

FRESCOBALDI GIROLAMO

Organista e compositore italiano (Ferrara, batt. 9 o secondo diversa lettura degli atti, 12 IX 1583 - Roma 1 III 1643)

Attesta della precocità e versalità del Frescobaldi, un antico biografo, A. Libanori, secondo il quale sarebbe stato ammirato in molte città d'Italia fin da giovanissimo come valente esecutore "di tutti gli strumenti musicali, tanto da fiato come da mano, ma specialmente del clavicembalo e organo", oltreché come interprete vocale per il "dolcissimo canto".



Allievo del celebrato organista ferrarese L. Luzzaschi, Frescobaldi si iscrisse nel 1604 alla congregazione e Accademia di Santa Cecilia in Roma, in qualità di organista e cantore.

Quivi fu protetto dal ferrarese G. Bentivoglio, colto e brillante prelato della corte pontificia, nominato nel 1607 dapprima arcivescovo di Rodi e subito dopo nunzio dalla Fiandra, Frescobaldi, che era stato dal gennaio al maggio 1607 organista di Santa Maria in Trastevere, accompagnò Bentivoglio a Bruxelles; poté in tal modo conoscere direttamente la cultura musicale fiamminga e, in particolare, le opere di J. P. Sweelinck.

Nel 1608, uscì, presso l'editore Phalese di Anversa, la sua prima pubblicazione dedicata a Bentivoglio, *Il 1° libro de madrigali a 5 voci*.

Poco dopo Frescobaldi si trasferì a Milano per sorvegliare la stampa del *1° Libro delle fantasie a quattro* (composto prima del soggiorno nella Fiandra), indi a Ferrara ed infine, sempre nel 1608, a Roma per succedere, nell'ufficio di organista della Cappella Giulia nella basilica vaticana, a E. Pasquini, che era stato licenziato alcuni mesi prima.

Il suo virtuosismo esecutivo destò immediatamente enorme impressione.

"Sparsasi la voce di questo stupendo e meraviglioso musico et organista miracoloso - narra Libanori - la prima volta dicono che ebbe più di tremila auditori e gli stessi antichi e celebratissimi organisti ne restarono attoniti e non pochi tocchi d'invidia".

Occupò ininterrottamente tale carica per vent'anni, salvo un'infelice esperienza di due mesi alla corte di Mantova nel 1615, bruscamente troncata per la mancata garanzia del duca di corrispondere i compensi che il musicista esigeva.

Da indizi documentari si deducono tuttavia sue frequenti assenze da Roma, probabilmente connesse ai suoi impegni artistici, anche se non è possibile stabilire con precisione le mete dei suoi spostamenti.

Alla fama internazionale di sommo organista, si aggiungeva quella di sommo compositore in seguito alla pubblicazione, avvenuta a Roma nel 1615, del *1° Libro di toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* e del *1° Libro di recarsi et canzoni francese*.

Nel 1624 diede alle stampe *Il 1° libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie* e finalmente, nel 1626, per gli amici del Bordoni in Roma, l'opera sua più alta ed una tra le maggiori della musica strumentale di tutti i tempi, *Il 2° libro di toccate*.

In quegli anni e nei successivi si infittivano intanto le riedizioni delle sue precedenti opere, a conferma del grande interesse dell'ambiente musicale

straniero per la sua esperienza artistica.

Nel 1628 lasciò temporaneamente, senza dimettersi, l'Ufficio della Cappella Giulia e si recò alla corte fiorentina, dietro invito del granduca Ferdinando IV, che lo aveva ascoltato probabilmente in casa della famiglia Aldobrandini, dove Frescobaldi prestò servizio come maestro di cappella.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



Rimase a Firenze fino all'aprile del 1634: di tale soggiorno non si sa assolutamente nulla, se non che vi compose le *Arie musicali per cantarsi nel , gravicecembalo e tiorba* a 1, 2 e 3 voci.

