

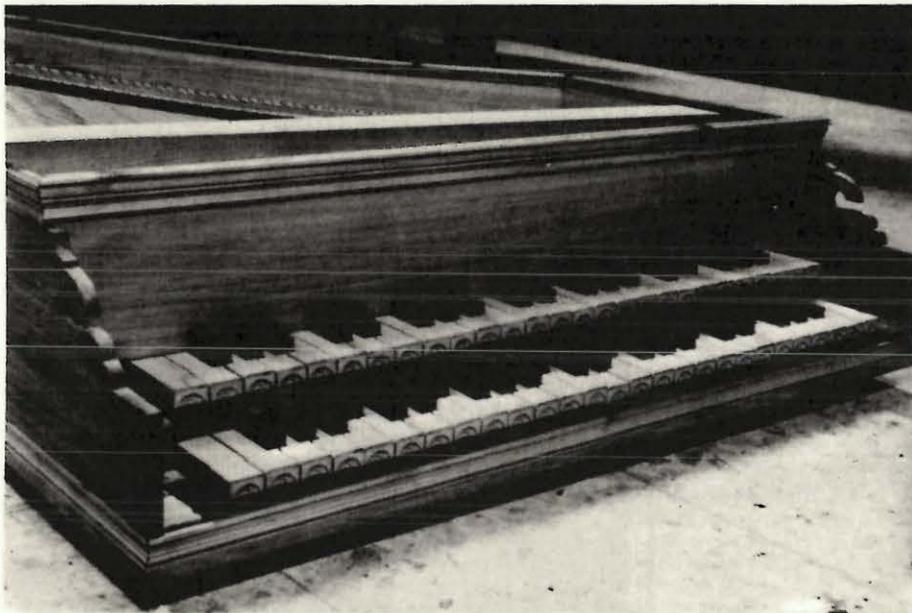
LA RICOSTRUZIONE DELL'ARCHICEMBALO DI NICOLA VICENTINO (1555)

Primi risultati della sperimentazione di uno strumento cromatico - enarmonico

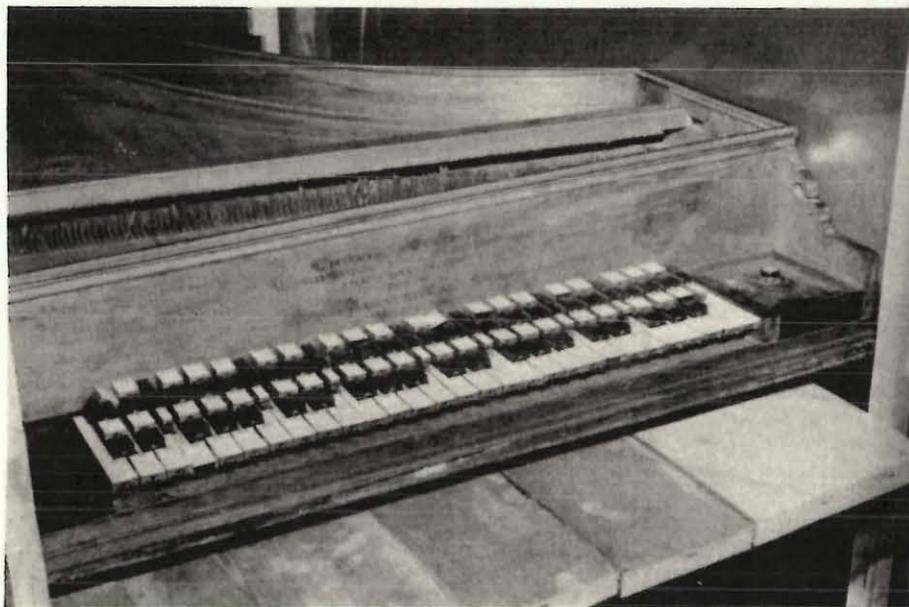
Nelle fonti della organologia di epoca cinquecentesca - seicentesca si trovano indicazioni assai numerose circa la costruzione di strumenti con più di 12 tasti per ottava, detti in genere *cromatico-enarmonici*, adatti a riprodurre la musica dei generi antichi.

