

Il modello, le bozze e la stampa. Note a margine
dell'edizione integrale del *Manoscritto di Macerata*
delle *Sonate* di Zipoli*

Luigi Cataldi

6 maggio 2001

L'edizione a stampa delle *Sonate d'intavolatura*

Misteri e zone d'ombra si incontrano frequentemente quando ci si accosta alla vita e all'opera di Domenico Zipoli¹. Enigmatica più di ogni altra è la decisione di unirsi alla Compagnia di Gesù e di partire per il Paraguay, nella primavera del 1716. Con questa risoluzione il compositore pone fine alla propria esperienza romana a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione delle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*². Insieme i due avvenimenti, la partenza e la pubblicazione, costituiscono la ragione principale del misterioso fascino che circonda la vita del maestro di Prato e della fortuna di cui la sua musica sempre ha goduto, ma fanno sorgere interrogativi che restano ancora senza risposta. Perché il musicista, che in quell'opera dimostra una

*Ai miei allievi della classe IIBpa dell'I.P.S.S.C.T. «Mattei» di Palmanova dell'a.s. 1999-2000.

¹Per la ricostruzione della vita in Italia di Zipoli si veda **Renzo Fantappiè**, *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, «Prato Storia e Arte», XI, 1970, e del medesimo autore *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, atti del convegno internazionale (Prato, 30 settembre - 2 ottobre 1988), a cura di Mila de Sanctis, Firenze, Olschki 1994, pp.33-55. Vedi anche **Francisco Curt Lange**, *Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta*, Nuova Rivista Musicale Italiana, XIX, 1985, pp.203-226 e, dello stesso autore, *Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani [...]*, cit., pp. 57-81. Fra le risorse in rete vedi la *Biografia* scritta da **Marco Pratesi**, presente nel sito da lui curato interamente dedicato a Zipoli <http://www.zipoli.net/> e, allo stesso indirizzo, **Luigi Cataldi**, *O Daliso, da quel dì che partisti. Una cantata romana di Domenico Zipoli*, 2000.

²Avvenuta senza indicazione di luogo e data (vedi oltre), ma verosimilmente a Roma nel 1716. Una edizione in facsimile è stata pubblicata, senza data, dalla «Société de musicologie de Languedoc». Si veda poi l'edizione moderna a cura di Luigi Ferdinando Tagliavini: *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, Süddeutscher Musikverlag Heidelberg, Willy Müller 1959).

indiscutibile maturità artistica, non è mai stato in grado di trovare un impiego stabile e soddisfacente, nonostante l'interessamento di nobili protettori come il principe Ferdinando dei Medici e la principessa Maria Teresa Strozzi? Perché decide di abbandonare la carriera musicale per la quale aveva a lungo lottato (aveva abbandonato il proprio paese, aveva cercato protettori e maestri, aveva sopportato contrasti violenti, come quello con Alessandro Scarlatti) proprio quando si stampa l'opera che gli garantirà una fama che ancora dura e proprio quando — se si presta fede a quanto egli stesso afferma nel frontespizio della stampa romana — ha ottenuto il primo vero incarico di prestigio, cioè il posto di organista alla Chiesa del Gesù?

A guardare più da vicino la stampa delle *Sonate*, si scorgono altri lati oscuri. Zipoli dedica l'opera a Maria Teresa Strozzi e dichiara: «la mia obediencia á i di lei comandi Sempre piu mi farà conoscere D. V. E. Umil.^{mo} Dev.^{mo} et Obli.^{mo} Ser.^{re} Domenico Zipoli». Anche considerando che in simili esercizi di letteraria sottomissione al proprio protettore vi sia un fisiologico grado di ipocrisia, la distanza fra questo impegno alla fedeltà e le vicende reali, che di lì a poche settimane porteranno il musicista a sottrarsi completamente e per sempre all'influenza della nobildonna, appare decisamente eccessiva.