Ritornato a Roma, riprese il suo posto di organista, che non lasciò più, mentre da ogni parte d'Italia e d'Europa accorrevano alla sua scuola le giovani generazioni di musicisti; tra questi, dal 1637 al 1641, J. J. Froberger che, tramite l'assimilazione dell'arte e dello stile frescobaldiano, che avrebbe contribuito a gettare le basi della successiva grande arte organaria tedesca fino a Bach, ed ancora B. Grassi, M. Rossi, B. Roncagli, L. Battiferri e altri.

I *Fiori musicali* (Venezia 1635, Vincenti) furono l'ultima grande creazione del maestro ferrarese che sette anni più tardi, colpito da "febbre maligna" si spegneva in Roma. Fu sepolto nella basilica di S.S. Apostoli. Girolamo Frescobaldi nacque e visse gli anni della sua prima giovinezza a Ferrara, quando in questa città la vita musicale era nel suo pieno fulgore e s'accentrava come nel suo rappresentante più significativo in L. Agostini, tipica figura di un uomo rinascimentale attento ad ogni nuova manifestazione del pensiero e ad ogni nuova conquista nell'arte, pur nel rispetto dottrinale d'una salda e gloriosa tradizione.

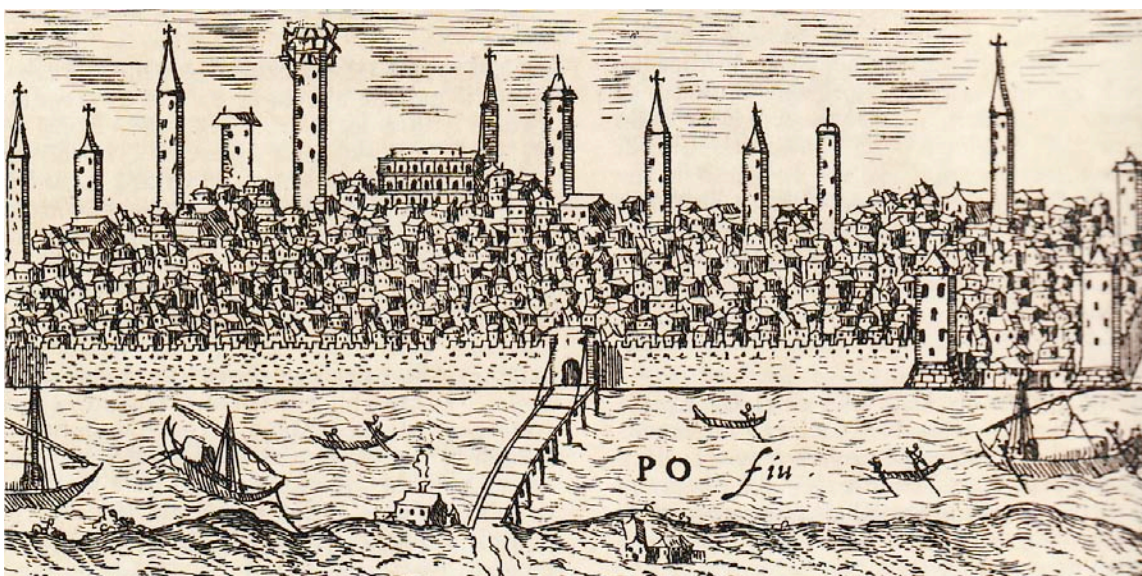
Intorno a lui gravitavano e rendevano ricco di fermenti questo mondo in pieno fervore, musicisti quali L. Luzzaschi, il maestro di Frescobaldi, G. Belli, G. Fieschi, G. P. Virchi e molti altri ancora e, prima di questi, A. Willaert, organista e polifonista che, durante il suo soggiorno ferrarese, per la prima volta avrebbe sperimentato, a delizia della corte ducale, quella pratica del doppio coro, che in San Marco di Venezia trovò il suo perfezionamento.

E prima ancora F. Milleville, organista, e Alfonso della Viola, colui che compose le musiche di scena per le tragedie di G. B. Giraldi, e ancor prima Josquin Desprez, che al duca Ercole eresse un monumento imperituro nella messa a lui intitolata, e Simon Ferrariensis.

