

# Musica Antica



2000-I-II

COMUNE DI PAMPARATO  
ISTITUTO COMUNALE DI MUSICA ANTICA  
STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO



# Musica Antica

Pubblicazione  
dell'Istituto Comunale di Musica Antica  
Stanislao Cordero di Pamparato  
in Pamparato (Cuneo)

2000 · I-II

## SOMMARIO

L. GIRODO - M. TIELLA	La «pronuntia» degli strumenti rinascimentali e barocchi	pag. 2
M. UBERTI	La tecnica vocale nella seconda metà del XIV secolo	pag. 13
	XXX FESTIVAL DEI SARACENI - 4° Corso di musica medioevale	pag. 22
	XXX FESTIVAL DEI SARACENI - 30ª Rassegna di musica antica	pag. 24

Gli articoli in sommario sono la ripubblicazione di quelli apparsi sul secondo numero, quello del 1982, di *Musica Antica*. Per causa dei pochi mezzi allora disponibili esso era stato ciclostilato nel numero limitato di copie che quel mezzo tecnico consentiva. Si è ritenuto ora che essi meritino di essere nuovamente proposti all'attenzione dei lettori anche se, collocati in un altro contesto storico, la loro valenza può risultare diversa da quella che avevano al tempo in cui erano stati scritti.

---

Direzione e redazione: via Alpignano, 25 — 10143 Torino

E-mail: [ima@pamparato.com](mailto:ima@pamparato.com) — WWW: <http://www.pamparato.com>

Direttore responsabile: Mauro Uberti

Stampato in proprio

Autorizzazione del Tribunale di Mondovì n. 124 del 20 ottobre 1980

## LA «PRONUNTIA» DEGLI STRUMENTI RINASCIMENTALI E BAROCCHI

Il termine *pronuntia* è ripreso principalmente da: Nicola Vicentino, *Della antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555. Nel libro IV, cap. XXIX il Vicentino scrive: «Hora il compositore auertirà quando comporrà sopra parole Franzese, di osseruare i suoi accenti [...] & così sopra parole d'ogni altra natione, secondo la sua natura di quelle secondo le nationi delle lingue di tutto il mondo [...]», ma estende il concetto di *pronuntia* anche alla musica strumentale eseguita con l'archicembalo, il quale è costruito con una adatta divisione dell'ottava «si che co[n] questa nostra diuisione haueremo accomodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriuere i loro acce[n]ti e comporli a qua[n]te uoci à loro parerà, perché la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, & le passioni, & gli affetti di quelle con l'armonia [...]». Fin dal I Libro, Cap. IIII il Vicentino aveva detto «non cesso di ridurre alla Prattica li detti generi & spetie con facilità per uia delle uoci, d'uno instrumento, il quale il benigno lettore potrà uedere, come da noi sia fatto, et composto nel quinto libro della nostra Prattica [...]» e ancora «ho posto fine et ultima diuisione alla praticabil musica. con le uoci et co'l nostro instrumento» da cui sembra lecito dedurre che il concetto basilare che regola l'esecuzione vocale e strumentale è lo stesso.

«Pronunzia significa «realizzazione dei suoni di una lingua nel parlare»<sup>1</sup> e già il Trissino, alle cui opinioni il Vicentino poteva non essere estraneo<sup>2</sup> la definiva attraverso lo studio delle parti dell'accento («in spirito, in tempo et in tono») della sillaba.<sup>3</sup> Anche Zarlino usa *pronunciare* nell'accezione musicologica: «vuol che sia pronunciata diatonicamente»;<sup>4</sup> «solamente che la melopeia è molto differente dalla melodia, in questo, che questa è pronuncia del canto».<sup>5</sup> È già stato messo in evidenza<sup>6</sup> come fin dai più antichi scrittori di tecnica musicale il riferimento alla voce umana, sia costantemente perseguito nel giudizio delle qualità espressive degli strumenti.

Ben noto è quanto scrive il Ganassi: «tutti li instrumenti musicali sono rispetto & co[m]paratione a la voce humana ma[n]cho degni p[er]t[an]to noi si afforzeremo da q[u]ella i[m]parare ad imitarla»<sup>7</sup>. Ma anche in epoche successive lo Zacconi, il Rognoni Taeggio, il Mersenne, il Rousseau, il Simpson (per limitarci ad alcuni autori tra il sec. XVI. e XVII) il principio secondo cui lo strumento, sia da fiato che da arco, deve sforzarsi di imitare la voce che canta viene costantemente riaffermato. Tra le possibili citazioni una delle più esplicite è quella di G. B. Doni: «alcuni ciechi esprimono col violino certi accenti, che familiarmente si fanno, in modo che pare che alcuno parli,<sup>8</sup> per esprimere quegli accenti stessi, e piegamenti di voci, che naturalmente si fanno favellando gli farà bisogno di grande attenzione, e lungo esercizio, e di instrumento a proposito; ma soprattutto di una orecchia molto delicata [...]». Fra gli instrumenti non ve ne ha alcuno più a proposito di un Violino, o Viola senza tasti [...]». Anche lo Zacconi spiega il concetto con chiare parole: «Le voci la [l'armonia] producono per natura [...] & gl'istrumenti per similitudine, accioche imitino le voci, & imitandole le possino accompagnare».<sup>9</sup> Va infine aggiunto, come sottolinea il Rovighi nel suo studio citato, che l'antica prassi del suono barocco [...] rimane ancora, nonostante i tempi nuovi, la base fondamentale dell'insegnamento fino ai primi decenni del sec. XIX.<sup>10</sup>

Che cosa si intende definire come «pronuncia strumentale»? In sintesi: la realizzazione del suono attraverso l'eccitazione del generatore acustico che costituisce la struttura basilare dello strumento. Senza addentrarci nella meccanica della eccitazione<sup>11</sup> è sufficiente richiamare le tre fondamentali fasi che caratterizzano il suono nel suo perdurare: transitorio di attacco - regime - transitorio di estinzione.

«L'influenza dei due transitori (di attacco ed estinzione) è, in ogni caso, molto importante e anche una piccola variazione nel loro andamento può portare differenziazioni timbriche facilmente apprezzabili. Quando poi cambi in modo radicale la maniera di attaccare un suono, le trasformazioni del timbro possono essere altrettanto radicali anche nell'ambito della medesima sorgente sonora. Basti

pensare al caso della corda eccitata con l'archetto, oppure con pizzico, o con percussione. L'attacco del suono, nella pratica musicale, strumentale e vocale, è infatti uno dei momenti più delicati della genesi dell'evento sonoro, tale cioè da richiedere tutta la perizia dell'esecutore se si vuole ottenere il risultato migliore». <sup>12</sup> Questa chiara esposizione del Righini puntualizza tanto gli obiettivi della ricerca scientifica, quanto di quella estetica, nel merito della produzione del suono e quindi della *pronuntia*.

Un'estetica della *pronuntia* non è stata ancora organizzata, né per gli strumenti attuali né tanto meno per quelli rinascimentali a barocchi. La *pronuntia* rientra oggi nel più generale criterio di critica dell'esecuzione sotto il punto di vista del perfezionamento tecnologico. È noto che ciò equivale a ritenere gli strumenti sempre più perfetti, più o meno a seconda della cronologia della loro costruzione, a partire dai tempi antichi verso i giorni nostri. <sup>13</sup> Si sarebbe anche svolto un continuo *perfezionamento* nelle tecniche di esecuzione. <sup>14</sup> A questo punto ci soccorre una affermazione dello Zacconi sulla storicità della *perfettione* della musica: «nondimeno [la musica] a quel tempo, era ancora perfetta, perché non ci conobbero altra imperfettione; che s'altra imperfettione ci hauessero conosciuto, si come la purgarono da quelle, così l'haueriano anco purgata da queste: & forse con maggior prontezza & sollicitudine: il che ne basta per dichiarazione, & solutione del presente quesito». <sup>15</sup> Prima di entrare nella disamina delle istruzioni particolareggiate date da molti autori, è il caso di citare ancora una volta lo, Zacconi: «Di donde causano gli Antichi gli effetti suoi Musicali. Cap. X [...] Anzi che io mi son trouato a ragionare con Musici vecchi, i quali in sua gioventù hanno conosciuto famosi cantori di quel tempo (prima metà del sec. XVI), & compositori d'importanza, che cantauano le cantilene come le stauano scritte sopra de libri, senza porgerli pur un minino accento, ò darli qualche poco di vaghezza: perché non erano intenti ad altro, ne ad altro attendeuanò che alla pura, & semplice modulatione: dalla quale non ne poteua riuscir altro che il semplice, & puro effetto harmoniale [...]». <sup>16</sup>

Anche se forse non è più di norma che «l'attuale gusto esecutivo, senza operare sostanziali distinzioni stilistiche, ponga artificiosamente sullo stesso piano musiche delle più diverse epoche [...]» tuttavia è comunemente vero che «nelle esecuzioni ogni prospettiva storica viene di fatto annullata», <sup>17</sup> in funzione di una pretesa perfezione degli strumenti attuali e delle corrispondenti tecniche di esecuzione. Tra gli esempi più vistosi, oltre alle quotidiane esecuzioni di musiche clavicembalistiche sul pianoforte, i dibattiti anche in sedi qualificate circa l'uso del pianoforte nell'esecuzione del *Wohltemperiertes Clavier* di J. S. Bach, fino ai concerti in cui una parte dell'opera di J. S. Bach viene eseguita sul pianoforte e un'altra parte su un clavicembalo (di tipo industriale). <sup>18</sup> Per restare nell'epoca rinascimentale e barocca, dopo di cori mastodontici che *pronuntiano* (!) i madrigali, vengono pur sempre i quartetti di ottoni moderni (con o senza organo elettropneumatico) al posto di altri strumenti a bocchino (con la partecipazione di un positivo storico).

Questo capovolgimento di giudizio può essere storicamente identificato con l'esasperata ricerca di maggior *volume* di suono e di una conseguente maggior dinamica nell'intensità di emissione: caratteristica propria dell'ideale delle scuole «romantiche» come si usa definirle tuttora. Il riferimento alla vocalità fu, a sua volta, capovolto, nel senso che il melodramma dell'ottocento impose al cantante un modello strumentale da «imitare». Non c'è dubbio che tali caratteristiche costituiscono ancora il prevalente modello didattico: esasperazione dell'ampiezza dell'estensione e ricerca di un timbro omogeneo in tutta l'estensione.

È necessario però riflettere su quelle caratteristiche del suono che l'esasperazione della dinamica di emissione maschera. I principali perfezionamenti tecnologici posti in atto nella costruzione degli strumenti musicali a partire dalla metà del sec. XIX hanno fondamentalmente lo scopo di modificare il rapporto tra l'importanza reciproca delle tre fasi descritte, che accompagnano il suono nel suo perdurare. In pratica, essi tendono ad eliminare il transitorio di attacco e a prolungare il periodo di regime: in sostanza, a limitare l'importanza della *pronuntia* nella prospettiva estetica di «eliminarla».

L'altro fatto che ha contribuito ad accentuare questa tendenza è l'abbandono degli strumenti *a famiglia* con la progressiva sostituzione del tipo *solista*, salvo per gli «archi» d'ora in poi le «famiglie» accomuneranno tra loro, spesso impropriamente, strumenti di struttura assai diversa (i «legni», gli «ottoni», le «percussioni», ecc.). Lo strumento più piccolo servirebbe ad aggiungere quei suoni armonici che il confratello più grande non riesce più ad emettere: con ciò la denuncia dell'impoverimento del timbro in funzione delle escursioni del volume.

L'esempio più significativo, sia per la documentazione storica della trasformazione della *pronuntia*, come di quella tecnologica, è costituito dallo «sviluppo», dell'organo. Con ciò la digressione, che ci ha portato ad esaminare perché il concetto di *pronuntia* è oggi misconosciuto, si chiude per ritornare alla precisazione di alcune caratteristiche dell'argomento in esame dal punto di vista storico.

