister possono essere raggruppate per generi.

Al primo posto troviamo figure che impiegano la dissonanza come ornamento: commissura (*symblema*), e le già citate sincope (*syncope*), pleonasma

(*pleonasmus*), *parresia* (*parrhesia*). Le deviazioni dalla norma che prevede il moto contrario sono ottenute per mezzo di due figure, *congeries* (*congeries*) e falso bordone (*faux bourdon*); la prima figura rappresenta il moto parallelo ascendente, mentre il falso bordone normalmente appare nel moto parallelo discendente. Tre figure comportano deviazioni dalle norme modali: l'utilizzo di semitoni estranei al modo *pathopoeia* (*pathopoeia*) e, come avevamo già accennato in precedenza, le estensioni al di sopra o al di sotto dell'ottava modale, mediante l'*iperbole* (*hyperbole*) o l'*ipobole* (*hypobole*), [cfr. Joachim Burmeister, *figure retorico-musicali* (Musica poetica, 1606)].

Per una esemplificazione delle figure retoriche sopraccitate e una loro individuazione all'interno del brano rimandiamo ai paragrafi successivi.

### **Trascrizione su righe separati ai fini dell'analisi**

Riportiamo in questa sede una trascrizione in notazione moderna e fedele al manoscritto, in una versione chiaramente leggibile, con una ricopiatura pedissequa degli errori, e una invece, che comprenda la nostra reinterpretazione degli errori.

Segue dunque una trascrizione fedele (comprensiva di errori come nell'originale) in notazione moderna con le parti separate.

# Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

trascr. Paolo Schianchi

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The key signature is G major (one sharp). The first system (measures 1-4) begins with a first ending bracket. The time signatures are 2/2, 3/2, 5/4, and 4/4. The second system (measures 5-8) features time signatures of 3/2, 3/4, 3/2, and 2/2. The third system (measures 9-12) uses time signatures of 2/2, 3/2, 2/2, and 2/2. The score concludes with a repeat sign.

Musical score system 13-16. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff begins with a treble clef and a box containing the number 13. The music features a melodic line in the first staff, with rests in the second and third staves, and a bass line in the fourth staff. The time signature is 4/4.

Musical score system 17-20. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff begins with a treble clef and a box containing the number 17. The system includes changes in time signature: 3/4, 3/2, and 3/4. The music features a melodic line in the first staff, with rests in the second and third staves, and a bass line in the fourth staff. The time signature is 4/4.

Musical score system 21-24. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff begins with a treble clef and a box containing the number 21. The music features a melodic line in the first staff, with rests in the second and third staves, and a bass line in the fourth staff. The time signature is 4/4.

25

Musical score for measures 25-28. The score is in G major (one sharp) and consists of four staves. Measure 25 starts with a whole rest in the first staff, followed by a quarter rest and a quarter note G. Measure 26 continues with quarter notes G, A, B, C. Measure 27 has a 9/4 time signature and features a half note G with a fermata, followed by a quarter rest and a quarter note G. Measure 28 has a 3/2 time signature and contains a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in G major and consists of four staves. Measure 29 has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D. Measure 30 has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D. Measure 31 has a 3/4 time signature and a half note G with a fermata. Measure 32 has a 3/2 time signature and a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D.

33

Musical score for measures 33-36. The score is in G major and consists of four staves. Measure 33 has a whole rest in the first staff, followed by quarter notes G, A, B, C. Measure 34 has a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D. Measure 35 has a 9/4 time signature and a half note G with a fermata, followed by quarter notes A, B, C, D. Measure 36 has a 4/4 time signature and a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D.

Musical score for four staves, measures 37-38. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 37 contains the following notes: Staff 1: G4, A4, B4, C5; Staff 2: F#4, G4, A4, B4; Staff 3: whole rest; Staff 4: G3, F#3, E3. Measure 38 contains the following notes: Staff 1: G5; Staff 2: G4; Staff 3: G4; Staff 4: G3. A fermata is placed over the G5 in Staff 1.

1

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 1 is marked with a box containing the number '1'. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 5 is marked with a box containing the number '5'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 9 is marked with a box containing the number '9'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Copyright © 2003-2007 Paolo Schianchi

13

Musical score for measures 13-17. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A vertical dashed line is placed between measures 13 and 14. The time signature changes to 2/4 at the start of measure 14, to 3/4 at the start of measure 15, to 9/4 at the start of measure 16, and to 3/2 at the start of measure 17. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The time signature changes to 9/4 at the start of measure 19, to 3/4 at the start of measure 20, and to 3/2 at the start of measure 21. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

22

Musical score for measures 22-24. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The time signature changes to 5/4 at the start of measure 23 and remains 5/4 for measure 24. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

25

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a bass line with rests and occasional notes. The third staff (treble clef) is empty. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with some rests. The second staff (treble clef) contains a bass line with eighth notes. The third staff (treble clef) contains a bass line with eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ed ora proponiamo le correzioni in una trascrizione polifonica a fini analitici.

1

## Gagliarda

trascr. Paolo Schianchi

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

1 **S<sub>1</sub> al V** **modo ionico**

5 **consequente tematico** **I** **#VII<sub>3</sub>** **I**

**IV** **V<sup>5</sup>(3+)**

**S<sub>2</sub> al I** **modo eolio** **S<sub>2</sub> al V**

9 **V<sub>3</sub><sup>5</sup>** **IV<sub>3+</sub><sup>5</sup>** **V<sub>3+</sub><sup>5</sup>** **I<sub>3+</sub><sup>5</sup>** **S<sub>1</sub> al V**

**elemento tematico cadenzale**

**(modo misolidio  $\flat_3$  di fa#, ionico  $\flat_3$  di si)**  
**(scala min. melodica di si)**

Copyright © 2003-2007 Paolo Schianchi

13

consequente tematico

$S_1''$  al V

$S_2''$  al I

17 I  $\#VII_3^o$  I  $V_3^s$

modo eolio

$S_2'$  al V

21 IV  $V_{3+}^s$  I $_{(3+)}^s$

III° EPISODIO nuovo elemento tematico proemiale (modo eolio #7) (min.arm.)  
anticipazione retrograda del tema della 2ª sez., variante del tema della Gagliarda

aumentazione

aumentazione

The image displays a musical score with four systems of staves, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The score is annotated with various harmonic and melodic analysis tools:

- System 1 (Measures 25-32):** Features a vocal line starting at measure 25. Annotations include  $V_{3+}^{-5}$  (inverted triad),  $I_{3+}^{-5}$ , and  $II_{3+}^{-5}$  (V del V). A text box specifies "(m. misolidio  $\flat 3$  di fa#, ionico  $\flat 3$  di si) (scala min. melodica di si)".
- System 2 (Measures 29-32):** Includes a "regione di FA#m" annotation and a  $V_3^{-5}$  chord symbol.
- System 3 (Measures 33-36):** Shows a progression from  $I_{3+}^{-5}$  to  $V_3^{-5}$  and  $V_3^{-5}$ . A  $VI_{3+}^{-5}$  chord is also indicated.

Red arrows and boxes highlight specific melodic and harmonic elements across the systems.

4

The image shows a musical score with four staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 4/4. The first measure is marked with a box containing the number 37 and the chord symbol  $I_3^5$ . The second measure is marked with  $V_{3+}^5$ . The third measure is marked with  $V_4^5$ . The fourth measure is marked with  $V_{3+}^5$ . The fifth measure is marked with  $I_3^5$  and the text "triade minore". A red curved arrow points from the  $V_{3+}^5$  chord in the second measure to the  $I_3^5$  chord in the fifth measure. A red curved arrow points from the  $V_4^5$  chord in the third measure to the  $V_{3+}^5$  chord in the fourth measure. A purple oval highlights the first three notes of the first staff (F#, C#, G#), with a red arrow pointing to the right. A red arrow points from the first staff to the second staff. A red arrow points from the first staff to the fourth staff. The second staff contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 4/4. The third staff contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 4/4. The fourth staff contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 4/4.

1

**S<sub>1</sub> al V** **modo ionico**  
variante del tema della 1ª sezione (Gagliarda)

**consequente tematico**  
IV<sup>5</sup> (3) V<sup>5</sup> 3+

**S<sub>1</sub> al V**

**cesura ritmica**

**S<sub>1</sub> al I TESTA**

**S<sub>1</sub> al I**

#VII<sub>3</sub><sup>6</sup> cfr. 1ª sez. bb.7-8 I

**cesura ritmica**

**S<sub>1</sub> al V**

II<sub>3</sub><sup>5</sup> (V del V) V<sub>3</sub><sup>5</sup> (I del V)

regione di FA#

**II° EPISODIO**

**13**  $IV_3^5$  *aumentazione*  $V_4^5$   $V_{3+}^5$   $I_{3+}^5$  **nuovo elemento tematico**  
 (m.misolidio di si)  
 (m.eolio di si)  
 conduzione omoritmica (m.frigio di fa#)  
 (m.eolio di si)  
 conduzione omoritmica

**18** *florificatio vocis (m.perpetuo)*  $V_{3+}^5$   $I_{3+}^5$  *triade magg.*  
 ionico di re eolio di si (m.misolidio di si)  
 dorico di mi misolidio di la  
 conduzione moto omoritmica contrario  
 rafforzativo

**22**  $V_3^5$   
 (m.eolio di si) frigio di fa# conduzione omoritm.  
 conduzione omoritmica frigio di fa# conduzione omoritmica  
 eolio di #7 di fa# (min.arm.) rafforzativo

25 **florificatio vocis (m.perpetuo)**

ionico di re      misolidio di la      eolio di si

29 **CODA su accordo spezzato**

conduzione omoritmica      conduzione omoritmica

nota di volta tonalmente ambigua

**terza piccarda**

(regione di Si)

triade maggiore

## **Analisi Armonica e Formale**

Innanzitutto intendiamo fare una precisazione.

I modi individuati nella precedente partitura sono indicati con una nomenclatura storicamente successiva a quella in uso ai tempi di Santino Garsi da Parma.

Ai fini di una maggior chiarezza terminologica ricordiamo dunque le corrispondenze tra nomenclatura rinascimentale e moderna, indicando con F la nota *finalis*, su cui è costruito il modo, immaginando di partire dal modello della scala diatonica maggiore di do.

- *protus* = dorico (F sul re)
- *deuterus* = frigio (F sul mi)
- *tritius* = lidio (F sul fa)
- *tetrardus* = misolidio (F sul sol)

Avendo già evidenziato i punti più controversi nel capitolo 6 al paragrafo intitolato “Analisi comparata ai fini di una trascrizione interpretativa per l’esecuzione” (i più gravi sono indicati con un segno rosso sul manoscritto originale che riportiamo in appendice a questa tesi), intendiamo ora descrivere brevemente l’impianto formale del brano.

La Gagliarda in questione si presenta come una forma dal carattere coinciso e sprezzante, e dalla breve durata.

Questo tipo di componimento adotta qui una struttura compositiva accentuatamente unitaria: il tema viene presentato in diminuzione ritmica progressiva. Il soggetto, inteso come elemento tematico dominante, cifra compositiva dell’intero brano e cellula germinale dello stesso, è trattato in stile

imitativo con continue modificazioni ritmiche e non viene ripetuto nella sua configurazione originaria, bensì presentato con alterazioni sempre diverse. Nella forma più esatta di gagliarda s'incontra solo raramente lo schema di canzone ABA, e come vedremo qui non è possibile applicarlo.

Il principio della variazione, che ritroviamo nella seconda sezione priva di titolo, esula tuttavia dal concetto di singola forma. Spesso Santino, come in questo caso, sviluppa due differenti pezzi dalla stessa melodia; anche se, curiosamente nel secondo non compare il corrispondente della gagliarda (ad esempio la pavana).

Possiamo pertanto parlare di una forma doppia della stessa tipologia.