Ci sono altri particolari difficilmente spiegabili nella stampa del 1716. Non vi compare il nome dello stampatore, ma questa è una caratteristica abbastanza consueta. Inconsueta è invece l'indicazione della data. Il passo citato più su, tratto dalla dedica, non corre liscio, ma è interrotto dalla data («il primo Gennaio 1716.»), posta, in caratteri diversi dagli altri, nello spazio rimasto bianco prima della firma dell'autore. Indubbiamente la data fu aggiunta in seguito. Fu una semplice dimenticanza oppure non si conosceva la data esatta al momento dell'incisione delle lastre? Forse si intendeva fare uscire l'opera senza data e all'ultimo momento si è invece ritenuto opportuno aggiungerla? E perché?

Anche sul luogo di pubblicazione è lecito nutrire qualche dubbio, visto che, nonostante l'unanime e certamente fondata propensione degli studiosi per Roma, nella stampa il nome della città compare solo come luogo in cui sorge la chiesa del Gesù, presso cui Zipoli dice di prestare la propria opera di organista. E persino su questo non c'è certezza, poiché di tale incarico fra le carte amministrative della chiesa non c'è traccia.

Non è però mia intenzione seguire la fantasiosa strada di chi vede nella partenza di Zipoli per il Sud America torbidi retroscena amorosi e segrete macchinazioni gesuitiche: intendo solo segnalare i nodi ancora insoluti intorno a quest'opera e a quest'anno esemplari.

Il manoscritto di Macerata

Fu Claudio Sartori a rintracciare, alla Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata, un manoscritto integrale delle *Sonate*, che costituisce una importantissima fonte di quest'opera. Lo segnalò a Susan Elizabeth Erickson-Bloch, che nella sua tesi fu la prima a fornirne una esauriente descrizione³.

Non si sa come il manoscritto sia giunto a Macerata. La biblioteca Mozzi Borgetti lo acquisisce nel 1879 insieme a un fondo di 200 manoscritti di musica sacra e profana, appartenuto precedentemente ad Antonio Natali (1791–1855), storico, musicista e compositore dilettante⁴.

Non c'è frontespizio, né data, né indicazione del compositore. A separare la prima parte organistica dalla seconda per il clavicembalo vi è un semplice foglio bianco. Le 65 pagine, di formato oblungo, sono in quarto e recano ancora l'originale numerazione dei fogli visibile ogni otto pagine, mentre le singole carte non recano alcuna numerazione. Chi ha copiato la musica doveva aver ben presente quanti fogli occorrevano, inoltre era esperto e accurato e non ha sprecato nemmeno un foglio. Il volume è stato rilegato in un secondo tempo e al momento della rilegatura alcune pagine sono andate fuori posto, insieme alla musica in esse contenuta (vi è la sequenza di pagine 34 – 37 – 38 – 35 – 36 anziché quella corretta); di conseguenza le carte dell'*Elevazione*, della *Pastorale* e dell'*Offertorio* sono in disordine. La musica contenuta nel volume corrisponde, pagina per pagina e riga per riga, all'edizione del 1716⁵, con la sola eccezione di tre carte, poste dopo il primo ciclo di versi (pp. 9–11), contenenti undici brevi versetti (10 numerati e uno, fra il n.4 e il n. 5 senza numero), che non figurano nell'edizione a stampa.

Il manoscritto contiene diversi errori, soprattutto omissioni di segni di alterazione che potrebbero far ritenere che si tratti di una semplice copia ricavata dall'*editio princeps*. Oltre agli errori vi sono però varianti e ripensamenti che non possono essere ricondotti all'opera di un copista che ha copiato con molte distrazioni la stampa romana, ma attestano una versione dell'opera diversa e certamente anteriore rispetto all'*editio princeps*, anche se a questa molto vicina. Vediamo meglio i rapporti fra le due fonti.

³*The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, Cornell University, ph. d., 1975, pp. 70-77. Si veda anche, della stessa autrice, *A New Source for Domenico Zipoli's "Sonate d'intavolatura"*, «Current Musicology», 29, (1980).