Possiamo interpretare la struttura fonica dell'organo come la più tipica delle *famiglie* strumentali: ogni strumento (ogni canna dell'organo) produce una sola nota. L'estensione di ciascuno di questi strumenti (cioè di ogni singola canna) è quindi collocata nell'ambito sonoro più significativo delle note che possono essere emesse (qualsiasi sia l'ideale estetico che ne ha determinato la scelta). È importante sapere che una canna d'organo ben costruita presenta un transitorio di attacco assai vistoso: essa è dunque lo «strumento» che più di ogni altro può far rivivere l'ideale *pronuntia* che imita la voce non certo nei melismi, ma nella musicalità del linguaggio, nelle particolari inflessioni conseguenti alla successione di consonanti e vocali. Purtroppo, un eccessivo transitorio di attacco è spesso considerato un difetto, perché se la fase di regime è breve, il transitorio di attacco viene a rappresentare il «suono» della canna. I mezzi espressivi a disposizione di chi usa l'organo vengono con ciò aumentati: il tocco accurato, qualora l'alimentazione dell'organo sia particolarmente raffinata, può permettere una gamma espressiva altrimenti impensabile. Capovolgendo quindi il corrente criterio di giudizio, si può delineare un rudimento di «estetica della *pronuntia*» affermando che quanto più sono prevalenti le fasi instabili di funzionamento del generatore sonoro, tanto più lo strumento si avvicina alla *perfettione* auspicata dagli scrittori rinascimentali e barocchi. Nelle fasi instabili, che possono andare oltre il transitorio di attacco, si possono produrre «suoni parassiti» molto vari, che normalmente vengono esclusi dalle scelte estetiche del costruttore di canne d'organo. Fruscii e sfrigolii parassiti sono infine le componenti che distinguono il cosiddetto «principale italiano» tanto ammirato: si tratta di armonici molto dissonanti, la cui funzione non è presumibilmente solo quella di «arricchire» il timbro, ma anche di rendere possibile un certo tipo di temperamento.<sup>19</sup> «Né qui si deue tacere, (scrive A. BANCHIERI, *op. cit.*, p. 11) che si come da tale Hinno [Guido d'Arezzo] inuentò le sei note, dall'istesso ancora inuentasse l'Organo dicendo, più basso, Sed reformasti genere perempto organa vocis, hauendo quest'Organo Musicale grande corrispondenza con l'organo della voce humana in pronuntiarla de articulatamente (se come habbiano tal corrispondenza in Galeno lib. 3 cap. 5 *de vsu partium*)». È questa la più esplicita dichiarazione circa la *pronuntia* strumentale dell'organo, che viene descritta anche come viene prodotta, cioè *articulatamente*: in ciò consisterebbe la caratteristica della *pronuntia*, cioè nella produzione di suoni *articulati*. A. Banchieri fa ancora riferimento, nella *Conclvsione sull'Istile Musicale da osseruarsi nelle Compositioni Organistiche* (*op. cit.* p. 18), a come si deve concertare con l'Organo «in istile affetuoso, deuoto, vago, & recitatiuo, imitando le parole». «È però consuetudine ne gli Funerali di Prelati, ò tittolati principali, suonare nell'Organo ma non come Organo, ma vn si bene graue riempimento à gli deuoti, Concerti, con principale solo, senza ingressi ne diminutioni, & coperta la coltrina, ouero sportelli di esso», (*op. cit.*, p. 17). L'uso di questa *sordina* (per usare un termine ottocentesco) modificherebbe quindi l'essenza dello strumento, che, non potendo, più pronunciare apertamente, perde addirittura le sue caratteristiche («suonare nell'Organo ma non come Organo»). Un altro esempio, che convalida l'interpretazione di *pronuntia* come un atto diverso dalla generica emissione di suono, si trova sempre in A. Banchieri (*op. cit.*, p. 57) quando, descrive il modo di guaire del «Cagnolo», il quale sa «cantare, soauemente, & con giustezza [...] non però pronuntia, ma si bene sentesi tal verso naturalissimo».

Anche qui, l'unica via per ricostruire un possibile ideale di *pronuntia* rinascimentale, è risalire a ritroso le modificazioni applicate indiscriminatamente a tutti i tipi di canne d'organo più che altro negli ultimi cent'anni. La struttura fondamentale delle canne è rimasta immutata dagli esempi più antichi giunti fino a noi<sup>20</sup> e alcune elaborazioni tecnologiche rispondevano originariamente a precise scelte estetiche: l'incisione di piccoli «denti» al fine di modificare la turbolenza del vento nella «bocca» della canna aveva lo scopo di delimitare il transitorio di attacco; se i «denti» sono rudimentali, il transitorio viene invece eliminato e con ciò vengono di molto ridotte le note armoniche prodotte dalla canna. La *pronuntia* non esiste più. È sintomatico che per ottenere un effetto ancora più drastico si sia inventato un congegno da applicare all'esterno della canna, chiamato «freno armonico», usando quindi una terminologia quanto mai esplicita e sintomatica. Tale freno, forse originariamente destina-

to a imitare il «violino», è stato applicato quasi indiscriminatamente, assieme ai «baffi», che pure costituivano, un intervento tecnologico qualificato in senso estetico. Nonostante tutto, si conviene che la struttura delle canne della «famiglia» del «principale» e del «flauto», si sia conservata quasi intatta in Italia fino alla fine del sec. XIX, mantenendo spesso una *pronuntia* presumibilmente simile a quella che qui si cerca di esemplificare.<sup>21</sup>

Un discorso analogo può essere fatto in merito agli strumenti a corde pizzicate, la cui struttura ci è giunta a volte in condizioni di buona conservazione. Come si è premesso, resta una abbondante e incontrovertibile documentazione delle intenzioni degli esecutori dell'epoca rinascimentale e barocca di accentuare l'espressività della musica strumentale, soprattutto, di quella eseguita su strumenti ad arco, sul modello della musica vocale.<sup>22</sup> L'analisi approfondita delle componenti dell'accento coincide con l'analisi dell'emissione (in particolare per gli strumenti a fiato). Fondamentale è la pratica della messa di voce che viene descritta da più d'uno scrittore<sup>23</sup> come un *crescendo* seguito da un eventuale diminuendo, aumentando non solo il volume sonoro, ma anche il *tuono*<sup>24</sup> - cioè la frequenza di emissione - il che significa, nell'accezione «romantica», s t o n a r e.

Si pone il problema di come realizzare la *pronuntia* sugli strumenti a tastiera, cioè con accordatura fissa, è necessario aprire una parentesi e trattare brevemente dei problemi dell'accordatura di tali strumenti. Alcune fonti antiche dimostrano infatti che almeno alla fine del sec. XVI si era consci che l'accordatura non era indipendente dal *timbro* dello strumento e che il *timbro* veniva creato sia dal *corpo* dello strumento, sia dal materiale con cui si costruivano le corde. Esiste una lunga discussione dell'Artusi<sup>25</sup> dalla quale si deduce come le caratteristiche dello strumento cordiccionino il *timbro* e quindi la *pronuntia*: «il corpo dello Instrume[n]to fa differe[n]za di suono» «La diuersità delle corde fa diuersi defetti» «Quanto alla terza consideratione, se le corde siano d'acciaio, ò di budella, ò d'oro, ò d'argento saranno percosse con le dita faranno vno effetto, che essendo percosso con altra materia più dura faranno il suono diuerso dal primiero; & ciò nasce, perché, mentre che con le dita, che sono molli & tenere si toccano, par quasi che quella mollitie smorzi alquanto di quella asprezza, che seco dalla natura portano; si come ancora percotendole con altra materia più cruda, renderanno il suono più crudo alle orecchie, non tale che sia insopportabile, ma si bene che la differenza tra l'uno & l'altro si scorderà». Analogamente a quanto aveva detto Galilei<sup>26</sup> l'Artusi propone la «esperienza istessa; ponete delle corde di cetra sopra il liuto, & di quelle del liuto sopra la cetra, che bene percotendo l'una & l'altra sentirete effetti diversi da quello che faceuano, quando, nei propri instrumenti erano collocate; il che nasce dal corpo de gl'instrumenti, & non dalle corde [...] altrettanto vi dico se ponerete delle corde di budella sopra il Clauacembalo, egli è tanto grande di corpo che perdendovisi per entro, il suono si ammutisce [...]. L'influenza del timbro sull'accordatura è esplicitamente affermata dal Galilei,<sup>27</sup> parlando degli intervalli di tarza e sesta: «Imperoché le fecion tali, che di quella misura che si costumano nel liuto, sarebbero nell'arpicordo poco meno che intollerabili. & vengono tollerate nel Liuto per la mollitie e delicatezza della materia del mosso e del mouente, [...] di che accertar si può ciascuno a uoglia sua con l'esperienza, assicurandolo che temperando lo strume[n]to, di tasto con il liuto, senza rimuouer le corde & le penne: o mettendo al liuto le corde come usa lo strumento da tasti, lo percuota con una, o più penne, si faranno le decime maggiori così poco tonde all'udito, & ui è di più quelle che nasceranno con il mezzo del diesis, ch'elle saranno poco meno che intollerabili. Comporterebbesi il temperamento del liuto nell'arpa doppia quant'in esso liuto, & più forte». Ancora oggi non può essere che la sperimentazione a dare indicazioni (e forse, prove) sull'originaria *pronuntia* strumentale<sup>28</sup> e ciò può avvenire, per gli strumenti da tasti, in due modi: o ricostruendo la tecnica conseguente alla diteggiatura descritta, ad esempio da Diruta,<sup>29</sup> o sperimentando le possibilità di esecuzione sull'archicembalo.<sup>30</sup>

Il Diruta, come è presumibilmente noto, richiede che «le dita premano il tasto, e non lo battano, e leuando, le dita quando, s'inalza il tasto». «Calcare» e «battere» sono due diversi modi di produrre la «armonia»: «l'effetto è questo, che calcando il tasto, fa l'armonia vnita, la doue per lo contrario battuto la fa disunita [...] come d'uno, che ca[n]tando vado ripiglia[n]do il fiato ad ogni nota». Ma «gl'istrumenti da penna vogliono ossere battuti per cagione de i Saltarelli, e delle penne à ciò meglio giuochino». Più in dettaglio, la *pronuntia* si deve riconoscere da «[...] qualsiano le dita buone, e cattive, poiche de dita fauelliamo, somigliantemente delle note buone, e cattive». Infatti «errano quelli, che dicono poco

rileuare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiu»; cioè, secondo il Diruta, le note buone si pigliano con l'indice e l'anulare, mentre con le altre dita (della mano destra) si pigliano le note cattive. Le note buone sono quelle su cui cade l'accento: dall'ineguaglianza del tocco nasce così la *pronuntia* a similitudine degli accenti sulle sillabe lunghe. In connessione, - o per altri, in contrasto - con il Diruta si vedano le istruzioni di Frescobaldi stesso,<sup>31</sup> il quale usa spesso il termine «affetti» per indicare una esecuzione particolarmente espressiva sulla tastiera: in pratica un'esecuzione caratterizzata da irregolarità ritmiche. Qui il ritmo è usato in funzione di *pronuntia*, come ad esempio per l'uso dell'arpeggiato, del passeggiato, delle sospensioni «secondo i loro affetti [dei Madrigali], ò senso delle parole».

A. Banchieri, che, come abbiamo visto, insiste sulla *pronuntia* dell'organo, dà pure indicazioni precise circa la diteggiatura; la diteggiatura non può non essere all'origine della *pronuntia* da lui auspicata. «Vniscono nella mano dritta quando saglie per gradi si principia con il terzo deto mutasi il quarto, poi ritornasi di terzo in quarto sin'al fine della diminuta, allo scendere si dà principio con il terzo, mutasi con il secondo poi resumesi di terzo in secondo: Nella manca allo scendere per gradi principiasi con il terzo deto si seguita con il quarto resumendo di 3. in 4. allo saglire cominciasi con il 3. seguita il 2. & resumesi di 3. in 2.

Seconda nella mano dritta pigliasi il tasto graue con il secondo deto, & l'acuto con il 4. risoluendo il terza con il 2. Nella mano manca pigliasi il graue con il 4. l'acuto con il 2. risoluendo in terza con il 4. Quarta in amendue le mani tiensi l'ordine della terza. Quinta vuota pigliasi nella mano dritta il tasto graue con il deto secondo l'acuto con il quinto, essendo piena si pone in mezzo il 4. Nella mano manca il graue pigliasi cõ il 5. l'acuto cõ il 2. ouero il graue cõ il 4. l'acuto il primo esendo piena in mezzo si pone il quarto.» Le indicazioni per la sesta sono analoghe.

«Settima nella dritta non è in vso, nella manca veggasi gli groppi. Ottava in amendui le mani pigliasi con gli deti estremi; Nella mano dritta se sia quinta trà il graue, & mezano pongasi in mezzo il 3. se sia quarta il 2. Nella mano manca la quinta cõ il graue si pone in mezzo il secõdo. Salti di terzc, & quarte nella mano dritta ascendenti si serue del 2. & 4. deti, discendenti, 3. & 2. salti di quinte, seste, & ottave in amendui le mani ad libitum. Groppo semplice nella mano dritta si trilla con il 4. & 3. deti nella manca con il primo, & secondo.»

Segue il modo di eseguire il «Groppo composto» (*op.cit.* p.62).

La «imitatio violistica» a cui ricorre, più o meno nella stessa epoca, Samuel Scheidt, nella scia della tradizione dello Sweelinck,<sup>32</sup> dimostra una analoga ambizione: il superamento cioè della rigidità del tocco degli strumenti da tasto e l'avvicinamento alla *pronuntia* verbale attraverso la «imitatio violistica», l'imitazione dell'espressività del violino - e più in generale dello strumento ad arco - riconosciuto più adatto tecnicamente, ad imitare la voce. Scriveva Mersenne: «La Viole, qui contrafait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye [...]»<sup>33</sup> confermando il favore universale che questo tipo di interpretazione godeva anche nella prima metà del sec. XVII. Anche il Penna<sup>34</sup> dà indicazioni di diteggiatura che si rifanno alla tecnica voluta dal Diruta: «Ascendendo la mano destra, le dita si muouino uno dopo l'altro, e prima il medio, dopo lo anulare, e poi il medio & così à vicenda si cambijno mentre però non suonassero le dita insieme; ma nel discendere si mutino il medio, poi l'Indice poscia il medio &, mà ascendendo la sinistra si facci il contrario, cioè prima il medio, dopo l'Indice, & nel discendere: il medio, poi l'anularc, &.»<sup>35</sup> Dice anche, pur senza noninare le note «buone e cattive»: «Che volendo far trilli [...] facendoli con la mano sinistra, per ordinario si fanno con il medio, & indice; ma con la destra, per lo più deuno farsi con l'Anulare, e Medio».<sup>36</sup> Una riprova del perdurare anche fuori d'Italia della tradizione che si ricollega alla tecnica o alla diteggiatura già proposte si trova nel Player, che scrive come la mano sinistra e rispettivamente la destra, debbano percorrere la tastiera suonando, a partire dalle estremità fino al centro, con dita contrassegnate con i numeri 0 e 1 per la sinistra, 1 a 2 per la destra a rispettivamente 3 e 2 per ciascuna mano una volta oltrepassato il centro. Raccoglie in una tabella per la diteggiatura degli intervalli i casi che riguardano la mano sinistra e la destra quando si suonino seconde, in su o in giù, terze e quarte, quinte e seste, settime e ottave.<sup>37</sup> È anche noto quanto dice C. Ph. E. Bach, confermando ancora una volta l'orientamento qui documentato «un buon esercizio consiste nel cantare noi stessi una frase, per capirne la giusta interpretazione»<sup>38</sup> la quale è costituita «nell'abilità di far

percepire all'orecchio, cantando o suonando, il vero contenuto e il vero sentimento di una composizione musicale [...] attraverso la forza e la delicatezza dei suoni, l'accento, lo scatto, il legato, lo staccato, il vibrato, l'arpeggiato, le note tenute, il rallentando e l'accelerando». A quest'epoca il linguaggio musicale aveva già sostituito la musicalità del linguaggio nella ricerca espressiva che costituisce, secondo il nostro intendimento, l'uso dei mezzi espressivi usati non tanto nella prospettiva di una dinamica del suono come volume, quanto allo scopo di evidenziare le minime sfumature timbriche. In questa luce va inteso il favore riscontrato dal clavicordo, che non era soggetto a tutte le *imperfezioni* degli altri strumenti da tasto, se non a quelle dovute all'accordatura fissa, in quanto essa permetteva anche una più spontanea  *messa di voce*, da realizzare con variazioni adeguate di pressione nel diteggiare, nonché di tutte le altre sfumature espressive così ben delineate da C. Ph. E. Bach nella citazione sopra fatta.