Per l'osservazione storico-musicale questa doppia gagliarda è di alto interesse, in quanto la sua impostazione formale indica a quali esperimenti sul liuto era sottomessa la musica da ballo in questo periodo.

Alla già citata varietà imitativa, basata sulla contrapposizione di elementi tematici nel disegno formale va tuttavia associata un'idea di schema (in questo caso abbiamo sempre due esposizioni alla dominante seguiti da un'imitazione al primo grado e una nuovamente al V), sebbene sia ancora impossibile individuare uno schema rigido e ricorrente per i differenti brani.

Il termine francese "gaillard" significa: spigliato, sprezzante, vivace, allegro, mentre l'italiano "gagliardo" richiama il concetto di forza. In realtà, come vedremo, la gagliarda è un ballo molto solare in ritmo originariamente vivace. Ma questo carattere non si è mantenuto nel tempo. Thomas Mace nella sua opera "Musick's Monument" del 1676 scrive che la gagliarda ubbidisce a un ritmo ternario lento e ha carattere abitualmente serio. Poiché egli rappresenta una fonte assolutamente affidabile per la pratica musicale del tempo, non c'è da dubitare che l'espressione della forma della danza abbia subito una trasformazione molto

radicale e molto diffusa, in relazione con l'ingresso della gagliarda nella musica d'ascolto. Su questa scia, nuovi contenuti compositivi hanno portato a nuove modalità espressive, e spesso atmosfere pervase da una grande serietà si contrappongono all'originaria e allegra concitazione che per lungo tempo distinse questa forma.

Ma torniamo all'analisi specifica del brano.

Purtroppo il documento originale è, come sappiamo, poco chiaro specialmente in merito alla notazione mensurale (segni ritmici, linee di battuta), e questo rende la trascrizione piuttosto problematica.

Nonostante questo il manoscritto lascia trapelare come la trama contrappuntistica sia spinta al culmine.

Ritmicamente è perciò senz'altro il pezzo più complicato di tutta la produzione garsiana a noi nota.

La struttura della prima Gagliarda segue la struttura di cui sotto.

				b.23: <b>cadenza</b> cesurante					
	V	I	V			V	I	V	
bb.1-9:	S <sup>1</sup>	S <sup>1</sup>	S <sup>2</sup>	S <sup>2</sup>	bb.24-30:	T	T	T	T
	V	I	V	<b>imitazioni</b> di brevi inserti tematici		VII			
bb.10-22:	S <sup>1</sup> ,	S <sup>1</sup> ,	S <sup>2</sup> ,	S <sup>2</sup> ,	bb.36-38:	T	<b>cadenza</b>		

Dove S e T sono elementi tematici che, nell'economia del brano, potrebbero essere definiti come *cantus firmus*, quasi dei soggetti in considerazione della loro valenza contrappuntistica e delle loro imitazioni e diminuzioni.

Secondo la terminologia suggeritaci dalla retorica del tempo, chiameremo i procedimenti imitativi di cui è pervasa questa composizione con il termine *fuga realis*, termine che ai tempi non possedeva ancora la moderna accezione di una fuga dove la risposta riprende il soggetto mantenendone inalterati i suoi intervalli.

Nella fase proemiale, che individuiamo nelle prime nove battute della prima Gagliarda, il "soggetto", costruito sul modo ionico di fa#, viene esposto alla dominante e subito imitato da una voce inferiore, mentre a battuta 5 sopraggiunge una sorta di "conseguente tematico", ovvero un elemento melodico con una forte connotazione ritmica, che sembra voler concludere questa prima esposizione alla dominante e che termina con la tonica, aprendo la strada al secondo elemento tematico, enunciato al basso e basato sul modo eolio di si, immediatamente ripreso dalla stessa voce, ma alla dominante e con una piccola variante ritmica.

Alle battute che vanno da 10 a 22 assistiamo a una serie di riesposizioni variate (ovvero diminuzioni) del "cantus firmus", che seguono lo stesso ordine di apparizione delle precedenti battute (due esposizioni del primo soggetto alla dominante, una del secondo soggetto alla tonica, seguita da una alla dominante).

Tra queste due zone individuiamo, a battuta 10 e 11, un elemento tematico con funzione cadenzale, che non verrà imitato, secondo la categoria retorica denominata *parembole*. Una figura retorica di simile valenza riapparirà a battuta 24 di questa stessa Gagliarda, mentre a battuta 16 della successiva Gagliarda il nuovo elemento tematico suggella la cesura e l'inizio di un nuovo episodio, di cui tuttavia sarà il modello per le successive imitazioni.

A battuta 23 assistiamo ad una cadenza perfetta su una triade maggiore con funzione fortemente cesurante.

Ne sono prova l'*aposiopesi* (conclusione di tutte le voci) e la presenza dell'ottavo coro a vuoto, che, realizzando la tonica al suo registro grave, rafforza la cadenza preparando l'ascoltatore alla comparsa di un nuovo episodio e di un nuovo elemento tematico proemiale. Sebbene sia un'osservazione un po' forzata, ci pare interessante far notare al lettore come questa frase a battuta 23-24, costruita sul modo eolio di fa# con VII grado alterato (secondo la figura retorica della *pathopeia*, dove in questo caso la nota estranea al modo è il mi#, che forma una scala minore armonica), contenga un'anticipazione retrograda del tema su cui verrà costruita la seconda Gagliarda (fa#-la-sol#-fa#-fa# che diviene fa#-fa#-sol#-la-fa#).

Da battuta 24 a battuta 30 assistiamo ad un susseguirsi di imitazioni di brevi inserti tematici: siamo nella zona centrale del brano, che ha una valenza transitiva e che sfocierà in una più schematica zona di conduzione imitativa a battuta 31 e ss.

Da battuta 31 a 35, infatti, assistiamo ad un procedimento imitativo di un elemento tematico differenziale e leggermente più ampio, che viene esposto rispettando la sequenza già incontrata in fase proemiale (due esposizioni al V, una al I e un'ultima al V).

A battuta 36, dove i movimenti armonici conducono gradualmente ad una cadenza forte che suggella la conclusione di questa prima Gagliarda, ritroviamo un'ultima imitazione di quest'ultimo tema alla sensibile. Questo ovviamente a riprova del momento giustificatamente tensivo che prelude alla cadenza finale.

Interessantissimo, e assai pionieristico per i tempi, è il fatto che il brano si chiuda inequivocabilmente su una triade minore. In merito a questo aspetto abbiamo già detto molto al capitolo 6, nel paragrafo intitolato "Riflessione, discussione e ricostruzione dei punti più controversi".

Nella seconda Gagliarda, priva di titolo, ma intendibile come variazione del primo brano (del tutto simile è infatti l'elemento tematico germinale), lo schema seguito dal Garsi è il seguente.

	V	b.5:	I	b.9:	bb.14-17:	bb.18-20:	
bb.1-4:	S <sup>1</sup> S <sup>1'</sup>	cesura	S <sup>1</sup> (S <sup>1'</sup> )	cesura	imitazioni	fioritura	
	V	b.11-15:			bb.21-24:	bb.25-28:	bb.29-33:
bb.10:	S <sup>1'</sup>	regione di dominante cadenza al I grado maggiore			imitazioni	fioritura	cadenza e coda su accordo spezzato

In questa seconda sezione, che è poi un'ulteriore gagliarda associata alla prima, della quale costituisce una variazione nella stessa forma, la struttura pare più libera.

In fase proemiale (bb.1-4) assistiamo all'esposizione del tema sulla dominante, seguito da una battuta (la numero 5) ritmicamente cesurante (la valenza di cesura è rafforzata non solo dall'omioritmia delle parti, che qui sospendono i procedimenti contrappuntistici e realizzano una triade minore costruita sulla tonica, ma anche dal movimento cadenzale IV-V-I e dall'ottavo coro a vuoto che rafforza la cadenza stessa).

E interessante notare un chiaro esempio di *syncope* (intesa come forma retorica che prevede la sospensione ritmico-armonica sulla dominante) all'inizio della seconda battuta.

Segue (b.6) l'imitazione del soggetto variato al basso, questa volta esposto al I grado e accennato a battuta 8, dove compare solo la testa del tema, che viene interrotto secondo la prassi retorica denominata *apocope* (si vedano a titolo esemplificativo anche le battute 16, 17, 18, 22, 23 e 24).

Ancora, nella seconda parte di battuta 9, sopraggiunge un intervento omoritmico delle parti paragonabile a b.5, ma incentrato sulla dominante, caratterizzato da un'assoluta, armonica verticalità e da un'interruzione del contrappunto (*aposiopesi*), con il chiaro intento dell'autore di separare gli eventi imitativi.

Seguono (bb.10 e ss.) un'imitazione del tema nella sua prima diminuzione alla dominante e uno spostamento verso la regione armonica di fa# minore, preannunciata dallo stesso elemento tematico che non è più basato semplicemente sul modo ionico puro, ma su uno ionico fi fa# con III grado abbassato, in conformità con l'idea già citata di *pathopeia*, che ci riporta alla scala minore melodica ascendente. Dalla battuta 11 compare una cadenza perfetta nella nuova e temporanea regione ed un movimento delle parti che terminerà sul I grado maggiore chiudendo tutto il primo episodio proemiale e dando spazio all'avvento di un nuovo elemento tematico (b.16 e ss.) che si basa sull'ambiguità tra il modo eolio di si e il *tetrardus* di si e che verrà ampiamente imitato citando in aggiunta il modo *deuterus* di fa# (si veda a tal proposito l'analisi grafica riportata nelle pagine precedenti).

In questa sede le imitazioni si infittiscono e le voci si inseguono in un contrappunto che mette alla prova l'esecutore e i limiti strumentali di uno strumento che meno si presta alla polifonia di altri.

Assistiamo qui a numerosissimi casi di omoritmia e di *anaphora*, dato che non tutte le voci partecipano ancora al gioco imitativo.

Da battuta 18 a battuta 20 notiamo uno splendido caso di sviluppo virtuosistico della prima voce, che, sulla scorta della tradizione vocale, ricama una monodia accompagnata su di un semplice movimento di basso. Si tratta di una sorta di moto "perpetuo" di breve durata, che gioca sui modi *protus* di mi (b.18), *tetrardus* di la, ionico di re ed eolio di si (b.19) in una sorta di "*florificatio vocis*".

Tale fioritura, paragonabile a quella di b.25 e ss., è da ricondurre alla tradizione vocale, dato che ne conserva le caratteristiche fraseologiche.

*"Caratteristica della protostoria della musica strumentale, prima dello scorcio iniziale del Seicento, è da un lato una fondamentale autonomia, dall'altro (e per contro) un costante riferimento alle forme coeve della musica vocale.» Lorenz Welker (La musica europea dal gregoriano a Bach, Volume primo, Einaudi Editore, Torino 2004-2006; pp. 267)"*

Tale episodio si chiude con una cadenza perfetta con terza piccarda al I grado (bb.20-21), che prelude alla ripresa del contrappunto basato sullo stesso tema, stavolta rafforzato da una maggior omoritmia, da una massiccia intensificazione delle voci nel gioco imitativo, al quale questa volta tutte partecipano attivamente quasi a voler preannunciare all'ascoltatore l'approccio conclusivo del brano.

Il tema già esposto inizialmente a battuta 16 viene riproposto identico sempre al soprano (b.21), ma è rafforzato dalla presenza di una voce intermedia inferiore che procede omoritmicamente per moto contrario.

Alle battute 25-28 ritroviamo un interessante episodio di carattere virtuosistico assolutamente affine a quello già indicato a b.18 e ss.

Il suo movimento ondulato è evidente (cfr. il grafico delle pagine precedenti).

In merito alle caratteristiche che rendono così interessante questo passaggio citiamo Zanolini, che osserva quanto segue in merito alla costruzione fraseologico-contrappuntistica a carattere vocale nel Cinquecento.