Un succedersi di artisti che, anche se non tutti ferraresi di nascita, nel particolare ambiente della città estense trovarono il clima più adatto per affinare e perfezionare nella puntualizzazione del mezzo espressivo della propria arte - non ultimo esempio quel Gesualdo da Venosa, che, dal suo soggiorno ferrarese e dal suo incontro con quell'ambiente musicale, trasse linfa per l'espansione e affermazione di quel suo mondo cromatico: sì che si può parlare a ragion veduta di una scuola ferrarese che troverà il suo logico sbocco e degno coronamento nella figura di Girolamo

Frescobaldi - scuola che è avanti soprattutto in polifonia vocale, ma che si afferma anche nella pratica strumentale con le realizzazioni vocali-strumentali delle messe in Duomo, concepite originariamente per le sole voci che, in particolare, con il "Concerto del Duca", col complesso di una sessantina di strumentisti per il quale Alfonso della Viola e L. Luzzaschi avevano scritto apposite composizioni per soli strumenti e la cui fama varcò i confini del ducato, tanto che molti forestieri venivano a Ferrara per ascoltarne le esecuzioni.

BOZZETTO DELLA CITTÀ DI LIPSIA



Questa scuola si caratterizzò per il linguaggio musicale - oltre che per il particolare accento posto nella pratica esecutiva dell'uso degli strumenti per le composizioni vocali - per il suo graduale e conseguente sganciamento dal modalismo gregoriano a favore di un nuovo ordine del mondo dei suoni che non era ancora la tonalità moderna e neppure quella frescobaldiana troppo personale e troppo legata alla particolare natura dell'artista, ma a queste preludeva per certi suoi compiacimenti cromatici - riflesso questo delle esperienze di Nicola Vicentino che a lungo risiedette in Ferrara - e per cauti accenti di rapporti fra maggiore e minore.

Questo nuovo ordine diede un senso più preciso al discorso cadenzale e determinò una prima rottura del rigorismo polivocale a favore di una verticalità che, se non si serviva ancora dell'accordo nella sua specifica

funzione armonica, già attendeva a differenziarlo nel punto d'incontro di linee contrappuntisticamente tessute, come momento di riposo o di concentrazione armonica, e ad impiegarlo in parallelismi di terze e seste - quale rafforzamento ed ispessimento della linea melodica predominante.

Il discorso musicale acquistava così maggiore varietà nella giustapposizione di elementi polifonico-contrappuntistici e melodico-armonici ed un nuovo vigore espressivo nel sapiente ed equilibrato uso del cromatismo. Queste esperienze furono determinanti nella formazione della personalità artistica di Frescobaldi.

Frutto d'una comune volontà dei polifonisti di precisare un'equivalenza fra momento sonoro e parola, tali conquiste portarono a strutture formali, condizionate dalla logica del discorso verbale, e vennero assorbite da Frescobaldi che le trasformò in puro discorso musicale, che, nelle leggi che a questo presiedono, trovò la sua giustificazione ed espressione.

Proprio in quella particolare concezione del mondo sonoro strumentale consiste l'elemento profondamente rivoluzionario di Girolamo Frescobaldi: non più risultato d'una semplice trasposizione e traduzione di quello vocale con l'aggiunta dell'alternarsi meccanico di passaggi tipici alla tecnica dello strumento (così come avveniva negli organisti contemporanei o predecessori del Frescobaldi che di quella formula s'appagavano ed in essa sovente s'esaurivano), ma germinazione di una logica interna che si estrinseca nell'infima fusione fra natura tecnica dello strumento e necessità d'una espansione lirica delle voci pur nel rigore del gioco polifonico.

Elemento che non si rivelò tuttavia in un'iniziale ed appariscente frattura, in quanto Frescobaldi non respinse, ma accettò, nella loro tonalità, le esperienze già acquisite d'arte e sempre, in un primo momento, accolse i limiti di una forma o di un genere, per poi infrangerli e superarli nell'atto stesso della creazione.