Ritornando al punto in cui si proponevano due diverse possibilità di realizzare la *pronuntia* sugli strumenti ad accordatura fissa, resta da esaminare quanto spazio poteva essere consentito a questa ricerca dall'uso degli strumenti genericamente indicati come cromatico-enarmonici e più in particolare dall'archicembalo del Vicentino, dall'arciorgano e dagli organi doppi «narmónico e diatonico»<sup>39</sup> nonché da tutta quella serie di strumenti più propriamente *panarmonici* progettati e costruiti tra i sec. XV e XVIII.<sup>40</sup> Sorvolando in questa sede sulle diverse interpretazioni date alla struttura di tali strumenti nelle successive epoche (ma basti ricordare che essi vennero interpretati come mezzi di confronto per il canto, mezzi di realizzazione dell'espressività vocale, mezzi di unificazione dei sistemi di accordatura in contrasto tra di loro - come il «pitagorico» e il «mesotonico» - mezzi di esecuzione dei sistemi classici di tetracordi assieme ai generi della «antica musica», e infine mezzi di accompagnamento di strumenti di taglio qualsiasi) ci limiteremo all'interpretazione originaria del Vicentino, citata all'inizio di questo intervento: al tentativo di ampliare le possibilità espressive «secondo le lingue di ciascuna natione». La genialità del Vicentino, del tutto degno del titolo di Arcimusico, consistette nel trovare una soluzione meccanica al problema di far coesistere su uno stesso strumento due accordature fondamentalmente inconciliabili,<sup>41</sup> in grado di dare, per differenza, gli intervalli necessari per «ridurre alla moderna pratica» la musica strutturata nei tetracordi greci. Se però ci fermiamo solo all'interpretazione della *pronuntia*, di cui il Vicentino non dà esempi musicali scritti, troviamo, che essa può essere realizzata scegliendo volta per volta il micro-intervallo che distorce l'armonia nel senso di riprodurre gli *accenti*. I micro-intervalli corrispondono agli intervalli ottenuti per sottrazione, ad esempio, tra la quinta «perfetta» (frequenze nel rapporto 3/2) e la quinta temperata (*participata* di qualsivoglia parte del *comma sintonico*) secondo l'accordatura del cap. VI del V Libro, oppure del «quinto di tono vicentiniano»<sup>42</sup> secondo l'accordatura del cap. V del V Libro. Con ciò si viene a «mutare spesso i gradi musicali, così de gradi de Toni come anchora de semitoni, et delle terze maggiori, et delle minori, et sempre mutando, (pure in proposito del sonare e del cantare, quando sarà sopra le parole) il Compositore auertirà bene à questo passo, che è di molta importanza»<sup>43</sup> scegliendo, nell'esecuzione pratica, note dell'una o dell'altra tastiera.<sup>44</sup> Infatti, dalla divisione del tono, cioè del grado della scala, in cinque parti (che non è detto siano quinti di tono) si ottengono i microintervalli che possono essere utilizzati sia in linee melodiche, in accordi in *gruppi* ed *esclamazioni*<sup>45</sup> sull'esempio ben noto di quanto è scritto nella *Canzon del principe*,<sup>46</sup> forse per ora l'unico esempio di musica dedicata ad uno strumento del tipo archicembalo che contenga spunti per l'uso nei passaggi della gamma dei microintervalli. Attraverso il calcolo dei valori di questi intervalli, si può dire che la *pronuntia*, anche sugli strumenti da tasto, poteva avvalersi di una gamma di intervalli tra circa 5 cents (comma sintonico partecipato) fino ai circa 38 cents (del «quinto di tono vicentiniano»), o dei valori intermedi che nascono per differenza tra gli intervalli dell'accordatura del *Clavemusicum Omnisonum* del Trasuntino<sup>47</sup> e delle accordature dei teorici successivi (Mersenne, Kircher, Colonna e così via). Nessuno può negare anche la possibilità di messe di voce in forma «del principiar sotto la nota» o «modo di portar la voce», attraverso successioni di microintervalli, o note omologhe ribattute (con distanza di microintervalli), raggiungendo l'ampiezza a volte proposta per la  *messa di voce*, negli strumenti ad accordatura mobile.<sup>48</sup> Tutto ciò fa parte di una prassi esecutiva che può essere solo ricostruita attraverso la sperimentazione sugli strumenti ricostruiti: con ciò non ci si sottrae alla previsione di reazioni negative (già rilevate nei precedenti esperimenti<sup>49</sup> nella convinzione di aprire un nuovo e imprecisabile confine all'interpreta-

zione della musica strumentale del sec. XVI e XVII. Ormai più accettata è la prassi di *pronuntia* strumentale negli strumenti a fiato, soprattutto per i flauti a becco, di cui sono ormai assai diffuse le ricostruzioni su modelli rinascimentali o pre-barocchi. Per questi strumenti la tecnica della lingua conduce inevitabilmente ad una più o meno accentata *pronuntia*, a meno che appropriati interventi tecnologici tolgano ai flauti la naturale disponibilità a pronunciare, come si è detto per le canne d'organo. Ormai la *messà di voce* è entrata qui nella prassi esecutiva, anche grazie all'approfondimento delle tecniche descritte dagli autori rinascimentali per merito di corsi come quello di Pamparato, Urbino ed altri.

Silvestro Ganassi<sup>50</sup> scrive testualmente «come il degno e perfetto dipintor imita ogni cosa creata al natura la uariation di colori cosi con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferir che fa la humana voce» e specifica che le cose richieste «da esso Istromento» sono tre e cioè «el fiato seconda la mano terza la lingua». Aggiunge subito «quanto al fiato la voce humana [...] poiché quando el cãtor cãta alcuna cõposition cõ parole placabile lui fa la pnuncia placabile se giocõda & lui cõ il mõ giocõdo pò uolendo imitar sile effetto si pociedera il fiato mediocre accio si possa crescere e minuir ali sui tempi». Per il Ganassi anche i «moti originari» della lingua sono tre: il primo con le sillabe «te che te che» per produrre un «effetto crudo e aspro», cioè di «durezza»; il terzo moto «piacevole e piano» «LERE LERE LERE LE» cioè di «tenerezza»; il secondo «TERE TERE TERE TE», che è formato dalla prima parte del primo moto (*te*) e dalla seconda parte del terzo moto (*re*) e «viene quindi ad aver un temperamento [...] de durezza a tenerezza» cioè «mediocre».

Di qui nasce un'altra importante distinzione tra «lingua dreta» (lingua dritta) e «lingua riversa» (lingua contraria): la «lingua dreta» o «lingua di testa» («nota che tutti gli effetti che fa la lingua dritta si adimanda lingua di testa pche la occupa il fiato di sotto, il palato o prezzo i denti») altro non è che la prima sillaba del primo e secondo moto originale (*te*) («quella che più proferisse le sillabe como e la prima originale») in cui la vocale *e* può anche essere sostituita dalle vocali *a, i, o, u, (ta, ti, to, tu)* a seconda della maggior facilità di ciascuno a pronunciare l'una o l'altra vocale («accioche possi iniustichar quala sillaba ouer letera la natura ti habia dotato»).

È importante sottolineare che la «durezza» della prima sillaba (*te*) si può ottenere anche con le sillabe «de» (*da, di, do, du*) così come «che» («*cha, chi, cho, chu*») e «ghe» («*gha, ghi, gho, ghu*»)? Quello che il Ganassi definisce come «lingua di gorza» («la occupatione del fiato che la fa appresso la gorza») & il modo di pronunciare sia la prima che la seconda sillaba del terzo moto originale («seria quella che mancho proferira le sillabe como e la terza originale»). Anche in questo caso la vocale potrà essere scelta, come già detto in precedenza, secondo la natura di chi «pronuntia». Il Ganassi cita poi un'altra lingua «laquale nõ proferisse sillaba niuna & il moto suo sie da vno labro a laltro & per occupar il fiato arente i lapri la si domanda lingua di testa».<sup>51</sup> Nella «Regola & ordine dal sonare artificioso» ancora ritorna un paragone con il canto: «Volendo tu imitar la ragiõe bisogna sia imitatrice al sufficiente perito cantore». Anche in questa regola tre sono le suddivisioni: «l'imitatione» della «voce humana» nel suo modo di crescere e di calare e della «natura delle parolle» con «effetti suavi, & vivaci»; la «prontezza», che deriva dal fiato «quietissimo & dapoì superbissimo» oppure «mediocre»; la «galanteria» che deriva dal «tremolo delle dita» e che permette di creare variazioni anche «di una terza & piu e mancho» («galanteria vivace») oppure di un tono («mediocre») o un semitono o «mancho de diesis» («soave over placabile»). Quest'ultima definizione del Ganassi non può non richiamare le ambizioni del Vicentino e la sua cura nel progettare uno strumento da tasti in grado di seguire le minime inflessioni insite nella musicalità del linguaggio.

Non meno importante deve essere la *pronuntia* nel cornetto: ciò apre il discorso della forma del bocchino e della tecnica del labbro. Ma «la lingua è quella, che più d'ogni cosa, nell'esercizio degl'instromenti da fiato è principalmente nel cornetto, effettua il buono e il bello [...]» per dirla con il Rognoni<sup>52</sup> il che presuppone che il suonatore attuale sia orientato alla ricerca di una emissione «accio che non abbi del corno, & muto».<sup>53</sup> Ma a differenza degli strumenti ad ancia, così diffusi nei sec. XVI e XVII, dei quali non abbiamo praticamente la possibilità di usare i generatori originali,<sup>54</sup> vari strumenti a bocchino permettono l'uso di generatori conservati in condizioni presumibilmente originarie. Per questo tipo di strumenti, dunque, non esistono difficoltà tecnologiche da superare per sperimentare la *pronuntia*: mentre per le ance non si può che rifarsi ad esemplari ottocenteschi che si ritengo-

no ragionevolmente simili alle ance più antiche. L'esperienza dimostra che tali ance producono suoni «crudi & aspri»: questo aspetto ci ripropone una ultima famiglia strumentale, per la quale tale definizione è stata usata o per la quale molto è stato scritto sull'emissione da ricercare: gli strumenti ad arco, in particolare quelli da braccio. Inseriremo a questo punto una considerazione fisico-acustica (che non è quindi soltanto di ordine estetico): tanto più il suono è «aspro», tanto più esso è potenzialmente in grado di fornire maggiori possibilità espressive. La storia del gusto musicale dimostra che col passare del tempo si è continuato a «scurire» il timbro degli strumenti, poiché ha prevalso la sensazione che la *dolcezza* equivallesse alla mancanza di suoni armonici o quantomeno ad una austera povertà degli stessi nel timbro dello strumento: con ciò si è indubbiamente sottratto agli strumenti alcune capacità espressive. Ma la *dolcezza* dello strumento ad arco, dice in modo esemplare il Rognoni, non risulta «se (lo strumento) della soave arcata non vien temprato, è radolcito: da qui imparino coloro, i quali hanno, un certo sonar crudo senza stender l'arco sopra la viola [...] ben serrato alla viola [...]». <sup>55</sup> «La viola da gamba, è istromento delicato, in particolare se viene sonata con bella archata acentata, con i suoi tremoli, con passaggi regolati che siano ben compartiti, con Arco ben serrato alla viola [...]». <sup>56</sup> «L'archetare, ò lireggiare di questi stromenti è il medesimo delle viole, la Lira in se stessa ama l'arco longo, acciò si possa lireggiare meglio». <sup>57</sup> «Per lireggiare s'intende far due tré ò più note in una sola arcata [...] e volendo che rieschino bene bisogna farle adagio [...]. Il lireggiare affettuoso, cioè con affetti, è il medesimo». <sup>58</sup>

