

# Musica Antica



1999 · 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)

1999 · I-II

## SOMMARIO

B. BRAUCHLI	Il clavicordo	pag. 2
M. TIELLA	l'archicembalo	pag. 7
	XXXII FESTIVAL DEI SARACENI - 3° Corso di musica medioevale	pag. 14
	XXXII FESTIVAL DEI SARACENI - 32ª Rassegna di musica antica	pag. 16

Gli articoli di Bernard Brauchli e Marco Tiella sono la ripubblicazione di quelli apparsi sul primo numero, quello del 1981, 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

---

## PRESENTAZIONE

Il crescente interesse per la musica antica, che caratterizza da alcuni anni la vita musicale italiana, si è andato concretando nel tempo in una serie di iniziative fra le quali l'Istituto Musicale Comunale Stanislao Cordero di Pamparato vanta un'onorevole anzianità. Tredici anni fa l'Istituto dava inizio ai corsi estivi di musica antica, ormai ben noti, per colmare una lacuna della scuola ufficiale italiana.

Sarebbe superfluo, oggi, spendere parole sulla necessità di avere anche in Italia un periodico dedicato alla musica antica ed alla sua pratica. La pubblicazione presente è il tentativo concreto di colmare questo vuoto editoriale e di sovvenire coi fatti ad un'esigenza reale.

Pamparato, aprile 1981.

LA REDAZIONE

## IL CLAVICORDO E LA SUA TECNICA

Prima di cercare di isolare qualche idea fondamentale sopra l'interpretazione della musica del Rinascimento al clavicordo, vorrei presentarvi brevemente la storia di questo strumento.

Il clavicordo, come il pianoforte, il suo discendente diretto, non è che il perfezionamento di uno dei più semplici strumenti: un complesso di corde tese sopra una cassa di risonanza, che si colpiscono con dei piccoli martelli. Il clavicordo è nato certamente dal perfezionamento del monocordo, uno strumento più teorico che pratico, composto di una cassa di risonanza rettangolare sopra la quale si trova una corda unica. Nel corso degli anni questo precursore del clavicordo fu dotato di corde supplementari e, infine, di una tastiera, probabilmente nel Trecento. Però già nel Cinquecento non si conosceva il nome dell'inventore del clavicordo. Una tradizione molto dubbia l'attribuisce a Guido d'Arezzo (1000-1050). La parola «clavicordo» si trova per la prima volta nel 1404 nel *Minne Regal* di Eberhard Cersne, e la prima descrizione completa dello strumento figura nel trattato di Arnaut de Zwolle (verso il 1440). Il più antico clavicordo che si conosca è quello di Domenico da Pesaro, che data al 1543, adesso nel Museo dell'Università Karl Marx di Lipsia. Il nome «monocordo» fu usato simultaneamente alla parola «clavicordo» riferito allo stesso strumento sino alla fine del Settecento e creando molta confusione per i lettori moderni.

Il meccanismo del clavicordo è semplicissimo. La coppia di corde è colpita da una piccola lama di metallo, chiamata «tangente», che è inserita perpendicolarmente alla leva che prolunga il tasto. Le tangenti sono generalmente di ottone. Compiono due funzioni fondamentali: 1. colpiscono le corde, e le fanno vibrare; 2. dividono le corde in due parti (come le dita della mano sinistra del violinista).

Per evitare le vibrazioni non desiderate, la parte delle corde che non determina il suono viene ricoperta con una striscia di tessuto. Il tono del suono è determinato dal posto dove si colpisce la corda e, naturalmente, anche dal suo diametro e dalla sua tensione.

Si possono distinguere due fasi nello sviluppo del clavicordo:

- un primo tempo, dalle origini dello strumento alla fine del Seicento. È il periodo del clavicordo «legato», o, in tedesco, «gebunden».
- un secondo tempo, cioè il Settecento e il principio del Ottocento, nel quale si sono costruiti clavicordi «liberi», o *bundfreie Klavichorde*.

All'inizio dell'evoluzione del clavicordo più tasti colpivano la stessa corda sino al massimo di quattro tasti per una corda e il tono del suono era determinato dal posto in cui il tasto colpiva questa corda. Il nome «legato» proviene dalla tecnica del liuto. Più tardi il numero di corde fu aumentato. In questo periodo intermedio i clavicordi avevano due tasti per corda. Più avanti, vedremo che questi saranno probabilmente i più interessanti. È solo nel Settecento, o alla fine del Seicento, che si sono costruiti clavicordi liberi con una coppia di corde per ogni tasto.

Consideriamo adesso i vantaggi e gli svantaggi di questi due tipi di strumento. È naturalmente impossibile colpire simultaneamente con due tasti la stessa corda; ed è anche difficile colpire in rapida successione la stessa corda con tasti differenti. Perciò i compositori del Rinascimento evitano certi accordi e successioni, per esempio do-do diesis, mi bemolle-mi, fa-fa diesis, ecc., che erano sulle stesse corde. La soluzione di questo problema fu lo sviluppo del clavicordo libero; però anche questo strumento presenta alcuni inconvenienti:

- con l'aumento del numero delle corde aumenta la tensione totale che si esercita sulla tavola armonica per mezzo del ponticello e anche in modo centripeto sui due lati del clavicordo. Perciò fu necessario rinforzare la struttura di questi strumenti, che in questo modo diventarono più pesanti. Questo aumento di peso portò tuttavia pregiudizio al suono. In questo modo, ciò che il clavicordo libero aveva guadagnato dal punto di vista tecnico lo perse nella qualità musicale. Inoltre i clavicordi,

molto più pesanti e di dimensioni più ampie, erano meno facili da trasportare e il numero maggiore di corde ha reso l'accordatura di questi strumenti più fastidiosa. Per queste ragioni, si continuò a costruire clavicordi legati fino all'inizio dell'Ottocento, contemporaneamente agli strumenti liberi. Come ho detto prima, mi sembra che i clavicordi più interessanti siano stati gli strumenti della fine del periodo «legato», cioè della seconda metà del Settecento e, in certi casi, dell'Ottocento. Questi strumenti erano ancora legati, però con solo due tasti per ogni corda. In questo modo, non si trovano che due semitoni cromatici sulla stessa corda. Questi strumenti permettono di interpretare un repertorio molto vasto, pur conservando dimensioni sufficientemente piccole, con un'ottima sonorità. I clavicordi costruiti in questo modo alla fine del Seicento avevano quattro ottave, compresa l'ottava corta. Nel Settecento si trovano strumenti legati con cinque ottave, fatti in Germania o nella penisola iberica, sui quali si può interpretare praticamente tutto il repertorio musicale fino alla fine del diciottesimo secolo. Siccome questi strumenti sono ancora legati, malgrado il fatto che abbiano cinque ottave non hanno una tensione totale troppo grande, e perciò il loro suono è ancora molto bello. Hubert von Ansbach, uno dei migliori costruttori di clavicordi dell'Ottocento costruì diversi strumenti di questo tipo. Parecchi sono conservati nei musei di Basilea, di Edimburgo e in Germania.

Grazie alla sua sensibilità e alla sua forza di espressione, il clavicordo sopravvisse molti anni al clavicembalo. Il suo carattere s'adattava meglio che il clavicembalo agli ideali del *Empfindsamer Styl* (lo stile della sensibilità).