⁴Cfr la *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni* consultabile in rete all'indirizzo <http://space.tin.it/musica/masalvar/n.html> e **Francisco Curt Lange**, *Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento, atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988)*, a cura di Mila de Sanctis, Firenze, Olschki 1994, pp. 77-78 e la documentazione in rete sugli archivi e le biblioteche delle Marche all'indirizzo <http://space.tin.it/musica/masalvar/71.html>

⁵A titolo d'esempio si veda la prima pagina del *Preludio in sol minore*, qui riprodotto nelle due diverse versioni in *Appendice* [figure 15 e 16].

Affinità fra le due fonti

È fuori discussione che l'edizione e il manoscritto siano strettamente legati. Lo attestano l'identica disposizione della musica sulle pagine, di cui s'è già detto [cfr le figure 15 e 16], la precisa corrispondenza delle chiavi e delle armature, all'inizio e all'interno dei singoli brani e la presenza di *errori congiuntivi*. Se ne trova uno significativo nella cadenza al fa \sharp minore che conclude la prima sezione della *Gavotta in si minore*. Il copista di Macerata ha sbagliato a trascrivere l'accordo alla mano destra: ha scritto do \sharp^3 - mi 3 - la 3 anziché la 2 - do \sharp^3 - fa \sharp^3 [figura 1] e la stampa romana presenta lo stesso errore [figura 2].



Figura 1: *Gavotta in si minore*, batt. 21, Macerata



Figura 2: *Gavotta in si minore*, batt. 21, Roma

L'edizione pirata inglese⁶ significativamente corregge l'errore ponendo l'accordo do \sharp^3 - fa \sharp^3 - la 3 .

Anteriorità del manoscritto

Vi sono però ragioni decisive che attestano che Roma deriva da Macerata e non viceversa.

⁶Publicata senza data da John Walsh in due parti, di cui la prima verosimilmente collocabile nel 1722 e la seconda nel 1725, quindi ristampate unitamente sempre da Walsh nel 1730.

Innanzitutto, ovviamente, la lacuna presente nell'edizione a stampa. Se il manoscritto è solo una copia pirata, perché chi l'ha eseguito ha omesso una parte della musica? Se viceversa è la stampa a derivare dal manoscritto, allora ci troviamo di fronte ad una variante d'autore. La ragione dell'esclusione non è difficile da comprendere. L'intera opera, e soprattutto le quattro sequenze di *Versi e Canzona* sono animate da un evidente spirito geometrico: ogni serie comprende quattro versi, di lunghezza simile (dalle 15 alle 20 battute), nella stessa tonalità, il primo dei quali ha carattere preludante e gli altri sono concepiti in contrappunto imitativo. Il ciclo di versi espunto da Roma è composto da 11 versi più corti (dalle 6 alle 15 battute), che, anziché fissare un'unica tonalità, descrivono un arco tonale che parte dal re minore (versi 1–4) e giunge — dopo una brusca impennata nel brano senza numero sulla dominante della tonalità che si sta per raggiungere — al la minore (versi 5–10). Mentre gli altri versi, pur essendo strutturalmente legati, possiedono una propria autonomia e potrebbero anche essere eseguiti separatamente, questa serie è concepita come un unico brano — una sorta di contaminazione fra la forma dei versetti e quella delle partite — da porre tra altri brani di tonalità affine e non ammette esecuzioni parziali. Non c'è dubbio che la sua collocazione migliore è quella in cui si trova nel manoscritto di Macerata, fra il primo gruppo di composizioni in re minore e il secondo in do maggiore. Fatto sta che, non essendoci brani di connessione simili fra gli altri cicli di versi, questo da solo rompe la simmetria dell'insieme, né può trovar luogo fra i pezzi liberi della sezione organistica per il suo carattere di passaggio. Di qui la necessità del sacrificio: un sacrificio sofferto, visto che quella musica è giunta fino alle soglie della pubblicazione.