Gli *accenti* sono realizzati con minime sfumature di pressione dell'indice sull'arco a quindi di esso sulle corde, ma altre possibilità, a seconda delle epoche, vengono presentate, come «il tremar del braccio de lo archetto» <sup>59</sup> voluto dal Ganassi, «tremar [...] le dita de la mano del manico» come abbellimento eccezionale, <sup>60</sup> fino alla «similitudine di oratione co[n]citata» voluta da C. Monteverdi. <sup>61</sup> Il tipo delle corde, studiato fin dalle prime fonti pervenute, <sup>62</sup> deve essere soprattutto di forma sottile rispetto alla lunghezza: in cui sta la differenza con la Viola «car le Violon a trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de monter de trop grosses chordes pour esclater dans les suiets, ausquel il est naturellement propre: & si on le monte comme la Viole, il n'en sera different qu'en ce qu'il n'a point de touches [...]» secondo il Mersenne. <sup>63</sup> Questa considerazione aprirebbe lo spazio ad un'altra digressione, ahimé non di secondaria importanza nello studio della *pronuntia*, che si cercherà di condensare: l'*inarmonicità* degli armonici prodotti da corde nelle quali il diametro non è trascurabile rispetto alla lunghezza vibrante (come nelle corde avvolte). <sup>64</sup> È vero che questa affermazione trascina con sé il problema, risolto da Helmholtz ma non chiuso per altri studiosi, se la consonanza dipenda dalla maggiore (o minore) quantità di armonici coincidenti o tra loro accordati secondo la scala naturale (rapporti semplici delle frequenze); tuttavia è una riprova che la *dolcezza* del suono - e quindi l'espressività della pronuncia - non dipende dall'assenza degli armonici nello *spettro* emesso assieme alla nota fondamentale, ma bensì dalla reciproca consonanza degli armonici. Ciò richiede, secondo i risultati delle sperimentazioni già avvenute, l'uso di corde il più possibile sottili, la cui maggiore deformabilità, durante il transitorio di attacco, consente una *mesa di voce* più evidente, perché solo nel periodo di regime la frequenza emessa è stabile. Analogamente, risultato, per certi versi, è stato ottenuto aumentando il diametro delle corde ma proporzionalmente aumentando l'impeto dell'attacco, <sup>65</sup> i risultati a volte ottenuti non possono tuttavia essere ritenuti allineati con la ricerca musicologica sui reperti storici. Essi dimostrano, in genere, che lo *stato di sollecitazione* delle strutture fisiche che compongono gli strumenti è portato ai limiti della resistenza meccanica dei materiali: di conseguenza tale limite potrebbe essere anche raggiunto aumentando artificialmente le forze agenti sulle strutture degli strumenti (nel caso più semplice, aumentando, il diametro delle corde). Il campo di indagine (che qui si prospetta in relazione alla ricostruzione della *pronuntia*) è tuttavia aperto ad ogni prospettiva, poiché sarebbe necessario approfondire i fenomeni di invecchiamento dai materiali sotto tensione che costituiscono le strutture degli strumenti musicali, <sup>66</sup> fenomeni che si ritengono di primaria importanza per l'interpretazione dell'emissione del suono negli strumenti storici.

Va da sé che il rispetto delle dimensioni delle strutture ha una importanza sostanziale per ottenere risultati attendibili nella sperimentazione, così come altrettanto importante è l'uso dei materiali eguali o almeno molto simili a quelli antichi (problema di difficile soluzione per le corde soprattutto metalliche) accettando le conseguenze inevitabili, cioè le deformazioni che i modelli subiranno a somi-

gianza degli originali. Lo stato di sollecitazione è infatti vicino ai limiti della resistenza meccanica dei materiali, i quali subiscono «adattamenti» che sono noti come deformazioni elasto-plastiche e che costituiscono in effetti modifiche alla stessa struttura fisica dei materiali.

La fragilità è particolarmente evidente in strumenti come il liuto (tipo strumentale che è stato quasi trascurato in questo intervento) che dovrà essere costituito da una massa limitata, per poter evidenziare una *pronuntia*. *Pronuntia*, per concludere, che dovrà essere voluta, parafrasando ancora una volta il Rognoni, «da qualcheduno che sappia del mestiere», altrimenti, «per non hauer cognitione del instrumento, il medesimo occorrerà, anchora delli altri instrumeti, come da fiato, perché non hanno la terminatione della lingua, per il leuto, & arma, l'acomodatione dolla mano, & altri auertimenti a simili instrumeti, sebene li perfetti sonatori si accomodano al tutto, accomodando il passaggio al suo doveroso bene con difficoltà grande [...] a questo auertino i studenti di pigliar opere paseggiate da altri, mà da quelli che hano cognitione del instrumento che si uol far professione; perché à ognuno il suo mestiero, & questo basti».<sup>67</sup>

LORENZO GIRODO - MARCO TIELLA

## NOTE

<sup>1</sup> G. DEVOTO - G. C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, p. 1801.

<sup>2</sup> H. W. KAUFMANN, *The life and worke of Nicola Vicentino*, American Institute of Musicology, 1966, p. 17.

<sup>3</sup> N. ANFUSO - A. GIANUARIO, *Preparazione alla interpretazione della poesis Monteverdiana*, OTOS, Firenze, 1971, p. 160.

<sup>4</sup> G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, Venezia, 1588, L. VI, Cap. IX e op. cit. L.VIII, Cap.II.

<sup>5</sup> A. BANCHIERI, *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna, 1609.

<sup>6</sup> L. ROVIGHI, *Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco*, Olschki, Firenze, 1974, estratto dalla «Rivista Italiana di Musicologia», vol. VIII, 1973, n° 1. In esso il Rovighi documenta ampiamente il riferimento alla voce umana nel giudizio delle qualità espressive degli strumenti presso gli autori dal sec. XVI al XVIII.

<sup>7</sup> S. GANASSI, *La Fontegara*, Venezia, 1535, Cap. I.

<sup>8</sup> G. B. DONI, *Trattato della musica scenica*, Firenze, 1763, p. 35.

<sup>9</sup> L. ZACCONI, *Prattica di Musica*, Venezia, 1592, L. I, Cap.XIII.

<sup>10</sup> L. ROVIGHI, *op. cit.* p. 95.

<sup>11</sup> Vedi, ad es., P. RIGHINI - G. U. RIGHINI, *Il suono*, Tamburini, Milano, 1974, p. 139 e segg.

<sup>12</sup> P. RIGHINI - G. U. RIGHINI, *op.cit.*, p. 40.

<sup>13</sup> Tale concetto è diffusissimo: con esso non si evidenzia un aspetto dell'evoluzione del gusto musicale, quanto piuttosto una progressione di interventi tecnologici dandone una valutazione qualitativa in senso estetico. È curioso notare come in questa valutazione mitologica non rientri il violino moderno, il cui perfezionamento si arresta con la fine della produzione di Stradivari. Altre considerazioni e documentazione sulle contraddizioni della teoria del perfezionamento degli strumenti musicali si trovano in: M.TIELLA, *Indirizzi di ricerca su strumenti prerinascimentali*, Relazione (in corso di pubblicazione) tenuta alla Tavola rotonda sui problemi dell'interpretazione ed esecuzione della musica modioevale (a cura di A. Ziino), XXXII Sagra Musicale Umbra, settembre 1977.

<sup>14</sup> Collegato al concetto di perfezionamento tecnologico è quello di perfezionamento dell'esecuzione strumentale, accettato in forma acritica nella didattica degli strumenti musicali. Vedi, ad es., l'esame del problema in L. ROVIGHI, *op. cit.* p. 38 e segg.

<sup>15</sup> L. ZACCONI, *op. cit.*, L. I, Cap. XXI.

<sup>16</sup> L. ZACCONI, *op. cit.*, L. I, Cap. X.

<sup>17</sup> L. ROVIGHI, *op. cit.*, P-36.

<sup>18</sup> Il Problema presenta più aspetti non del tutto approfonditi. Accanto alla superficiale soluzione, costituita dall'esecuzione sul pianoforte per non affrontare i problemi dell'esecuzione su un diverso strumento, esiste la spiegazione secondo cui comunque l'esecuzione di un'opera (non solo storica) è un falso. I limiti di tale falsificazione devono però essere giudicati criticamente, come ad esempio fa Angelo Paccagnini nella relazione «Della perfetta instonazione (sic)» (Tavola Rotonda della XXXII Sagra Musicale Umbra, cit. che assegna al conduttore e al trasduttore del *continuum sonoro* la responsabilità di una inevitabile falsificazione. Si propende invece per la soluzione del problema con l'uso di strumenti storici (o anche di copie) ritenendo che in ciò consista una importante componente dell'interpretazione della musica; anzi nella ricostruzione *ad hoc* dello strumento «anti-

co» si riconosce una componente ancora più basilare dell'interpretazione del testo musicale; si ritiene con ciò di non superare una *soglia minima* nel livello di *contraffazione*.

<sup>19</sup> La funzione dei rumori parassiti nella scelta del temperamento di uno strumento ad accordatura fissa non sembra sia stata ancora studiata. L'esperienza organologica insegna però che una presenza ben evidente di rumori parassiti «intonati in quinta» può contribuire sensibilmente a migliorare la sensazione di buona accordatura in un temperamento equabile.

<sup>20</sup> Salvo per i resti di organi precedenti all'epoca medioevale.

<sup>21</sup> La storia delle modificazioni apportate alle canne d'organo specie dai costruttori d'organo ottocenteschi di ogni nazione, non è stata esaurientemente documentata. Né le ricerche nel campo della fisica acustica delle canne d'organo si possono dire, per ora, esaurienti. Si segnala a proposito di questo argomento la trattazione del dott. P. Donati (*Dispense del seminario sul restauro*, Pistoia, Accademia di musica italiana per organo) 1975, dattiloscritto, a cui si rimanda per ulteriori dettagli sia di ordine storico che tecnologico.

<sup>22</sup> L. ROVIGHI, *op. cit.*, passim.

<sup>23</sup> Si rimanda ancora alle numerosissime citazioni contenute nello studio di L. ROVIGHI, *op. cit.* Rammentiamo, ad esempio, quanto dice S. GANASSI, *op. cit.*, qualificando, nelle tre suddivisioni della «Regola & ordine del sonare artificioso», la «galanteria» che permette di creare variazioni anche «di una terza & piu e mancho» («galanteria vivace») o di un tono («mediocre») o un semitono o «mancho de diesis» («soave over placabile»). Anche il Mazzocchi (D. MAZZOCCHI, *Madrigali a 5 voci*, Roma, 1630) nella prefazione descrive «Questo v significa solleuatione, ò (come si suol dire) messa di voce, che nel nostro caso è l'andar crescendo a poco, a poco la voce di fiato e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopradetto [...]» cioè di circa 1/5 di tono.

<sup>24</sup> Sulla *messa di voce* e sull'interpretazione delle prescrizioni di molti autori, non esiste però una univoca opinione né negli esecutori attuali, né negli studiosi.

<sup>25</sup> G. M. ARTUSI, *L'Artusi ovvero delle imperfetioni della musica moderna*, Venezia, 1600.

<sup>26</sup> V. GALILEI, *Discorso attornio alle opere dello Zarlino*, Firenze, 1569, p. 127.

<sup>27</sup> V. GALILEI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>28</sup> Sui rapporti tra l'accordatura e il timbro dello strumento esistono studi assai minuziosi solo nel merito del pianoforte. Tali studi devono essere estesi agli strumenti «antichi», come in parte è stato iniziato dal G.A.M. *Bullettin du Groupe d'Acoustique Musicale*, Université Paris VI, numeri vari. Risulta che studi siano in corso anche presso l'Istituto G. Ferraris di Torino (Comunicazione privata di P. Righini). Sull'argomento esiste una tesi del Dott. C. Bini (Università degli Studi di Pisa - Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, anno accademico 1975-76) «Accordatura ed audizione», relatore dott. M. Tiella.

<sup>29</sup> G. DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, 1953, p. 6.

30 A cura di M. Tiella è stato ricostruito, sulla base dei disegni e delle istruzioni contenute nel L. V. *dell'Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica* di Nicola Vicentino, un archicembalo a scopo di sperimentazione delle teorie dal Vicentino e in genere dei problemi pratici di accordatura degli strumenti cromatico-enarmonici, nonché delle possibilità di esecuzione di musiche adatte agli stessi. Lo strumento è stato più volte presentato a convegni e dibattiti e sullo stesso sono stati eseguiti numerosi esempi musicali da M. Tiella.

<sup>31</sup> G. FRESCOBALDI, *Il secondo libro di toccate* [...] Roma, 1637, prefazione.

<sup>32</sup> S. SCHEIDT, *Tabulatura Nova* [...], Hamburgi, 1624, Ugrino Verlag, Amburgo, 1964, passim.

<sup>33</sup> M. MERSENNE, *L'Harmonie Universelle*, Paris, 1636, 4. Liure des Instruments.

<sup>34</sup> L. PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, 1664.

<sup>35</sup> L. PENNA, *op. cit.*, III L., C. XX, p. 197.

<sup>36</sup> L. PENNA, *op. cit.*, p. 152.

<sup>37</sup> J. P. B. C. MAJER, *Museum Musicum*, Schwäb Hall, 1732, facs. Bärenreiter, p. 46-47.

<sup>38</sup> C. PH. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753-62, Cap. III, par. 12.

<sup>39</sup> V. GAL, *Gli strumenti musicali della Corte Medicea*, Licosa, Firenze, 1966, p. 24.

<sup>40</sup> M. TIELLA, *Problematica della musicologia storica*, Parte I «L'archicembalo» (di prossima pubblicazione).