Cerco ora di presentarvi i problemi più importanti relativi all'interpretazione della musica al clavicordo.

Nel suo trattato intitolato *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia*, pubblicato a Valladolid nel 1565, Fray Tomás de Santa Maria ci ha dato una descrizione molto interessante sul modo di colpire i tasti, e nel capitolo XV del suo trattato, intitolato *Del modo de herir las teclas*, enuncia le sei regole seguenti:

1. - Si deve colpire i tasti con i polpastrelli delle dita in modo che le unghie non tocchino mai i tasti. Perciò si deve allungare le dita, formando una curva molto aperta. In questa maniera, le dita hanno un buon contatto con i tasti e non possono scivolare e fare dei rumori non desiderati. Inoltre, solo in questo modo il suono sarà dolce perché, come lui stesso dice, «la carne è morbida e perciò colpisce i tasti dolcemente».

2. - Si deve colpire i tasti velocemente e con slancio, in modo da ottenere presenza e spirito in tutte le voci.

3. - Le due mani devono colpire i tasti con la stessa forza.

4. - Si deve colpire i tasti da vicino e, dopo avere colpito un tasto, bisogna sollevare il dito di poco, altrimenti si perde molto tempo e non si può suonare velocemente e regolarmente. Le dita devono sempre colpire perpendicolarmente i tasti. La mano non deve muoversi. Inoltre si deve colpire il tasto al suo estremo, cioè al punto più vicino all'interprete. Questa tecnica è molto più importante per un clavicordo che per un clavicembalo o un pianoforte; in questi ultimi, le leve sono così lunghe che se per ventura uno colpisse il tasto verso l'interno, gli rimarrebbe abbastanza spazio sino al suo punto d'appoggio per ottenere ancora una forza sufficiente.

5. - I tasti vanno abbassati tutti allo stesso livello, in modo da non cambiare il tono del suono.

6. - Si debbono lasciare le dita sui tasti con pressione costante, per le stesse ragioni.

Questi sei punti di Santa Maria sono importantissimi e ci danno una descrizione completa del tocco al clavicordo.

Vediamo adesso una particolarità del clavicordo: la possibilità di modificare il suono dopo aver colpito il tasto. Siccome la tangente del clavicordo rimane in contatto colla corda durante tutta la durata del suono, l'interprete può modificare leggermente il tono del suono; per far questo, basta premere più o meno sul tasto, in modo che la tangente tenda più o meno la corda, ottenendo un vibrato simile a quello del violino (e chiamato in tedesco *Bebung*). Santa Maria e anche gli altri teorici del Rinascimento non hanno menzionato questo vibrato; perciò molti musicologi moderni hanno concluso che i musicisti del Rinascimento non adoperassero mai questa possibilità del clavicordo. Però, come afferma Macario Santiago Kastner nel suo articolo *Interpretacion de la musica hispanica para tecla de los siglos XVI y XVII*, è molto più probabile che questi autori non abbiano provato la necessità di insistere su un punto che a loro sembrava così naturale. Dobbiamo ricordarci che il

vibrato è una parte essenziale dell'espressione vocale e inoltre che il tremolo fu introdotto negli organi iberici già nel Cinquecento. Perciò sembra assolutamente impossibile che i musicisti rinascimentali abbiano voluto privarsi volontariamente di un mezzo espressivo così importante per il clavicordo. Certo, il vibrato non era d'uso costante, ma era sicuramente considerato come un ornamento, destinato a rilevare il valore espressivo di certe note.

Nel Settecento, un segno indicante l'uso del vibrato si trova nella musica per clavicordo: tre o quattro punti sotto una legatura. A volte, il numero di punti indicava con precisione quante battute si dovevano fare, oppure in altri casi il segno indicava semplicemente l'esecuzione di un vibrato. Carl Philipp Emanuel Bach parla della *Bebung* nella sua *Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen*. Türk, nella sua *Clavierschule*, pubblicata in 1789, dice che si può eseguire un vibrato solamente su un buon clavicordo e che non si deve esagerare con l'uso di questo ornamento. Charles Burney, il famoso storico della musica, ci descrive il vibrato di Carl Philipp Emanuel Bach, che poté osservare quando visitò il compositore durante un suo viaggio in Germania. Dice: «Nei movimenti patetici e lenti, quando aveva una nota lunga da esprimere, costringeva assolutamente il suo strumento a produrre un grido di dolore e di lamento, tale che solo si poteva ottenere su un clavicordo e che lui solo poteva produrre». È questa leggera variazione nel tono del suono che dà al clavicordo la sua anima: il suono può vibrare come una voce turbata dall'emozione. La *Bebung* si ottiene dunque con una leggera modificazione del peso del dito sul tasto, che non deve essere troppo rapida. Conviene lasciare dapprima il suono svilupparsi, e solo dopo cominciare a muovere leggermente la mano dall'alto al basso (e non lateralmente come nel violino).

Vediamo adesso un altro punto importante: l'esecuzione di note legate. Il suono del clavicordo è di durata più corta che quello del clavicembalo e naturalmente di quello dell'organo. Perciò, quando s'interpreta musica scritta indifferentemente per l'uno o per l'altro di questi strumenti, bisogna ricolpire il tasto per rappresentare le note prolungate, in modo che si possano sentire. La stessa tecnica si usa per le discordanze e le sincopi. Luys Venegas de Henestrosa menziona questo punto nel suo *Libro de Cifra Nueva*.

L'esecuzione degli accordi presenta anche un problema per il clavicordo. In generale direi che non c'è bisogno di arpeggiare così spesso al clavicordo come al clavicembalo. Infatti, una delle ragioni per arpeggiare al clavicembalo è di evitare un attacco troppo violento di più note simultaneamente, perché altrimenti non si può controllare il volume dinamico. Al contrario, l'interprete può variare l'attacco al clavicordo e con ciò può «ammortizzare» lo «choc» troppo violento di più tasti. In questo modo, l'arpeggiare diventa per il clavicordo più ornamento che necessità tecnica, in modo da essere usato solo dove l'espressione musicale della linea melodica lo richiede.

Prima di concludere questa breve presentazione dei problemi basilari dell'interpretazione al clavicordo, vorrei ancora farvi rilevare due punti essenziali: la densità dell'ornamento e il tempo musicale. Non c'è nessun dubbio che la densità dell'ornamento deve adattarsi alle caratteristiche dello strumento. In modo generale, direi che il clavicordo non richiede un'ornamentazione così densa come quella del clavicembalo. Il clavicordo è uno strumento soprattutto melodico ed espressivo; uno strumento sul quale l'interprete deve sentire ogni nota di musica. Non deve mai dimenticare di «pronunciare» la musica. Un'ornamentazione troppo densa tenderebbe a rendere confuso il significato del pezzo. Lo scopo degli ornamenti è di sottolineare l'espressività di una linea musicale: il clavicordo non abbisogna di tanti ornamenti come il clavicembalo.

Riguardo al tempo, Correa di Arauxo diceva che si deve suonare un pezzo a un tempo adatto alle possibilità tecniche dell'interprete e dello strumento. Il meccanismo del clavicordo non permette la velocità che si può ottenere con il clavicembalo. Il suono ha bisogno di un tempo minimo per realizzarsi. Un tempo troppo rapido si ottiene solo a detrimento della qualità sonora.