Di essi sopravvive il « *Clavemusicum omnitonum* » costruito da Vito de' Trasuntini nel 1606, ma esso è tuttora inutilizzabile per la prassi della musica *cromatico-enarmonica*. Sorse quindi il quesito, se non fosse il caso di ricostruire almeno uno degli strumenti di cui è restata la descrizione (1). In particolare Nicola Vicentino lasciò nella sua opera (2) (ora anche assai più facilmente accessibile dopo la ristampa in fac-simile edita nel 1959 dalla Bärenreiter) una dettagliata descrizione dello strumento da lui fatto costruire ed alcuni disegni delle parti più importanti, come le tastiere e il sistema dei salterelli. Inoltre risultava dalla lettura dell'opera di Vicentino che lo strumento era stato costruito per sperimentare una completa teoria musicale. Del resto il Vicentino scrive testualmente « a Nostra perpetua memoria (...) hò deliberato di far stampare il disegno della forma dell'Archicembalo, con le presenti & sottoscritte linee, che saranno le misure che insegneranno à ogni pratico di fare stromente, formare il sopra detto Archicembalo con facilità » (3).

Si ritiene non privo di interesse esporre i procedimenti sperimentali seguiti e i risultati ottenuti per alcune ragioni, la prima delle quali risponde al quesito, se la « Dimostrazione della longhezza, & larghezza, & altezza di tutte le misure che occorreno à formare l'Archicembalo, con il documento » (4) costituisca una rappresentazione oggettiva dei procedimenti costruttivi, appunto perché presentata con una tecnica praticamente eguale a quella oggi in uso, cioè con disegni in proiezioni ortogonali e misure, allegando una



Tastiere dell'Archicembalo ricostruito secondo i disegni di Nicola Vicentino.



Tastiere del « *Clavemusicum Omnitonum* » costruito da Vito de' Trasuntini per Camillo Gonzaga nel 1606 e conservato a Bologna nel Museo Civico.

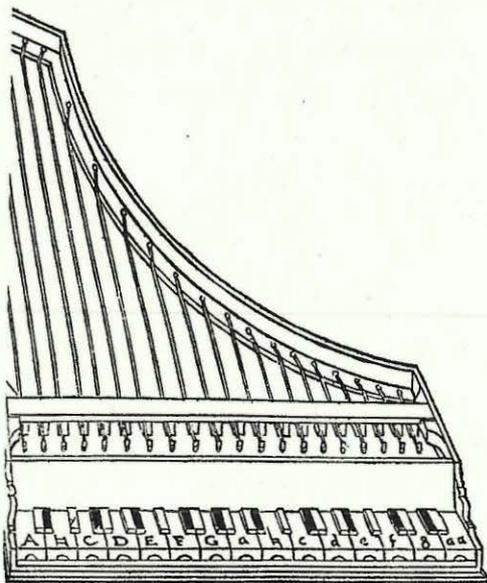


Illustrazione di un Archicembalo costruito da Maestro Domenico Pesarese (da G. Zarlino, « Istituzioni Harmoniche »).

(1) Fin da prima del 1970, su suggerimento del Centro Studi Rinascimento Musicale di Firenze, è iniziato lo studio dell'Archicembalo nel contesto degli strumenti per la musica cromatico-enarmonica. I primi risultati sono stati presentati durante la « Settimana di studio della musica rinascimentale, 1974 » a Rovereto e poi in parecchi altri centri e convegni nei quali è stato esposto l'Archicembalo ricostruito presso il laboratorio dell'organaro B. Formentelli.

(2) N. VICENTINO: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (...), Roma, 1555; Libro V e appendice.

(3) N. VICENTINO: *op. cit.*, L. V, Cap. II.

(4) N. VICENTINO: *op. cit.*, L. V, Cap. II.

(5) Oltre a N. Vicentino, una simile metodologia dimostrativa va attribuita anche a F. COLONNA, *La Sambuca Lincea* (...), Napoli, 1618.

estesa *relazione* con innumerevoli indicazioni tecnologiche ed organologiche (cioè tutto il *Libro Quinto della Prattica Musicale*) (5).