<sup>41</sup> Una soluzione meccanica precedente al Vicentino sembra ritrovata nell'organo di Lorenzo da Pavia conservato al Civico Musco Correr di Venezia. Vedi M. TIELLA: *The Organ Yearbook*, 1976, Vol. VII, p. 4-15.

<sup>42</sup> Oltre all'*op. cit.* di H. W. KAUFMANN e all'articolo di R. HANIAKES [...] sui valori degli intervalli vicentiniani, vedi M. TIELLA, *The Archicembalo of Nicola Vicentino*, in: «The English Harpsichord Magazine», Vol. 1, n.5, 1975, p. 134-144.

<sup>43</sup> N. VICENTINO, *op. cit.*, L. I, Cap. XXIII.

<sup>44</sup> La distribuzione delle note è diversa a seconda dell'accordatura prescelta. Nella prima accordatura (L. V, Cap.V) sulla tastiera inferiore si raggiungono quinte «perfette» (in realtà lievemente temperate nel «giro» di 31 quinte) e nella superiore le terze «perfette» (praticamente nell'esatto rapporto 5/4); nella seconda accordatura sulla tastiera inferiore si raggiungono le terze naturali (ammessa una partecipazione di 1/4 di comma sintonico) e sulla seconda tastiera le quinte (nel rapporto esatto 3/2).

<sup>45</sup> F. ROGNONI, *Selva de varii passaggi*, Milano, 1620.

<sup>46</sup> *Br. Mus. MS Add. 30491*, Ugrino Verlag, Hamburg.

<sup>47</sup> Civico Museo di Bologna.

<sup>48</sup> V. nota 23.

<sup>49</sup> -

<sup>50</sup> S. GANASSI, *Opera Intitulata Fontagara (...)*, op.cit.

<sup>51</sup> Lo schema generale dei «noti» secondo Ganassi è il seguente

1° moto («durezza»)

teche teche / tacha teche tichi tocho tuchu /  
dacha deche dichi docho duchu

2° moto («mediocre»)

tere tere / tara tere tiri toro turu  
dara dcre diri doro duru  
chara chare chari charo charu  
ghar gher ghir ghor ghur

3° moto («tenereza»)

lere lere / lara lere liri loro luru.

<sup>52</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, «Avertimenti per gli stromenti da fiato».

<sup>53</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, ibid.

<sup>54</sup> Le ancie più antiche conservate, ma presumibilmente non utilizzabili, sembra siano quelle provenienti dalla collezione di strumenti absburgica del Castello di Ambras (Innsbruck).

<sup>55</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, «Della natura delle Viole da Gamba».

<sup>56</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, ibid.

<sup>57</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, «Della Lira da Gamba, & da Brazzo».

<sup>58</sup> F. ROGNONI, *op cit.*, «Istruttione per archeggiare o liregiare gli instrumeti d'arco».

<sup>59</sup> S. GANASSI, *Regola Rubertina*, p. VI.

<sup>60</sup> S. GANASSI, *op.cit.*, Cap. II.

<sup>61</sup> C. MONTEVERDI, *Madrigali Guerrieri, et Anorosi*, Venezia, 1636, prefazione.

<sup>62</sup> Oltre alle istruzioni di S. GANASSI, *op. cit.*, vedasi in W. BACHMANN: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, Breitkopf, 1964, passim.

<sup>63</sup> M. MERSENNE, *op.cit.*, 4. «Liure des Instruments», p. 195.

<sup>64</sup> È dimostrato che a causa del diametro notevole delle corde, ad es. di pianoforte (ma in generale il fenomeno si ripresenta in tutti i tipi di corde) gli armonici possono essere non accordati con le frequenze teoriche per scarti anche superiori al 30% del valore. Vedi le fonti relative nella tesi citata nella nota 26).

<sup>65</sup> Ad esempio, il costruttore di cembali (ed organaro) B. Formentelli ottiene risultati sonori rimarchevoli con corde relativamente grosse e plettri proporzionatamente duri.

<sup>66</sup> Studi al riguardo sono in corso da parte del prof. V. Gai di Firenze e dei suoi consulenti.

<sup>67</sup> F. ROGNONI, *op. cit.*

## LA TECNICA VOCALE IN ITALIA NELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO.

La fioritura di interessi per la musica antica, che caratterizza l'epoca attuale, sta dando frutti. Dire, però, che questi siano tutti buoni sarebbe azzardato soprattutto se ci si riferisce alla vocalità. Mentre da parte di una scelta schiera di strumentisti si conduce una seria ricerca sulla prassi esecutiva delle epoche passate, non altrettanto si può dire dei cantanti; non sono molti, infatti, quelli che si dispongono a recuperare la vocalità antica in atteggiamento critico e con animo sgombro da pregiudizi. Accade invece che, di fronte a coloro che - Dio li perdoni! - continuano a cantare le musiche medioevali, rinascimentali e barocche con tecnica ed espressività romantiche, stia crescendo la schiera di coloro che - Dio li perdoni! - si preoccupano soprattutto di cantare con tecniche ed espressività «antiromantiche». «Antiromantico» non è sinonimo di « preromantico»: mentre il secondo aggettivo implica l'idea positiva di un'evoluzione estesa nel tempo e delle radici che ogni epoca ha in quelle precedenti, il primo ne implica una tutta negativa e, nel nostro caso, rischia di rappresentare soltanto, l'idiosincrasia per le esasperazioni stilistiche di tempi recenti e per il cattivo, gusto (o l'ignoranza) di chi le applica acriticamente a tutti quelli passati. Niente da eccepire a questa reazione - di per sé, anzi, lodevole - se, nella pratica, non portasse anche all'invenzione di tecniche ed espressività prive di basi critiche. Se non è accettabile che si cantino musiche medioevali, rinascimentali e barocche con tecnica, per esempio, verista, non è neppure accettabile che le si canti con tecniche di fantasia, aventi per giustificazione soltanto il gusto per l'esotismo storico; non è accettabile, cioè l'invenzione di stili «antichi», concepiti essenzialmente come negazione di quelli che sarebbero seguiti poi, mentre sono ormai note la basi genetiche e fisiologiche della comunicazione umana, che impongono a quest'ultima una serie di caratteri universali e costanti nel tempo. È quindi necessario uscire dalla soggettività con la quale si pratica abitualmente la vocalità antica e, incominciando dalla tecnica, chiederci come si deve anziché come non si deve cantare.

Le conoscenze disponibili sulla fisiologia della voce ci consentono oggi di interpretare le testimonianze superstiti sulla prassi vocale e quindi, indagando su queste senza preconcetti, di identificare con buona sicurezza le tecniche in uso nei tempi passati. In questo articolo io vorrei esporre alcuni aspetti anatomico-fisiologici della voce per dimostrare come certe descrizioni del canto e certe osservazioni di quattro teorici rappresentativi del tardo rinascimento in Italia - Vicentino, Zarlino, Maffei e Zacconi - possano dirci molto più di quanto si possa ritenere possibile su elementi dello stile come timbro, agilità, articolazione e potenza.

Vorrei cominciare distinguendo in generale fra tecniche «antiche» e «moderne», cioè romantiche, ma presto apparirà evidente che, anche entro i limiti della seconda metà del XIV secolo, nel canto italiano le, tecniche fondamentali usate erano più di una. Infatti, sia lo Zarlino che lo Zacconi hanno, come possiamo constatare, le stesse esplicite distinzioni fra il canto *da cappella*, che era, come verrà dimostrato, decisamente forte, e il canto *da camera*, che era più sommesso e più agile.

Un passo importante verso la tecnica vocale romantica fu fatto il 17 settembre 1831 quando, a Lucca, nel corso della prima rappresentazione italiana del «Guglielmo Tell» di Rossini, il giovane e ambizioso tenore francese Gilbert Duprez fece uso per la prima volta del cosiddetto «do di petto». In pratica Duprez estese all'intera gamma vocale il modo stentoreo di cantare dei tenori come Domenico Donzelli, usato fino ad allora nel registro centrale.<sup>1</sup>

Le nascenti tecniche romantiche avevano in comune un nuovo modo di controllare la tensione dalle corde vocali e, di conseguenza, un nuovo modo di passare dal registro centrale della voce al registro superiore. In questo contesto il comportamento fonatorio della laringe (fig. 1/a e 1/b) diventa un elemento di discriminazione fra vari tipi di voce nel cantare romantico e moderno. Tre dei suoi meccanismi - il controllo della tensione delle corde vocali, il passaggio al registro superiore e la

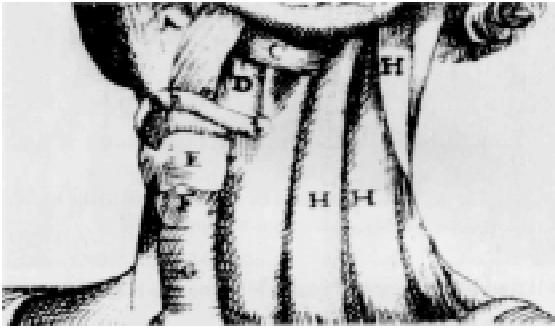


Fig. 1/a. Da una tavola del *De vocis auditusque historia anatomica*, Ferrara, 15... . Questa incisione rinascimentale mostra come la laringe (indicata con «E») costituisca il culmine della trachea e come la sua parte frontale corrisponda alla sporgenza del pomo d'Adamo. Svariati muscoli al di sopra e al di sotto di essa possono modi

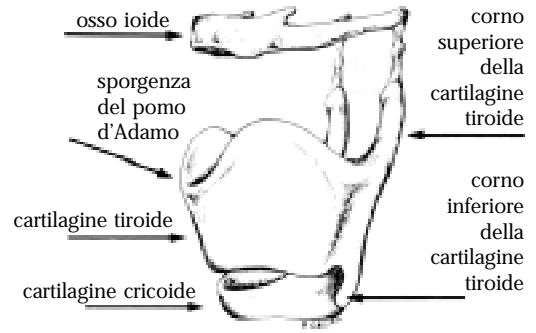


Fig. 1/b. Disegno anatomico moderno che mostra come la parte più cospicua della laringe, la cartilagine tiroide, presenti posteriormente due corni inferiori, con i quali si impernia sulla cartilagine cricoide, e due corni superiori che si collegano all'osso ioide per mezzo di un legamento. Nella fig. 1/a l'osso ioide, posto a metà strada fra 'E' ed 'A', è indicato con 'B'.

posizione della laringe - abbisognano di qualche spiegazione.<sup>2</sup>

*Tensione delle corde vocali.* Le corde vocali, essendo muscoli, hanno la capacità di contrarsi attivamente; infatti quando noi parliamo presi da emozione, con voce piangente o esultante, esse si irrigidiscono in una contrazione isometrica continua, cioè, tecnicamente parlando, in un atteggiamento caratteristico del canto romantico. Questa rigidità delle corde vocali si accorda col comportamento dei polmoni per dar luogo ad una pressione più alta e, di conseguenza, ad un suono più potente. Nello stesso tempo, però, esse sono meno agili e per eseguire passaggi e diminuzioni fanno un grande sforzo. C'è un altro modo di controllare la tensione delle corde vocali. Esse possono essere stirate da altri muscoli della laringe che le tendono per via indiretta con un movimento all'indietro delle piccole cartilagini a forma di imbuto alle quali sono attaccate posteriormente (fig. 2). La loro contrazione attiva, allora, può essere limitata al controllo dell'intonazione. In questo tipo di tecnica esse rimangono più lunghe e flessibili ma tuttavia capaci di contrarsi in funzione del colore della vocale per dare luogo a fini sfumature psicologiche. Questo tipo di tecnica era usato, combinato con quello che stiamo per descrivere nel paragrafo seguente, dai cantori da camera rinascimentali, senza di che essi non avrebbero potuto improvvisare gli elaborati abbellimenti e passaggi prescritti dai trattati dell'epoca.<sup>3</sup>

*Passaggio al registro superiore.* Per realizzare il «passaggio» le tecniche romantiche e veriste comportano un alto grado di contrazione attiva delle corde vocali. Sia nelle tecniche antiche che in quelle più recenti il pomo d'Adamo viene inclinato in avanti da muscoli esterni alla laringe

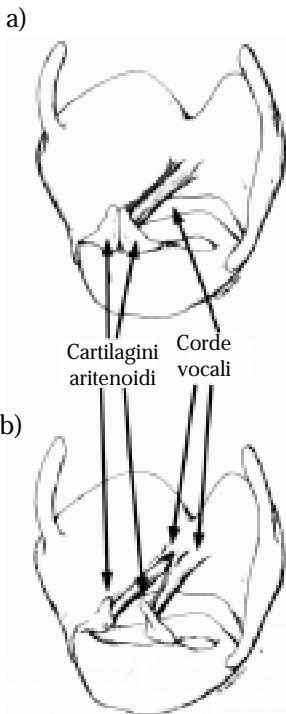


Fig. 2. Visione posteriore della laringe. Le piccole cartilagini aritenoidi sono imperniate sulla cartilagine cricoide (i muscoli che presiedono al loro movimento non sono rappresentati). A corde vocali riunite (a), l'aria non può passare attraverso la laringe (nella fig. è rappresentato soltanto il margine interno delle c. v., che occludono invece tutto il passaggio). Si costituisce così una valvola che si apre e si chiude alla frequenza della nota desiderata come le labbra di un suonatore di tromba. Quando respiriamo la valvola è rilasciata e aperta (b). Nella parola e nel canto l'entità della tensione delle corde vocali è determinata da muscoli attaccati alla parte posteriore delle cartilagini aritenoidi così come dal grado di inclinazione della cartilagine tiroide per azione di certi muscoli esterni alla laringe, che agiscono, su di essa.

determinando lo stiramento delle corde vocali; ma nelle tecniche antiche l'inclinazione è ottenuta con la trazione in avanti dei corni superiori della parte posteriore del pomo d'Adamo (fig. 3/a) mentre in quelle moderne esso viene tirato dal basso come avviene nello sbadiglio (fig. 3/b). In questi casi anche le corde vocali entrano in azione arrivando a quella contrazione più vigorosa, necessaria per l'emissione potente e stentorea in uso nel canto lirico. Per realizzare il meno energico comportamento fonatorio in uso nelle tecniche vocali antiche l'inclinazione in avanti del pomo d'Adamo può

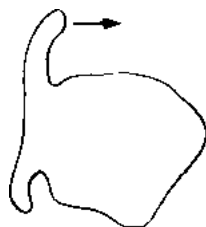


Fig. 3/a: tecnica da camera rinascimentale.