Bernard Brauchli

\* Resoconto del seminario tenuto da Bernard Brauchli il 27 luglio 1978 presso l'Istituto Musicale Comunale Stanislao Cordero di Pamparato durante il 10° ciclo di corsi estivi di musica antica.

## L'ARCHICEMBALO

Benché esso non possa essere fatto corrispondere ad un tipo preciso di strumento a tastiera a corde pizzicate, il nome di *Archicembalo* coincide, per il prefisso «Archi» con quello di altri strumenti in uso tra i sec. XVI e XVII come archi-violata lira, archi-cetera, archi-liuto accomunando, probabilmente, tra loro strumenti diversi ma tendenti ad un unico ideale identificato con il termine di *perfettione*. Tale *perfettione* distingue certamente l'archi-cembalo dal cembalo per le possibilità espressive, sia connesse con le accordature consentite, sia con la maggiore adeguatezza dello strumento a riprodurre l'*antica musica*. Il nome di *Archicembalo* è usato per la prima volta da Nicola Vicentino (1510-1576?) nel suo trattato *L'antica Musica ridotta alla Moderna Prattica* (Roma, 1555), il quale si dichiara inventore dello strumento che viene descritto nel trattato, trattato già da tempo pensato (forse fin dal 1535-40), cioè dall'epoca in cui il primo *Archicembalo* doveva essere stato se non proprio costruito, almeno progettato.<sup>1</sup> Nel trattato si trovano, oltre alle indicazioni per l'*artefice* dello strumento, anche tre disegni, in scala quasi reale, della meccanica e del somiere, lasciando, come dice l'autore, «al giudizio di quel piu & di quel manco che parerà al buon Prattico di far stromenti» cio che non è dettagliatamente descritto. Ma ancor prima di esaminare i dettagli di per sé interessantissimi dello scritto vicentiniano, sembra necessario premettere alcune considerazioni che traggono origine dallo studio comparato delle fonti della musicologia cinquecentesca.

Ciò che più sorprende, nella filosofia del Vicentino, è la sua posizione di eretico nei riguardi della tradizione teorica, che troverà ancora credito, persino dopo la sua morte, nell'opera di G. Zarlino. Già nel secolo precedente si era assistito alla così detta *crisi* del «*numerus*», di quell'elemento metaforico che era stato alla base della cosmologia medioevale: «*tolle numerum in rebus omnibus, et omnia pereunt*» aveva sostenuto ad es. Isidoro di Siviglia, assegnando quindi al *numerus* una facoltà essenziale che va ben al di là del significato di *cifra*.<sup>2</sup> Il *numerus* divenuto poi «numero» vero e proprio, cioè «ente costitutivo di una successione ordinata, atto a fornire un contrassegno oppure una valutazione precisa di ordine quantitativo»<sup>3</sup> cede il posto alla speculazione sulle «proporzionalità», cioè sui rapporti tra numeri e le loro combinazioni: *proporzionalità aritmetica, geometrica, armonica*, dalle quali si ricavano le basi delle strutture musicali cosmologiche e quindi umane e strumentali.<sup>4</sup> Da Gaffurio a Fogliano tutte le possibilità del sistema vengono esplorate e assume particolare interesse il *numerus sonorus* (ad es. il numero delle parti che compongono una corda)<sup>5</sup> nella serie 1, 2, 3, 4, 5, 6 di cui il 6 (*senarius*) è il perfetto, per che appartenente all'ordine binario e ternario.<sup>6</sup> E' la teoria che troverà l'ultimo grande sostenitore in G. Zarlino, il quale conserverà l'illusoria ambizione di ricondurvi la chiave della consonanza musicale: ma qui emerge la misconosciuta grandezza del Vicentino, che nel mezzo di questa certezza musicalmente vana perché astratta, porrà la forza della problematica sperimentale e di ciò che molto più con la prova che con le ragioni si manifesterà.<sup>7</sup> Tralasciando tutto ciò che ai suoi tempi non era utile nella *prattica*<sup>8</sup> Vicentino scrive un trattato di tecnologia degli strumenti musicali, nel quale il riferimento alla teoria degli antichi è presente solo per un indispensabile riferimento storico del quale poi non sarà neppure tenuto gran conto e la teoria vicentiniana si svilupperà su un percorso autonomo. Dal punto di vista tecnologico, lo strumento musicale più utile è l'Archicembalo, anche se non mancano accenni all'uso di liuti e viole per la musica dei *generi*.

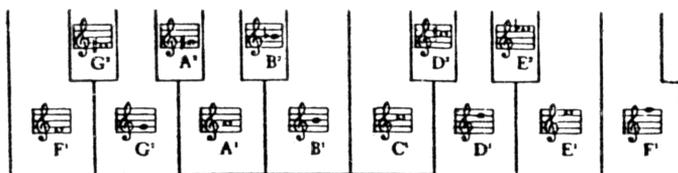
Questo dei *generi* (diatonico, cromatico, enarmonico) è un aspetto della musicologia storica che è opportuno chiarire, non tanto negli aspetti teorici, quanto in quelli tecnologici. In ciò si fondono le ricerche sui *generi* con quelle sull'accordatura e non poteva essere altrimenti, se si voleva riprodurre strumentalmente gli effetti meravigliosi della musica degli antichi, oggetto più letterario che sperimentale di tutti i musicisti rinascimentali. Fogliano preferisce la sua divisione basata «sull'armonia naturale» dei rapporti semplici (1/1; 1/2; 2/3; 3/4; 4/5; 5/6) alle presunte visioni del monocordo secondo i

*generi* degli antichi, che sono incompatibili con la divisione da lui proposta (*Just Intonation* secondo la classificazione del Barbour <sup>9</sup> ma che da essa non rinuncerà a ricavare F. Salinas aumentando il numero delle *note doppie* a distanza di *un comma sintonico* <sup>10</sup> (*Multiple Division* nella classificazione del Barbour) così come si ridurrà a fare G. Zarlino nello *Strumento Accresciuto* descritto nei *Sopplimenti (...)*.<sup>11</sup>

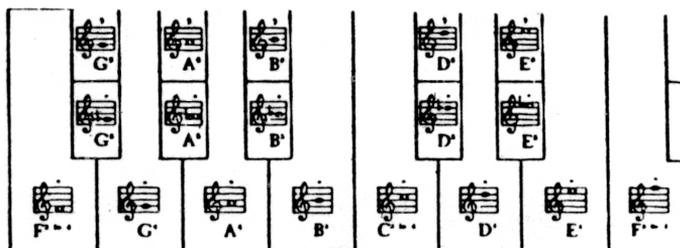
Infatti nelle *Istituzioni (...)* G. Zarlino non aveva proposto una soluzione strumentale chiaramente definita dei *generi*, ma solo la teoria dell'*ispessimento del monocordo* <sup>12</sup> con l'indicazione del tutto generica e incomprensibile del modo con cui Maestro Domenico Pesarese gli aveva costruito l'*Istromento* (secondo noi, un *archicembalo*) «nell'anno di nostra Salute 1548 in Vinegia».<sup>13</sup>