Altra ragione era quella di ottenere dalla ricostruzione dello strumento la riprova se esso poteva essere usato per esecuzioni musicali o solo per la sperimentazione di accordature ovvero per la riproduzione della musica dei generi secondo l'interpretazione di N. Vicentino. L'uso dello strumento avrebbe anche potuto dare un criterio di orientamento critico nell'esame della lunghissima diatriba sui sistemi di accordatura pratici e il loro ri-

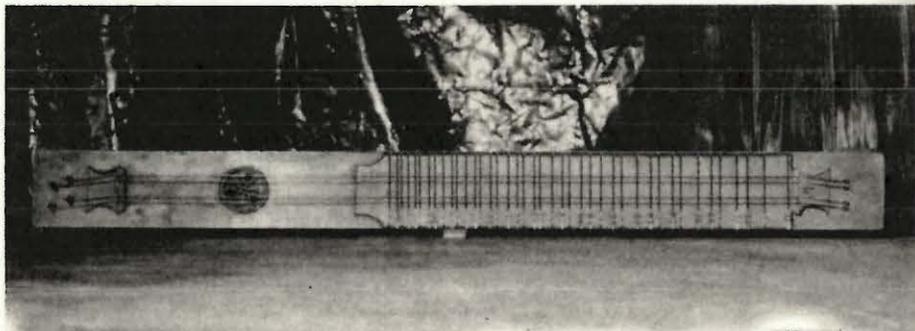
LA RICOSTRUZIONE DELL'ARCHICEMBALO DI NICOLA VICENTINO

(segue da pag. 82)

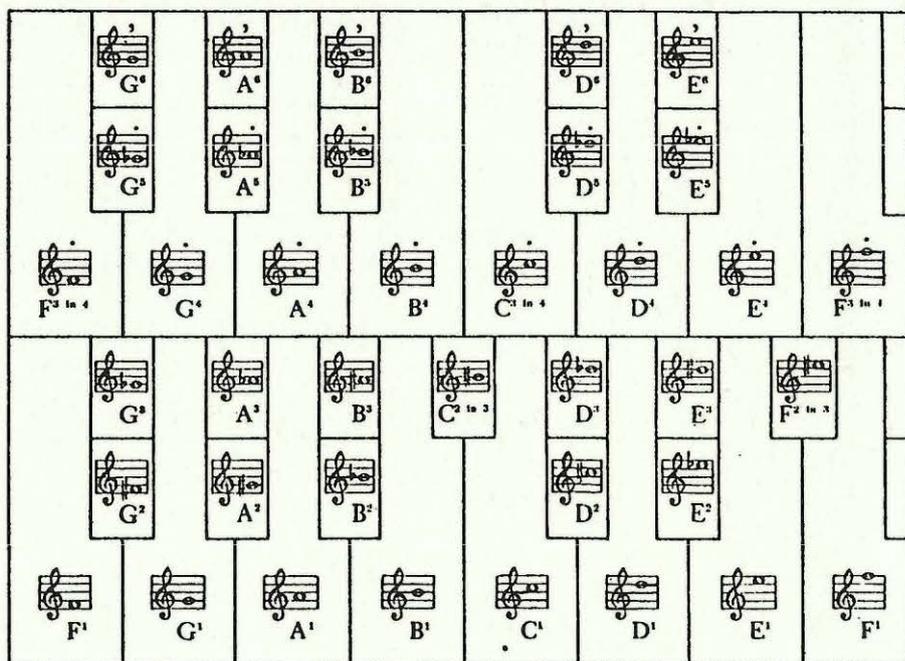
ferimento alle teorie grecizzanti, avvenuta come è noto dal sec. XVI in avanti e impernata quasi sempre sulla « noua inventione del nostro Archicembalo » (6).

La scelta dell'Archicembalo di N. Vicentino come strumento da ricostruire fu dovuta anche al fatto constatato, secondo cui il *trattato* di N. Vicentino rappresenta forse il primo scritto *scientifico* sull'argomento, in relazione alla trattazione esclusivamente astratta di altri, principalmente di G. Zarlino. Nel merito della *scientificità* del metodo vicentiniano non è stato detto alcunché, né dai suoi contemporanei, né dagli innumerevoli esegeti antichi e moderni, anche se è chiaro che la trattazione è condotta da N. Vicentino in modo che gli argomenti « con la proua molto piu che con le ragioni si manifesteranno » (7): in ciò N. Vicentino si dimostra aggiornato con l'interpretazione neo-aristotelica della scuola padovana, alla quale sembra si debba far risalire la sua preparazione scientifica (8). La contraddittorietà di talune conclusioni teoriche e pratiche affioranti nell'opera di N. Vicentino stupiscono non tanto perché sono inconciliabili con le conclusioni logiche secondo la nostra scienza, quanto perché non costituirono oggetto di particolari critiche da parte di chi polemizzò anche aspramente negando la validità dell'interpretazione vicentiniana della musica dei *generi* (9).