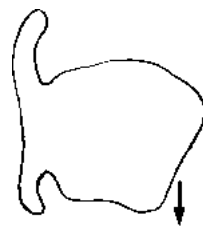


Fig. 3/b: voix sombrée.

essere facilitata adottando una posizione alquanto avanzata della mandibola. Noi possiamo constatare questo atteggiamento nelle raffigurazioni rinascimentali e barocche di cantori (fig. 4) così come, ancora oggi, nell'articolazione della parola e del canto da parte delle popolazioni italiche meridionali (p. es. i napoletani).<sup>4</sup> Sperimentando praticamente questo atteggiamento si sentirà che, mentre la parte anteriore della gola viene essa pure trascinata in avanti, la mandibola rimane libera di muoversi verticalmente.

*Posizione della laringe.* Nel 1847 il *Traité complet de l'art du chant* di Manuel Garcia presentava una descrizione sistematica della nuova tecnica - che Garcia aveva conosciuto in Italia nel 1832 e che aveva fatto la sua prima comparsa nell'opera a Parigi nel 1837 - ed affermava che la maggior novità della stessa consisteva nel mantenere la laringe costantemente più bassa che nelle altre tecniche.<sup>5</sup> A parte tutti gli altri effetti sul lavoro delle corde vocali all'interno della laringe, questa posizione «oscura» la voce allargando la camera di risonanza della gola. Il timbro del suono prodotto dalla laringe stessa



Fig. 4. Luca della Robbia (1400-1482), Putti cantori, Firenze, Museo di S. Maria del Fiore

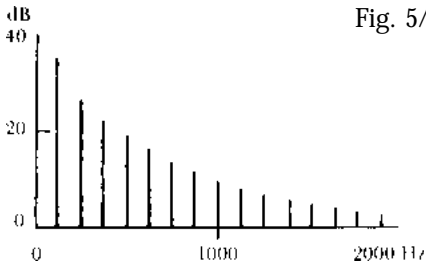


Fig. 5/a

Nel timbro del suono prodotto dalla laringe gli armonici inferiori sono sensibilmente più intensi di quelli superiori.

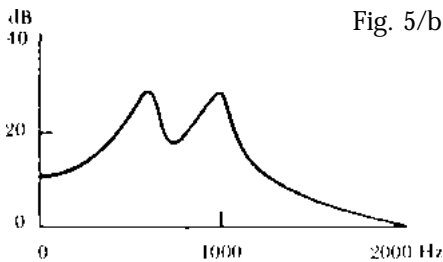


Fig. 5/b

Le camere di risonanza della gola e della bocca rinforzano certe parti dello spettro, dipendenti dalla grandezza e dalla forma delle due cavità, assunte con l'articolazione. Nella figura appare la curva di risonanza del canale vocale (= gola + bocca) nella pronuncia della vocale /a/.

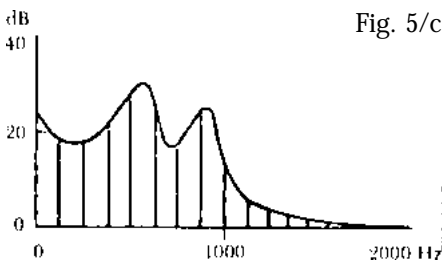


Fig. 5/c

Gli effetti dei due elementi combinati. I picchi della curva sono chiamati «formanti» e il timbro della voce dipende più da queste formanti, variabili da vocale a vocale, che da quello del suono laringeo. Nella figura appare lo spettro della vocale /a/.

(fig. 5/a) è fortemente modificato dalla forma e dal volume della gola e della bocca (fig. 5/b/c). In effetti certe limitate parti dello spettro, chiamate «formanti», sono esaltate nell'attraversamento delle successive camere di risonanza della gola e della bocca da parte della voce e le variazioni di timbro dovute alle modificazioni di queste camere nei diversi momenti articolatori vengono percepite come vocali (fig. 6). Tra le formanti delle vocali le prime due sono particolarmente importanti. La più bassa dipende dalla cavità della gola (perché questa è più ampia della bocca) e conferisce alla voce molto del suo colore fondamentale. La seconda formante, invece, dipende dalla cavità della bocca ed è responsabile principalmente della comprensibilità. Quanto più la banda di frequenza della formante della bocca è differenziata tra le vocali, tanto più sarà comprensibile il discorso, ma quanto meno la banda di frequenza della formante della gola cambia, tanto più omogeneo sarà il timbro generato.

La regola di Garçia, di tenere la laringe costantemente bassa, favorisce un timbro omogeneo e alquanto scuro che lui e i suoi contemporanei chiamavano «voix sombrée». In questo tipo di voce romantica - il più diffuso ancora oggi - tutte le vocali tendono al suono della «u» a causa dell'abbassamento della formante della gola. Il carattere «drammatico» della *voix sombrée* è ottenuto, però, a un certo prezzo perché la base della lingua è ancorata ad un osso, l'*osso ioide* (fig. 1/b e fig. 8/a/b), la cui posizione determina quella della laringe: se la laringe è costantemente spinta in basso la lingua è meno libera di differenziare i volumi della bocca ad ogni vocale.

Da quanto ho detto finora si può desumere: primo, che le tecniche antiche favorivano la flessibilità e l'agilità più che la potenza, che è ottenuta nel canto moderno con un alto grado di contrazione delle corde vocali; secondo, che il timbro drammatico della moderna *voix sombrée* è ottenuto con l'abbassamento della laringe tanto che l'attitudine della lingua ad articolare le diverse vocali è ostacolata. Prima di arrivare ai teorici italiani, io vorrei esaminare la relazione fra l'omogeneità del timbro e la comprensibilità fra le vocali e rivolgere brevemente l'attenzione al vibrato.

Noi tendiamo a considerare una voce omogenea nel timbro quando l'altezza della prima formante rimane abbastanza costante durante la pronuncia delle diverse vocali. Quando le dimensioni della cavità della gola cambiano sensibilmente ad ogni vocale, l'effetto è di grande chiarezza e di perdita di consistenza nel timbro vocale. Quando la mandibola è spinta in avanti (come nel canto rinascimentale), il volume della cavità della gola è un poco, aumentato e le vocali sono alquanto arrotondate (fig. 7/a). Quando la gola è allargata uniformemente per l'abbassamento della laringe, invece, il timbro diventa molto omogeneo e in realtà tutte le vocali sono colorate di «u» (fig. 7/b).

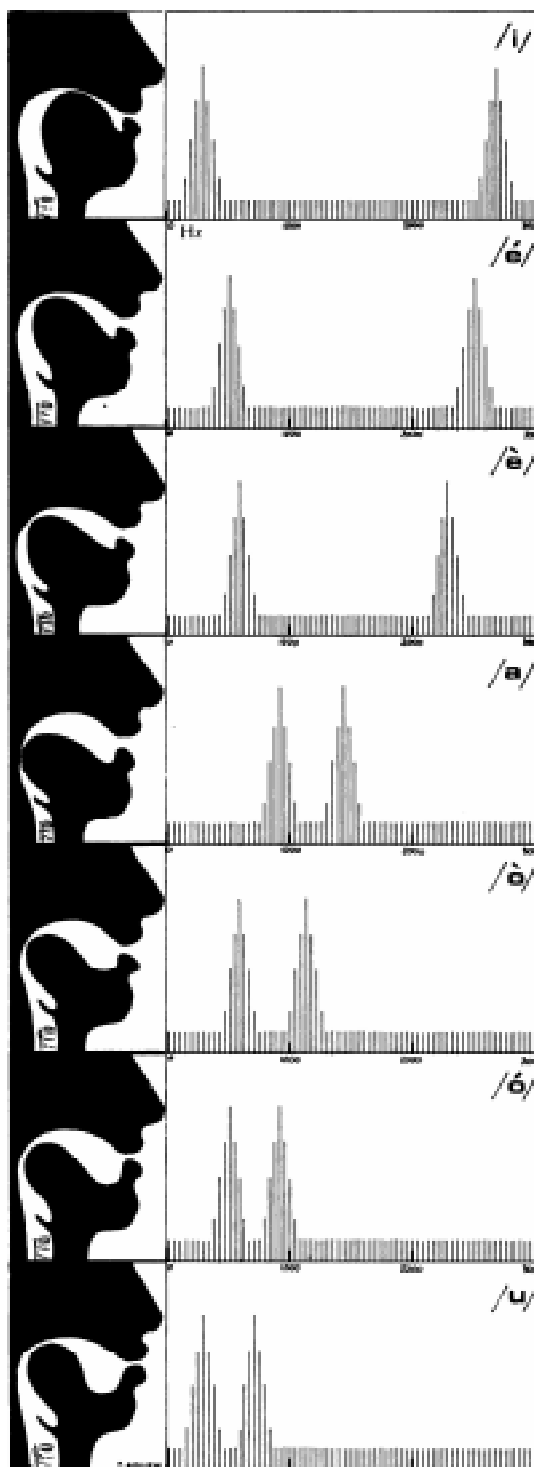
Fig. 6/a. Le sette vocali italiane: sezione schematica del canale vocale e spettri semplificati delle vocali, mostranti gli effetti della risonanza sul timbro del suono laringeo. La prima formante (la più bassa, dipendente dalla cavità della gola) cresce dalla /i/ alla /a/ e diminuisce dalla /a/ alla /u/ mentre la seconda (dipendente dalla cavità della bocca) diminuisce con continuità dalla /i/ alla /u/. L'altezza delle formanti dipende dal volume delle cavità di risonanza: a cavità grandi corrispondono formanti basse; a cavità piccole formanti alte. Nella pagina seguente viene indicato il modo, di ottenere dal pianoforte dei suoni dal colore in qualche modo vocalico.

Vorrei ricordare che lo «smalto» vocale, che tende a caratterizzare il canto in generale è dovuto ad una altra formante, detta «formante del canto», che è sempre stabile all'altezza di circa 3.000 Hz sebbene sia variabile in larghezza e intensità a seconda della particolare tecnica adottata. Quando, però, nell'emissione della voce interviene un certo irrigidimento delle corde vocali, vengono pure esaltati armonici di frequenza superiore a quella della formante del canto, i quali conferiscono al timbro uno smalto e talvolta una pungente durezza, che può andare da una «punta di spillo» a una risonanza nettamente metallica. Noi possiamo vedere che lo Zacconi si riferisce a questo come alla «voce detta di testa» e ammonisce i cantori ad evitarla.

Le oscillazioni del vibrato sono molto più percepibili negli armonici acuti che in quelli bassi a causa del comportamento del nostro orecchio nell'ascolto. Poiché una delle caratteristiche delle tecniche moderne è quella di concentrare l'energia nella regione acuta, il vibrato appare in esse più accentuato di quanto in realtà non. sia. I due aspetti del canto moderno - la risonanza metallica degli armonici più alti e il vibrato accentuato - sono così strettamente associati che noi oggi spesso percepiamo una voce non metallica con un vibrato moderato come se non ne avesse affatto (agendo sulle manopole dell'impianto ad alta fedeltà è possibile alterare il timbro della voce dei cantanti mettendo in risalto gli armonici bassi o quelli acuti; anche se questo non corrisponde esattamente a far cantare un tenore romantico come uno rinascimentale o viceversa,



Fig.6/b. Suonando contemporaneamente coi pugni chiusi dei gruppi di tasti sul pianoforte attorno alle note indicate sui due pentagrammi si ottengono dei suoni dal colore inequivocabilmente vocalico. L'altezza esatta e l'ampiezza dei gruppi devono essere trovate per tentativi anche in funzione del modo personale di intendere le vocali.