Nicola Vicentino impianta dunque una sua teoria, meglio, un'interpretazione dei generi, sulla sperimentazione e giunge ad una soluzione tecnologica certamente rivoluzionaria, anche se forse già nell'aria per altri, usando in modo appropriato lo sdoppiamento della serie dei suoni producibili. Esistono fondati dubbi che una doppia serie di suoni fosse lo scopo di altre soluzioni tecnologiche, come quella che si spera di poter documentare nell'organo di Lorenzo da Pavia (1494) in cui con una sola tastiera si potevano azionare le canne di due registri forse diversamente accordati. Ma anche se non si arriverà mai a questa certezza, dato lo stato di conservazione del materiale fonico dell'organo, l'uso di due tastiere per trasporre è documentato se non altro dallo strumento di A. Ruckers <sup>14</sup> e si fa strada l'interpretazione della misura diversa della scala anche degli strumenti italiani a tastiera con corde pizzicate, come una delle possibili soluzioni per strumenti traspositori. Certo è che Nicola Vicentino, oltre ad usare il complesso delle due tastiere per avere un maggior numero di intervalli nella divisione dell'ottava (31 intervalli), usa le stesse in modo da completare la *perfettione*, cioè in modo da estendere il numero di intervalli consonanti utilizzabili. Di ciò fa anche accenno nel trattato, quando suggerisce al costruttore d'organi di introdurre un *registro* «delle quinte perfette» (e con ciò riprende valore l'ipotesi che ciò sia stato già applicato nell'organo di Lorenzo da Pavia) <sup>15</sup> forse prima di aver progettato l'*arciorgano*, da lui presentato al pubblico in un pamphlet del 1561.

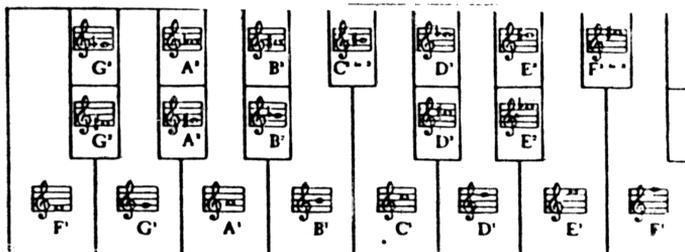
In sostanza, l'*archicembalo* è un clavicembalo a due tastiere, sovrapposte come nei consueti strumenti barocchi o prevalentemente nordici, in cui le tastiere sono accordate una «crescente» rispetto all'altra. Ciascuna tastiera è un sistema in sé completo, anche se meno *perfetto*, da accordare secondo la suddivisione detta «del tuono medio». Questo tipo di accordatura (*mean-tone*, *mitteltonig*), ben introdotta ora nella prassi clavicembalistica, incontra però limitazioni insormontabili se il numero dei tasti a disposizione nell'ottava è di 12. Poiché la base su cui l'accordatura si costruisce è data dalla consonanza della *terza* (per lo più quella «maggiore», nel rapporto di 5/4) i tasti neri hanno una precisa caratterizzazione: o sono diesis oppure bemolli, ma mai utilizzabili in senso enarmonico ottocentesco (do diesis sinonimo di re bemolle, ecc.). Nicola Vicentino parte dalla considerazione che la «tastatura communa» abbia la seguente disposizione:



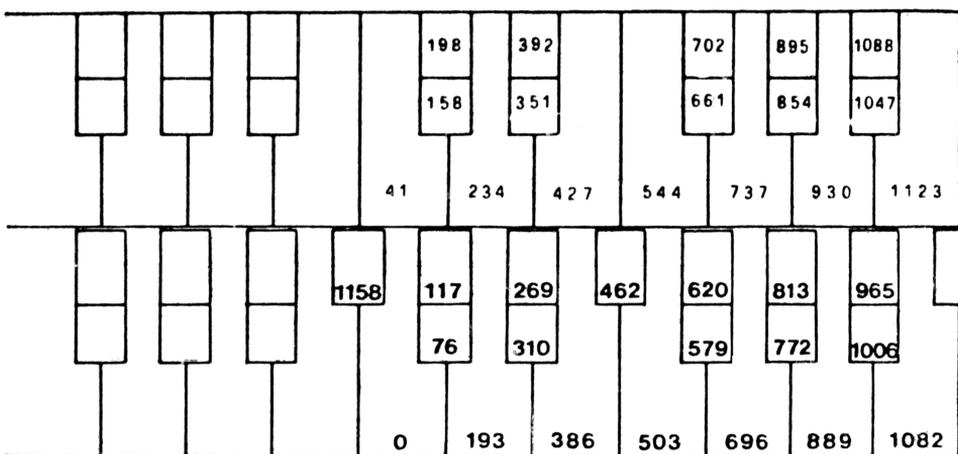
e quindi raddoppia tutti i tasti neri (come nella tastiera superiore);



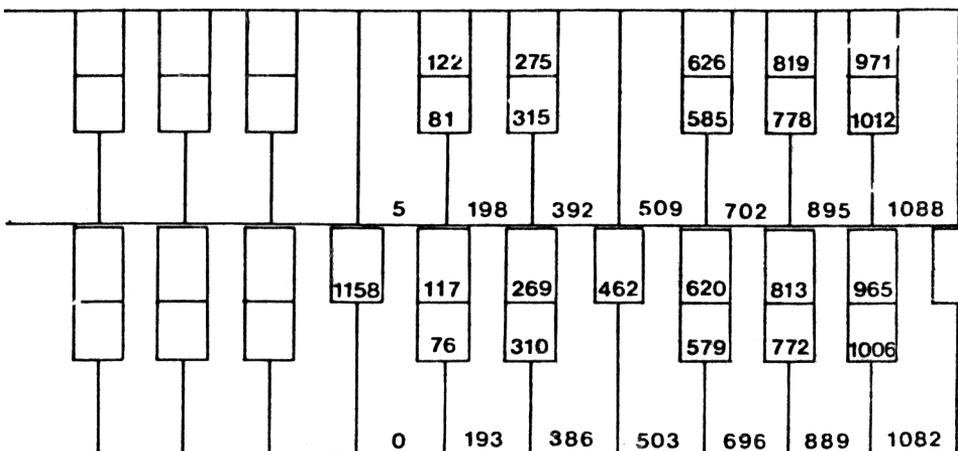
aggiungendo pero anche altri due tasti neri nella disposizione della tastiera inferiore:.



Il sistema, compresi tutti i tasti *spezzati*, si avvale di 36 tasti per ottava (19+17) e quindi, utilizzando la cosiddetta prima accordatura (Cap. V del Libro V), composta di 31 divisioni dell'ottava, cinque tasti spezzati della tastiera superiore sono inutilizzati (o meglio: accordati all'unisono con altri della tastiera inferiore).



Utilizzando la cosiddetta seconda accordatura (Cap. VI del Libro V) il sistema diviene *perfetto* ovvero acquista tutte le consonanze che si possono avere dalla suddivisione dell'ottava in 36 intervalli, o meglio, unificando in un unico sistema le due accordature usate in ognuna delle tastiere.