*"L'optimum si ottiene mediante la ricerca di una conduzione lineare che alterni gradi e salti, da cui risulti una linea melodica semplice distesa e ondulata (procedimento a terrazze); essa si appoggerà a un punto culminante all'inizio, all'interno o alla fine della linea che domini l'intero percorso del disegno, al quale si arrivi o dal quale si parta senza sbalzi e senza discontinuità di procedimenti."*

*(Renato Dionisi, Bruno Zanolini; La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento, ed. Suvini Zerboni, p.13)*

Tale episodio termina a battuta 29 con una cadenza perfetta al I grado minore, rafforzata da una quarta sospesa sull'accordo di dominante che la compone.

Il brano potrebbe dunque dirsi concluso, se non fosse che proprio da battuta 29 prende le mosse un felicissimo quanto tecnicamente ardito movimento cadenzale di spezzatura dell'accordo di si minore.

Siamo in presenza di una breve coda.

Da notare al basso la ripetizione dello stesso identico disegno ritmico-melodico, secondo la figura retorica denominata *palillogia*.

Per quanto concerne le altre figure retoriche presenti nelle due sezioni appena analizzate, citiamo per concludere:

- il *climax* di b.31, dove troviamo imitato alla dominante il movimento del basso di b.29 costruito sulla tonica;

- le numerose note di volta (*symblema*) evidenziate nel grafico alle bb. 8, 19-20, 25, 26, 30, 34 della prima sezione;
- la *pathopeia*, che prevede la presenza di note estranee al modo utilizzato in un particolare frangente (si veda ad esempio, a tal proposito, il grafico alle bb. 24 e 27 della Gagliarda);
- il *faux bourdon*, ovvero il falso bordone, che, sebbene solitamente considerato tale allorquando il moto parallelo discendente della voce superiore viene armonizzato per quarte e seste discendenti (come a b.19 e 28 della prima parte e in particolare alla b.22 della seconda sezione), è definibile come tale per estensione, nei seguenti casi di moto parallelo discendente: b. 13 della seconda sezione, b.17 e 23 della stessa, bb. 25, 26, 30, 34 della prima Gagliarda).
- il *congeries*, che sappiamo essere un moto ascendente e parallelo di due o più parti (cfr. bb. 11 e 12 del primo movimento).

Per quanto concerne la ritmicità dei due brani, ci basti osservare come la complessità metrica, che sembra spiegare la mancanza di indicazione di *tactus* in entrambe le sezioni, sia tuttavia riconducibile a una suddivisione degli accenti e delle misure che rimane ternaria (*tactus* ineguale, ovvero tempo perfetto), come d'altronde è tipico in simili forme.

*“L’irregolarità è una qualità del ritmo” Ralph Kirkpatrick  
(L’interpretazione del clavicembalo ben temperato; p.69)*

L’irregolarità e la complessità da cui è caratterizzato l’intero componimento trova uno dei momenti più interessanti nell’*hemiola* di battuta 27 e 28.

In corrispondenza di tali battute ritroviamo infatti un chiaro esempio di *hemiola*, che – come sappiamo – prevede il raggruppamento binario di due gruppi ternari,

per cui l'accento tonico, secondo la divisione 2+2+2, si estende alle due battute in questione, appoggiandosi al soprano sul re dell'inizio di b.27, sul sol della stessa, e infine sul fa# di b.28.

Similmente, è possibile individuare un'hemiola alle bb.19 e 20, con accenti sul terz'ultimo re di battuta 19, sull'ultimo mi della stessa, e sul do# di b.20.

L'ambiguità ritmica di questo brano è dunque evidente. Leggiamo sempre su un'opera di Zanolini e Dionisi quanto segue.

*"Infine c'è da considerare che a volte le voci di una composizione non hanno tutte lo stesso segno ritmico, ma alcune sono in tempo binario e altre in tempo ternario, oppure tutte in tempo ternario ma con segni mensurali diversi. In questi casi nascono sovrapposizioni ritmiche anche complesse, soprattutto nel primo '500, quando è ancora viva la tradizione del '400 fiammingo.*

*I problemi di trascrizione in questi casi sono notevoli [...]."*

*(Renato Dionisi, Bruno Zanolini; La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento, ed. Suvini Zerboni, p.263)*

E ancora (segue).

*"In definitiva nel tempo ternario a tactus ineguale si riscontra una grande libertà ritmica interna, per cui facilmente si incastrano fra loro ritmi binari e ternari [...]."*

*(Renato Dionisi, Bruno Zanolini; La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento, ed. Suvini Zerboni, p.269)*

## **Lo Stile**

Abbiamo già detto molto dei tratti compositivi che distinguono la Gagliarda appena analizzata e altre composizioni garsiane.

Osservando la produzione garsiana è facilissimo notare come la forma prediletta da questo autore sia la gagliarda.

Per questo ci pare opportuno dare qui una breve descrizione della forma in questione e dei tratti stilistici di questo autore, che ben si colloca tra i liutisti più interessanti del suo tempo e che testimonia una delicata quanto significativa fase evolutiva della musica tra modalità, tonalità, monodia e contrappunto.

Considerando che, per periodo storico e limiti strumentali, il contrappunto appena analizzato non appare ancora nella veste matura che troverà la sua massima espressione nella produzione bachiana, ci sembra d'uopo parlare piuttosto di semi-contrappunto (cfr. Arnold Schönberg - Elementi di composizione musicale, Suvini Zerbin, Milano, p.88).

*“Trattamento semicontrappuntistico e quasi contrappuntistico.*

*Mentre il «semicontrappunto» ha delle implicazioni motiviche e anche tematiche, il «quasi-contrappunto» l' non va spesso più in là di un modo di fiorire, melodizzare e vitalizzare nell'armonia parti che altrimenti non avrebbero nessuna importanza.*

*Il semicontrappunto non si basa sulle combinazioni come il contrappunto multiplo, vale a dire su imitazioni canoniche ecc., ma solo su un libero movimento melodico di una o più voci.”*

Il Garsi è stato più volte paragonato, per livello compositivo, al più celebre liutista rinascimentale, ovvero John Dowland.

Si confronti ad esempio, a tal proposito, la Gagliarda n° 18 di p.338 dell'opera di Osthoff (Vgl II n°13) Ms40032 con il brano "Awake Sweet Love" di Dowland.

La fama di Garsi presso i suoi contemporanei è confermata dalla presenza di alcune concordanze peraltro in precedenza ufficialmente quanto sommariamente dichiarate come “non attribuibili”, nell'Appendice di una delle più celebri antologie rinascimentali di musica per liuto, ad opera di Vincenzo Galilei, padre di Galileo e autore del celeberrimo Fronimo.

Si tratta del *“Libro di intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passemuzzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde et altre cose ariose composte in diversi tempi da Vincentio Galilei, scritto l'anno 1584”*

[Fondo Anteriori A Galilei n.6, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze]

Lo stile garsiano pur, nella sventurata vicenda che vede dimenticata gran parte della sua opera, troverà citazione in opere assai lontane nel tempo.

Il celebre compositore Ottorino Respighi, ad esempio, scrisse nel 1932 la celebre Suite n.3 di Arie e Danze Antiche, la quale differisce dalle prime due Suites scritte in precedenza in quanto arrangiata per soli archi e per un'atmosfera pervadente di totalizzante malinconia. Tale Suite si basa su canzoni per liuto di Besard, su un pezzo per chitarra barocca di Lodovico Roncalli, brani di Santino Garsi da Parma e altri compositori anonimi.

Ma vediamo ora di dare qualche informazione più precisa in merito alla forma della gagliarda.

Come è noto, la gagliarda è una danza a carattere vivace di origine italiana, diffusa nei secoli XVI e XVII. In tempo ternario, è spesso accoppiata con la pavana o il passamezzo. Inizialmente fu danza di corte; nel '600 entrò anche nella musica d'arte strumentale, spesso come parte della suite.

Si tratta di una danza di coppia, dove il tempo ternario era solitamente espresso in 3/2, 3/8 o 6/8, apparsa in Lombardia verso 1480. Entrò gradualmente in competizione con altre danze di carattere grave e solenne, guadagnando rapidamente consensi fino a divenire una danza molto apprezzata nel XVI secolo, spesso seguendo le pavane nel proseguimento delle danze.

Talvolta chiamata "romanesca" (da intendersi nell'accezione di gagliarda alla maniera romana) si diffuse per tutto il continente europeo tra la metà del '500 e del '600.

Legata al più antico saltarello e imparentata con il tourdion (o tordion) francese, in una forma e una veste più sostenuta ed elevata, la gagliarda include cinque passi di base: tre "salti minori" («sauts mineurs»), un "salto maggiore" («saut majeur») ed una "cadenza" («cadence»). Fabritio Caroso (1581) e Cesare Negri (1604) furono tra i primi a descriverla.

Nel 1589, Thoinot Arbeau fornisce una approfondita descrizione di differenti tipologie di gagliarde nella sua opera dal titolo Orchésographie.

A titolo esemplificativo vi ritroviamo: Il traditore mi fa morire, Anthoinette, Baisons-nous belle (Baciamoci o mia bella), Si j'aime ou non (Se l'amo o no), La fatigue (La fatica), La Milanese, J'aimerais mieux dormir seulette (Preferirei dormire sola) e L'ennui qui me tourmente (La noia che mi tormenta).

I cinque passi di danza di base della gagliarda sono i seguenti:

(tempo 1): passo "grave" sinistro, detto anche «pied en l'air» sinistro

(tempo 2): passo "grave" destro, detto anche «pied en l'air» destro

(tempo 3): passo "grave" sinistro, detto anche «pied en l'air» sinistro

(tempo 4 e 5): passo "grave" destro, detto anche «pied en l'air» destro, seguito da un «saut majeur»

(tempo 6): "posizione" sinistra (riportare entrambi i piedi a terra, piede sinistro in avanti, piede destro dietro)

La misura seguente si balla poi in maniera speculare, dopo di che è possibile variare i cinque passi con un'infinità di sequenze differenti.

# **Capitolo 8**

## **L'ESITO DEL LAVORO DI TRASCRIZIONE INTERPRETATIVA**

---

### **Le partiture a fini interpretativi**

Nelle pagine seguenti è possibile visionare il risultato di questo lavoro.

Seguono nell'ordine i manoscritti originali, e la partitura chitarristica diteggiata con intavolatura a fronte. Per le incongruenze si rimanda al capitolo concernente il metodo di trascrizione.

Gayfarda di Santini.

A handwritten musical score on aged paper, consisting of ten systems of music. Each system has two staves. The notation is a mix of rhythmic symbols (vertical lines, stems, beams) and letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) written in a cursive, somewhat shorthand style. Some systems include dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is written in black ink and shows signs of age, including some staining and fading.

Handwritten musical score on aged paper, numbered 321 and 124 in the top right corner. The score consists of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *ff*, and *fff*. The handwriting is dense and somewhat difficult to decipher, but the overall structure suggests a complex piece of music. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

1

# Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

Trascrizione in notazione chitarristica ( 3 = fa#)

Valori ritmici quadruplicati in modo da riportare il particolare sistema grafico dell'intavolatura alle consuetudini della notazione mensurale in uso nel Cinquecento.

trascr. e diteggiatura  
Paolo Schianchi

Stanghette di suddivisione delle "caselle" come nell'originale.

C II (1/2) C II-----

9----- B.A.----- C II-----

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a whole note chord G2-B2-D3. Measure 12 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 6.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef, key signature of one sharp, and common time. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 14 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef, key signature of one sharp, and common time. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 16 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. The lyrics "p i p i" are written below the notes. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef, key signature of one sharp, and common time. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 18 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 3, and 4.