Altro motivo per scegliere lo strumento descritto da N. Vicentino come oggetto di sperimentazione fu l'apparente impossibilità di ricavare dallo studio del « Tetrachordum » e quindi del « Clavemusicum omnitonum » del Trasuntino elementi sufficienti di natura empirica per affinare i mezzi di indagine organologica nei riguardi degli strumenti cromatico-enarmonici (10). Tali documenti musicologici non erano praticamente di alcun aiuto nello studio comparativo delle fonti, sia perché il « Clavemusicum omnitonum » era inutilizzabile ai fini musicali, sia per-



Fotografia del « Tetrachordum » ovvero monocordo a 4 corde per la definizione degli intervalli dell'ottava del « Clavemusicum Omnitonum » di Vito de' Trasuntini.



Posizione e nomi delle note sulle tastiere dell'Archicembalo di Nicola Vicentino.

Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do Do# Re Mib Mi
Fa# Solb Sol# Lab Sib La# Si# Do# Reb Mib Re# Mi#
Solb Sol Lab La La# Si Do Reb Re Re# Mi Fa

Ordine dei saltarelli nell'ottava dell'Archicembalo ricostruito secondo i disegni di N. Vicentino (con il punto sono segnati i saltarelli dei tasti della tastiera superiore).

(6) N. VICENTINO: *op. cit.*, L. V, Cap. V.

(7) N. VICENTINO: *op. cit.*, Libro della Theorica Musicale, Cap. XVI.

(8) In merito all'attività di ricerca della scuola padovana nel sec. XVI si veda L. GEYMONAT: *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, 1970, Vol. II, p. 68. « Possiamo dire che questa messe di risultati vale per un lato a confermare l'effettivo impulso che l'aristotelismo naturalistico seppe imprimere alla ricerca empirica (nel più ampio senso di questo termine), per l'altro a dimostrare che la scienza non poteva scaturire dal semplice sviluppo di tale impulso, senza una radicale rivoluzione metodologica ».

(9) I denigratori di N. Vicentino furono certo più numerosi dei suoi sostenitori e tra essi vanno citati lo Zarlino, l'Artusi, il Sigonio, il Galilei e il Doni.

(10) Le due copie del « Tetrachordum » eseguite per lo studio dell'accordatura di strumenti cromatico-enarmonici si rivelarono prive affatto di utilità pratica.

(11) Vedi anche: M. THOMAS, *The Development of the Tuning (...)* in: *The English Harpsichord Magazine*, Vol. I, No. 5, October 1975, p. 150-151.

(12) N. VICENTINO, *op. cit.*, L. V, Cap. II.

(13) Escluso che potesse trattarsi di uno strumento di 16 piedi, le misure della pag. 100 e 101 del *trattato* vennero confrontate con quelle rilevabili sulla tavola che rappresenta la distribuzione delle corde e dei saltarelli e per differenza risultò che la lunghezza della corda più acuta doveva aggirarsi sui 150 mm.

(14) Come valore del diapason per N. Vicentino, si suppone valesse all'epoca della progettazione dell'Archicembalo (verso il 1540-?) il diapason ricavato dall'esame degli strumenti dell'Accademia Filarmónica di Verona. Al riguardo vedi: R. WEBER: *Some researches into Pitch in the 16th Century (...)*, in: *The Galpin Society Journal*, No. XXVIII, 1975, pag. 7-11.

(15) N. VICENTINO: *op. cit.*, L. V, Cap. II.

ché la struttura del « Tetrachordum » non era stata compresa (11).

Nel ricostruire graficamente la forma e le dimensioni dell'Archicembalo mi trovai in alcuni momenti nella necessità di rimettermi « al giudizio di quel più & di quel manco che parerà al buon Pratico di far stromenti » (12), sia perché manca nella descrizione del Vicentino la precisazione di come è sagomata la *coda* dell'Archicembalo, sia perché la lunghezza indicata della « prima corda de i soprani » appare incompatibile con le dimensioni di uno strumento di circa 8 piedi, con cassa di lunghezza pari a mm. 1970. Tale corda avrebbe avuto una lunghezza di due volte mm. 157,5, ovvero (alla lettera) mm. 315 e nulla al riguardo aggiunge la rappresentazione del somiere, degli alloggiamenti dei saltarelli e lo schema della distribuzione delle corde contenuta nella tavola allegata al *trattato*. Con ciò resta anche indefinita la misura della lunghezza del fianco rettilineo corto, alla estremità delle note acute della tastiera. In sintesi, queste difficoltà vennero risolte, la prima, scegliendo la massima estensione della « misura giusta » nelle corde

