

## sommario

### 6 - PAOLO POSSIEDI

il «De institutione musica» di Severino Boezio

### 21 - RAFFAELE CUMAR - LUCIANO FRUSI

Prospettive sperimentali e metodi di ricerca per lo studio degli intervalli musicali

### 26 - PIETRO RIGHINI

Il pensiero musicale di Nicola Vicentino  
L'Archicembalo e la sua accordatura

### 44 - NELLA ANFUSO

La concezione del «canto» nella Camera Fiorentina

### 51 - FRANCO PIVA

Gli Oratorii di Giacomo Carissimi

### 56 - FRANCO PIVA

Contributi alla conoscenza della figura e dell'opera di Baldassare Galuppi detto «Il Buranello»

### 60 - ERNESTO RUBIN DE CERVIN

Una lettura beethoveniana:  
il primo tempo della Sonata in Fa minore op. 57 per pianoforte

### 70 - ANNIBALE GIANUARIO

L'«alternato» di Vito Frazzi

### Consiglio Direttivo del Centro di Studi Musicali

Giuseppe Romanato, presidente  
G. Battista Belloni  
Oddone Longo  
Raffaele Cumar  
Fabio Fano  
Mario Messinis  
Franco Piva, direttore

### RASSEGNA DI STUDI MUSICALI

Rivista quadrimestrale  
Anno 1° N. 3  
(Settembre - Dicembre 1974)

Coordinatore: Franco Piva

Consiglio di direzione e di redazione:

Nella Anfuso (Firenze)  
Maria Adelaide Bacherini Bartoli (Firenze)  
Paolo Emilio Carapezza (Palermo)  
Efrem Casagrande (Vittorio Veneto)  
Annibale Gianuario (Firenze)  
Daniel Levy (Buenos Aires, Venezia)  
Paolo Possiedi (New York)  
Luigi Rognoni (Milano)  
Pietro Righini (Torino)  
Valeriano Sacchiero (Bergamo)  
Anna Schillaci (Milano)  
Randolph Shackelford (Padova)  
Marco Tiella (Rovereto)  
Guglielmina Verardo (Venezia)  
Emmanuele Verona (Rovigo)