Nell'esempio che segue, tratto dal *Preludio in sol minore* troviamo una correzione abbozzata nel manoscritto e realizzata compiutamente nella stampa. Sul terzo tempo della battuta il copista aveva chiaramente fatto iniziare il disegno di semicrome discendenti. Poi, forse rendendosi conto di aver sbagliato, ha aggiunto una pausa di semicroma, che produce una battuta di ritmo sovrabbondante⁷ [figura 3].

La versione a stampa corregge l'errore e uniforma il ritmo agli altri simili [figura 4].

Alcune varianti non possono essere considerate come semplici errori di copiatura, ma sono l'attestazione di vere e proprie lezioni alternative, in un secondo tempo rifiutate. Un esempio molto interessante ci viene dall'attacco del *Preludio in si minore*. Nel manoscritto la tonica entra sul secondo tempo della battuta e il brano inizia, in modo ardito, con l'accordo incompleto [figura 5].

Nella stampa, più prudentemente, Zipoli dà l'accordo completo sul primo

⁷È uno dei pochi punti che potrebbero far supporre che ci sia stato un intervento diretto di Zipoli. Questo potrebbe essere un ripensamento dell'ultimo minuto, necessario per uniformare il ritmo di questo motivo con quello degli altri simili.



Figura 3: *Preludio in sol minore*, batt. 10, Macerata (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 4: *Preludio in sol minore*, batt. 10, Roma (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 5: *Preludio in si minore*, batt. 1, Macerata

tempo della battuta [figura 6].



Figura 6: *Preludio in si minore*, batt. 1, Roma

Il timore delle critiche deve aver suggerito anche la revisione che si incontra nello stesso brano poco più avanti. Nel manoscritto la settima dell'accordo sul primo tempo risolve salendo [figura 7]. La lezione romana cerca di non dar l'impressione che la settima salga mediante l'introduzione di un la sul primo tempo di MD [figura 8].



Figura 7: *Preludio in si minore*, batt. 10, Macerata (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 8: *Preludio in si minore*, batt. 10, Roma (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)

D'altra parte nel manoscritto vi sono anche semplici trascuratezze, che denotano, nonostante la chiarezza della grafia, che vi è stata una certa fretta e soprattutto che la copia non ha subito alcun genere di correzione. Numerosissime alterazioni necessarie sono state dimenticate e ricorre con una certa frequenza persino l'omissione di note. Ad esempio nella cadenza conclusiva della *Canzona in do maggiore* nel manoscritto è stata dimenticata la nota (si) che risolve il ritardo [figura 9], mentre nella stampa l'errore risulta corretto [figura 10].

Oltre agli errori, anche i pochi segni di abbreviazione presenti nel manoscritto contribuiscono a fornire l'impressione che non siamo di fronte al testo definitivo. Ad esempio al principio dell'*Elevazione in fa maggiore* è indicata solo la prima delle note del lungo pedale, seguita da una legatura che termina nel vuoto [figura 11].

Nella stampa l'abbreviazione è sciolta [figura 12].

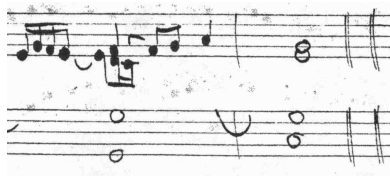


Figura 9: *Canzona in do maggiore*, batt. 53, Macerata (MS: chiave di basso; MD: chiave di soprano)



Figura 10: *Canzona in do maggiore*, batt. 53, Roma (MS: chiave di basso; MD: chiave di soprano)



Figura 11: *All'Eleuazione I*, batt. 1-5, Macerata



Figura 12: *All'Eleuazione I*, batt. 1-5, Roma

Una questione di bozze

Se il manoscritto di Macerata non è il testo definitivo, è però molto vicino ad esserlo. Anche solo a riguardare gli esempi sopra citati si comprende che le correzioni che compaiono nella stampa sono di lieve entità, non richiedono