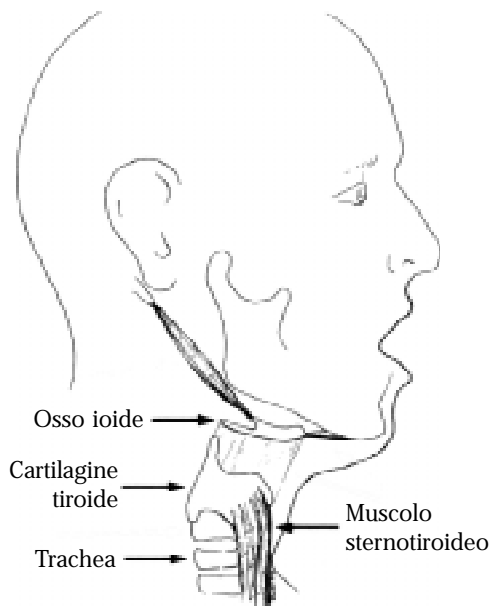


Fig. 7/a: Tecnica rinascimentale da camera

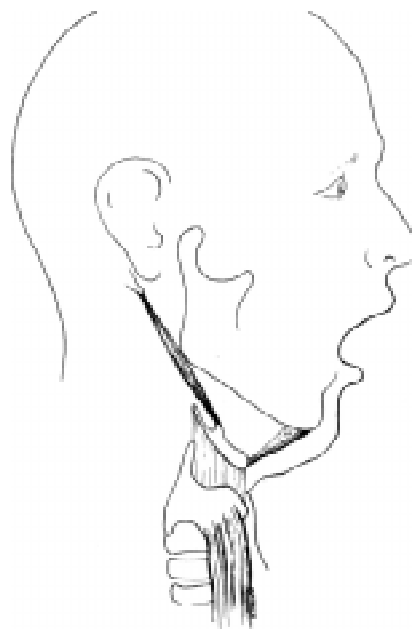


Fig. 7/b: «Voix sombrée»

il procedimento è utile per capire come possa essere influenzata la valutazione soggettiva del vibrato). È possibile, dal punto di vista dell'emissione, ridurre il vibrato della voce fino a renderla «fissa», ma io non conosco alcun autore che mai lo abbia richiesto. È invece ben documentata,<sup>7</sup> nel canto da camera rinascimentale e barocco, la pratica di «fermare» («fermare», si badi, non fissare) o «vibrare» la voce a seconda delle esigenze espressive mentre penso sia ragionevole dedurre che nel più sonoro canto da cappella esso fosse un elemento costante anche se non così evidente come, più tardi, nel canto romantico da teatro.

Il più antico dai quattro teorici che io vorrei considerare, Nicola Vicentino, è quello la cui informazione è forse la più obliqua. Nella sua *Antica musica*, la discussione dei vari aspetti dell'esecuzione (come il fraseggio, l'accentuazione, la pronuncia e l'espressività) toccano occasionalmente qualche aspetto della tecnica vocale. Nel libro 4, cap. 17, il Vicentino prescrive che: «per comodità dei cantanti, & acciò che ogni uoce commune possi cantare la sua parte commodamente ... mai si deve aggiugnere riglia alcuna, alle cinque righe, ne di sotto ne di sopra, in nissuna parte, ne ancho mutar chiavi». Questa limitazione ad un ambito molto moderato per ciascuna delle voci mostra che il Vicentino non prevede affatto il passaggio della voce nella tessitura acuta. Più avanti egli specifica inoltre: «questa comodità sarà commune, si alle uoci buone, come a quelle non troppo gagliarde e potenti». Il Vicentino sottintende che le «uoci buone» (quelle dei cantanti professionisti, presumibilmente) fossero capaci di grandi estensioni; ma il limite che egli stabiliva garantiva tuttavia nello stesso tempo facilità di emissione e comprensibilità delle parole. Alcune pagine dopo, nel capitolo 29, egli ricorda che: «nelle chiese ... si canterà con le uoci piene, et con moltitudine di cantanti». Qui possiamo vedere che viene adombrata quella distinzione fra canto da cappella e da camera che lo Zarlino (e più tardi lo Zacconi) fanno esplicitamente. Non dobbiamo lasciarci ingannare dall'espressione «moltitudine di cantanti»: è semplicemente un modo del Vicentino per distinguere il canto in coro dalla normale pratica, per i madrigali, di un solo cantore per parte. Le risorse musicali delle basiliche romane non andavano oltre i 16 o 18 cantori, inclusi i tre o quattro fanciulli che sostenevano la parte di cantus.<sup>8</sup> Questi cantori erano pagati e ovviamente un piccolo coro era più economico di uno grosso. Nel capitolo 29 Vicentino osserva inoltre che: «... nelle parti più basse il Cantante a uoce piena non possi accomodarsi a proferir correndo». La sola spiegazione fisiologicamente ragionevole per questa osservazione è che il cantante di coro dovesse compensare lo squilibrio esistente fra il piccolo numero dei componenti lo stesso e la necessità di riempire la chiesa di suono, con una tecnica vocale che

induceva una contrazione attiva delle corde vocali (e probabilmente anche dei muscoli estrinseci della laringe) tale da ostacolare la loro agilità nella tessitura bassa.

Una delle fonti più importanti sulla vocalità rinascimentale è la lettera sul canto indirizzata da Camillo Maffei al conte di Alta Villa e pubblicata a Napoli nel 1562.<sup>9</sup> Alcune delle spiegazioni scientifiche del Maffei sono alquanto abborracciate - se non addirittura fantasiose - se le si considera in rapporto alle nostre attuali conoscenze, tuttavia in qualche punto esse riescono ad essere, magari fortunosamente, abbastanza vicine alla realtà. Ad un certo punto Maffei dice, per esempio, che «il posto dove si formano i passaggi è lo stesso nel quale si forma la voce»;<sup>10</sup> infatti, l'agilità vocale dipende dall'attitudine dei muscoli intrinseci della laringe a modificare rapidamente la tensione delle corde vocali (la sensazione è ben conosciuta da chi ha esperienza di canto). Anche uno scettico, però, deve ammettere il valore delle regole alquanto precise del Maffei per quanto riguarda l'articolazione. Due di queste spiccano fra le altre sul canto di agilità: «La sesta è che [il cantore] distenda la lingua dimodo che la punta arrivi e tocchi le radici dei denti di sotto».<sup>11</sup> La costanza di questo comportamento articolatorio nella pronuncia di tutte le vocali è infatti indispensabile ad ogni cantore che voglia tenere ben differenziate le formanti buccali dalla parola (in modo che le parole siano ben chiare) senza sacrificare molto della costanza delle formanti della gola (al fine di ottenere un timbro omogeneo). Questa è una regola di canto particolarmente importante in quella che da Monteverdi era chiamata «seconda prattica», cioè canto nel quale la poesia è di primaria importanza.<sup>12</sup> «La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici».<sup>13</sup> Di nuovo, questo precetto si riferisce al canto da camera, che è relativamente sommesso e aiuta il cantore a produrre nel canto vocali simili a quelle della loquela. Il cantore raffigurato dal Giorgione nel dipinto intitolato *Il cantore appassionato* illustra questo atteggiamento in modo preciso e dagli esempi musicali del Maffei possiamo constatare che l'estensione richiesta alla voce è piuttosto limitata, secondo quanto prescriveva appunto il Vicentino, così come una maggiore apertura della bocca (necessaria per l'emissione dei suoni acuti) sarebbe apparsa puramente goffa. In un'altra serie di regole, Maffei include la disamina di alcune vocali italiane: «La quarta è, che più volentieri si faccia il passaggio nella parola, o sillaba dove si porta la lettera, o, in bocca col passaggio, che nell'altre; et accioche questa regola sia meglio intesa, hora dichiaro, le vocali (com'ogniun sa) sono cinque, delle quali alcuna come e lo, U, porta uno spaventevole tuono all'orrecchia ... Et alcuna, si come è lo, i, portando co'l passaggio, rappresenta un'animaletto che si vada lagnando per haver ismarrita la sua madre; pure si può concedere ch'al soprano istia manco brutto il passaggio per lo, i, ch'all'altre voci. L'altre vocali che rimangono, si ponno senza scrupolo portare; pure fando fra loro comparatione, dico che l'o è la migliore, percioche con essa si rende la voce più tonda, e con l'altre, oltre che non così bene s'unisce il fiato, perche si formino passaggi, sembianti al ridere, pure non istringendo, tanto questa regola; mi rimetto al buon giudizio del cantante».<sup>14</sup> Si potrebbe rigettare come una curiosità la scelta della /o/ come migliore vocale per i passaggi invece della /a/, e le sue descrizioni dei suoni dalla /u/ e della /i/. Ma una più coerente interpretazione è che, essendo napoletano, egli dia per scontata questa posizione in avanti della mandibola che favorisce la /o/, e sfuma il suono della /i/ - in modo tipicamente napoletano - così da rendere credibile la sua pittoresca descrizione. Chiunque legga l'intera lettera può confermare che vi si tratta del canto da camera. In un'altra lettera il Maffei mostra di essere ben conscio che il canto da cappella era diverso, là dove sottolinea: «Un altro non vorrebbe sentir se non passaggi di garganta, un lodar il cantar dolce e soave, un altro il cantar nella cappella».<sup>15</sup>

La parte III, cap. 46, delle *Istituzioni harmoniche* (Venezia, 1558) di Gioseffo Zarlino include una discussione sul canto. Zarlino è esplicito sulle due tecniche vocali: «Ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Capelle pubbliche, & ad altro modo nelle private Camere: perche ivi si canta a piena uoce: non però se non nel modo detto di sopra cantare & mandar fuori la voce con impeto & con furore di bestia & nelle Camere si canta con voce più sommessa & soave, & senza far alcun strepito. Le osservazioni dello Zarlino circa la conservazione della chiarezza del testo completano quelle del Maffei: «Se ... udimo alle volte alcuni sgridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate, & con atti & modi tanto contrafatti, che veramente parino Simie, alcuna Canzone & dire come sarebbe; Aspra cara, e salvaggia e croda vaglia; quando dovrebbero dire: Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia; chi

non riderebbe?» In questo modo l'osservazione dello Zarlino sul canto del disgraziato madrigale, quando la si metta in relazione con le nostre descrizioni di un modo esemplare di canto (con la mandibola in avanti) a con la sesta regola del Maffei (che la lingua rimanga in contatto con le radici dagli incisivi inferiori), ci dà una coerente e alquanto precisa indicazione della tecnica da camera.

La Pratica *di Musica* di Ludovico Zacconi, pubblicata a Venezia nel 1592, è l'ultimo documento sulla tecnica vocale, che noi vorremmo esaminare qui. Come lo Zarlino una generazione prima, lo Zacconi distingue esplicitamente fra un canto da camera «sommesso» ad uno da cappella «forte». «Chi dice che col gridar forte voci si fanno, s'inganna ... perché molti imparano di cantare piano & nelle Camere, ove si aborrisce il cantare forte, & non sono dalla necessità astretti a cantar nelle chiese e nelle Capelle ove cantano i Cantori stipendiati». <sup>16</sup> Egli critica il cantar troppo piano così come il cantar troppo forte, ma è particolarmente sensibile al timbro aspro prodotto in quest'ultimo caso: «Gli si insegni il modo di raffrenare la voce: per non superare gli altri: ne pero si permetta che si canti piano, che una Musica ove egli è introdotto a cantare paia vota, ò senza quella parte; perche l'uno & l'altro sono difetti insupportabili. Si guardi anche, di non seguitare quel si (da buoni) biasmato stile, di cantare si forte, che più forte cantar non si possa .... molti hanno voce detta di testa; la quale è da cantanti prodotta con un certo suono frangibile, e il frangente è una certa cosa che per ogni poco si sente, e pero si avvertiscano di moderargliela, si perché non abbiano a superare gli altri; si anco perché la detta voce di testa il più delle volte offende ... Et quelli che si ritrovano in luoco ove convengano gridar forte, avvertino di intonare le figure giuste, allegre, la voce ne forzata ma non lenta; ma con tanto la natura li concede perche la forzata voce essendo dif fettuosa sempre offende ... Similmente nel cantar piano nelle alte non si debbono sforzare et comodamente non via rivano; perche meglio è di fingerle o di tacerle». <sup>17</sup> Lo Zacconi era uno scrittore notevolmente preciso a la sua disamina include le seguenti informazioni sulla tecnica del respiro: «Due cose si ricercano à chi vuol far questa professione petto & gola; petto, per poter ... un tanto numero di figure a giusto termine condurre; gola poi per poter agevolmente somministrare; perché molti non havendo petto ne fiancho, in quattro over sei figure convengono i suoi disegni interrompere». <sup>18</sup> Qui il termine «petto» mostra chiaramente di riferirsi alla capacità respiratoria (cioè quanto più fiato si può prendere). Ma lo Zacconi usa inoltre un altro termine: «fiancho» e qui io penso che egli faccia riferimento alla sensazione di lavoro che si prova a livello delle ultime paia di costole quando i muscoli del ventre danno un efficiente contributo al controllo del respiro nel canto (nel qual caso si ha pure aumento della quantità di fiato). Per ragioni troppo lunghe da spiegare in questa sede, <sup>19</sup> l'uso effettivo di questi muscoli è una tecnica indispensabile per padroneggiare l'arte rinascimentale di far «gorghe e passaggi».