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef, key signature of one sharp, and common time. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 20 continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line has a whole note chord G2-B2-D3. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

21

23

25

C II (4/6) C II-----

27

29

C II-----

31 B.A. C II

33 C II-----

35 (B.A.) C II-----

37 C II-- C II-- C II-----

Musical notation for the first system, measures 1-2. The treble staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 3, 1, 2, 3, 4, 4, 4, 4, 2, 1) and a circled '3' indicating a triplet. The bass staff shows a bass line with fingerings (2, 2, 4, 6, 2, 7, 4, 5, 6, 7, 0, 0). Chord diagrams for C VII (2/6) and an alternative fingering are provided.

Musical notation for the second system, measures 3-4. The treble staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 3, 1, 3, 1, 3, 3, 4, 3). The bass staff shows a bass line with fingerings (2, 4, 0, 4, 2, 2, 0, 2, 2, 0, 3, 2, 0, 2). Chord diagrams for C II (2/6) and C II (5/6) are provided.

Musical notation for the third system, measures 5-6. The treble staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 4). The bass staff shows a bass line with fingerings (2, 2, 4, 0, 2, 0). Chord diagrams for C II (1/2) and C II (5/6) are provided.

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. The treble staff shows a melodic line with fingerings (3, 4, 1, 4, 2, 0, 4, 4). The bass staff shows a bass line with fingerings (4, 4, 2, 4, 5, 2, 5, 0, 2, 0). Chord diagrams for C II (1/2) and C II (5/6) are provided.

Musical notation for the fifth system, measures 9-10. The treble staff shows a melodic line with fingerings (3, 1, 3, 3, 1, 2, 3, 2). The bass staff shows a bass line with fingerings (4, 3, 1, 3, 4, 2, 4, 4, 2, 3, 4, 3). Chord diagrams for C II (1/2) and C II (5/6) are provided.

11 **C IV** **C II (2/6)**

diteggiatura alternativa: 1 1 3 2 5 3

13 **C II**

16

18

20

22 C II ..... C III (3/6)

0 0 2 3 2 4 2 1 | 2 0 2 3 2 3 2 0 | 5 2 3 2 4 4 2

25

3 2 3 0 2 3 | 0 3 0 2 0 2

27

3 0 2 3 3 2 | 0 3 2 4 5

29 C II --- C II ---

2 2 1 2 4 | 2 2 1 2 4 | 2 4 0

32 C II ---

4 2 | 0 1 2

# Capitolo 9

## CONCLUSIONI

---

### **Un autore ritrovato**

Dopo un'attenta analisi della sua opera, siamo lieti di poter affermare come realmente Santino Garsi da Parma abbia meritato di essere ricordato per la sua arte attraverso più di cinquecento anni.

La speranza è che questo lavoro di ricerca riesca a gettare un po' di luce su un autore le cui musiche sono ingiustamente sommerse per cause storiche (guerre e bombardamenti in primis) riferibili alla modernità.

Il nostro desiderio è quello di poter dare modo alla Città di riscoprire un musicista del Rinascimento italiano dalle indiscutibili doti tecniche e compositive, tanto da essere stato spesso paragonato al più celebre e apprezzato dei liutisti, John Dowland.

La tesi che abbiamo dimostrato, citando alcune tra le più autorevoli fonti enciclopediche e musicologiche è quella di un'attuale e persistente mancanza di informazioni corrette sul Garsi, sulla sua vicenda biografica, sulle informazioni e i manoscritti a lui riferiti, e persino sull'esistenza e sulla collocazione delle sue musiche.

Ci auguriamo che le piccole scoperte, le precisazioni, e le correzioni ad alcune erronee credenze diffuse tra alcuni musicologi, liutisti e studiosi in genere, rappresentino un piccolo passo avanti per la ricerca e favoriscano l'inizio di una riscoperta di questo autore, ingiustamente rappresentato da rarissime trascrizioni,

spesso di scarso livello e di dubbia scelta, e da ancor più rare esecuzioni della sua musica, tuttora misconosciuta ai più.

Auspichiamo che in un prossimo futuro si possano veder pubblicate trascrizioni operate sui manoscritti originali ed effettuate attraverso un'attenta analisi comparata delle fonti riscoperte e delle ampie concordanze ritrovate in numerose altre raccolte antologiche cinque/seicentesche di intavolature per liuto.

È stata una storia non comune e assai travagliata a consegnarci le musiche di questo autore.

Ora, dopo tanti secoli di oblio, è nostro emozionante quanto doveroso compito riportare queste opere alla luce per donare loro nuova vita, attraverso l'esecuzione delle stesse sullo strumento originario e, perché no, attraverso la trasposizione su quello che potremmo definire il suo moderno e lontano erede, la chitarra.

# Capitolo 10

## APPENDICE

---

### **Trascrizioni**

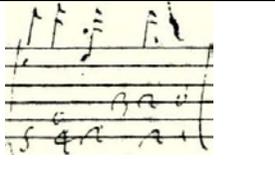
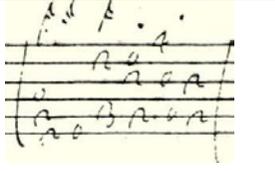
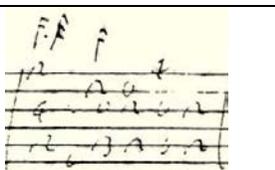
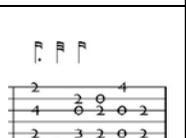
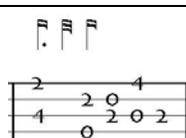
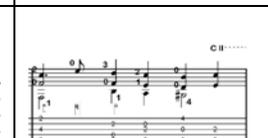
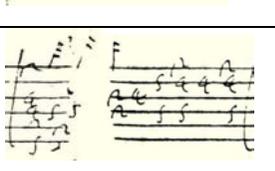
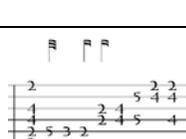
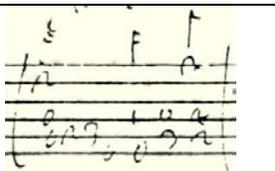
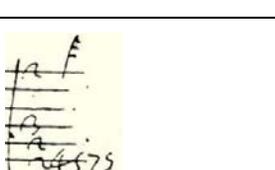
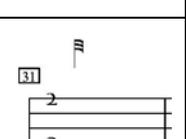
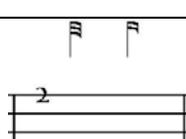
Riportiamo per comodità del lettore le diverse tipologie di trascrizione effettuate ai fini di questo lavoro qui raccolte a scopo di consultazione.

## Tabella per l'Analisi comparata

**LEGENDA:** B.=numero di battuta; **Ms.orig**=manoscritto originale; **Intav.**=ricopiatura in bella copia del ms.orig.; **Tr.integr**=Trasposizione in notazione moderna (trascrizione integrale) con errori; **Tr.interp.ogg.**=Trascrizione oggettiva (con errori) con interpretazione della polifonia; **Osthoff**=trascrizione di Osthoff della stessa battuta; **Prop.intav.**=intavolatura della proposta di trascrizione interpretativa con correzione degli errori; **Prop.interpr.corr.**=proposta di trascrizione interpretativa con correzione degli errori e intavolatura corretta a fronte.

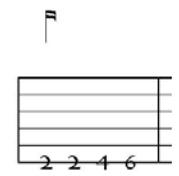
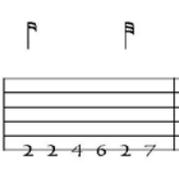
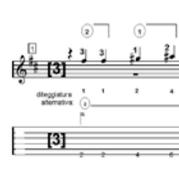
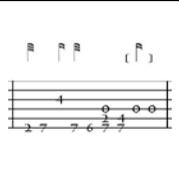
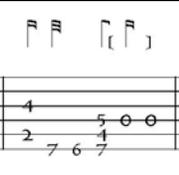
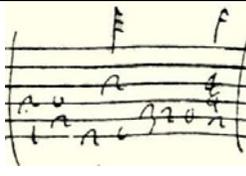
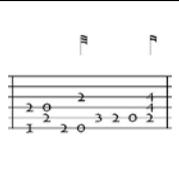
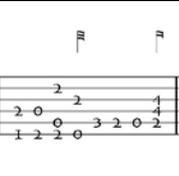
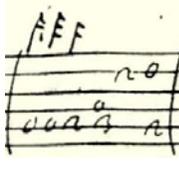
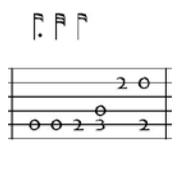
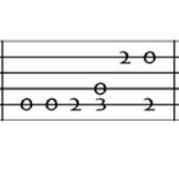
<b>I<sup>a</sup> parte</b>							
<b>Battuta</b>	<b>Ms.orig.</b>	<b>Intav.</b>	<b>Tr.integr.</b>	<b>Tr.interp.ogg.</b>	<b>Osthoff</b>	<b>Prop.intav.</b>	<b>Prop.interpr.corr.</b>
3							
4							

5							
14							
15							
16							
19							
20							

24							
25							
26							
27							
28							
31							

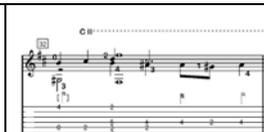
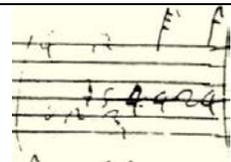
32							
35							
36							
37							

**I<sup>a</sup> parte**

Battuta	Ms.orig.	Intav.	Tr.integr.	Tr.interp.ogg.	Osthoff	Prop.intav.	Prop.interpr.c orr.
1							
2							
4							
8							

9							
10							
11							
25							
30							

32



Manoscritto Originale

320.

*Gayfardo di Sauton.*

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 320 in the top left corner. The title 'Gayfardo di Sauton.' is written vertically on the left side. The score consists of ten systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes notes, rests, and bar lines. Several notes and rests are circled in red, indicating specific points of interest or corrections. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A circled **fff** marking is prominent in the first system. The score concludes with a double bar line and a circled **ff** marking.

321  
124

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a circled **fff** marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as **f**, **ff**, and **fff**. The score ends with a double bar line and a circled **ff** marking.

# Copia dell'Intavolatura Originale

## Gagliarda di Santino

This image shows the original lute tablature for the piece 'Gagliarda di Santino'. The notation is presented in a system of six staves. The top staff contains rhythmic flags and bar lines. The subsequent five staves contain the numerical fret numbers for each string, with some notes marked with circles. The piece is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 17, 22, 27, 31, and 36 indicated in small boxes on the left. The tablature includes various rhythmic values such as 2, 4, 6, 7, 8, and 16, as well as accidentals like flats and naturals. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

# Trascrizione Integrale (fedele al manoscritto)

1

## Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)



1

6

11

16

20

25

30

# Trascrizione Interpretativa (fedele al manoscritto)

1

## Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

The musical score is presented in a single system with eight staves. Each staff begins with a measure number in a box: 1, 6, 11, 16, 21, 27, 31, and 36. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The music is written in a single melodic line with a figured bass accompaniment below it. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

1

6

11

16

20

25

30

# Trascrizione Polifonica Interpretativa (parti separate – fedele al manoscritto)

1

## Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

trascr. Paolo Schianchi

1

5

9

Copyright © 2003-2007 Paolo Schianchi

13



Musical score system 13, measures 13-16. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4, and ending with a half note G4. The second staff (treble clef) is mostly empty, with a few notes in the final measure. The third staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3. The bottom staff (treble clef) is mostly empty, with a few notes in the final measure.

17



Musical score system 17, measures 17-20. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter rest. The second staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3. The third staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3. The bottom staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3.

21



Musical score system 21, measures 21-24. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4, and a quarter rest. The second staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3. The third staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3. The bottom staff (treble clef) contains a bass line starting on G3, moving up to D4, then down to G3, and ending with a half note G3.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for four staves in G major. Measure 25 starts with a whole rest on the first staff and a quarter rest on the second. Measure 26 features a quarter rest on the first staff and a quarter note on the second. Measure 27 has a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 28 contains a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. The key signature has one sharp (F#).

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves in G major. Measure 29 has a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 30 features a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 31 has a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 32 contains a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. The key signature has one sharp (F#).