rifacimenti di sorta e possono essere state fatte tutte sulle bozze. Questa è la spiegazione che mi appare più verosimile. Il manoscritto di Macerata, nonostante le imprecisioni (che, anzi, ne confermano la funzione) è una bella copia nata esclusivamente per servire da modello per l'incisione su rame, redatta da Zipoli stesso o, più probabilmente, da un copista incaricato dallo stampatore⁸. Come mai allora le correzioni non sono state fatte sul manoscritto? Perché sarebbe stato un lavoro inutile. Non era infatti il manoscritto a richiedere accuratezza, ma la stampa. Perciò le correzioni dovevano essere fatte sulle bozze, non sul modello. Nel modello dovevano essere rispettati scrupolosamente gli spazi, doveva essere segnato con chiarezza il testo, come infatti accade puntualmente, ma quella copia non era nata per essere suonata, quindi poteva contenere errori minori, come l'omissione di alterazioni⁹, di note e persino l'aggiunta di interi passaggi. Anche un intervento rilevante come l'inserimento di una nuova voce può essere effettuato sulle bozze. Ecco come la spoglia lezione di Macerata [figura 13]

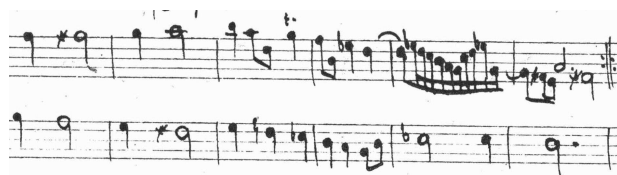


Figura 13: *Sarabanda in sol minore*, batt. 6–11, Macerata, (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)

viene abbellita in Roma [figura 14].

Nell'*editio princeps* c'è almeno una traccia di una versione precedente corretta. Non si giustificerebbe altrimenti la prosecuzione del taglio addizionale dal primo al secondo re in MS nell'esempio già citato dell'esordio del *Preludio in si minore* [figura 6].

Come s'è già notato, sul manoscritto di Macerata non è stata fatta alcuna correzione. Zipoli deve aver corretto le bozze servendosi dei propri manoscritti e non della copia di Macerata; potrebbe – e la cosa mi pare probabilissima – non averla mai vista addirittura. Ecco perché si ha l'impressione contraddittoria che il manoscritto sia frutto delle scelte dell'autore

⁸Allo stato attuale è impossibile stabilire se si tratta dell'opera di un copista o dell'autografo, visto che non possediamo che una firma di pugno del compositore. **Francisco Curt Lange** [*Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, cit., p. 78] dopo aver paragonato la firma di Zipoli con la parola «Fine» scritta in fondo all'ultima pagina del manoscritto, che nello svolazzo della F lascia intravedere forse il monogramma D. Z. così si esprime: «Es difícil que una rúbrica tan peronal se le ocurriera a un copista, pero sí, al autor». Come si vede non c'è però alcun elemento di certezza. In ogni caso anche se non dovesse trattarsi dell'autografo la copia non perderebbe quasi nulla della sua importanza.

⁹Si tenga conto anche che nella notazione dell'epoca, le convenzioni in fatto di accidenti erano, oltre che diverse, anche meno uniformate di oggi.



Figura 14: *Sarabanda in sol minore*, batt. 6–11, Roma, (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)

(quando si hanno di fronte passi come quello della figura 5) e allo stesso tempo può sembrare l'opera di un copista distratto, e, nonostante la presenza delle tre pagine in più, dar l'impressione di essere ricavato dalla stampa romana. Questa contraddizione si spiega in un solo modo: il manoscritto di Macerata è la copia usata dall'incisore per la stampa romana, ma non quella impiegata per la correzione delle bozze. Per questo Zipoli deve avere usato i propri manoscritti delle singole opere o un'altra copia¹⁰. Ecco perché il manoscritto di Macerata appare al tempo stesso accurato e trasandato. È accuratissimo dal punto di vista grafico, ma apparirebbe trascurato a chi volesse eseguirlo. L'omissione di note cruciali — come accade nell'esempio riportato nella figura 9 — abbastanza frequente, salterebbe agli occhi (e agli orecchi) di qualsiasi esecutore. Se ciò non è accaduto è perché questa copia non era fatta per essere suonata e, a giudicare dal fatto che nessuno ha mai corretto gli errori più macroscopici, forse non ebbe mai questo scopo. La copia servì all'incisore e probabilmente non uscì dalla sua bottega, fino a che non è giunta nelle mani di Natali o di qualcuno prima di lui. Qualcuno (Natali?) ha fatto rilegare i fogli. Lo ha fatto non perché la musica venisse eseguita, ma perché venisse (per nostra fortuna) conservata. Anche i fogli andati a finire fuori posto lo attestano.