Responsabile: Giuliana Pianta

Abbonamenti: Annuo L. 5.000  
Un numero L. 2.000

Conto corrente n. 9/14441

Autorizzazione del Tribunale di Venezia - decr. n. 557 del 9-12-75

Arti Grafiche Eugenio - Abano Terme

ACCADEMIA  
DEI CONCORDI  
ROVIGO

CENTRO  
DI STUDI  
MUSICALI  
AGGREGATO  
ALL'UNIVERSITA'  
DI PADOVA

CENTRO  
STUDI  
RINASCIMENTO  
MUSICALE  
FIRENZE

DELLA  
CIRCOLAZIONE  
MUSICA  
STUDIO  
10  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100  
101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110  
111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120  
121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142  
143  
144  
145  
146  
147  
148  
149  
150  
151  
152  
153  
154  
155  
156  
157  
158  
159  
160  
161  
162  
163  
164  
165  
166  
167  
168  
169  
170  
171  
172  
173  
174  
175  
176  
177  
178  
179  
180  
181  
182  
183  
184  
185  
186  
187  
188  
189  
190  
191  
192  
193  
194  
195  
196  
197  
198  
199  
200  
201  
202  
203  
204  
205  
206  
207  
208  
209  
210  
211  
212  
213  
214  
215  
216  
217  
218  
219  
220  
221  
222  
223  
224  
225  
226  
227  
228  
229  
230  
231  
232  
233  
234  
235  
236  
237  
238  
239  
240  
241  
242  
243  
244  
245  
246  
247  
248  
249  
250  
251  
252  
253  
254  
255  
256  
257  
258  
259  
260  
261  
262  
263  
264  
265  
266  
267  
268  
269  
270  
271  
272  
273  
274  
275  
276  
277  
278  
279  
280  
281  
282  
283  
284  
285  
286  
287  
288  
289  
290  
291  
292  
293  
294  
295  
296  
297  
298  
299  
300  
301  
302  
303  
304  
305  
306  
307  
308  
309  
310  
311  
312  
313  
314  
315  
316  
317  
318  
319  
320  
321  
322  
323  
324  
325  
326  
327  
328  
329  
330  
331  
332  
333  
334  
335  
336  
337  
338  
339  
340  
341  
342  
343  
344  
345  
346  
347  
348  
349  
350  
351  
352  
353  
354  
355  
356  
357  
358  
359  
360  
361  
362  
363  
364  
365  
366  
367  
368  
369  
370  
371  
372  
373  
374  
375  
376  
377  
378  
379  
380  
381  
382  
383  
384  
385  
386  
387  
388  
389  
390  
391  
392  
393  
394  
395  
396  
397  
398  
399  
400  
401  
402  
403  
404  
405  
406  
407  
408  
409  
410  
411  
412  
413  
414  
415  
416  
417  
418  
419  
420  
421  
422  
423  
424  
425  
426  
427  
428  
429  
430  
431  
432  
433  
434  
435  
436  
437  
438  
439  
440  
441  
442  
443  
444  
445  
446  
447  
448  
449  
450  
451  
452  
453  
454  
455  
456  
457  
458  
459  
460  
461  
462  
463  
464  
465  
466  
467  
468  
469  
470  
471  
472  
473  
474  
475  
476  
477  
478  
479  
480  
481  
482  
483  
484  
485  
486  
487  
488  
489  
490  
491  
492  
493  
494  
495  
496  
497  
498  
499  
500  
501  
502  
503  
504  
505  
506  
507  
508  
509  
510  
511  
512  
513  
514  
515  
516  
517  
518  
519  
520  
521  
522  
523  
524  
525  
526  
527  
528  
529  
530  
531  
532  
533  
534  
535  
536  
537  
538  
539  
540  
541  
542  
543  
544  
545  
546  
547  
548  
549  
550  
551  
552  
553  
554  
555  
556  
557  
558  
559  
560  
561  
562  
563  
564  
565  
566  
567  
568  
569  
570  
571  
572  
573  
574  
575  
576  
577  
578  
579  
580  
581  
582  
583  
584  
585  
586  
587  
588  
589  
590  
591  
592  
593  
594  
595  
596  
597  
598  
599  
600  
601  
602  
603  
604  
605  
606  
607  
608  
609  
610  
611  
612  
613  
614  
615  
616  
617  
618  
619  
620  
621  
622  
623  
624  
625  
626  
627  
628  
629  
630  
631  
632  
633  
634  
635  
636  
637  
638  
639  
640  
641  
642  
643  
644  
645  
646  
647  
648  
649  
650  
651  
652  
653  
654  
655  
656  
657  
658  
659  
660  
661  
662  
663  
664  
665  
666  
667  
668  
669  
670  
671  
672  
673  
674  
675  
676  
677  
678  
679  
680  
681  
682  
683  
684  
685  
686  
687  
688  
689  
690  
691  
692  
693  
694  
695  
696  
697  
698  
699  
700  
701  
702  
703  
704  
705  
706  
707  
708  
709  
710  
711  
712  
713  
714  
715  
716  
717  
718  
719  
720  
721  
722  
723  
724  
725  
726  
727  
728  
729  
730  
731  
732  
733  
734  
735  
736  
737  
738  
739  
740  
741  
742  
743  
744  
745  
746  
747  
748  
749  
750  
751  
752  
753  
754  
755  
756  
757  
758  
759  
760  
761  
762  
763  
764  
765  
766  
767  
768  
769  
770  
771  
772  
773  
774  
775  
776  
777  
778  
779  
780  
781  
782  
783  
784  
785  
786  
787  
788  
789  
790  
791  
792  
793  
794  
795  
796  
797  
798  
799  
800  
801  
802  
803  
804  
805  
806  
807  
808  
809  
810  
811  
812  
813  
814  
815  
816  
817  
818  
819  
820  
821  
822  
823  
824  
825  
826  
827  
828  
829  
830  
831  
832  
833  
834  
835  
836  
837  
838  
839  
840  
841  
842  
843  
844  
845  
846  
847  
848  
849  
850  
851  
852  
853  
854  
855  
856  
857  
858  
859  
860  
861  
862  
863  
864  
865  
866  
867  
868  
869  
870  
871  
872  
873  
874  
875  
876  
877  
878  
879  
880  
881  
882  
883  
884  
885  
886  
887  
888  
889  
890  
891  
892  
893  
894  
895  
896  
897  
898  
899  
900  
901  
902  
903  
904  
905  
906  
907  
908  
909  
910  
911  
912  
913  
914  
915  
916  
917  
918  
919  
920  
921  
922  
923  
924  
925  
926  
927  
928  
929  
930  
931  
932  
933  
934  
935  
936  
937  
938  
939  
940  
941  
942  
943  
944  
945  
946  
947  
948  
949  
950  
951  
952  
953  
954  
955  
956  
957  
958  
959  
960  
961  
962  
963  
964  
965  
966  
967  
968  
969  
970  
971  
972  
973  
974  
975  
976  
977  
978  
979  
980  
981  
982  
983  
984  
985  
986  
987  
988  
989  
990  
991  
992  
993  
994  
995  
996  
997  
998  
999  
1000

rassegna  
di  
studi  
musicali

RIVISTA QUADRIMESTRALE

ANNO I N. 3 SETTEMBRE - DICEMBRE 1974

Direttore Giuliana Pianta

EDITTRICE "IL GERIONE" - ABANO TERME

Aut. n. Tribunale di Venezia decr. n. 557 del 9-12-75

pietro righini

il pensiero  
musicale di  
nicola vicentino  
l'archicembalo  
e la sua  
accordatura

Per poter considerare con chiarezza qualsiasi teoria, o sistema tecnico musicale, è necessario scegliere l'unità di misura più adatta per la valutazione dei rapporti di altezza. Non vi sono per noi problemi in merito, poiché la unità di misura oggi universalmente usata, ossia il «cent» (che è la centesima parte proporzionale del semitono temperato) consente di comparare qualsiasi intervallo, dalla soglia differenziale per l'altezza, che è il più piccolo intervallo a udirsi possibile, sino agli intervalli più larghi che la musica e la fisica possono presentare all'orecchio umano, la cui sensibilità ai vari parametri del suono varia col variare della frequenza (\*).

Nel diagramma in fig. 1 è indicato l'andamento della soglia differenziale per l'altezza lungo tutto il campo di udibilità, rilevata attraverso sperimentazioni di laboratorio acustico, nonché l'andamento della apprezzabilità pratica dei rapporti d'altezza durante esecuzioni musicali di alto livello artistico.

La forte differenza fra le due curve dipende dalle seguenti ragioni:

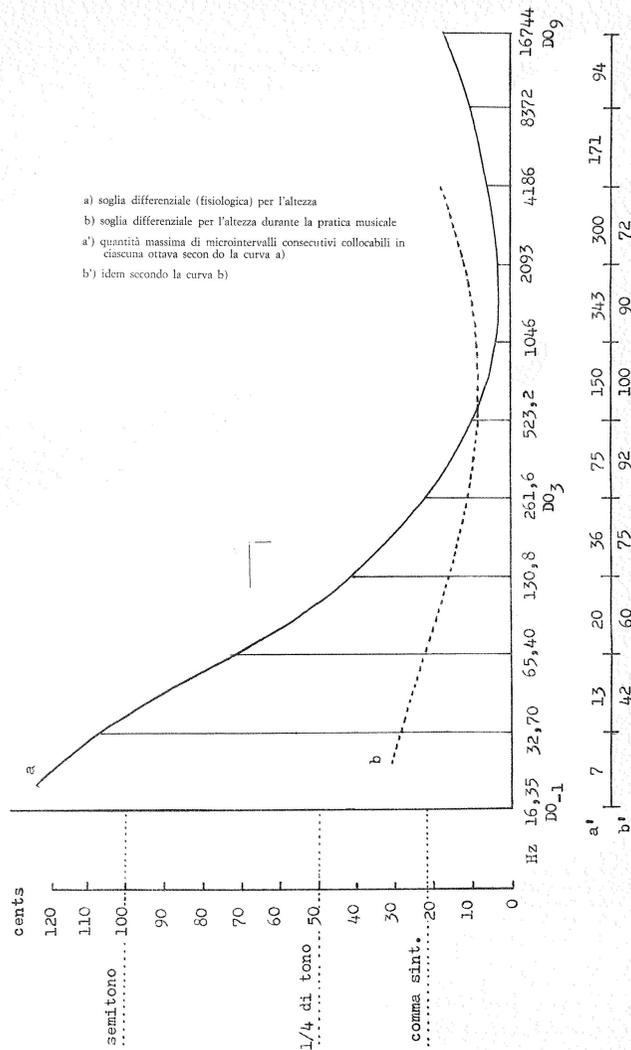
La curva a) riassume l'esito statistico di ripetuti e sottili esami di laboratorio, eseguiti con suoni puri fatti udire alternativamente a soggetti di estrazione eterogenea.

La curva b) è il risultato medio di rilevamenti effettuati direttamente dal vivo di attività musicali ben qualificate, dove il forte impegno degli esecutori si adegua alle caratteristiche della struttura musicale e dove il contributo dell'armonia determina punti di riferimento idonei a favorire, in certi limiti, una più raffinata percezione della giusta altezza dei suoni.

La maggiore raffinatezza della curva b) dura, grosso modo, sino ai 600 periodi, dopo di che la situazione s'inverte, causa il forte miglioramento fisiologico della soglia differenziale.

Di particolare importanza pratica sono le indicazioni numeriche poste sotto all'asse delle frequenze. Esse riguardano il numero massimo di intervalli consecutivi che è possibile percepire nell'ambito di ciascuna ottava. È intuitivo che questo numero dipende dalla maggiore, o minore, raffinatezza dei valori indicati dalle due curve. Secondo la curva a), che esplora tutto il campo di udibilità, si ha un totale attorno a 1.200 intervalli piccolissimi collocabili lungo il campo stesso. Secondo la curva b), che è limitata alle frequenze normali della tessitura musicale e che tiene conto di ciò che avviene nel corso della pratica viva, il totale degli incrementi

\*1) PIETRO RIGHINI e GIUSEPPE UGO RIGHINI. «Il suono, dalla fisica, all'uomo, alla musica, alle macchine». Tamburini. Milano, 1974.



di altezza percepibili si riduce a circa 531.

Nella medesima fascia di frequenza trovano posto circa 90 semitoni temperati. Il margine di agilità consentito dalla situazione espressa dalla curva b) è quindi sufficiente per usare qualsiasi sfumatura di altezza, ivi comprese tutte le sottigliezze reperibili fra i vari generi della musica greca ed in qualsiasi altro sistema musicale, antico e moderno, nostrano od esotico che sia.

Definita in linea generale la situazione tecnico-musicale ed il suo rapporto con la fisiologia e la psicoacustica del «ricevitore umano», possiamo incamminarci nel non facile sentiero tracciato da Nicola Vicentino.

#### *Ambiente e tecnica musicale al tempo di Nicola Vicentino.*

Se vogliamo esaminare bene il pensiero musicale del Vicentino è necessario togliere di mezzo l'imbarazzo della disputa che egli ebbe nel 1551 con Vincenzo Lusitano, sia perché il peso delle discordi opinioni è molto limitato rispetto al valore delle idee e delle intuizioni del Vicentino, sia per la superficialità della sentenza emessa quale arbitrato sul merito della questione.

La seconda metà del XVI secolo fu uno dei momenti più significativi della Storia della Musica, particolarmente per ciò che riguarda l'evoluzione della tecnica musicale. Dopo una gestazione più che secolare stava infatti per entrare nel vivo della pratica musicale il sistema dei *rapporti semplici*, anticamente considerato da Didimo e da Tolomeo nei limiti della modalità greca, e introdotto come impalcatura tecnica della giovane idea tonale da Gioseffo Zarlino nel 1558.

La «tonalità» era l'imperativo del momento e più si facevano chiare le idee su di essa, più appariva vivace il contrasto tecnico con la musicalità modale, alla quale appartengono i «generi» Diatonico, Cromatico ed Enarmonico, richiamati dal Vicentino, non come argine impossibile per contenere il nuovo sistema, ma come sostegno del perenne rapporto che lega la musica dei suoni alla musica della parola.

Le incompatibilità fra la musica modale e la tonalità (basata allora sul sistema dei rapporti semplici, che prese poi il nome di «zarliniano»), le troviamo non tanto nella melodia quanto nell'armonia tonale, e la cosa è chiara sol che si ricordi che il sistema dei rapporti semplici non ha in comune col sistema greco (cardine tecnico della musica modale) altro che tre intervalli, ossia: il «tono sesquialtavo» (di  $9/8 = 204$  cents); la «quarta diatessaron (di  $4/3 = 498$  c.) e la «c quinta diapente» (di  $3/2 = 702$  c.). Tutti gli altri intervalli, intermedi a quello di ottava, differiscono, in un sistema rispetto all'altro, con scarti più o meno forti, ma sempre chiaramente apprezzabili, specialmente se il confronto avviene con il contributo dell'armonia<sup>3)</sup>.