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for four staves in G major. Measure 33 has a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 34 features a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 35 has a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. Measure 36 contains a quarter note on the first staff and a quarter note on the second. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for four staves, measures 37-38. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 37 contains the following notes: Staff 1: G4, A4, B4, C5; Staff 2: F#4, G4, A4, B4; Staff 3: - (rest); Staff 4: G3, F#3, E3. Measure 38 contains the following notes: Staff 1: G5 (fermata); Staff 2: G4; Staff 3: G4; Staff 4: G3. The score is enclosed in a double bar line.

1

Musical score system 1, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves. Measure 1 is marked with a box containing the number '1'. The first staff has a melodic line starting with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, and C. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 2 has a melodic line starting with a quarter note D, followed by quarter notes E, F, and G. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 3 has a melodic line starting with a quarter note A, followed by quarter notes B, C, and D. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 4 has a melodic line starting with a quarter note E, followed by quarter notes F, G, and A. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest.

Musical score system 2, measures 5-8. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves. Measure 5 is marked with a box containing the number '5'. The first staff has a half note G. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 6 has a half note A. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 7 has a half note B. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 8 has a half note C. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest.

Musical score system 3, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves. Measure 9 is marked with a box containing the number '9'. The first staff has a half note G. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 10 has a half note A. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 11 has a half note B. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. Measure 12 has a half note C. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest.

Copyright © 2003-2007 Paolo Schianchi

13

Musical score for measures 13-17. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The time signature changes from 4/4 to 2/4 in measure 14, then to 3/4 in measure 15, 9/4 in measure 16, and finally to 3/2 in measure 17. A vertical dashed line is present between measures 13 and 14.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 18 is marked with a box containing the number 18. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The time signature changes from 4/4 to 9/4 in measure 19, then to 3/4 in measure 20, and finally to 3/2 in measure 21.

22

Musical score for measures 22-24. The score is written for four staves in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 22 is marked with a box containing the number 22. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 23, and finally to 3/2 in measure 24.

Musical score for measures 25-29. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The first staff (treble clef) contains a melodic line of eighth notes. The second staff (treble clef) contains a bass line with rests and a few notes. The third staff (treble clef) contains rests. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes. Measure 29 is marked with a box containing the number 29. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata. The second staff (treble clef) contains a bass line with eighth notes. The third staff (treble clef) contains a bass line with eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes. The score ends with a double bar line.

# Proposta di Trascrizione Interpretativa a fini esecutivi (con correzione degli errori, raffronto dell'intavolatura e diteggiatura)

1

## Gagliarda

Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

Trascrizione in notazione chitarristica ( 3 = fa#)

Valori ritmici quadruplicati in modo da riportare il particolare sistema grafico dell'intavolatura alle consuetudini della notazione mensurale in uso nel Cinquecento.

Stanghette di suddivisione delle "caselle" come nell'originale.

trascr. e diteggiatura  
Paolo Schianchi

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes rhythmic values, fingerings (circled numbers), and guitar-specific instructions like 'p' (pizzicato) and 'i' (i.e.).

- System 1:** Treble staff starts with a circled '1' and a bracketed '[3]'. Bass staff has a bracketed '[3]'. Fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 3.
- System 2:** Treble staff starts with a circled '3' and a '4'. Bass staff has 'p' and 'i' markings. Fingerings: 0, 2, 4, 0, 2, 4, 0, 2, 4.
- System 3:** Treble staff starts with a circled '5' and a '2'. Bass staff has '0', '2', '4', '0', '2'. Fingerings: 0, 2, 4, 0, 2.
- System 4:** Treble staff starts with a circled '7' and a '0'. Bass staff has 'C II (1/2)' and 'C II-----' markings. Fingerings: 3, 4, 1, 4, 1, 3, 2, 1, 4.
- System 5:** Treble staff starts with a circled '9' and a 'B.A.' marking. Bass staff has 'C II-----' marking. Fingerings: 2, 4, 0, 2, 0, 4, 2, 3, 0, 3, 4, 2.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 includes a circled '11' and a circled '8' on the treble clef. The bass line has a circled '6'. Measure 12 includes circled fingerings '2', '1', and '2' above the treble clef.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 includes circled fingerings '2', '1', and '2' above the treble clef, and circled numbers '3', '4', '1', '3', '4', '4' below the treble clef. Measure 14 includes a circled '2' above the treble clef.

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 includes a circled '15' and a circled '8' on the treble clef. The lyrics 'p i p i' are written below the treble clef. Measure 16 includes a circled '2' above the treble clef.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 includes a circled '17' and a circled '8' on the treble clef. Measure 18 includes a circled '0' above the treble clef.

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 includes a circled '19' and a circled '8' on the treble clef. Measure 20 includes a circled '3' below the treble clef.

21

8

23

8

25

C II (4/6) C II-----

8

27

8

29

C II-----

8

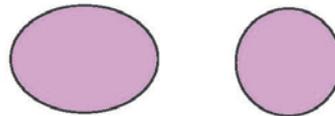
31 B.A. C II

33 C II-----

35 (B.A.)----- C II-----

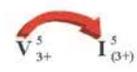
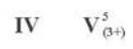
37 C II-- C II-- C II-----

**Proposta di Trascrizione Polifonica Interpretativa (parti separate –  
con correzione degli errori e fogli trasparenti per l'analisi del brano)**



(modo misolidio  $\flat 3$  di fa#, ionico  $\flat 3$  di si)  
(scala min. melodica di si)





# Gagliarda

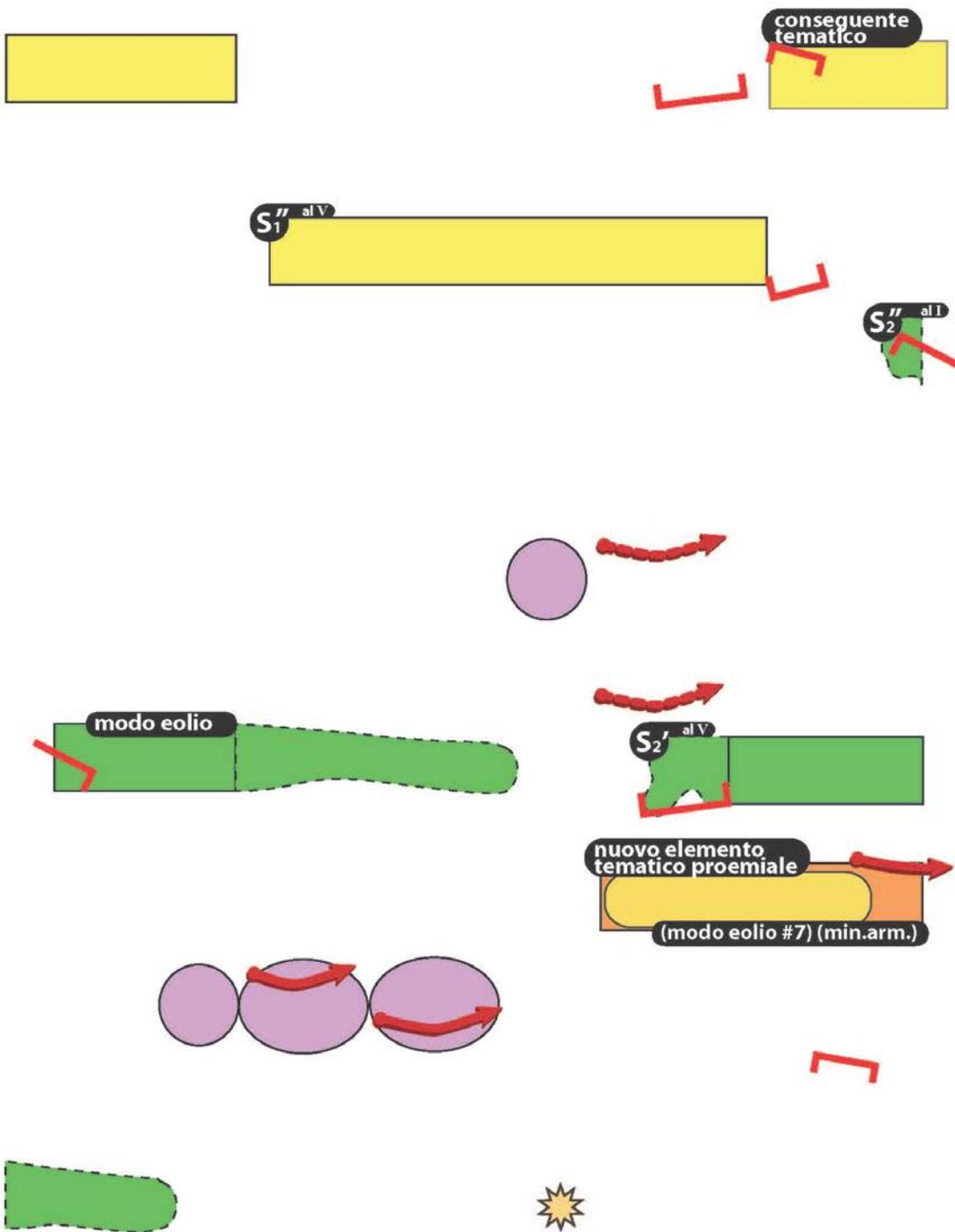
trascr. Paolo Schianchi

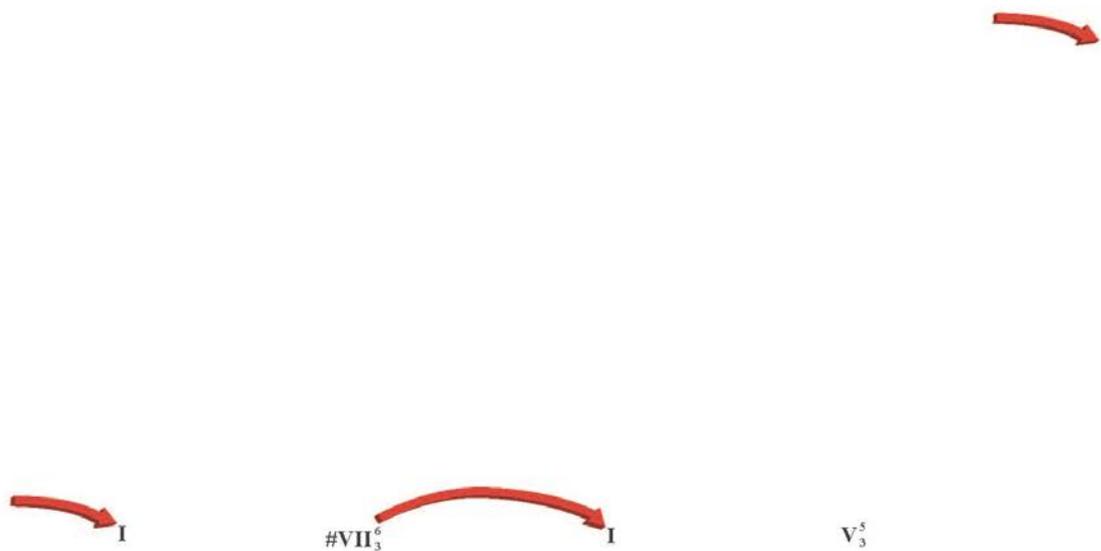
Santino Garsi da Parma  
(Parma, 1542 - 1604)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/2 time. Measure 1 starts with a first ending bracket. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass line in the third staff is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 starts with a second ending bracket. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass line in the third staff is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 starts with a first ending bracket. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass line in the third staff is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).