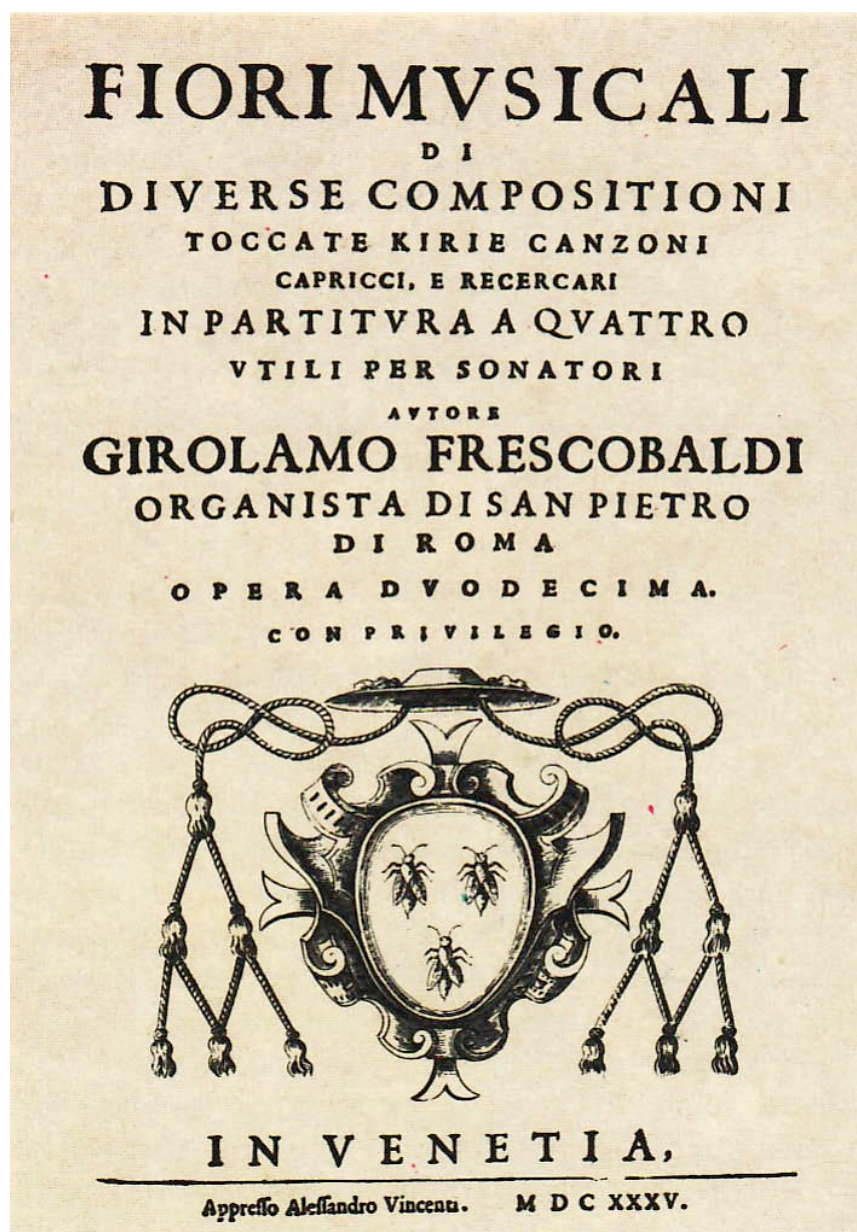
Infatti il *1° Libro delle fantasie a 4 voci* (1608) rappresentò per Frescobaldi la chiarificazione del suo rapporto con la tradizione nell'approfondimento del proprio linguaggio strumentale in una palese ricerca di capacità espressiva, nonostante il rigore della maniera contrappuntistica volontariamente assunto in omaggio allo stile polifonico.

Nei *Ricercari* (1615) la conquista e affermazione di uno stile personale si rivela nella tipica concisione dei temi, costantemente mantenuta anche nella varietà delle loro trasformazioni, nella loro articolata espressività e

nell'unità formale dell'insieme, frutto questo della più stretta compenetrazione tra vari elementi.