È evidente che questa situazione non poteva non condizionare il giudizio coevo sul pensiero musicale del Vicentino, tanto che da taluni venne considerato erroneamente solo come ancoraggio ad un passato non ben compreso e come remora potenziale rispetto all'avvento del nuovo sistema musicale. Citiamo come esempio significativo, posteriore al Vicentino, ciò che si legge nel «Melone» di Hercole Bottrigari, edito nel 1602, quando a pagina 17 l'autore accusa il Vicentino ed il Lusitano di non avere capito nulla delle parole di Boezio, citato dai disputanti quale sostegno dei rispettivi

argomenti e di comportarsi come due «Ciechi i quali facciano insieme alle Mazzate».

Con maggiore serenità si sarebbe dovuto vedere, come di fatto lo vide e lo capì Claudio Monteverdi, che lo scopo del Vicentino, al di là della malaugurata questione, era quello di rispettare e di conservare alla musica il suo intimo legame con la natura della parola, non solo per ciò che riguarda il contenuto semantico, ma anche per la musicalità che la parola manifesta secondo l'idioma dei vari paesi. Forse il Vicentino ha peccato per eccesso di ottimismo presentando il suo «Archicembalo» come strumento adatto per soddisfare ogni esigenza derivata dagli «intervalli» che la parola rivela in ogni sua manifestazione. Il Vicentino intuì però la realtà della situazione quando dice che:<sup>4)</sup>

«i gradi et i salti di tutte le nazioni del mondo secondo la sua pronuntia materna, non procedono solamente per gradi di tono e semitoni naturali, et accidentati, ma per Diesis e semitoni, e toni, e per salti Enarmonici».

I «Diesis» di cui parla il Vicentino sono rispettivamente la «Diesis cromatica greca», che vale un terzo del tono sesquialtavo (ossia 68 c.), e la «Diesis enarmonica greca», che vale un quarto del tono stesso (ossia 51 c.).

La musicalità della parola, che dipende dall'animo umano e non dal caso, secondo il Vicentino si esprime con gli intervalli musicali più diversi, ma non con rapporti di altezza aleatori, fortuiti o casuali.

Col sostegno della sperimentazione scientifica e con l'ausilio di apparecchiature elettroacustiche sempre più raffinate, oggi siamo in grado di confermare oggettivamente quella grande intuizione del Vicentino, anche se si deve dire che non è possibile definire in modelli costanti gli intervalli musicali che può realizzare la voce umana nelle sue costruzioni verbali.

Siamo di fronte a un tipo di musicalità di discutibile realtà oggettiva, ma che non potremo mai includere in schemi codificati. La musica, in ogni suo aspetto possibile, non può essere costretta a seguire solamente le vie già tracciate e le nostre analisi circa le sue varie strutture sono sempre a valle e non a monte dell'evento considerato. Se allora pensiamo che gli intervalli musicali, che sono l'elemento portante della melodia e dell'armonia, corrispondono a rapporti di altezza esprimibili mediante i numeri, ma che i numeri servono a misurare e non a condizionare la libertà dell'artista, ecco che anche la considerazione della musicalità della parola si presenta alla nostra attenzione nella giusta luce. Dalla parola pronunciata discorsivamente, si passa alla lettura poetica, quindi alla declamazione, quindi al canto vero e proprio. Durante questo iter, ora delineato in modo indicativo, ma che può comprendere varie interpretazioni, si manifesta un crescente impegno verso una tecnica musicale sempre più rigorosa, fino a raggiungere col canto il rispetto della notazione prescritta dall'autore. Ma ogni situazione ha la sua inconfondibile ed inalienabile musicalità.

È alla più semplice e più spontanea di queste situazioni che sono state rivolte alcune recenti ricerche riguardanti l'analisi obbiettiva dell'andamento melodico della parola impegnata nella dizione di testi poetici.

<sup>3)</sup> N. ANFUSO e A. GIANUARIO. «Preparazione alla interpretazione della Poiesis monteverdiana». Pag. 233, dove è riportato in corsivo un brano del Vicentino. Centro Studi Rinascimento Musicale, Firenze, 1971.

### L'analisi melodica, elettroacustica, della parola.

Al fine di portare un contributo oggettivo, abbiamo realizzato presso il Reparto di Acustica dell'Istituto Nazionale Elettrotecnico «Galileo Ferraris» di Torino alcune analisi riguardanti l'andamento melodico di quattro voci maschili (tre italiani ed un francese) durante la lettura di testi poetici. Le fonti letterarie e le persone impegnate sono indicate in calce a ciascuno dei quattro diagrammi. L'apparecchiatura usata è l'*Elettromelografo*, costruito dall'ingegner Raffaele Pisani, ricercatore appartenente al su detto Reparto di Acustica, alla cui collaborazione sono dovuti pure i quattro documenti che ora interpreteremo dal punto di vista acustico-musicale.

Ci sembra necessario premettere qualche notizia riguardante l'*Elettromelografo*. Si tratta di una macchina elettroacustica di nuova ideazione, che analizza e scrive su carta diagrammata l'andamento della melodia. Non vi sono limitazioni ristrette per la capacità temporale dell'analisi, per cui anche una melodia molto lunga può essere analizzata senza dover ricorrere alla sua frammentazione. La escursione della punta scrivente è precisa, nonostante il tempuscolo d'integrazione richiesto dall'equipaggiamento meccanico per rispondere alle sollecitazioni dell'informazione elettroacustica. Lo spazio interlineare occupato dall'intervallo di semitono temperato (100 cents) è di 2,5 millimetri, sufficiente quindi a consentire la lettura, mediante interpolazione, di frazioni minime del semitono stesso. In via pratica si possono formulare responsi coerenti con le tolleranze d'intonazione che si verificano durante esecuzioni musicali di alto livello artistico (v. curva b della precedente figura 1). La velocità di scorrimento del supporto diagrammato è di tre centimetri per minuto secondo; per cui (a titolo di esempio) una *batuta* musicale di quattro movimenti, alla cadenza di 120 di metronomo, troverebbe spazio in sei centimetri di lunghezza, sufficienti quindi per una analisi ritmica.