IV

aumentazione

aumentazione

II° EPISODIO

anticipazione retrograda del tema della 2ª sez., variante del tema della Gagliarda

13

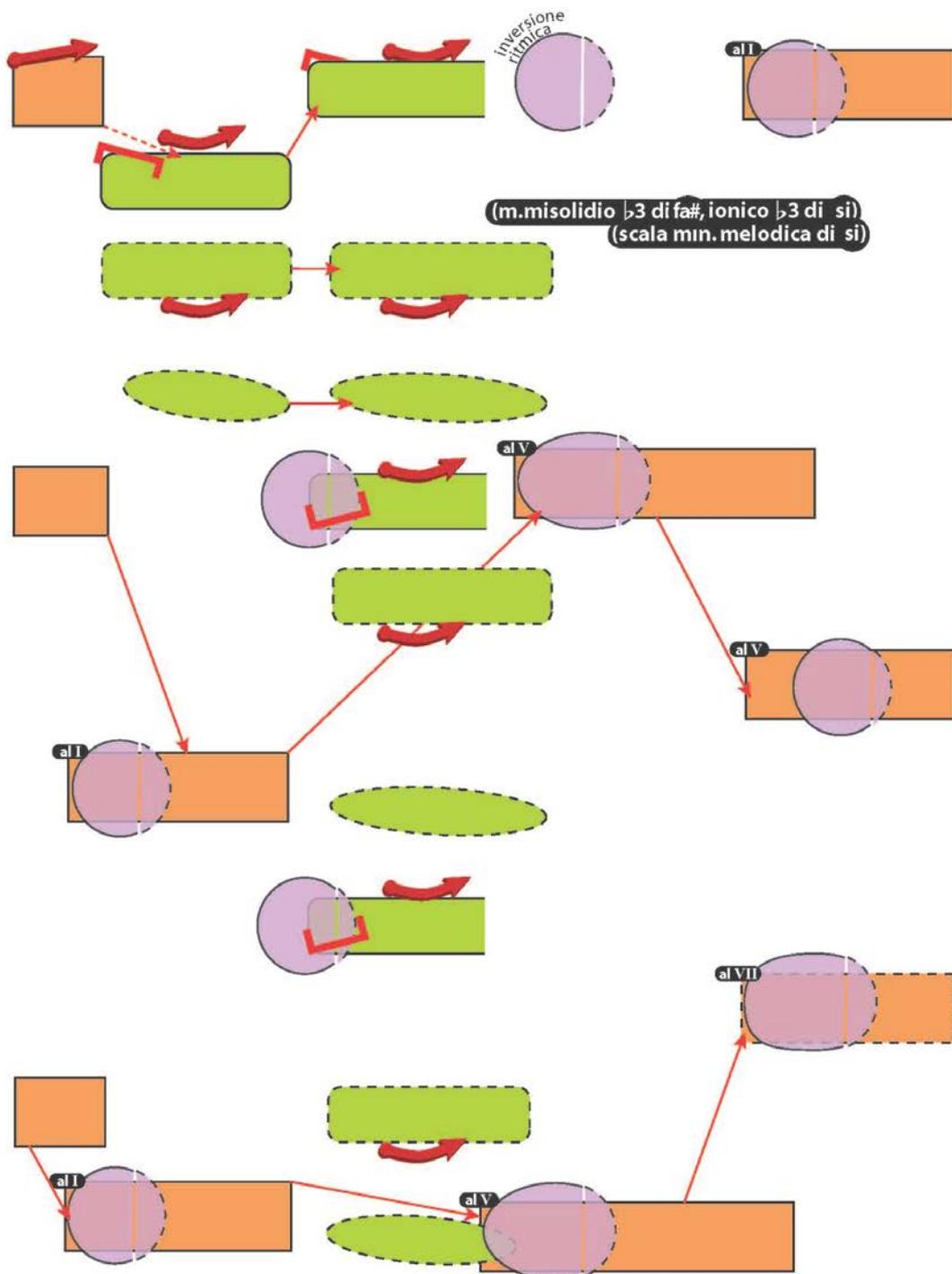
Musical score for measures 13-16. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 13 features a melodic line in the first staff with eighth notes and a half note. Measures 14-16 show a continuation of the melodic line in the first staff, with a half note in measure 14 and eighth notes in measures 15 and 16. The second staff is mostly empty, with a few notes in measure 16. The third staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff is mostly empty, with a few notes in measure 16.

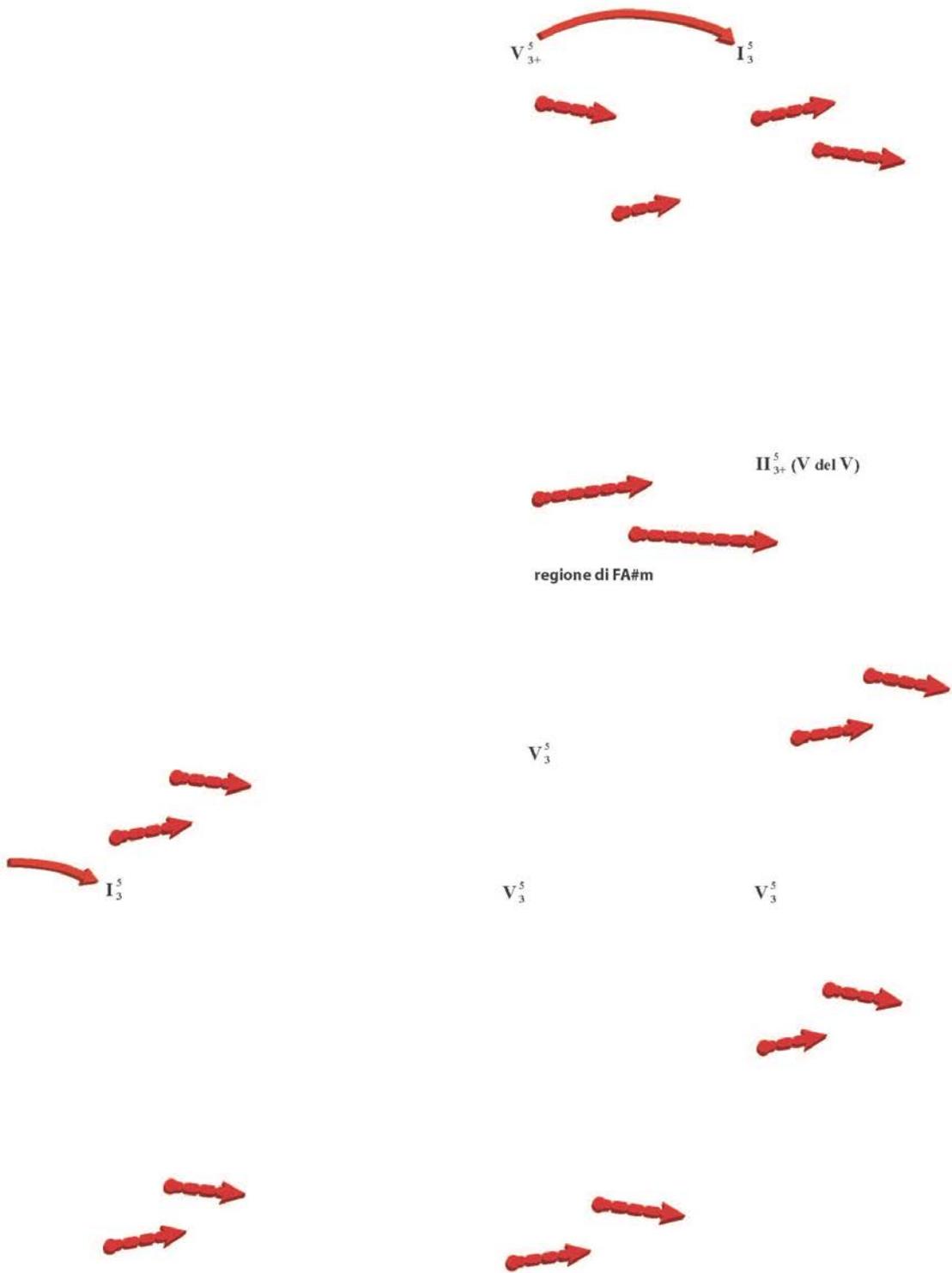
17

Musical score for measures 17-20. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 17 features a melodic line in the first staff with a half note. Measures 18-20 show a continuation of the melodic line in the first staff, with a half note in measure 18 and eighth notes in measures 19 and 20. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The third staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 21 features a melodic line in the first staff with a half note. Measures 22-24 show a continuation of the melodic line in the first staff, with a half note in measure 22 and eighth notes in measures 23 and 24. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The third staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.





25

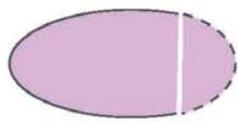
Musical score for measures 25-28. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 25 starts with a whole rest in the first staff and a quarter rest in the second. Measure 26 features a quarter note G in the first staff and a quarter note G in the second. Measure 27 has a quarter note A in the first staff and a quarter note A in the second. Measure 28 concludes with a quarter note B in the first staff and a quarter note B in the second. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

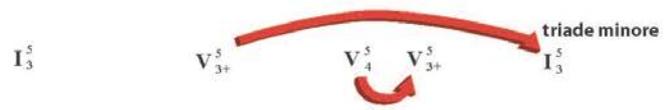
29

Musical score for measures 29-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 29 begins with a quarter note B in the first staff and a quarter note B in the second. Measure 30 has a quarter note C in the first staff and a quarter note C in the second. Measure 31 features a quarter note D in the first staff and a quarter note D in the second. Measure 32 ends with a quarter note E in the first staff and a quarter note E in the second. The bass line continues with eighth and quarter notes.

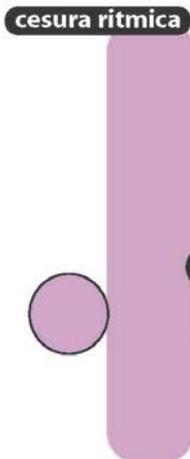
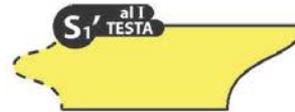
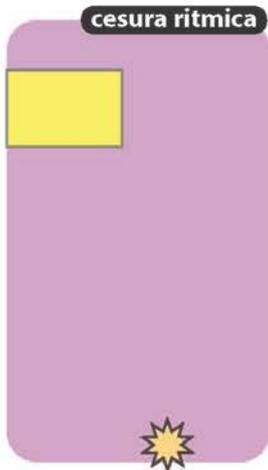
33

Musical score for measures 33-36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 33 starts with a quarter note F# in the first staff and a quarter note F# in the second. Measure 34 has a quarter note G in the first staff and a quarter note G in the second. Measure 35 features a quarter note A in the first staff and a quarter note A in the second. Measure 36 concludes with a quarter note B in the first staff and a quarter note B in the second. The bass line provides accompaniment with eighth and quarter notes.





Musical score for four staves, measures 37-38. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 37 contains the following notes: Staff 1: F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Staff 2: B4 (quarter), C#5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter). Staff 3: F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Staff 4: F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Measure 38 contains the following notes: Staff 1: F#4 (half), G#4 (half). Staff 2: B4 (half), C#5 (half). Staff 3: F#4 (half), G#4 (half). Staff 4: F#4 (half), G#4 (half). A fermata is placed over the final notes of measure 38.