Riassumendo: in ambedue le tecniche, da camera e da cappella, la posizione della laringe appare essere stata alquanto libera mentre c'è da notare che il timbro scuro e drammatico delle tecniche romantiche è ottenuto spingendo in basso la laringe e ostacolando alquanto la capacità della lingua di differenziare le vocali. Un certo grado di arrotondamento delle vocali era ottenuto spingendo la mandibola alquanto in avanti (e d'accordo col Maffei, la lingua era sempre in contatto con gli incisivi inferiori). Questo contribuisce all'omogeneità del timbro senza limitare l'abilità del cantore a differenziare i suoni delle vocali. Nel canto da camera la chiarezza delle vocali era favorita dal non aprire la bocca molto più che nella loquela. Nel canto a cappella era più aperta per ottonere un suono più forte, ma la piccola perdita di chiarezza nelle vocali era senza dubbio meno dannosa nella musica liturgica dove l'ascoltatore conosceva già le parole e quindi aveva bisogno soltanto di riconoscerle di quanto non accadesse nei madrigali e nella musica drammatica, dove la poesia era, a questo punto della storia della musica italiana, di suprema importanza e di straordinaria qualità. Nello stesso tempo, probabilmente, il timbro del canto da cappella suonava meno omogeneo di quello del canto da camera perché era sufficientemente forte ed energico da includere in sé un poco dello smalto o degli armonici aspri della frequenza attorno ai 3.000 Hz, dove l'orecchio è particolarmente sensibile. Il canto da cappella era fondamentalmente a più voci e forte come carattere (benché mai stentoreo) e la nostra concezione della musica da cappella potrebbe essere in armonia con questo fatto. La dinamica del canto da camera oscillava liberamente dal pianissimo al forte (o, in termini moderni, al mezzo forte) e la sua espressività era spesso così intimamente connessa coi valori timbrici e affettivi della poesia italiana che l'effetto sarebbe stato quasi perduto nell'acustica di una grande chiesa. Le risorse

espressive della musica da cappella, d'altro lato, erano fatte più di caratteri compositivi come eleganti cadenze, linee finemente costruite, posizioni sofisticate delle entrate imitative, cambiamenti del tessuto musicale e il compito principale dei cantori era quello di evidenziare questi caratteri per mezzo dell'agogica, del buon fraseggio, di sottili licenze ritmiche e relative sfumature di volume o di timbro (non è un caso che la Chiesa abbia esaltato lo stile personale di Palestrina più di quello del da Vittoria, la cui musica era più caldamente espressiva). Noi spesso associamo la forza drammatica con il volume di suono, mentre per il cantore rinascimentale l'equazione era rovesciata. Il canto da camera era più drammatico di quello da cappella perché i cantori, che non erano obbligati ad usare una contrazione attiva delle corde vocali, le conservavano morbide anche quando salivano nella parte superiore della loro tessitura e potevano plasmare le loro voci con più flessibilità ed agilità negli abbellimenti melodici (che erano uno dei principali mezzi di espressione nel canto profano, ma sgraditi nella musica liturgica) e inoltre con drammatiche sfumature di timbro, vibrato e dinamica.

MAURO UBERTI

## NOTE

<sup>1</sup> A. DELLA CORTE, *Vicende degli stili di canto dal tempo di Gluck al '900*, in A. DELLA CORTE, «Canto e bel canto», Torino, 1933, pp. 244-5.

<sup>2</sup> Un buon testo introduttivo è: F. D. MINIFIE e altri, *Normal Aspects of Speech, Hearing, and Language*, New York, 1973.

<sup>3</sup> Cfr. H. M. BROWN, *Embellishing Sixteenth-century Music*, London, 1976, pp. xi-xii e i capp. 1 e 2.

<sup>4</sup> Un importante riferimento a questo fatto si trova in G. B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, 3/1777, p. 110: «Ogni cantante deve situar la sua bocca, come suol situarla, quando naturalmente sorride, cioè in modo che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocrementemente distaccati da quelli di sotto.»

<sup>5</sup> M. P. R. GARCIA, *Traité complet...*, Paris, 1840, cap. 3. Cfr. inoltre *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, per l'anno 1841, nota 2 della seduta del 12 aprile.

<sup>6</sup> È questa una descrizione tecnica tratta da R. HUSSON, *La voix chantée*, Paris, 1960, pp. 127-30. Per questa e altre tecniche vocali cfr. anche R. HUSSON, *Physiologie de la phonation*, Paris, 1962, pp. 503-6 e A. Wicart, *Le chanteur*, Paris, 1944, pp. 226-34.

<sup>7</sup> M. Uberti e O Schindler, *Contributo alla ricerca di una vocalità monteverdiana: il «colore»* in «Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni a comunicazioni», Venezia, Mantova e Cremona, 1968, a cura di R. Monterosso, pp. 519-37. Può essere interessante osservare che Zacconi, il quale definisce il *tremolo* come «la voce tremante» (*Prattica di musica*, cc. 60r), dice a c. 54v: «Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, et ardire; abbellisce le cantilene».

<sup>8</sup> Cfr. A. Damerini, *Coro*, in «La musica» a cura di A. Basso, Torino, 1966-71, ii, p. 133. Cfr anche gli elenchi di cantori della Cappella Giulia negli anni 1571-89, pubblicati da G. Rostirolla nel suo studio *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni palestriniani*, Atti del Convegno di studi palestriniani - 1975, Palestrina, 1977, pp. 172-202, dal quale appare che il numero dei cantori variava da un minimo di 13 fino a un massimo, di 19.

<sup>9</sup> Un'edizione moderna del testo si trova in N. Bridgman, *Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant*, «Revue de musicologie», 38, 1956, pp. 10-34.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>12</sup> Cito con piacere F. Razzi, *Polyphony of the seconda prattica*, «Early Music», 8/3, July 1980, pp. 290-311, articolo la cui gestazione si è svolta durante i tre anni in cui Fausto Razzi ha insegnato presso l'Istituto Musicale Comunale di Pamparato.

<sup>13</sup> N. Bridgman, op. cit. p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 9. Dallo stesso passo H. M. Brown inferisce giustamente (op. cit., p. 64) che «non tutti potevano o volevano improvvisare passaggi».

<sup>16</sup> C. 52v.

<sup>17</sup> C. 52v-55v. È ragionevole pensare che la «voce di testa» dello Zacconi fosse una voce forte, ma in ogni caso merita di essere qui citata la critica di Caccini alla voce di falsetto (*Le nuove musiche*, Firenze, 1601/2, prefazione): «dalle voci finte non può nascere nobiltà di buon canto: che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde».

<sup>18</sup> 58v.

<sup>19</sup> Ho trattato questo argomento in *La tecnica vocale. Dispense di anatomia, fisiologia e fonetica*, Parma, 1960..

# XXX FESTIVAL DEI SARACENI

## IV CORSO DI MUSICA MEDIOEVALE

24 luglio - 5 agosto 2000

*Pamparato da più di trent'anni di pone come luogo dove si incontrano la ricerca musicologica e la prassi esecutiva, il fare musica; dove vengono a convivere lo studio di carattere teorico e il cantare e suonare. In quest'ottica il Centre d'études Franco-Italiennes delle Université di Savoia e di Torino e l'Istituto Comunale di Musica Antica di Pamparato, uniti nel Centro Franco-Italiano di Musica Comparata, e la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona dell'Università di Pavia propongono il IV Corso di Musica Medioevale di Pamparato.*

*L'argomento centrale del corso sarà la scuola francese di Notre Dame de Paris ed è stato scelto in quanto particolarmente adatto ad avviare un discorso multidisciplinare sulla prassi esecutiva della musica medioevale. Le musiche saranno esaminate dal punto di vista teorico ed eseguite in pratica al fine di mettere a punto criteri di interpretazione e metodi per la prosecuzione di indagini personali.*

*Contemporaneamente al corso si svolgerà la tradizionale rassegna di musica antica che si chiuderà con un concerto finale tenuto tutti gli allievi.*

*Il concerto finale degli allievi verrà riproposto domenica 6 agosto a Borgofranco d'Ivrea nell'ambito del Festival musicale della Via Francigena Canavesana*

### **INSEGNAMENTI**

#### **MUSICOLOGIA**

**Marco Mangani**

Il corso si propone di inquadrare la polifonia di Notre Dame nel contesto storico e culturale, nonché di fornire un quadro generale dei problemi esegetici (fonti, notazione) e di interpretazione connessi a tale repertorio.

*MARCO MANGANI è professore a contratto presso la Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona (Università di Pavia) e docente di Armonia presso la Scuola di musica di Fiesole.*

#### **ANALISI MUSICALE**

**Marco Santi**

Il repertorio verrà analizzato seguendo un itinerario che porrà l'allievo di fronte alle problematiche relative alla trascrizione ritmica, alle concezioni contrappuntistiche e all'elaborazione armonica di materiale monodico.

*MARCO SANTI, docente di Teoria, Solfeggio al Conservatorio di Novara, è diplomato in Pianoforte, Composizione e Direzione d'Orchestra. Ha diretto diverse formazioni orchestrali, tenendo concerti per importanti istituzioni nazionali è autore di revisioni e saggi sul linguaggio musicale.*

#### **VOCE E REPERTORIO VOCALE**

**Roberto Spremulli**

Approccio metodologico al repertorio medioevale in codici di area francese con studio ed esecuzione di brani polifonici risalenti alla tradizione monodica e alle prime forme di polifonia.

*ROBERTO SPREMULLI è docente ai corsi internazionali di Canto Gregoriano di Milano e all'Accademia di Torino. Svolge un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero con gli ensembles vocali Cantori Gregoriani, La Reverdie ad altri.*

#### **PRATICA STRUMENTALE**

**Lorenzo Girodo**

Conoscenza e pratica degli strumenti medioevali con particolare riferimento all'accompagnamento del canto liturgico e al *corpus* delle danze francesi del XIII secolo.

*LORENZO GIRODO è insegnante di storia degli strumenti musicali e pratica la musica del medioevo dal 1970 suonando normalmente, oltre ad una vasta gamma di strumenti a fiato, l'arpa, la symphonia e l'organetto.*

## TEATRALITÀ

**Giulia Polacco**

Oggetto del corso saranno la parte recitata e la messa in scena dello spettacolo itinerante finale, che avrà come asse portante lo *Sponsus*, dramma liturgico del XII o XIII secolo (Limoges), la cui trama si rifà alla parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte.

*GIULIA POLACCO, attrice e regista, insegna Arte scenica al Conservatorio G. Verdi di Torino. A Pamparato dal 1978 al 1990 ha già tenuto i corsi di Teatralità barocca curando la messa in scena di tutti gli spettacoli allestiti.*

## SEMINARI

### PIERRE BONNIFFET

- Il corpo sonoro della chanson e dell'air francesi e quello del madrigale e della canzonetta italiani a confronto.
- L'interdisciplinarietà in musicologia: estensione e limiti.

### MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER

- La cappella ducale di Chambéry dal 1451 al 1562. Grandezza e decadenza della musica alla corte dei Savoia.

### MARIA CARACI VELA

- Dal testo alla prassi: tappe di un percorso accidentato.

### PAOLO DAL MOLIN

- Una talea di sei secoli a Parigi: da Machaut al secondo dopoguerra.

### DANIELE SABAINO

- Musica e liturgia a Notre-Dame de Paris nei secoli XII e XIII.
- Generi musicali e notazione nella cosiddetta Scuola di Notre-Dame.

### CLAUDIA VINCIS

- Il riferimento al medioevo nella musica italiana del '900.

## LABORATORI DI LIUTERIA

### SALTERIO MEDIOEVALE

**Andrea Cavigliotti**

Montaggio di un *kit* completo di salterio medioevale fornito dalla ditta Cavigliotti a £ 380.000 + IVA. Informazioni: [cavigliotti@libero.it](mailto:cavigliotti@libero.it).

*ANDREA CAVIGLIOTTI si dedica allo studio e costruzione del clavicembalo dal 1983. Da qualche anno si dedica anche alla riproduzione di salteri a pizzico e percussione. <http://www.cavigliotti.it>*

### ARPA GOTICA

**Marino Vanara**

realizzazione completa di un'arpa gotica a 19 corde attraverso il montaggio di un kit appositamente preparato dal docente e fornito a £ 1.100.000 Informazioni: 019.827.282 - [marinovanara@libero.it](mailto:marinovanara@libero.it)

*MARINO VANARA si dedica da anni al restauro di strumenti musicali e alla ricostruzione della vihuela e dei liuti rinascimentali e barocchi. Attualmente si occupa anche della costruzione di arpe e salteri.*

## INFORMAZIONI ED OSPITALITÀ

Quota di iscrizione: L.it. 250.000 da versarsi sul c/c 10 15561/02 intestato alla Tesoreria Comunale di Pamparato presso la Banca Alpi Marittime di Carrù, ABI 8450, CAB 46100.

Istituto Comunale di Musica Antica Stanislao Cordero di Pamparato - 12087 Pamparato (Cuneo)

Tel +39 0372 36460 - +39 0174 35 12 33

[pamparato@infosys.it](mailto:pamparato@infosys.it)

<http://www.infosys.it/pamparato>

XXX FESTIVAL DEI SARACENI  
XXX RASSEGNA DI MUSICA ANTICA

PAMPARATO, ORATORIO DI S. ANTONIO

Lunedì 24 luglio, ore 21

**LA ROSSIGNOL**

Insieme vocale e strumentale

*Anno Domini MCCC - Canto dei pellegrini medioevali*

Giovedì 27 luglio, ore 21

**GIUSEPPE PAOLO CECERE**

Voce, viella, ghironda e salterio

*Musica e strumenti del basso medioevo*

Sabato 29 luglio, ore 21

**ENSEMBLE DEL RICCIO**

Gruppo strumentale

*Arie, canzoni, sonate del '600 italiano*

Giovedì 3 agosto, ore 21

**MARIO TONDA**

Clavicembalo

*Autori italiani del XVI secolo*

Sabato 5 agosto, ore 21

**CONCERTO FINALE DEL IV CORSO DI MUSICA MEDIOEVALE**

*Musiche francesi e italiane dal XI al XIII secolo*

MONDOVÌ BREOLUNGI, CHIESA DI M.V. ASSUNTA

Mercoledì 26 luglio, ore 21

**GIUSEPPE PAOLO CECERE**

Voce, viella, ghironda e salterio

*La gaia scienza: l'arte trobadorica nei paesi di lingua romanza*

BASTIA, CHIESA DI S. FIORENZO

Martedì 1 agosto, ore 21

**ENSEMBLE LA GIROMETTA**

Scuola di Musica Antica di Venezia

*Musiche e danze del '400 italiano*