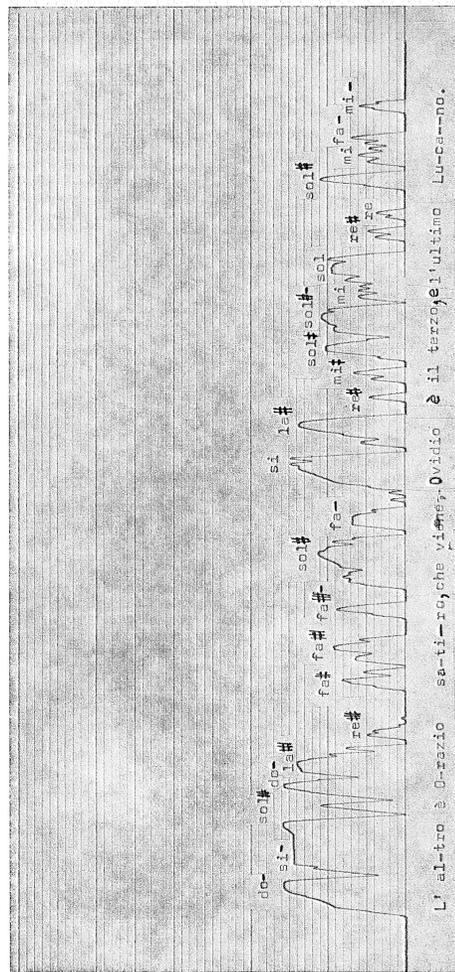
Abbiamo detto poco prima che il comportamento melodico della parola si realizza mediante intervalli che sono indipendenti da qualsiasi sistema, ma che costituiscono eventi musicali di particolare e chiara qualificazione. Non è quindi attraverso una microvalutazione dei singoli impulsi fonemati che possiamo analizzare la melodicità della parola, poiché una stessa voce, impegnata nello stesso testo, può rivelare negli stessi punti della dizione, differenze notevoli di altezza tra una volta e l'altra, pur restando inalterata la struttura melodica di quelle parole, considerata nella continuità della espressione verbale.

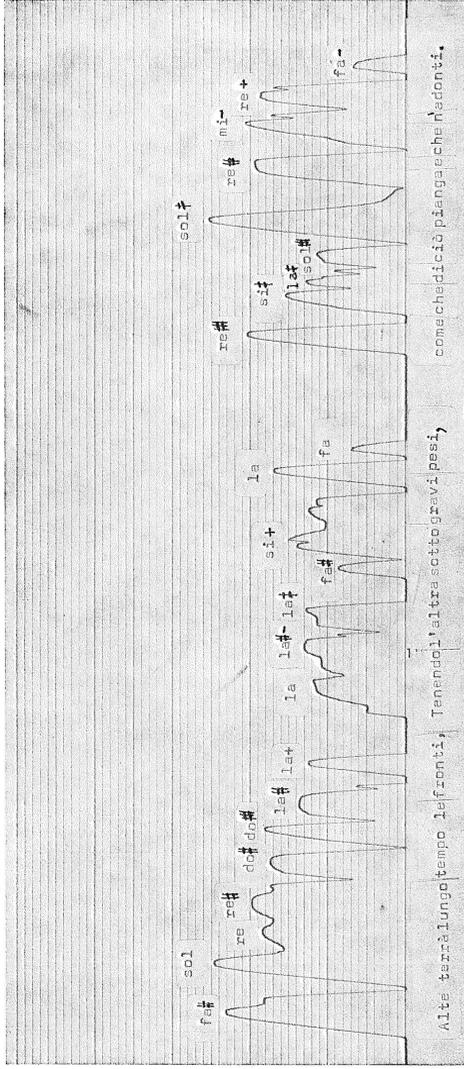
La valutazione strumentale della modulazione dell'altezza (vale a dire degli intervalli) nel corso di un evento melodico comunque realizzato è frutto di un responso scientifico rigoroso e che può essere di inestimabile aiuto per la ricerca musicologica, a patto di non chiedere quelle spiegazioni che solo dalla psicologia musicale possono esserci date.

Ad una eventuale domanda intesa a chiarire da che parte stia la verità della musica, non v'è che una risposta: essa è come l'uomo la intende in ogni momento del suo divenire artistico.

A questo punto possiamo considerare con sufficiente cognizione i quattro diagrammi, concentrando la nostra attenzione, non sulla ampiezza delle singole escursioni dell'altezza vocale, ma sulla integralità dei periodi, o frammenti di periodo, espressi dalla dizione poetica.

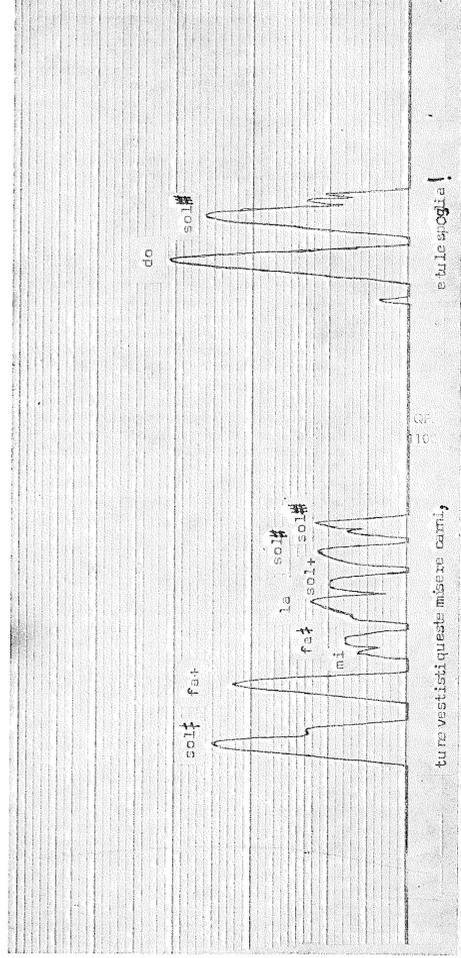
Come prima osservazione emerge la notevole ampiezza della fascia di frequenze occupata nelle varie emissioni vocali, che dobbiamo considerare, non dalla base alla sommità di ogni picco, ma come rapporto di altezza fra le singole punte.