Conclusioni

Ricapitolando, Zipoli, avuta l'opportunità di pubblicare il libro, ha stabilito l'insieme dei brani e li ha fatti copiare dallo stampatore (cioè da chi doveva disegnare con esattezza le pagine)¹¹. L'editore ha usato questa copia per incidere le matrici di rame e ha stampato le bozze. Zipoli ha corretto le bozze (non la copia manoscritta!), riservandosi la possibilità di effettuare cambiamenti anche rilevanti, come l'esclusione di un brano e l'aggiunta di nuove linee melodiche oltre a quelle presenti. Può anche essere stato necessario rifare qualche lastra, ma l'insieme delle correzioni non muta l'impianto

¹⁰Zipoli poteva anche avere già riunito in un solo manoscritto tutti i pezzi.

¹¹Può averlo fatto lui stesso, ma per la natura degli errori presenti la cosa mi pare poco probabile.

previsto dalla copia di Macerata e poteva essere fatto sulle bozze. Anche se il manoscritto non fosse mai passato materialmente per le mani di Zipoli — ipotesi che mi appare di gran lunga la più probabile — esso deve essere considerato come l'*archetipo* delle *Sonate d'intavolatura*, e anzi, paradossalmente, è un testimone tanto più fedele dello stato di elaborazione dell'opera in quel momento, quanto più rivela la sua natura di copia non autografa.

Se le cose stanno come s'è detto, il manoscritto deve precedere la stampa di pochissimo tempo: il tempo che è intercorso fra le bozze e la pubblicazione. Se la stampa — come sembra attestare la data della dedica di cui si è parlato in apertura — è apparsa il primo gennaio 1716, il manoscritto non può che risalire a poche settimane prima, verso la fine del 1715. Ovviamente la composizione dei singoli brani — specialmente le composizioni libere a conclusione della parte per organo, prive di vincoli strutturali — può essere avvenuta in tempi diversi e risalire a epoche precedenti. Però, per il suo carattere di testo non ancora definitivo, per la fretta con cui è stato redatto, per la stessa sua natura di copia nata in funzione della stampa, il manoscritto dà l'impressione di essere il primo testo integrale dell'opera, pensato secondo un coerente schema interno.

Il travaglio della composizione tipografica è ben nascosto dalla bellezza e dalla precisione della stampa. Tuttavia l'impressione che la pubblicazione sia avvenuta in fretta è suggerita tanto dal manoscritto, quanto dagli elementi non testuali dell'*editio princeps* — l'indicazione della data soprattutto — cui s'è fatto cenno in apertura. Se ci si domanda il perché di questa fretta, ci si imbatte in uno di quei paradossi che così di frequente si incontrano quando si ha a che fare con il compositore di Prato: alcuni aspetti della sua musica rimandano alle vicende della sua vita, di cui però sappiamo ancora troppo poco per fornire risposte certe.

La pubblicazione fu anche la pietra tombale all'esperienza romana: con quest'opera che indubbiamente denota l'orgoglio di mostrarsi al mondo, Zipoli chiude ogni rapporto con il mondo, con quel mondo verso cui aveva diretto tutti gli sforzi, che ci è dato conoscere, della sua esistenza fino a quel momento.

A Pagine a confronto



Figura 15: *Sonate di intavolatura*, p. 41, Macerata.