Con il *1° Libro di toccate e partite* (1615) Frescobaldi raggiunse quella perfetta sintesi artistica che gli permise di dare alla toccata, pur nei suoi indispensabili accenti e nelle sue insostituibili figurazioni, una forma altrettanto rigorosa, quanto quella d'un ricercare, che salda in un'unitaria immagine viva tutti gli elementi che la compongono.

FRONTESPIZIO



L'improvvisazione intesa nella sua accezione originale scompare per assumere un significato più interiore di libertà nell'invenzione. I modi d'esprimersi, inevitabilmente ereditati dai predecessori, sono qui completamente assorbiti e trasfigurati nella nuova sensibilità.

Scompare la coloritura come fatto esteriormente edonistico e le linee melodiche, vivificate da una spontanea e naturale accentuazione interiettiva, conquistano una vera ed indipendente vocalità strumentale.

L'armonia, che dell'impianto cinquecentesco serba soltanto una tenue traccia stemperata nella vaghezza modale della nuova tonalità frescobaldiana, assume, con la compitezza della sua funzione, carattere di felice spontaneità.

Un altro aspetto ancora dell'arte frescobaldiana ci rivela questo *1° Libro di toccate e partite*: il potere della variazione, intesa come necessità fondamentale per decantare in momento lirico un'esperienza soggettiva a mezzo d'una serie ciclica di danze a tema unico.

Il ritmo preferito è quello della corrente (ed anche la passacaglia), che, per sua natura, meglio sfugge alla disciplina, consentendo quelle particolarità che meglio s'addicono alla notazione lirica.

Sono veri e propri "momenti musicali", così come saranno espressi, a distanza di due secoli, dai musicisti romantici. I *Capricci* (1624), se nel titolo vogliono significare l'aspirazione ad una maggiore libertà d'atteggiamento ed il superamento dei limiti posti dal formalismo scolastico grazie alle soluzioni "a capriccio" delle difficoltà proposte, rappresentano un ultimo ritorno alla polifonia strumentale, in cui il contrappunto appare come essenziale elemento formale, ha avuto un personale modo di variazione tematica, come mezzo di assoluta unificazione stilistica.

Questo modo trova il suo perfezionamento nel *2° Libro di toccate* (1627), in cui tutti gli aspetti del genere sono presenti, dalle modificazioni del tema entro i limiti degli intervalli e dell'arco melodico, allo sviluppo di parti nate da nuovi temi germinati dal soggetto principale.

Il tema non è più un semplice raggruppamento di note legate fra di loro da un ordine modale, ma una precisa profilazione melodica ed armonica che determina l'impianto e fissa lo sviluppo.

E la cadenza, intesa come punto d'arrivo d'un discorso musicale, è l'affrancarsi del gusto cinquecentesco del polifonizzare continuo a favore del nuovo processo d'individualizzazione.

Con i *Fiori musicali* (1635), riservati al servizio liturgico e perciò

vincolati all'esecuzione organistica, si conclude l'evoluzione storica, per la quale le due letterature d'organo e di clavicembalo, in origine indifferenziate, si dividono, per svilupparsi secondo le loro tecniche particolari.

Sono questi *Fiori* un ritorno ai puri valori tematici del soggetto e del controsggetto, al gioco serrato delle parti, spoglie d'ogni figurazione decorativa ed essenziali nella concentrazione dei loro sviluppi.

Già s'avverte sotto queste forme la struttura embrionale della fuga, che, per definirsi organicamente, dovrà soltanto attendere la portata delle conquiste armoniche della fine del XVIII secolo e l'adozione della scala temperata. Di modesta importanza sono le composizioni vocali e nulla aggiungono alla figura artistica di Frescobaldi; sembra quasi che la parola rappresenti un freno al libero sviluppo della fantasia sempre volta, in lui, a sensazioni esclusivamente musicali, che non consentono arbitri intellettuali e che nell'atto creativo non ammettono intrusioni di elementi estranei alla natura della musica.