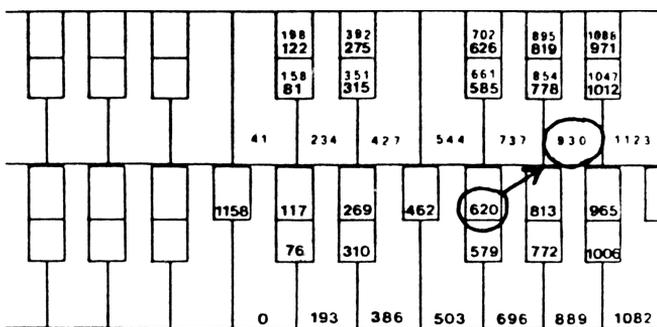
Nella prima accordatura, il sistema offre i vantaggi noti ricavabili anche con la teoria della Multiple Division estesa a 31 intervalli per ottava, dato che  $1/31$  di ottava corrisponde ad  $1/5$  di tono nella accordatura mesotonica, con buona approssimazione. Così con la prima accordatura si ottengono altri intervalli *puri* (o quasi) come si vede nella tabella seguente, in cui i valori sono arrotondati ad 1 cent. Quegli intervalli che «mancano» sono proprio i più caratteristici della maggior parte dei sistemi greci, ai quali è impossibile però fare riferimento senza precisare con esattezza *quale* modello classico si prende in considerazione.<sup>16</sup> Certo è che nel sistema di intervalli derivato dall'accordatura del tuono medio (o mesotonica) manca la differenza tra il tono grande e il tono piccolo (o toni maggiore e minore, corrispondenti a  $9/8$  e  $10/9$ ) indispensabile per realizzare sullo strumento i *generi* come indicati nel *Proemio* della *Theorica Musicale* dello stesso trattato. (Appunto da tale mancata differenza tra i toni prende nome il sistema di accordatura «del tuono medio» tra il tono maggiore e quello minore).

Anche dal punto di vista della matematica delle proporzioni, ciò significa abbandonare la possibilità di rappresentare con rapporti *superparticolari* (cioè del tipo  $(n+1)/n$ ) gli intervalli ed affidarsi a metodi del tutto differenti da quelli usuali del musicista cinquecentesco: Nicola Vicentino cerca quindi empiricamente quelle soluzioni che solo la matematica dei numeri irrazionali (cioè dei *logaritmi*) avrebbe potuto dare, sostituendo al calcolo *esatto* (quello frazionario) il calcolo *per approssimazione*. Ma anche nell'uso saltuario di rapporti *superparticolari* Nicola Vicentino non esita a usare tutti i numeri generatori da 1 a 10; quantomeno il 7 era stato sempre escluso perché gli intervalli di  $7/6$  e  $8/7$  risultano particolarmente dissonanti.<sup>17</sup>

L'uso delle dissonanze in senso espressivo è una delle costanti ricerche di Nicola Vicentino ed anche gli intervalli apparentemente consonanti, come la *terza* minore e maggiore, vengono trattati con una spregiudicatezza senza confronti. Poiché la differenza tra le *terze* possibili dipende dalla scelta della prima o della seconda accordatura, ed in particolare dal valore dell'intervallo che separa l'accordatura delle due tastiere (da circa  $1/30$  di tono a circa  $1/8$  di tono), si possono formare *terze* «manco di minore», «minore» «più che minore», «maggiore», «più di maggiore» e così via per vari altri intervalli che sarebbe troppo lungo esemplificare.<sup>18</sup> Nicola Vicentino accetta tutti gli intervalli che nascono dal suo sistema in quanto capaci di produrre un effetto espressivo; così, ad es. il *tritone* (detto da sempre *diabolus in musica*) di cui dice: «anchora che paia fastidioso da cantare, nondimeno é molto necessario, quando avviene che nelle parole si vuol dimostrare un effetto meraviglioso». Sorprendente che sia ritenuto possibile qualsiasi intervallo «perché ciascuno potrà da sé medesimo formare gli antedetti salti & gradi, con quelle particelle di Comme, o Diesis Enarmonici minori & maggiori; & con le aggiunte di semitoni minori & maggiori» come *settime* «più di minori» «più di maggiori» ed anche *ottave* «più d'ottava».<sup>19</sup>

Nella seconda accordatura le sfumature divengono ancora più sottili. Usando il sistema di accordatura del tuono medio con quinte ridotte di  $1/4$  di *comma sintonico* la differenza di accordatura tra le note omologhe delle due tastiere é di appena 6 cents (circa), ovvero circa  $1/30$  di tono del sistema. Tale differenza nasce dal fatto che le quinte sono accordate calanti in ciascuna tastiera, ma che si accordano *quinte* giuste se gli estremi dell'intervallo si trovano sulle due tastiere (dal *do* della tastiera inferiore al *sol* di quella superiore si accorda una quinta giusta, e così via). Si trovano così quantomeno *triadi* maggiori perfette, se si premono i tasti di una stessa tastiera (quella inferiore) per le estremità dell'intervallo di *terza* maggiore e i tasti dell'altra tastiera per l'estremità dell'intervallo di *quinta* giusta. Il numero delle *triadi* maggiori (e minori) perfette che si può realizzare usando opportunamente note delle due tastiere é considerevole, cioè 15, per cui praticamente tutte le triadi usuali possono essere suonate perfettamente accordate: da qui la *perfettione* dello strumento. Premendo i tasti che corrispondono a note omologhe nelle due tastiere (ad es. il *do* della tastiera inferiore e il *do* di quella superiore) si ottiene un effetto di *voce humana* cioè un suono battente del tipo comunissimo negli organi dell'epoca; benché Nicola Vicentino non ne faccia esplicito cenno, anche questa è una delle straordinarie possibilità offerte dal suo secondo sistema di accordatura. Nicola Vicentino accenna però chiaramente al fatto di suonare con la stessa mano note appartenenti alle due tastiere, anche se quando il *tactus* sarà svelto le differenze tra gli intervalli perfetti e quelli temperati passano inosservati: ulteriore riprova dell'inusitato empirismo che contraddistingue l'opera. Sempre nel campo di

questa apparentemente incomprensibile indifferenza per il rispetto dei risultati ottenibili dall'applicazione della teoria, si possono ricordare i diversi valori del *diesis enarmonico* (in pratica, l'intervallo che separa l'accordatura delle due tastiere, pari alla metà del semitono minore secondo la prima accordatura) che non corrisponde al presunto valore medio di  $1/5$  di toni, perché nessun *prattico* avrebbe mai potuto ottenere una suddivisione in cinque parti del tono.<sup>20</sup> Si raggiungeva invece questo valore con un artificio semplicissimo, chiamando diesis enarmonico la differenza nell'accordatura tra due note omologhe, per mezzo della accordatura per intervalli di *terza*, estendendo le *catene di terze* «oltre» i tasti spezzati: ovvero passando da una tastiera all'altra come, ad es., da sol bem. (tastiera inferiore) a si doppio bemolle (inesistente nella tastiera) facendolo coincidere con il *la naturale* della tastiera superiore, che risulta pertanto crescente rispetto all'omologo *la* della tastiera inferiore.



Questo procedimento, che Nicola Vicentino non descrive, è però chiaramente deducibile da Fabio Colonna che lo descrive per l'accordatura della *Sambuca Lincea* (1618) ovvero per uno strumento *cromatico-enarmonico* basato pure sulla divisione del tono in cinque parti. Risultando l'unico effettivamente eseguibile senza l'aiuto di strumentazione di misura di tipo moderno, non si vede perché non debba essere usato per l'accordatura dell'archicembalo vicentiniano, dato anche che i risultati che si ottengono sono congrui con i principi enunciati da Nicola Vicentino e anzi spiegano come egli (e gli altri suoi contemporanei o successori) praticassero accordature apparentemente impraticabili, come la suddivisione in 31 parti dell'ottava a mezzo di quinte leggermente calanti.