41

largo

Preludio

The image shows a page of a musical manuscript, page 41, titled 'Preludio'. The music is written on ten staves. The first two staves on the left are in a larger font and include the tempo marking 'largo'. The remaining eight staves on the right contain dense, polyphonic musical notation with various rhythmic values and accidentals. The page number '41' is located at the top left of the musical notation.

Figura 16: *Sonate di intavolatura*, p. 41, Roma (?), 1716 (?).

B Criteri dell'edizione del *Manoscritto di Macerata*

L'edizione moderna del *Manoscritto di Macerata* che sto conducendo intende obbedire a due necessità di diversa natura. In primo luogo intende costituire una base di studio per quanti vogliono farsi un'idea del travaglio compositivo attraverso cui Zipoli è giunto alla composizione della sua opera prima. A questo scopo l'edizione conterrà una accurata descrizione della fonte, della sua tradizione e delle relazioni di questa fonte con l'*editio princeps*. Questi problemi costituiranno la materia dell'introduzione e dell'apparato critico. A parte l'adeguamento alle convenzioni della notazione attuale, il testo sarà aderente quanto più è possibile all'originale e sarà evitata qualsiasi aggiunta di carattere interpretativo o d'altra natura, mentre le necessarie note sugli strumenti e sulla prassi esecutiva troveranno posto nell'introduzione.

D'altro canto, l'edizione è anche destinata all'esecutore. Per questo il testo musicale non conterrà alcuna annotazione di carattere critico. Si sceglierà una sola interpretazione e di ogni intervento si renderà conto nell'apparato critico. Trattandosi di un'edizione del manoscritto di Macerata e non di un'edizione critica delle *Sonate*, si preferirà sempre la lezione maceratese a quella romana, ma, quando si renderanno necessarie delle correzioni, saranno prese in considerazione innanzitutto quelle presenti nell'*editio princeps* tenendo sempre presente il particolare rapporto di interdipendenza dei due testimoni, descritto in queste note.

L'opera, a cui lavoro da diverso tempo, è ancora in fase di elaborazione, ma comincia a lasciare intravedere la sua conclusione. Tutta la musica è stata composta, come pure gran parte delle note critiche. Sto procedendo, ahimé con una certa lentezza, alla correzione delle bozze e alla stesura dell'introduzione. L'indice, ovviamente provvisorio, è il seguente.

Prima Parte: Organo

1. Toccata
2. Verso I in re minore
3. Verso II in re minore
4. Verso III in re minore
5. Verso IV in re minore
6. Canzona In re minore
7. Verso
8. Verso I in do maggiore
9. Verso II in do maggiore
10. Verso III in do maggiore
11. Verso IV in do maggiore
12. Canzona in do maggiore
13. Verso I in fa maggiore
14. Verso II in fa maggiore
15. Verso III in fa maggiore

16. Verso IV in fa maggiore
17. Canzona in fa maggiore
18. Verso I in mi minore
19. Verso II in mi minore
20. Verso III in mi minore
21. Verso IV in mi minore
22. Canzona in mi minore
23. Verso I in sol minore
24. Verso II in sol minore
25. Verso III in sol minore
26. Verso IV in sol minore
27. Canzona in sol minore
28. All'Elevazione
29. Al Post Communio
30. All'elevazione
31. All'Offertorio
32. Pastorale

Seconda Parte: Cembalo

1. Preludio in si minore
2. Corrente in si minore
3. Aria in si minore
4. Gavotta in si minore
5. Preludio in sol minore
6. Corrente in sol minore
7. Sarabanda in sol minore
8. Giga in sol minore
9. Preludio in do maggiore
10. Allemanda in do maggiore
11. Sarabanda in do maggiore
12. Gavotta in do maggiore
13. Giga in do maggiore
14. Partite in do maggiore
15. Preludio in re minore
16. Allemanda in re minore
17. Gavotta in re minore
18. Minuetto in re minore
19. Partite in la minore

Note critiche

- Cenni biografici
- Le *Sonate di intavolatura*

- Titolo, genere, forme
 - Struttura e caratteri dell'opera
 - La stampa e il manoscritto: descrizione delle fonti e loro tradizione
- Apparato critico