del basso e decidendo quindi per una forma *tronca* della *coda*, la seconda, ricostruendo la reale lunghezza vibrante del *do 4* attraverso operazioni sulle altre lunghezze date (13) arrivando alla conclusione che detta corda doveva avere una lunghezza attorno a mm. 150. Da questo dato si è ricavata la convinzione che il materiale usato per le corde, non precisato da N. Vicentino, fosse ferro, poiché per una simile lunghezza vibrante una corda di lega di rame è accordata con un diapason almeno due toni più basso di quello forse in uso per il Vicentino (14). La possibilità, avanzata dall'autore, che lo strumento « quando sarà fatto un poco più piccolo, acciò si possi cantare con esso, che con queste misure è un tono più basso » (15) venga costruito di dimensioni differenti, non pone condizioni insuperabili nella ricostruzione, anzi consente di ritenere ammissibile un qualche scarto nelle dimensioni, in relazione alle prestazioni ottenibili con le corde musicali di fili metallici attualmente disponibili. E' certo che le corde devono essere

(segue a pag. 86)

(segue da pag. 84)

«buone & perfette; perché le corde cattive fanno parere cattivo un buon strumento» «Et il strumento sarà buono & perfetto, quando le corde saranno molto bene tirate sopra il detto strumento». Queste indicazioni, assieme a quella assai interessante relativa al tipo di penne da usare « & le penne che saranno poste ne saltarelli debbino essere dolci & colte, per accomodare le corde », costituiscono una fonte di notizie organologiche di grande importanza; assai rimarchevole è pure il fatto che Vicentino ricorda altre prescrizioni tecnologiche sulla scelta del legno e di vari materiali per smorzare i rumori della meccanica nonché di alcuni accorgimenti per rendere la meccanica più pronta, come: « nel fine de i tasti lunghi si porrà un poco di piombo, acciò siano prestati a rimettersi nel dar giù, che per sua lunghezza sono lenti » (16).

La successione dei tasti rispetto a quella delle corde ha richiesto un lavoro non indifferente di interpretazione dei disegni allegati al *trattato*. I disegni non sono rappresentati nella stessa scala, perciò non sono direttamente sovrapponibili. Né tutte le copie del *trattato* contengono disegni eguali, per quanto riguarda lo schema della disposizione dei saltarelli, dato che la tavola originale è composta di due fogli incollati secondo procedimenti apparentemente casuali. Né risultano coincidenti le misure dei disegni con quelle ottenute moltiplicando per otto volte il segmento pubblicato a pag. 100 r., per cui è stato necessario definire la larghezza dello strumento in base al numero indispensabile di saltarelli (69 + 63, cioè 132). Il punto più incerto stava però nel fatto che lo schema dei saltarelli sul disegno originario risulta simmetrico nel basso rispetto all'acuto e questa è una condizione impossibile nella realtà dello strumento.

La dimostrazione occuperebbe troppo spazio; basti dire che i saltarelli sono disposti « a gruppi di tre », essendo 3 x 12 i tasti per ciascuna ottava e che tale disposizione deve essere ripetuta su tutta l'estensione dello strumento. A questo riguardo va ancora detto che supponendo eguale la ampiezza delle due tastiere, la distribuzione dei saltarelli « a gruppi di tre » deve essere compatibile con la posizione delle estremità dei tasti. Il rispetto di questa, che sembra la fondamentale condizione imposta dal disegno di N. Vicentino, porta però alla collocazione delle corde in una successione che non coincide con quella delle frequenze delle note. Per superare quest'altra incertezza è stato necessario prima risolvere il problema dell'accordatura dell'Archicembalo, problema che la storiografia specifica ha reso straordinariamente oscuro (17).