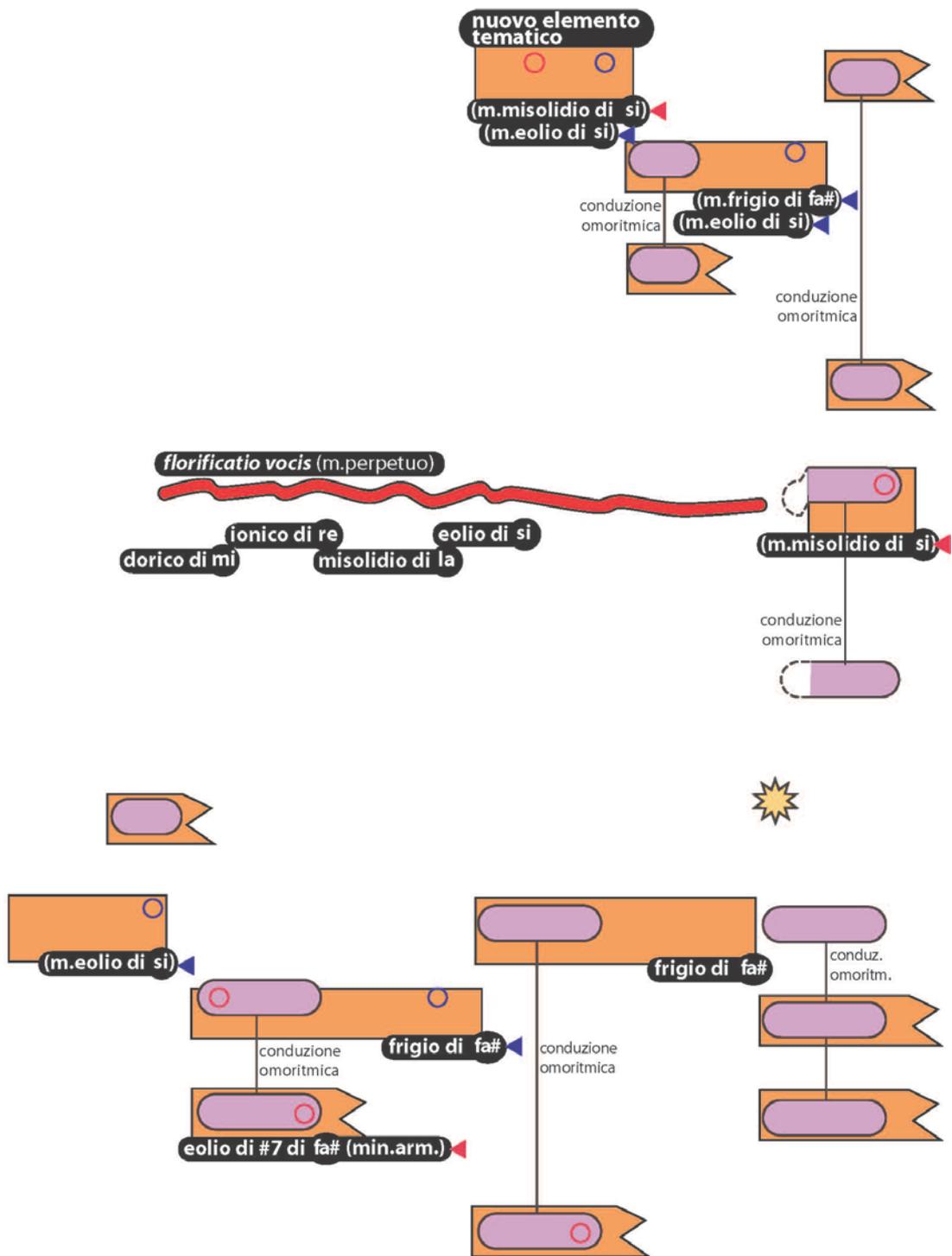


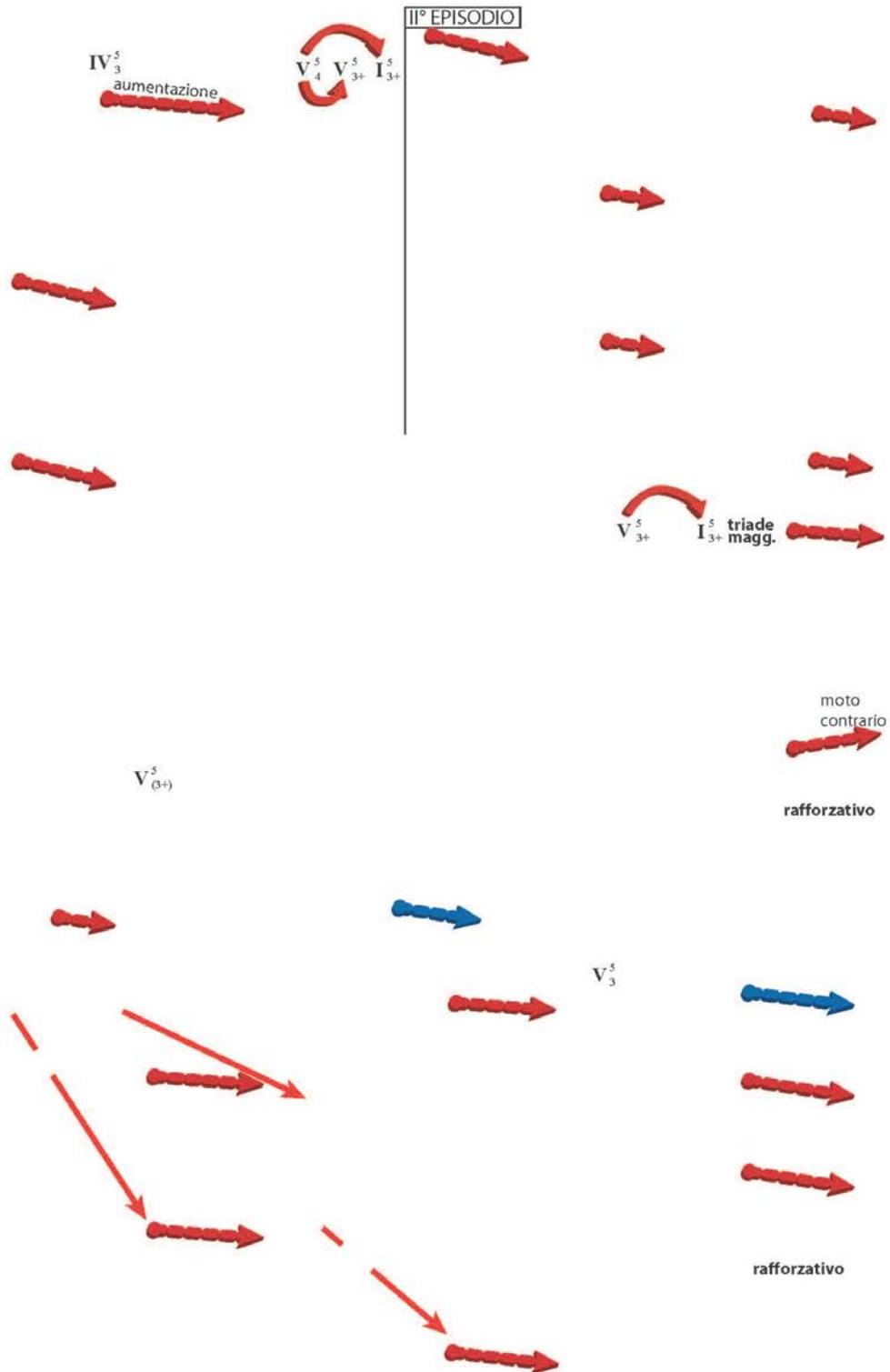


Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 1 is marked with a circled '1'. The melody in the first staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter note D5. The bass line in the fourth staff starts with a quarter note G3, followed by a half note G3.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of four staves. Measure 5 is marked with a circled '5'. The melody in the first staff has a quarter note B4, followed by a quarter rest, and then a quarter note D5. The bass line in the fourth staff continues with a half note G3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a quarter note G4.

Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of four staves. Measure 9 is marked with a circled '9'. The melody in the first staff has a quarter note B4, followed by a quarter note D5. The bass line in the fourth staff has a quarter note G3, followed by a quarter note G3. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature change.





13

Musical score for measures 13-17. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 4/4 to 2/4 at measure 14, then to 3/4 at measure 15, 9/4 at measure 16, and finally to 3/2 at measure 17. A vertical dashed line is present between measures 13 and 14.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 9/4 to 3/4 at measure 19, 3/4 at measure 20, and 3/2 at measure 21.

22

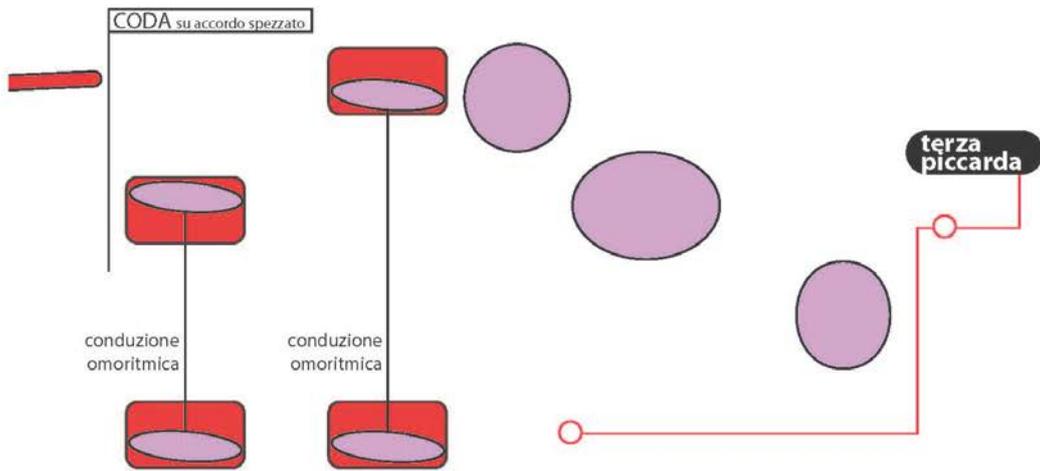
Musical score for measures 22-24. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 3/4 at measure 23, and 3/4 at measure 24.

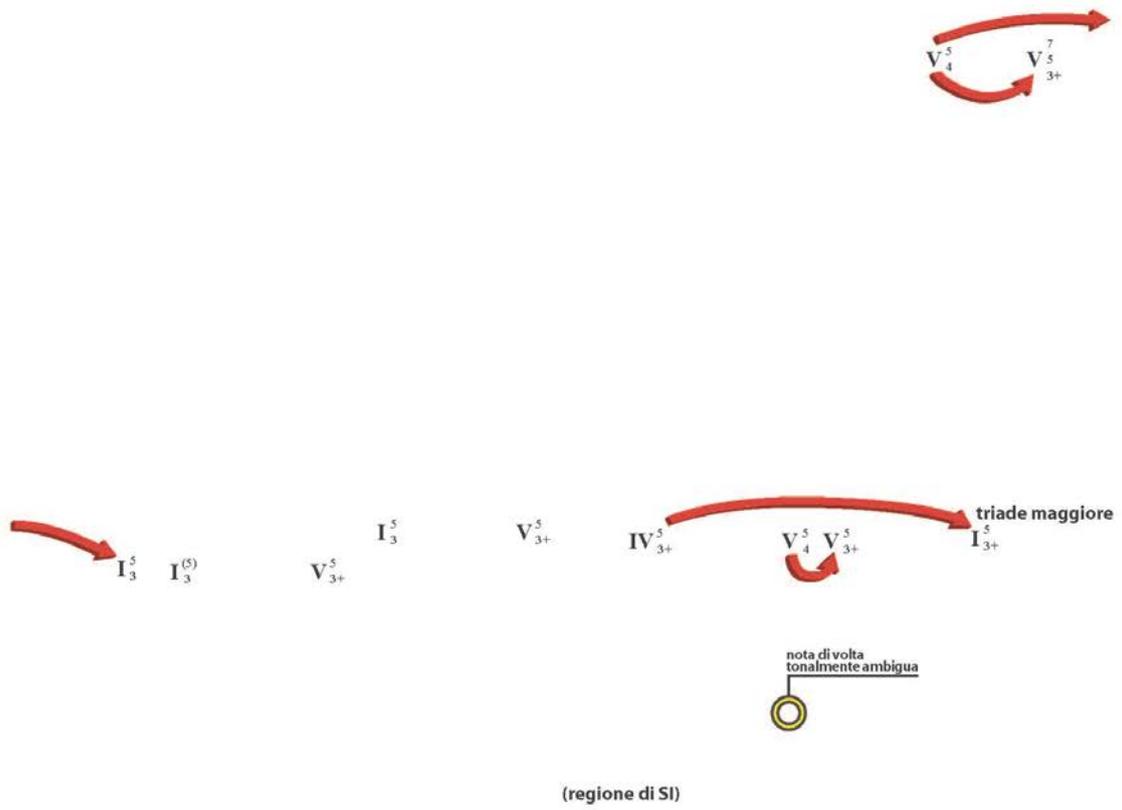
**florificatio vocis** (m.perpetuo)

**ionico di re**

**misolidio di la**

**eolio di si**





25

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) contains a bass line with quarter notes and rests. The third staff (treble clef) is empty. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes and rests. The second staff (treble clef) contains a bass line with quarter notes and rests. The third staff (treble clef) contains a bass line with quarter notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests. A fermata is placed over the final note of the top staff in measure 32.