Tra tante considerazioni sorprendenti, non ultime in importanza vengono quelle sull'interpretazione dei *generi* classici, che Nicola Vicentino cita da Pitagora (nel Proemio della *Theorica Musicale*) e che confronta spesso con l'interpretazione di Boezio, più che altro per sottolineare come la sua sia del tutto differente da quella che i teorici del tempo ritenevano come indiscutibile, cioè appunto quella di Boezio. In questo punto Nicola Vicentino precisa che la differenza nasce dalla diversa accordatura tra la suddivisione del tetracordo diatonico secondo «di Musici antichi» e quelli a lui contemporanei, cioè dal fatto che gli intervalli *perfetti* sono, per Boezio, la *quarta* e la *quinta* cosicché il tetracordo diatonico è composto di *toni maggiori* e un *semitono minore*, mentre ai tempi di Nicola Vicentino lo stesso tetracordo era composto di un *semitono maggiore*, di un *tono minore* e un *tono maggiore*, per poter usare *terze* e *seste* consonanti (intervalli che, nella divisione attribuita a Boezio, non si sarebbero «con la pratica accompagnate»). La diversità fondamentale sta nel fatto che (ai tempi di Nicola Vicentino) «la pratica Musicale si suona, & s'accordano li stromenti d'altra maniera, che non facevano gl'antichi Musici: perché noi usiamo li Generi & le spetie d'essi insieme, con consonanze di più di loro, cioè le Terze & le Seste» ed inoltre temperando le quinte e le quarte. «Adunque la Musica che noi praticamo, si domanderà Musica partecipata, & mista» e a chi osservasse che il genere diatonico così composto «veramente non si potrà chiamare Diatonico si risponde che la Ethimologia del nome è detta dal Genere Diatonico» come era stato identificato anche dallo stesso Boezio, cioè «perché si muove per due gradi di toni continui & lo semitono (...) di quali proportioni esser si vogliono». Circa il genere cromatico, Nicola Vicentino sottolinea pure i punti di contatto e le divergenze con la suddivisione di Boezio, come pure per il genere enarmonico: l'Archicembalo «come primo & più perfetto de tutti gl'altri stromenti, che no li manca consonanza alcuna» guiderà Maestro e Scolare nell'uso di tutte le «divisioni» (cioè gli intervalli da cui sono composti i tre *generi*). Le proprietà espressive di tutti questi

intervalli sono continuamente sottolineate: i piccoli intervalli, compresi i *Diesis Enarmonici* in cui si divide il semitono minore, si devono saper usare, perché «da questi si cava l'harmonia aspra, dolce, suave & soavissima secondo che si accompagnano le consonanze & il moto» tenendo presente che «la varietà de i gradi nella Musica molto più diletterà che non farà quella che starà sempre in un ordine di observatione de gradi: et l'esperientia di questo ne farà chiaro et certo ognuno». In generale, l'aggiunta di un piccolo intervallo (come il Diesis Enarmonico) renderà, secondo Nicola Vicentino, ogni intervallo ascendente «incitato» mentre gli intervalli discendenti, così modificati, avranno «del mesto, & sarà molle». Per concludere, Nicola Vicentino raccomanda l'uso de gli accidenti da aggiungere ai gradi musicali per supplire «alle mancanze della natura»; et il buono artefice con il suo ingegno adorna tanto bene essi difetti, che molto paiono belli & buoni: così avviene nella pratica Musicale, che si vede l'ordine naturale mancare in molte cose». Come è stato già riconosciuto, è il significato delle parole che conduce all'uso di *modi* (e *generi* diversi) secondo Nicola Vicentino. Il compositore «sarà obbligato a dar l'anima a quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre & quando dolci & quando allegre & quando meste, & secondo il loro soggetto; & da qui si caverà la ragione che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti. Da qui nasce la prova che gli intervalli comunque compresi nella divisione dell'Archicembalo, che comprende «i Generi & le spetie d'essi insieme», vanno tutti sperimentati nella prospettiva di una *interpretazione* che si basa sull'effetto espressivo delle discordanze di accordatura rispetto ad una serie di intervalli precostituiti astrattamente (di tipo mesotonico): dato che tali discordanze vengono oggi identificate come *stonature* (cioè come inconvenienti espressivi) lo scopo espressivo della suddivisione dell'Archicembalo rischia di restare inutilizzato perché antitetico all'indirizzo estetico assorbito nella nostra cultura musicale dal l'appiattimento dei valori dei differenti intervalli ricondotti ad un sistema «equabile» che li rende tutti parimenti «iniqui». L'instabilità dell'accordatura (tale è l'effetto psico-acustico dell'uso dei microintervalli) è quindi per Nicola Vicentino il più perfetto mezzo espressivo, ovvero «il contrario» di ciò che ai suoi e ai nostri tempi si ritiene essere lo scopo della precisione dell'accordatura (più comunemente intesa nella denominazione di «intonazione»). Nicola Vicentino induce quindi l'esecutore all'Archicembalo a togliere persino l'ultimo dei riferimenti musicali che l'ascoltatore moderno (ma anche quello dei suoi tempi) è abituato a rispettare: il riconoscimento della coincidenza degli intervalli usati dall'esecutore con quelli che la cultura musicale gli ha precostituito nella sua memoria. Dopo la liberazione dall'isocronismo ritmico obbligato, pur tenendo conto della differenza che passa tra la musica da suonare e quella da cantare, l'esecutore è sollecitato a liberarsi dalla monotonia della accordatura.

MARCO TIELLA

## NOTE

<sup>1</sup> Il più recente studio sulle opere e l'attività di Nicola Vicentino è probabilmente in: Studi Musicali, Anno V, 1976, Olschki, Firenze dove è pubblica la commemorazione di Nicola Vicentino tenuta all'Accademia Olimpica di Vicenza nel 1976 da don Giulio Cattin. Per quanto riguarda l'Archicembalo e i problemi della ricostruzione si veda: M. TIELLA, la ricostruzione dell'archicembalo di Nicola Vicentino (1555) in : *Strumenti e Musica*, n° 1 e n° 2, 1980, Berben, Ancona.

<sup>2</sup> Per chi intendesse estendere l'esame di questo argomento, si segnala, tra gli altri: B. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Francke Verlag, Bern, 1962 e le opinioni di chi scrive espresse più dettagliatamente in: M. TIELLA, *Indirizzi di ricerca su strumenti prerinascimentali*, in «Studi Musicali», Anno VI, 1977, Olschki, Firenze.

<sup>3</sup> G. DEVOTO - G. C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, pag. 1515 col. 2a

<sup>4</sup> Già in F. GAFFURIO, *Theorica Musice*, Milano, 1492 l'argomento è oggetto di dettagliata discussione sulla base delle fonti storiche.

<sup>5</sup> Con questa definizione inizia infatti L. FOGLIANI, *Musica Theorica*, Venezia, 1529 il suo trattato, nel quale, a dire dello stesso autore, si contengono varie speculazioni originali (non prius tentatae) sugli intervalli armonici.

<sup>6</sup> F. GAFFURIO, *op. cit.*, Libro secondo.