Marco Tiella

(continua)

(16) N. VICENTINO: *op. cit.*, L. V. Cap. II.
(17) In particolare, le ricerche che sono partite dal presupposto di una validità del significato « enarmonico » di alcune note nella accordatura esposta da N. Vicentino (come ad es. si (II t.) = do bem.) non hanno contribuito a comprendere la base fondamentale della accordatura stessa, entro la quale deve essere riportato il « nome » delle note, che è di tipo mesotonico. Questa impostazione, tipica degli studi di H. W. Kaufmann (*The Life and Works of Nicola Vicentino*, American Institute of Musicology, 1966, e: *More on the Tuning of the Archicembalo*, in: *Journal of the American Musicological Society*, No. XXIII, 1970, pagg. 84-94) è stata in seguito parzialmente corretta da M. R. Maniates (*Vicentino's « Incerta et occulta scientia » Reexamined*, in: *J.A.M.S.*, No. XXIII, 1975).

La prima di « Lakmè » di Leo Delibes ha avuto luogo il 12 dicembre scorso al Teatro Verdi di Trieste. Com'è noto l'opera esige soprattutto dal soprano una tecnica agguerritissima, intonazione perfetta, estensione vocale eccezionale. Si può ben dire che Luciana Serra ha dimostrato di possedere tutte queste qualità al punto di reggere il confronto con le più celebri Lakmè passate e recenti con grande dignità.

Considerata la sua giovane età e le affermazioni già riscosse in opere impegnative come la Traviata, la Sonnambula, la Lucia di Lammermoor è facile pronosticare per Luciana Serra una carriera di prim'ordine.

La realizzazione di Lakmè al Verdi di Trieste è stata molto apprezzata anche per l'ottima regia di Fassini che ha avuto a disposizione un allestimento scenico di grande suggestione.

La compagnia di canto era formata, oltre dalla citata Serra, dal tenore Max René Cosotti che ha affrontato il non facile ruolo di Gérald con intelligenza, dal basso Nicola Pigliucci, dal mezzosoprano Silvana Mazzieri e da ottimi comprimari.

Ovviamente applausi prolungati sono stati tributati soprattutto alla Luciana Serra dopo la « romanza delle campane » eseguita con virtuosismo impeccabile ed intonazione perfetta.



Luciana Serra applauditissima « Lakmè » Teatro Verdi di Trieste. (Foto de Rota, Trieste)

VITA MUSICALE MILANESE

(Dal ns. corrispondente, Ing. Aldo Marinelli, riceviamo e pubblichiamo).

Teatro alla Scala, S. Ambrogio, 7 dicembre 1979 — Inaugurazione della stagione lirica e di balletti 1979-80 —. Anche se un certo tipo di crisi non ha risparmiato il nostro maggiore teatro lirico, che non attraverso certo uno dei suoi momenti migliori, la stagione ha preso l'avvio con la versione integrale in lingua russa del « primo Boris » Godounov di Modest P. Mussorgsky, diretta da Claudio Abbado, con un magnifico Nicolai Ghiaurov come protagonista. Serata mondanamente non sfarzosa (meglio così), onorata dalla presenza (sia pure in forma privata) del Capo dello Stato, Presidente Pertini; musicalmente degnissima, sia per la sicura guida direttoriale di Abbado, sia per il validissimo contributo canoro non solo del basso Ghiaurov, ma della bravissima mezzo-soprano Lucia Valentini Terrani, che ha dato alla parte di Marina una intensa partecipazione espressiva, e del coro che ha interventi di grande valore nel contesto del cupo dramma che il compositore ha tratto dalla tragedia di Puskin. Meno bene la regia, le coreografie e l'allestimento scenico, che hanno suscitato dissensi palesi e critiche decise sia nel pubblico che nei commenti della stampa. Non siamo tradizionalisti conservatori, perché abbiamo applaudito la modernissima versione della scaligera « Butterfly » dello scorso anno e siamo sempre lieti di vedere nuovi allestimenti che escano dalla routine, ma nel caso di questo Boris si è ricordato un precedente recente del « Paradiso perduto » di Penderecki, coi coristi « inscatolati » in

un assurdo e non giustificato casella imprigionati a metri e metri di altezza sul palcoscenico, senza alcuna possibilità di movimento. Per contro, i molti cambiamenti di luoghi annotati dal copione sono stati sintetizzati in spostamenti volta scomposti di cinque gabbie di le rotolanti rumorosamente sul palcoscenico e realizzate per giunta in modo molto povero.

Ci dispiace sinceramente di avere visto questo nel massimo teatro lirico italiano, al quale tutto il mondo ha sempre guardato con rispetto ed ammirazione: i tempi cambiano, è chiaro.