Copia dell'Intavolatura (con correzione degli errori)

*Gagliarda di Santino*

The musical score for 'Gagliarda di Santino' is presented in a lute tablature format. It consists of six systems, each with a six-staff structure. The notation includes rhythmic values (e.g., 2, 4, 6, 7, 8, 16) and fret numbers (0-5) placed on the staves. Above the staves, there are rhythmic flags and stems. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 6, 11, 15, 19, 24, 29, and 34 indicated in small boxes. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

Musical score for guitar, consisting of several systems of staves with tablature and chord diagrams. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 19, 23, 28, and 33 indicated.

The notation includes:

- Chord diagrams (triangles with letters) above the staves.
- Tablature (numbers 0-5) on the staves.
- Accents (circles) above notes.
- Measure numbers in boxes: 6, 11, 16, 19, 23, 28, 33.
- A wavy line at the end of the score, possibly indicating a tremolo or a specific technique.

**SANTINO GARSI DA PARMA**

**Un musicista da riscoprire**

**di Paolo Schianchi**

## **BIBLIOGRAFIA**

---

## **MATERIALE CARTACEO E TESTUALE**

---

AA. VV.

*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti - Le biografie*, vol. III, Torino, UTET, p. 125;

AA. VV.

1998, *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Garzanti Editore;

AA. VV.

2004-2006, *Enciclopedia della Musica, La musica europea dal gregoriano a Bach*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 267-293, pp.316-340, pp.462-475;

AA. VV.

*Enciclopedia della musica*, vol. II, Milano, Ed. Ricordi, p. 2-8;

AA.VV.

1997, *Enciclopedia Garzanti di filosofia e logica, linguistica, epistemologia, pedagogia, psicologia, psicoanalisi, sociologia, antropologia culturale, religioni, teologia*, Milano, Garzanti Editore;

AA. VV.

1976, *Nuovo Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano, Ed. Ricordi, p. 284;

AA. VV.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VII, Ed. Stanley Sadie, p. 170;

Baraldi, C. - Corsi, G. - Esposito, E.

1995, *Luhmann in glossario*, Milano, Franco Angeli;

Benjamin, W.

1977, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, (trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 2000, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi);

Bianconi, L.

1991, *Il Seicento*, Torino, EDT;

Bocken, E.

1929, *Geist und Form in musicalische Kunstwerk*, Potsdam;

Dahlhaus, C.

1970, *Analyse und Werturteil*, Schott Music GmbH & Co. (trad. it.: Serravezza A., *Analisi musicale e giudizio estetico*, 1987, Bologna, il Mulino);

Davis, B.

2002, *The digital music explosion*, Xitel Pty Ltd. - [www.xitel.com](http://www.xitel.com);

De Kerckhove, D.

1999, *L'intelligenza connettiva*, Bologna, Baskerville;

Dell'Ara, M.

1998, *Manuale di Storia della Chitarra - La chitarra antica, classica e romantica*, Ancona, Ed. Bèrben;

Dionisi, R. - Zanolini B.

1984, *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Suvini Zerboni;

Eco, U.

1995, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani;

Eggebrecht, H.H.

1977, *Musikalisches Denken, Sinn und Gehalt*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag (trad. it.: Serravezza A., *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, 1987, Bologna, il Mulino);

Eitner, R.

1900-1904, *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, vol. IV, Leipzig, Akademische Druck Verlag, p. 159;

Fabris, D.

1987, *Andrea Falconieri Napoletano: un liutista-compositore del Seicento*, Roma, Ed. Torre d'Orfeo;

Fabris, D.

1981, *Composizioni per "cetra" in uno sconosciuto manoscritto per liuto del primo Seicento*, RIM, pag. 185-206;

Fabbi, F.

1996, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli;

Fétis, F.J.

1866, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. III, Paris, Librairie de Firmin Didot et C.ie, p.23;

Fubini, E.

1976, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi;

Gallico, C.

1978, *L'età dell'umanesimo e del rinascimento*, Torino, EDT;

Gilardino, A.

1988, *Manuale di Storia della Chitarra - La chitarra moderna e contemporanea*, Ancona, Ed. Bèrben;

Gozza, P.

1989, *La Musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, Bologna, Il Mulino, pp.167-177;

Herrera, F.

2002, *Enciclopedia de la guitarra*, Milano, Ed. Michelangeli;

Honegger, M.

1986, *Dictionaire de la musique*, vol. I, Paris, Ed. Bordas, p. 450;

Kirkendale, W.

1972, *L'Aria di Fiorenza, id est Il ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki, pp. 16 e seg., 29, 53, 66, 70;

Yourcenar, M.

1983, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Ed. Gallimard (trad. it.: Guglielmi G., *Il Tempo, grande scultore*, 1985, Torino, Ed. Giulio Einaudi);

Osthoff, H.

1926, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma; Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik*, Lipsia, Breitkopf & Härtel – Wiesbaden;

Osthoff, H.

1958-1961, *Gedichte von Tomaso Stigliani auf Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, S. G. da P. und Claudio Merulo, in Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcellona, p.615;

Laing, D.

1993, *Copyright and the International Music Industry*, in *Music and Copyright*, Edinburgh, Edinburgh University Press;

Lasagni, R.

1999, *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, vol. II, Parma, PPS Editrice, pp.934-936;

Michel, F.

1959, *Encyclopédie de la musique*, vol. II, Paris, Fasquelle, p. 230;

Mila, M.

1963, *Breve storia della musica*, Torino, Giulio Einaudi Editore;

Ness, A.J. - Sybrandy, H. - Fabris, D.

2001, *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. VII, Londra, Stanley Sadie & John Tyrrell;

Pellegri, M.

2001, *L'organo della Cattedrale di Parma*, Parma, Silva Editore, pp. 22-24, 50, 52;

Pellicelli, N.

*Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI*, art. pubbl. in *Note d'Archivio* (1932)

Piston W.

1941, *Harmony*, New York, Ed. W.W.Norton & C. (trad. It.: Gioanola G., *Armonia*, 1989, Torino, EDT);

Radole, G.

1986, *Liuto, chitarra e vihuela; Storia e letteratura*, Milano, Ed. Suvini Zerboni;

Ratner, L.G.

1962, *Harmony, Structure and Style*, London, McGraw- Hill (trad. it.: De Bei A., *Armonia, struttura e stile*, 1996, Milano, Ed. Ricordi);

Richardson, B.

1960, *New Light on Dowland's Continental Movements*, Monthly Musical Record, p. 3-9;

Riemann

1882, *Musik Lexikon*, vol. I, Leipzig, Bibliographische Institute;

Romani, Marzio Achille

1875, *Nella spirale di una crisi: popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Giuffrè, Milano;

Schmidl, C.

*Dizionario universale dei musicisti*, vol. I, p. 598; (suppl., p. 335; *Die Musik im Gesch. und Gegenwart*, IV, coll. 1398 s.);

Schönberg, A.

1967, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* (tr. it. Manzoni G., *Elementi di composizione musicale*, 1969, Milano, Suvini Zerbinì);

Silva, F. - Ramello, G. (a cura di)

1999, *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*, Torino, Ed. Fondazione Giovanni Agnelli;

Surian, E.

1991, *Manuale di storia della musica - Dalle origini alla musica vocale del Cinquecento*, vol. I, Milano, Rugginenti Editore, pp.205-206;

Surian, E.

1992, *Manuale di storia della musica - Dalla musica strumentale del Cinquecento al periodo classico*, vol. II, Milano, Rugginenti Editore, pp. 273-285;

Testi, F.

1969, *Storia della musica italiana da S. Ambrogio a noi*,  
Milano, Ed. Bramante, pp. 614, 617;

Tonazzi, B.

1980, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro  
intavolature, con cenni sulle loro letterature*, Ancona, Ed.  
Bèrben;

Vittorio Emanuele III,

1914-1943, *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. IX, Bologna,  
Ed. Forni;

Whitehead, P.J.P

1976, *The Lost Berlin Manuscripts*, art, pubbl. In *Notes* 33:1, pag. 7-  
15;

Zanolini, B.

1993, *La tecnica del contrappunto strumentale nell'epoca di  
Bach*, Milano, Suvini Zerboni;

Zuth, J.

1926, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Vienna;

## **MANOSCRITTI E LIBRI ANTICHI**

---

1447-1816, *Carteggio farnesiano e borbonico Interno*, Archivio di Stato di Parma, raccolta secondo catalogazione e inventario del 1991;

1594 - 1598, *Ruolo 1594-1598, Ruoli Farnesiani*, vol.8, Archivio di Stato di Parma;

1599, *Ruolo 1599-1603, Ruoli Farnesiani*, vol.9, fol. 463 (non 462 come riporta erroneamente Osthoff), Archivio di Stato di Parma;

1603, *Ruolo 1603-1606, Ruoli Farnesiani*, vol.10, fol. 323, Archivio di Stato di Parma;

1619, *Ruolo 1610-1619, Ruoli Farnesiani*, vol.12, fol. 118, Archivio di Stato di Parma;

1922, *Archivio Storico per le Provincie Parmensi*, Nuova Edizione, vol. 22bis, pp.457-465;

Computisteria Farnesiana di Parma e Piacenza

*Ruoli de' Provvigionati, con altre Nomenclature degli Ufficiali inservienti alla Ser.ma Casa in vari Uffizi*, vol.142, Archivio di Stato di Parma;

Computisteria Farnesiana di Parma e Piacenza

*Ordini di Pagamento*, vol.323, Archivio di Stato di Parma;

Galilei, Vincenzo

1584, *Libro di intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passemuzzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde et altre cose ariose composte in diversi tempi da Vincentio Galilei*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Anteriori A Galilei n.6, (ripubblicato da Spes Edizioni di Firenze);

Galilei, Vincenzo,

ca. 1588-1591 *Il primo libro della pratica del contrappunto intorno all'uso delle consonanze - Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale;

*Libro (Vol.4°) delle Patenti (di Nobiltà) e dei Passaporti dal Gen 1588 al 29 Dic 1596*, Archivio di Stato di Parma;

*Mastri Farnesi* (inerenti al periodo compreso tra il 1594 e il 1604), Archivio di Stato di Parma;

Ramitio, Pico

1642, *Appendice di varii soggetti parmigiani che ò per bontà di vita ò per dignità, ò per dottrina sono stati in diuersi tempi molto celebri & illustri del dottore Ranuccio Pico Segretario dell'Altezza Sereniss. di Parma; diuisa in cinque parti, ò classi, con la tavola de' nomi loro*; In Parma, appresso Mario Vigna. M.DC.XXXXII; Aggiunte II all'Appendice, Archivio di Stato di Parma;

Zanetti, Guido Antonio

1775, *Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia / di Guid'Antonio Zanetti*; In Bologna;

## SITI WEB

---

### URL

<http://biblioteche.comune.parma.it/dm/>

<http://gallica.bnf.fr/scripts/>

[www.oxfordjournals.org](http://www.oxfordjournals.org)

[www.sbb.spk-berlin.de](http://www.sbb.spk-berlin.de)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)