Frescobaldi e l'organo

L'osservanza degli "avvertimenti" scritti da Girolamo Frescobaldi nelle prefazioni ai *Fiori musicali* e ai libri delle *Toccate*, e alla conoscenza dei più importanti strumenti dell'epoca costituiscono i cardini per una fedele interpretazione delle sue musiche organistiche. Ma le semplici raccomandazioni del ferrarese, ovvie alla lettura, sono spesso difficili all'esecuzione.

Gli inizi delle toccate siano lenti; le cadenze, benché scritte veloci, siano assai sostenute; l'ultima nota dei trilli e delle "passeggiate" si deve fermare, perché "tal posamento scriverà il confonder l'uno paesaggio con l'altro"; la conoscenza di tutte le parti scritte a minime indica la separazione e conclusione degli episodi; spesso le semicrome affidate ad ambedue le mani devono essere eseguite alquanto puntate, "cioè non la prima, ma la seconda sia col punto; e così tutte, l'una no, e l'altra sì"; ma soprattutto un modo di suonare non soggetto a battuta, secondo il buon gusto ed il fine giudizio dell'esecutore, che potrà terminare un versetto, una canzone, una toccata, un ricercare ovunque più gli sarà grato.

Grande nella libertà e grandi le difficoltà sul modo di intendere il "rubato", il fraseggio frescobaldiano vivo, appassionato, ma storicamente legato al linguaggio vocale, da cui è condizionato nella sua intimità.

La compressione del progresso strumentale attuato da Frescobaldi, d'un colto retrospettivo, ma proiettato in avanti, implica lo studio sia degli autori, delle musiche e delle forme a lui precedenti, sia delle risorse dell'organo cinque-secentesco, che rivela, nelle proporzioni e nei rapporti sonori, la genuina e perfetta intuizione dell'autore

FRONTESPIZIO.



Il fine di errori stilistici più frequenti sono forse quelli in cui incorrono gli organisti che usano una registrazione non appropriata.

I principi fondamentali per ricreare la sonorità adatta alle musiche frescobaldiane sono esposti nell'*Arte organica* di C. Antegnati, in forma di domande e risposte.

Gli organisti, che temono di venire a noia, possono ricavare da questo trattato preziosi insegnamenti sul modo di combinare i registri e di ottenere ogni sorta di effetti, ricordando però che il loro obbligo principale è quello di mutare registro quanto muta lo stile da grave e legato a presto e con diminuzioni.

Fra le combinazioni descritte, figura un "concerto di cornetti" (ottava, decimanona, vigesima seconda e flauto in ottava); principale solo, delicatissimo, (che da molti viene nominato a "registro de voci humanae") per suonare all'elevazione della messa adagio, con movimenti lenti, l'ottava ed il flauto in ottava, mirabile accoppiamento per canzoni alla francese; agli Introiti e al Deo gratias, suonando legato il più possibile, il ripieno così composto:

principale primo	vigesima seconda
ottava	vigesima sesta
quinta decima	vigesima nona
decima nona	trigesima terza.

Dai pochi esempi citati sul "modo di registrare gli organi" risulta evidente l'ideale sonoro di Frescobaldi: farlo rivivere significa bandire assolutamente ogni impasto offerto dal mastodontico organo romantico, ricco numericamente di registri imitanti, spesso solo di nome, gli strumenti dell'orchestra moderna.

Le musiche di Frescobaldi esigono la sonorità pura dei principali, dei flauti e dei ripieni argentini, tipicamente italiani.

Non le mescolanze di timbri, che opprimono per l'uniformità di colorito, permisero a Frescobaldi di essere ascoltato per ore da migliaia di persone, ma le sonorità cristalline, che attualmente si ottengono integre, sui pochi organi antichi ancora efficienti o storicamente restaurati, e si possono imitare solo parzialmente sugli altri strumenti.

Ma non bastava saper eseguire i passi e combinare i registri secondo l'occorrenza per avere la lode e la stima di Frescobaldi: l'organista degno di tal nome doveva praticare le partiture ed affaticarsi nella composizione e nello studio degli stili "che fa conoscere il vero oro delle attioni virtuose dall'ignoranti".