Alte terra lungo tempo infanti, Tenendoli' altra sottogravi pesi, comachidibi pianga e che madonti.

Dante, Inferno, Canto VI, versi 70, 71, 72. Voce di Carlo d'Angelo. (Disco Fonit-Cetra. Collezione Ferrantini).



tu ne vestisti queste misere carni,

e tu le spoglia!



L'orecchio umano, che nella spontaneità dell'ascolto realizza una impressione *non* analitica dell'informazione ricevuta, non può renderci conto della reale tessitura della parola, che nel caso della prima voce dei nostri diagrammi occupa una «settima minore»; dal RE<sub>1</sub> al DO<sub>2</sub>, un po' calante. La voce numero due occupa anch'essa una settima minore leggermente allargata; dal FA<sub>1</sub> al SOL monesis 2. La terza voce deve essere considerata nei quattro frammenti in cui è divisa la sua dizione. L'esecuzione più ampia la troviamo nell'ultimo frammento, con circa un'ottava di ampiezza; dal RE diesis 2 al RE monesis 2, mentre nel secondo frammento si ha un'elevazione che tocca il DO<sub>2</sub> in coincidenza delle parole «e tu le spogli!». La voce numero quattro è invece caratterizzata da punte molto elevate, che toccano persino il RE diesis 4 e che pertanto debbono comprendere anche l'effetto di componenti armoniche parimenti elevate.

In ogni caso è evidente nei quattro esempi che la elevatezza del tono, così come le sue depressioni, rispondono ad un'intenzione che possiamo senz'altro definire musicale e dipendente più dal contenuto drammatico del testo poetico, che dal valore semantico di ciascuna parola presa a sè stante.

Eccoci di nuovo in rapporto con le idee del Vicentino e con il suo Archicembalo.

Cosa voleva conseguire il Vicentino con il tentativo di «conciliare le maniere modali e contrappuntistiche del tempo, con i generi e i tetracordi greci»? Abbiamo preso questa formulazione dal Della Corte<sup>4)</sup>, aggiungendovi a mo' di domanda il punto interrogativo. Una risposta la fornisce il Vicentino stesso, quando afferma che i tre generi greci, riuniti in un sol strumento (il suo Archicembalo) erano il mezzo migliore per far musica rispettando le differenti caratteristiche idiomatiche, alle quali egli attribuiva un coacervo Diatonico, Cromatico ed Enarmonico. Il Vicentino non è rivolto al passato ma è stato un precursore estremamente precoce, il cui valore possiamo capirlo meglio oggi. Cosa significa, infatti, riunire i tre generi greci in un sol strumento, con tutte le sfumature di altezza che essi comportano, se non la liberazione pratica della melodia da qualsiasi vincolo sistematico, compreso quello della tonalità, che proprio allora confermava il suo cammino?

E un'ipotesi suggestiva, ma anche azzardata, che può però essere avvalorata dallo scopo che il Vicentino dichiara di voler raggiungere col suo Archicembalo: melodicità coerente con quella della parola, realizzata per mezzo di intervalli di tutti i tipi, che egli esplicitamente cita in toni, semitoni, diesis cromatici ed enarmonici<sup>5)</sup>, a cui aggiunge le varie sfumature del genere Enarmonico, le quali sono tante quante ne bastano per avvicinare soddisfacentemente qualsiasi escursione di altezza della parola.

Il medesimo problema, facilitato dal superamento delle barriere della tonalità, è oggi vivo ed influente nel nostro mondo musicale, negli stessi termini fondamentali in cui lo propose il Vicentino, anche se non sempre e non tutti riescono a vederlo nella giusta luce.

#### L'accordatura dell'Archicembalo.

Non si può parlare di accordatura, di nessuna accordatura, se

non in relazione ad un fine da realizzare e nei limiti in cui le differenze di altezza restano nel campo della apprezzabilità musicale.

Il caso dell'Archicembalo è forse il più complesso, non tanto per la difficoltà di far corrispondere l'altezza di ogni «nota» al modello prestabilito, dissueto rispetto al nostro sistema musicale, quanto per la scelta che bisogna fare tra la moltitudine dei «generi» e delle differenziazioni, conseguenti a quella che fu la confusione teorica della musica greca. Restando nei limiti dei tetracordi indicati dai teorici più influenti, da Aristosseno, Archita, Didimo, Tolomeo ed altri, per arrivare a Boezio, al Meibom e, finalmente, ai nostri giorni, troviamo di fronte a noi:

6 qualità enarmoniche;  
8 » cromatiche;  
10 » diatoniche.

Così come è indicato nel prospetto che segue, in calce al quale è riassunto l'elenco progressivo degli intervalli che figurano nel prospetto stesso.

#### PROSPETTO DEI TETRACORDI<sup>6)</sup>

Le misure sono indicate sia secondo il sistema classico dei rapporti frazionari («diesis enarmonici» per i tetracordi aristossenici), sia con i «cents». Questi si trovano nella riga inferiore e per la loro conversione in rapporti decimali viene allegata un'apposita tabella.