<sup>7</sup> N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, Libro della theorica, p. 6 v.

<sup>8</sup> N. VICENTINO, *op. cit.*, p. 6 v. in cui sono elencate tutte le argomentazioni trascurate ne *L'antica musica* (...) che pur erano usuali negli scritti musicologici contemporanei.

<sup>9</sup> J. MURRAY BARBOUR, *Tuning and Temperament*, Da Capo Press, N. Y. 1972, p. 89.

<sup>10</sup> F. SALINAS, *De Musica Libri VII*, Salamanca 1577, Cap. VIII.

<sup>11</sup> G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* (...), Venezia, 1588, p. 156.

<sup>12</sup> G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche* (...), Venezia, 1558, p. 133

<sup>13</sup> G. ZARLINO, *op. cit.* p. 171.

<sup>14</sup> Clavicembalo di Jean Ruckers, 1638 nella Collezione Russel, Edimburgo (V. anche G. GRANT O' BRIEN, *Ioannes and Andreas Ruckers*, in: *Early Music*, vol. 7, nr. 4, 1979).

<sup>15</sup> M. TIELLA, *L'organo di Lorenzo da Pavia*, in: «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», nr. 1-2, 1972.

<sup>16</sup> P. RIGHINI, *Il pensiero musicale di N. Vicentino* (...) in: «Rassegna di studi musicali», A. I., nr. 3, 1974, ed. Il Gerione, Abano Terme, dal quale risulta chiaro che non tutti gli intervalli proposti dai teorici greci sono compatibili in un'accordatura di uno strumento musicale di tipo meccanico.

<sup>17</sup> Tra gli intervalli superparticolari di uso eccezionale, ma non rifiutati da Nicola Vicentino, c'è il semitono di  $21/20$  e quello di  $14/13$ ; il tono di  $8/7$  è definito «di proporzione quasi sesquisettima, come sono da 7. a 8. con qualche poca differenza» (p.144).

<sup>18</sup> Nel Libro quinto della sua opera, Nicola Vicentino elenca tutte le *Dichiarationi sopra gli intervalli a partire da Ala mi re* nel cap. VIII; ma anche nel *Libro primo* gli intervalli dal semi tono alla quinta sono accuratamente passati in rassegna.

<sup>19</sup> N. VICENTINO, *op. cit.*, p. 26 r.

<sup>20</sup> Sembrò infatti, anche negli esegeti storici di Nicola Vicentino, di aver risolto ogni problema con l'uso di una suddivisione dell'ottava in 31 parti per mezzo di un calcolo matematico reso semplice dall'applicazione del calcolo logaritmico, come fece per primo LEMME ROSSI (in: *Sistema Musico* (...), Perugia, 1666, p. 86) tanto che il sistema di accordatura con 31 intervalli per ottava venne più volte «reinventato» (C. HUYGHENS, «Novus cyclus harmonicus» in *Opera varia*, Leyden, 1724; Q. V. BLANKENBURG, *Elementa Musica*, The Hague, 1739).

«LES GOÛTS-RÉUNIS»

CENTRE FRANCO-ITALIEN DE MUSIQUE COMPARÉE — CENTRO FRANCO-ITALIANO DI MUSICA COMPARATA  
PAMPARATO

3° Corso di Musica Medioevale  
Pamparato, 22-31 luglio 1999

« CONGAUDEANT CATHOLICI »

Il canto devozionale nel Medioevo francese e italiano

*Nel momento culturale attuale è sempre più diffuso il desiderio di rivivere il medioevo attraverso la pratica attiva della musica, tuttavia le istituzioni destinate a fornire istruzione musicale non sono ancora completamente preparate a questo compito. In questa congiuntura il Centre d'Études Franco-Italiennes delle Università di Savoia e di Torino e l'Istituto Comunale di Musica Antica di Pamparato, uniti nel Centro Franco-Italiano di Musica Comparata, propongono il III Corso di Musica Medioevale di Pamparato come guida all'attività concreta in questo campo.*

*Il corso è offerto quale occasione di approfondimento per chi già ne abbia esperienza e di introduzione per chi invece voglia farne prova. Il periodo musicale preso in considerazione va dalla fine del sec. XI alla metà del XIII 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.*

MUSICOLOGIA

MARIA CARACI VELA

Il corso si propone di sviluppare negli esecutori di musica medioevale la consapevolezza dei problemi posti dai testi polifonici in notazione premodale, di stimolare in loro le capacità critiche indispensabili ad usare correttamente - e a non subire passivamente - i sussidi di edizioni e trascrizioni moderne, a saper valutare i metodi messi a punto per quei testi dalla filologia musicale contemporanea e a servirsi dei necessari strumenti bibliografici.

Saranno prese in considerazione composizioni tratte da codici redatti tra la fine del sec. XI e la metà del XIII, di provenienza diversa ma in particolare francese, di grande interesse musicale e di indiscussa importanza storica.

Per questi repertori sono state avanzate ipotesi interpretative molto differenti per quanto riguarda la ricostruzione testuale, e la scelta dell'una o dell'altra, di conseguenza, si ripercuote in modo determinante anche sulla prassi esecutiva: proprio per questo motivo essi forniscono un ottimo punto di osservazione per valutare i metodi elaborati nel tempo dalla musicologia e i loro risultati.

Il corso si articola in una parte generale, diretta a tutti gli iscritti, che fornisce informazioni-base e indispensabile aggiornamento metodologico, e in seminari tra i quali si potrà scegliere secondo i propri interessi:

- La notazione del Duecento: origini e sviluppi in Francia e in Italia.
- La persistenza di forme arcaiche nella musica del Tre e Quattrocento: polifonia organale, polifonia non mensurata, cantus planus binatim.
- Rapporti fra notazione e pensiero nell'Ars Subtilior franco-italiana.
- La filologia musicale contemporanea: scuole, metodi, punti di tangenza con altre discipline.

*MARIA CARACI VELA insegna Storia della Musica Medioevale e Rinascimentale nel corso di Laurea in Musicologia della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Università di Pavia) e si occupa di testi musicali e teorici di Medioevo e Rinascimento. E' membro dei comitati scientifici degli Opera Omnia di Marcantonio Ingegneri, della collana di Studi e Testi del dipartimento di Discipline Musicologiche e Paleografico Filologiche della SPFM, della Biblioteca Musicale Cremasca e del Progetto Internazionale sulle Notazioni della Polifonia Vocale sec. IX - XVII, all'interno del quale coordina due gruppi di lavoro. Dal 1997 ha avviato una pubblicazione periodica di Didattica della Filologia Musicale.*

dell'iconografia musicale nello studio della musica antica (*seminario*).

*NICOLETTA GUIDOBALDI insegna Storia della musica del Rinascimento al Centre d'Études Supérieures de la Renaissance e all'Università di Tours. I suoi interessi di ricerca vertono sull'Umanesimo musicale, sui rapporti Francia-Italia nel Rinascimento e sulla rappresentazione della musica nell'immaginario letterario e iconografico. È membro del comitato editoriale delle edizioni musicali del CESR e dirige la sezione di iconografia musicale nell'ambito del programma internazionale di documentazione musicologica «Ricer-care».*

#### ARMONIA MEDIOEVALE PRATICA

MARCO SANTI

L'elaborazione delle musiche monodiche medioevali al fine della loro presentazione al pubblico presenta problemi che sono anzitutto di ordine armonico. Il corso li prenderà in esame proponendo contestualmente soluzioni grammaticamente corrette ed efficaci strumenti critici e metodologici. Esso sarà articolato in tre momenti fondamentali: educazione al linguaggio modale: nozioni di armonia modale; analisi delle composizioni inserite nei programmi delle materie musicologiche e di musica d'assieme. In particolare verranno approfonditi i diversi atteggiamenti polifonici propri alla musica vocale e alla pratica di accompagnamento strumentale.