Al Conservatorio è in corso il cameristico « Serate musicali », che già presentato con successo sempre dal pianista Franco Mannino, Jeff Swann ed Aldo Ciccolini, che nei programmi hanno dato largo spazio a trascrizioni e parafrasi da concerto, per Liszt e Chopiniani. Questa moda, in voga nella seconda metà del secolo scorso per le buone occasioni che offriva grandi virtuosi di fare rifulgere i loro acrobatismi, ha il suo momento di « vival », e come tale è interessante fare conoscere soprattutto ai giovani e costumi ad essi lontani.

Sarà presto ospite del Conservatorio prezioso complesso dei « Solisti venedicini » diretti da Claudio Scimone, che con collaborazione del noto flautista Jean Pierre Rampal eseguiranno il ciclo completo di concerti di Antonio Vivaldi appartenente all'opera decima: una ghiotta serata, per la quale c'è una viva attesa. Verrà poi il grande violinista Leonid Kogan per tre serate dedicate all'integrità delle sonate per violino e piano di Beethoven, e subito dopo vi sarà una speciale serata dedicata ai tre grandi « (Bach, Beethoven e Brahms) da parte del famoso violinista Nathan Milstein. Da stagione all'Angelicum diremo presto, bene.

(segue da pag. 206)

le quinte perfette in ogni tasto ») riduce il divario di accordatura tra le due tastiere a (presumibilmente) $1/4$ di *comma sintonico*, che è sicuramente inferiore al valore del *comma* così spesso citato da N. Vicentino; scompare con ciò la possibilità di esprimere il *diesis enarmonico* vicentiniano, che è il doppio del suddetto suo *comma* (circa 38 cents). Il primo sistema di accordatura consente invece di avere a disposizione gli intervalli che riproducono il *diesis enarmonico* vicentiniano, ma a scapito della « perfezione » della accordatura, che è in grado di fornire solo 5 quinte giuste per ogni ottava.

Il significato musicale delle composizioni « cromatiche - enarmoniche » (30) risulta ovviamente assai chiaro e per un numero di *triadi* assai maggiore che non negli strumenti a tasti *spezzati* comuni (15 *triadi maggiori* e 15 *minori* composte di *terze minori*, *terze maggiori* e *quinte tutte giuste*).

Nelle esecuzioni fatte sull'Archicembalo di composizioni musicali di vari « stili », si è dimostrato possibile l'uso contemporaneo delle due tastiere per la scelta di note appartenenti ad accordi non *temperati*. Naturalmente la successione armonica più comune, come il 5 seguito dal 6 (o viceversa) comporta la lettura della nota comune ai due accordi come appartenente a due intervalli *giusti* diversi, che per risultare tali richiedono che la detta nota sia ribattuta a « distanza » pari alla *spontatura*. Oltre a questo caso, si trovano innumerevoli altre combinazioni in cui la successione degli accordi non può avvenire scegliendo solo intervalli *giusti* (anche se presenti nell'accordatura dell'Archicembalo). Come risulta anche dalla stessa teoria dell'accordatura *giusta*, questo sistema di accordatura ha comunque limiti più o meno ristretti a seconda del numero dei tasti disponibili in ciascuna ottava. Se a questo aspetto che chiameremo « statico », rapportiamo l'altro, che chiameremo « dinamico », le



Marco Tiella mentre dà dimostrazione dell'uso dell'Archicembalo di Nicola Vicentino.

possibilità di procedere per intervalli *giusti* sono ulteriormente limitate da fatti meccanici, come l'accessibilità dei tasti e le difficoltà di diteggiatura.

Per concludere, non può essere tralasciato un accenno al procedimento di accordatura. La costruzione del sistema *mesotonico* nei primi due ordini (o « tastatura comune ») non presenta particolari difficoltà soprattutto se la *spontatura* corrisponde a $1/4$ di *comma sintonico*. Le altre note *spezzate* si raggiungono mediante *terze giuste, maggiori*. La tastiera superiore si accorda, nota per nota, con *quinte giuste* rispetto alle note omolo-

ghe della tastiera inferiore. Questo procedimento è semplice e corrisponde alla sostanza di quanto N. Vicentino espone nel II sistema.

Il primo sistema invece non consente un immediato controllo della « distanza » tra le note omologhe delle due tastiere, se non usando *terze maggiori giuste* che consentono di « passare » da una all'altra tastiera, come da *re bemolle a la* (II t.), da *mi bem.* a *si* (II t.), da *sol bem.* a *re* (II t.) e da *la bem.* a *mi* (II t.) o da alcune note della II t. scendendo alla prima.