#### Tetracordi del genere diatonico.

<i>Archita</i>
9/8 8/7 28/27
204 231 63
<i>Aristosseno (molle)</i>
5 3 2
255 153 102
<i>Aristosseno (sintono)</i>
4 4 2
204 204 102
<i>Eratostene</i>
9/8 9/8 256/243
204 204 90
<i>Didimo</i>
9/8 10/9 16/15
204 182 112
<i>Tolomeo (molle)</i>
8/7 10/9 21/20
231 182 85

<sup>6)</sup> ARISTOSSENSO «*Elementa Harmonica*». Nella traduzione di Rosetta da Rios. Pag. 37. Libreria dello Stato. Roma, 1934.

<sup>4)</sup> DELLA CORTE e G. M. GATTI. «*Dizionario di Musica*». Padova. Torino.

<sup>5)</sup> V. nota 3.

*Tolomeo (toniaco)*

9/8 8/7 28/27  
204 231 63

*Tolomeo (diatono)*

9/8 9/8 256/243  
204 204 90

*Tolomeo (sintono)*

10/9 9/8 16/15  
182 204 112

*Tolomeo (equabile)*

10/9 11/10 12/11  
182 165 151

*Tetracordi del genere cromatico.*

*Archita*

32/27 243/224 28/27  
294 141 63

*Aristosseno (molle)*

7,33 1,33 1,33  
374 68 68

*Aristosseno*

(sesquialt.)  
7 1,5 1,5  
357 76,5 76,5

*Aristosseno (toniaco)*

6 2 2  
306 102 102

*Eratostene*

6/5 19/18 20/19  
316 93 89

*Didimo*

6/5 25/25 16/15  
316 70 112

*Tolomeo (molle)*

6/5 15/14 28/27  
316 119 63

*Tolomeo (intenso)*

7/6 12/11 22/21  
267 151 80

*Tetracordi del genere enarmonico.*

*Archita*

5/4 36/35 28/27  
386 49 63

*Aristosseno*

8 1 1  
408 51 51

*Didimo*

5/4 31/30 32/31  
386 57 55

*Eratostene*

19/15 39/38 40/39  
409 45 44

*Tolomeo*

5/4 24/23 46/45  
386 74 38

*Moderno*

5/4 128/125 25/24  
386 42 70

*Elenco progressivo degli intervalli indicati nel prospetto.*

*Genere diatonico*

Primo intervallo	255 - 231 - 204 - 182
Secondo intervallo	231 - 204 - 182 - 165 - 153
Terzo intervallo	151 - 112 - 102 - 90 - 85 - 63

*Genere enarmonico*

Primo intervallo	409 - 408 - 386
Secondo intervallo	74 - 57 - 51 - 49 - 45 - 42
Terzo intervallo	70 - 63 - 55 - 51 - 44 - 38

*Genere cromatico*

Primo intervallo	374 - 357 - 316 - 306 - 294 - 267
Secondo intervallo	151 - 141 - 119 - 102 - 93 - 76,5 - 70 - 68
Terzo intervallo	112 - 102 - 89 - 80 - 76,5 - 68 - 63

*Sequenza complessiva in ordine di grandezza crescente.*

38 42 44 45 49 51 55 57 63 68 70 74 76,5 80 85 89 90 93  
102 112 114 119 151 153 165 182 204 231 255 267 294 306  
316 357 374 386 408 409

Se lo strumento del Vicentino avesse dovuto contenere tutti gli intervalli che figurano nel precedente prospetto, non di Archicembalo si dovrebbe parlare, ma di Arciarhicembalo.

Per uscire dall'intoppo non v'è di meglio che vedere ciò che scrive il Vicentino a pagina 4 del «Libro della theorica», che è la premessa tecnica a «L'Antica Musica ridotta alla Moderna prattica».

Per la divisione dei «generi» il Vicentino richiama le proporzioni pitagoriche, delle quali Aristosseno indicò nei suoi «Elementa Harmonica» i valori pratici che a ciascuna di esse si devono attribuire.

#### Divisione del genere Diatonico

Tono incomposto

Tono incomposto

Semitono

#### Divisione del genere Cromatico

Triemtono incomposto

Semitono

Semitono

#### Divisione del genere Enarmonico

Dittono incomposto

Diesis

Diesis

Per realizzare l'uso promiscuo dei tre generi il Vicentino ha dovuto ricorrere ad una particolare divisione degli intervalli, la cui base è da lui chiaramente definita nell'ultima pagina del suo libro.

#### Gli intervalli proposti dal Vicentino per l'accordatura dell'Archicembalo.

Nella seconda pagina «carta 146» del suo libro, il Vicentino, trattando dell'accordatura degli strumenti musicali, indica una particolare divisione dell'intervallo di «quarta» in 13 particelle equivalenti, che chiama «Diesis enarmonici minori». Con 3 di questi Diesis si dovrebbe formare un «Semitono maggiore», con 2 il «Semitono minore». Conseguentemente il «Tono» sarebbe composto da 5 di codeste particelle. Riproduciamo il frammento.

«Hora la divisione del liuto de essere in questo modo divisa, prima con semitono maggiore, e poi col minore; e così dè seguire per semitono maggiore et minore, e poi maggiore per finire essa quarta: e se si vorrà far la divisione Enarmonica, se dividerà il semitono maggiore in tre parti, e il minore in due, come tali divisioni sono nel tono del nostro strumento, e la medesima divisione occorrerà nelle viole d'arco, et le viole con tre corde senza tasti, che si suonano con l'arco faranno bonissime, che farà ogni divisione, e per stromenti da fiato, i tromboni saranno mirabili quando saranno con diligenza suonati. Hora qui sotto scrivo due linee lunghe, in modo d'un manico, e dividerò quelle con i semitoni maggiori e minori, e le linee doppie faranno la divisione ordinaria, e le linee semplici

saranno l'aggiunte delle Diesis che saranno li semitono mag. et min. quando si vorranno».

Che l'unità di misura per la «divisione del nostro strumento», ossia l'Archicembalo, sia data dalla equa ripartizione tredicesimale dell'intervallo di quarta è, come abbiamo visto, lo stesso Vicentino che lo dice. Possiamo quindi procedere a calcoli e verifiche.

Dalla divisione della «quarta» in 13 particelle equivalenti si ricava il minuscolo intervallo che il Vicentino chiama «Diesis Enarmonico minore»; il quale diventa la «ragione» della progressione geometrica che mediante 31 termini copre (con uno scarto lieve) l'intervallo di ottava.

La progressione di cui sopra, considerata in cents, è la seguente:

0,00	38,31	76,62	114,93	153,24	191,65	229,86
268,17	306,48	344,79	383,10	421,41	459,72	498,00
536,34	574,65	612,96	651,27	689,58	727,89	766,20
804,51	842,82	881,13	919,44	957,75	996,06	1034,37
1072,68	1110,99	1149,30	1187,61			

La pura considerazione matematica della situazione dimostra che con la progressione (o ciclo) dei Diesis Enarmonici minori, stabiliti dal Vicentino, i rapporti dei generi greci, che sono alla base della sua idea musicale, risultano solamente approssimati, e mai toccati con precisione. Ma è proprio attraverso questa approssimazione che si manifesta la validità dell'accordatura indicata dal Vicentino.

In qualsiasi caso dove ci sia da rendere compatibili fra loro la pratica e la teoria, è necessario ammettere tolleranze nel cui ambito gli scarti restino inapprezzabili. Questa condizione è pienamente raggiunta con la ripartizione degli intervalli calcolati dal Vicentino. La dimostrazione la otteniamo comparando i generi Diatonico, Cromatico ed Enarmonico, secondo Tolomeo, con i valori più vicini che incontriamo nella progressione dei Diesis Enarmonici minori.

Possiamo quindi scrivere il valore dei rispettivi rapporti, valutati in cents.

#### Genere Diatonico

Tolomeo <sup>7</sup>			
(Diatonico molle)	231	182	85
Vicentino	230	191	77

#### Genere Cromatico

Tolomeo			
(Cromatico intenso)	267	151	80
Vicentino	268	153	77

#### Genere Enarmonico

Tolomeo	386	74	38
Vicentino	383	77	38

E' evidente che, data la natura geometrica della progressione dei Diesis Enarmonici minori, gli intervalli dei tetracordi dianzi comparati si ripeteranno tali e quali anche in sistemi congiunti o digiunti di più tetracordi, senza limitazione di tessitura.

<sup>7)</sup> Claudio Tolomeo. «Harmonica». Ed. Düring.

### Conclusioni

Da Aristosseno: «Elementa Harmonica» (capitolo che tratta della natura della melodia).

«La melodia del linguaggio consiste negli accenti delle parole, ed è naturale, nel parlare, *tendere e allentare* la voce».

In Aristosseno, «tendere e allentare» stanno per «elevare e abbassare» l'altezza dei suoni vocali, o strumentali.

In un periodo che con oltre due millenni di storia ci porta dall'arte Ellenica al Rinascimento e, quindi, ai nostri giorni, è chiaro il riconoscimento che la melodia del linguaggio si manifesta, non in contrasto con l'idea musicale, ma in via e modi autonomi rispetto alla melodia del canto. Il Vicentino, il cui virtuoso peccato è stato solo quello di guardare troppo avanti rispetto al tempo in cui è vissuto, ben difficilmente poteva trovare adeguati consensi alle libertà musicali da lui auspiccate; e se egli credette di usare anche promiscuamente i generi greci allo scopo di svincolare la melodia dalla rigidità delle regole, e se per questo pensò che il suo Archicembalo fosse lo strumento adatto, il più che si può dire non è che fosse fuori strada, ma solo troppo ottimista rispetto alla realtà del suo momento storico. Il pensiero musicale del Vicentino superava infatti regole e impedimenti, compreso quelli, sia pure molto lati, che l'Archicembalo stesso comportava. Lo strumento gli consentiva però di avvicinare i generi greci e quelli da essi derivati con la necessaria precisione. E' comunque necessario avvertire che l'accordatura dell'Archicembalo, nonostante la chiarezza di non poche indicazioni del Vicentino, lascia grande spazio a dubbi e, conseguentemente, alle ricerche che dal dubbio stesso possono essere incitate. Il campo di studio è molto vasto, ma tentare questa strada senza l'ausilio del suono vivo e della diretta sperimentazione dei rapporti di altezza che occorre realizzare per poter capire qualcosa di valido in questa intricata situazione, può servire ben poco al progredire della conoscenza. Occorrono mezzi concreti, altrimenti si rischia di perpetuare le incertezze e gli errori. Diamo quindi pieno merito all'Architetto Marco Tiella, di Rovereto, il quale, di sua iniziativa, a spese sue, e dopo aver ben studiato «L'Antica musica ridotta alla moderna pratica», nonché le testimonianze più significative che sono state espresse sull'opera del Vicentino, ha costruito un Archicembalo che è la riproduzione fedele di quello che il Vicentino stesso ha descritto.

Questo strumento è stato presentato e commentato dal Tiella durante il convegno organizzato a Firenze (30 e 31 ottobre 1974) dal Centro Studi Rinascimento Musicale, che aveva assunto come tema principale «Il Vicentino, l'Archicembalo e la sua accordatura». Un punto di arrivo? No, una tappa importante, che ha rivelato materia ed argomenti di studio di grande impegno musicologico, che, se saranno sorretti dalla buona volontà e fiducia di coloro che hanno interessi in merito, potranno dare un contributo determinante per migliorare la conoscenza del Rinascimento musicale, troppo spesso considerato secondo astrazioni non sorrette dalla regina delle prove musicali: il suono vivo.