Marco Tiella

STRUTTURA COME FENOMENOLOGIA DELL'ESPRESSIONE MUSICALE

(30) Sotto questa dizione impropria si indicano non solo le composizioni (che dovrebbero piuttosto essere chiamate « esempi ») allegate all'opera di N. Vicentino o di F. Colonna, ma in generale le composizioni in cui sono usati *diesis* e *bemolli* per note che nella comune accezione dell'aggettivo *enarmonico* rappresentano lo stesso suono, secondo il *temperamento equabile*, mentre rappresentavano due suoni diversi nei *temperamenti* storici di tipo *mesotonico* e *accordatura giusta*.

Per eseguire le musiche nelle quali sono distinti, ad es. il *re dies.* dal *mi bem.*, come le composizioni « cromatiche » di T. Merula, non è indispensabile usare l'Archicembalo ma sarebbe sufficiente un clavicembalo con il tasto del *mi bem.* *spezzato* in *mi bem.* e *re dies.*. Strumenti di questo tipo sono ancora conservati ed in essi è di solito *spezzato* anche il tasto *sol dies.* - *la bem.*. La prerogativa dell'Archicembalo non è quindi rendere possibile l'uso di più tasti *spezzati*, ma di consentire l'esecuzione di accordi (*triadi*) con *terze* e *quinte naturali* per il maggior numero possibile di casi. Per ottenere questo scopo è necessario che la « tastiera » contenga il *doppio* delle note che si vogliono usare perché per ciascuna di esse si deve poter trovare la corrispondente *quinta spontata* e la corrispondente *quinta giusta* (o *naturale*). Solo così lo strumento guadagnerà, l'estensione dell'accordatura *giusta* (cioè composta di intervalli *naturali*) oltre i limiti dell'accordatura di tipo *mesotonico* con 5 *diesis* distinti da 5 *bemolli* (o 7 *diesis* distinti da 5 *bemolli*, come nella tastiera inferiore dell'Archicembalo di N. Vicentino).

Non si entra qui, deliberatamente, nell'esame dell'origine del tasto *spezzato re dies.* - *mi bem.* richiesto dall'uso della « sensibile » nel *modo frigio* e in generale dei *modi* « trasportati » della *musica ficta*.

X

Elementi prosodici - § 3

« Nella metrica classica quantitativa, lo accento ritmico del verso (*ictus*) era evidenziato da un'elevazione melodica della voce (1), che nella metrica moderna accentuativa acquista valore di maggior durata o maggiore intensità rispetto alle sillabe atone (prive di accento): l'*ictus*, cioè, non è più evidenziato verticalmente, ma orizzontalmente... dalla musica legata alla poesia accentuativa abbiamo il ritmo « metrico », in cui i multipli semplici della unità di misura più breve vengono inse-

riti in piedi metrici regolari (le battute musicali)...

« ...mostrando come primo grande frutto la quadratura delle forme chiuse del melodramma; dal canto gregoriano sorge il canto « *misurato* », privo di schemi metrici fissi e che perciò pone gli accenti in modo variato: legati al ritmo *misurato* sono i canti siriani e russi e il recitativo secco del melodramma.

La metrica accentuativa rende possibile la polifonia... e la musica assume caratteristiche sempre più proprie e indipendenti e condiziona il testo...

L'avvento della monodia rivaluta linguaggio e grammatica poetici... ma subito dopo, col fiorire del melodramma, la musica propone ed impone la propria sintassi, sopra tutto nei momenti lirici e statici (Arie), lasciando il campo alla grammatica poetica nei recitativi e nei momenti dinamici... i due linguaggi non si fondono... la musica plagia la poesia, costringendola in schemi asfittici, quando vuol dominare, come nelle Arie » (S).

(1) Non sempre! L'*ictus* poteva essere sia ascendente che discendente. L'*ictus ascendente* si aveva nei piedi iniziati con sillabe brevi. Es. « Phasélus ille, quem videtis hôspites », (Catullo, Carme 4, 1); l'*ictus discendente* veniva usato quando il piede iniziava con sillabe lunghe: Es. « Arma virumque canô » ecc. (Virgilio, Eneide, I, 1). Cfr. A. Buononati: *Lezioni di Metrica Latina - Lettura Ritmica* - Casa Editrice « Le Muse » - Roma.

(segue a pag. 210)