*MARCO SANTI, docente di Teoria e Solfeggio al Conservatorio di Alessandria è diplomato in Pianoforte, Composizione e Direzione d'Orchestra. Ha diretto diverse formazioni orchestrali, fra le quali l'Orchestra di Stato della Bulgaria e, recentemente, l'Orchestra Giovanile del Piemonte, tenendo concerti per importanti istituzioni nazionali (Sagra Malatestiana di Rimini, Festival Internazionale di Chitarra di Lagonegro, Teatro Carlo Felice di Genova, ecc.). Ha fondato l'Associazione Apostrofo 900 Musica ed è stato direttore dell'omonimo gruppo strumentale. I suoi studi analitici e musicologici, affinati sotto la guida di Carlo Mosso, sono confluiti nel trattato *Il linguaggio tonale da Bach a Brahms* (Zedde Editore, Torino, 1998) e nell'opera di revisione critica di opere novecentesche di C. Mosso (*Dodici canzoni popolari piemontesi, Preludi per pianoforte*) G. F. Ghedini (*Quartetto in Sol m. 1917*) e N. Rota (*Concerto per Fagotto e Orchestra*). Ha inoltre curato l'edizione critica del catalogo completo delle opere di Mosso, pubblicato da Berben.*

#### VOCE E REPERTORIO VOCALE

ROBERTO SPREMULLI

Approccio metodologico al repertorio medievale in codici di area francese e italiana, con studio ed esecuzione di brani polifonici risalenti alla tradizione monodica e alle prime forme di polifonia. Analisi interpretativa del rapporto tra testo e musica partendo dalla forte tradizione retorica ed espressiva nella notazione adiafematica del canto gregoriano. Studio dell'apparato fonatorio e vocalità nel repertorio medievale

*ROBERTO SPREMULLI ha iniziato gli studi musicali presso il Conservatorio di Rovigo per poi conseguire nel 1991 il Magistero in Canto Gregoriano e il Diploma in Musica Corale presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra con i maestri Augustoni e Rampi. Docente ai corsi internazionali di Canto Gregoriano di Milano, all'Accademia di Canto Gregoriano di Cremona e di Torino. Svolge un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero con gli ensembles «Cantori Gregoriani» e Gruppo Madrigalistico «Città di Rovigo». È direttore artistico dell'Associazione Corale «S. Bortolo» di Rovigo e del gruppo medievale «La Reverdie».*

#### PRATICA DEGLI STRUMENTI MUSICALI MEDIEVALI

LORENZO GIRODO

Il corso è diretto a chi voglia far pratica con gli arnesi della musica tra il XII ed il XIV secolo, sia per l'accompagnamento del canto liturgico e profano sia per le musiche prettamente strumentali, con particolare attenzione alla tecnica fondamentale dell'improvvisazione. A sottolineare il carattere polistrumentale della prassi esecutiva medioevale, i partecipanti potranno far pratica su strumenti di tipologia affine, da quelli a corda sfregata e pizzicata a quelli a fiato di taglio e ad ancia così come a quelli a tastiera e a percussione.

*LORENZO GIRODO è nato nel 1953. Si è dedicato allo studio e all'insegnamento del flauto dolce spaziando nel repertorio classico tra il seicento ed il novecento. Pratica la musica del medioevo dal 1970 suonando normalmente, oltre ad una vasta gamma di strumenti a fiato, l'arpa, la simphonia e l'organetto. Suona la musica medioevale con gli ensembles Clerici Vagantes e Contra Punctum ed ha al suo attivo una lunga carriera concertistica anche come suonatore di flauto a becco e direttore di opera barocca. Si occupa inoltre di storia degli strumenti musicali, di cui ha curato varie pubblicazioni e cataloghi di esposizioni museali quali ad esempio quella del Museo Teatrale alla Scala di Milano.*

## ALFABETIZZAZIONE MUSICALE

MAURO UBERTI

Il corso è istituito per iniziare alla lettura musicale chi, pur desiderando praticare attivamente la musica medioevale, non è ancora in possesso delle conoscenze di base necessarie; può comunque essere un'occasione per migliorare capacità già acquisite di lettura cantata e, soprattutto, per promuovere la formazione dell'orecchio modale. Condotta con criteri che tengono conto delle attuali conoscenze sui meccanismi mentali della lettura alfabetica, è pensato anche per fornire all'allievo metodi lavoro utili a sviluppare in modo autonomo le proprie capacità di lettura.

*MAURO UBERTI (1936), direttore di coro, musicologo e biologo, dal 1995 insegna Teoria e solfeggio al Conservatorio di Torino dopo avere svolto insegnamenti sperimentali nei Conservatori di Pesaro (1973-1977) e di Parma (1977-1995); in particolare, presso quest'ultimo ha tenuto per tredici anni un corso di Pre-canto. Si occupa di prassi esecutiva vocale e conduce ricerche sulla voce presso la Cattedra di Antropologia del corso di laurea in Scienze biologiche dell'Università di Torino dove è cultore della materia e professore a contratto. Dirige l'Istituto Comunale di Musica Antica di Pamparato e, nell'ambito del C.E.F.I./C.N.R.S. delle Università di Savoia e di Torino, è condirettore dell'I.R.H.M.E.S.*

## PRATICA COSTRUTTIVA DEL SALTERIO MEDIEVALE

ANDREA CAVIGLIOTTI

Il corso prevede il montaggio da parte dell'allievo di un kit completo acquistato dalla ditta Cavigliotti di Almese (Torino) al prezzo di L.it. 350.000 + IVA. Il modello proposto è una copia fedele del salterio raffigurato in una miniatura di un codice del secolo XIV contenente opere di Boezio. Durante il corso sarà possibile visionare e studiare una copia dall'hackbrett cinese (Jang-k'in) custodito presso il museo di antropologia di Torino.

*ANDREA CAVIGLIOTTI si dedica allo studio e costruzione del clavicembalo dal 1983. Ha partecipato nel 1991 e nel 1997 a "Cremona Mondomusica" nonché al 2o e 3o Salone della musica di Torino come ospite della Regione Piemonte. Da qualche anno si dedica anche alla riproduzione di salteri a pizzico e a percussione*

## CONVERSAZIONE LATINA

ANGELO MERLATTI

L'interpretazione delle musiche medioevali implica l'uso espressivo - cioè vivo - di una lingua a torto considerata morta. Il corso è pensato per imparare a tradurre in lingua quotidiana i paradigmi di scolastica memoria. Si apre inoltre come possibilità, per chi non abbia ancora esperienza di latino, di introdursi a questa lingua con metodi simili a quelli dell'apprendimento della lingua materna.

*ANGELO MERLATTI, contadino amante del latino, da lunghi anni usa questo idioma come lingua di conversazione. E' noto al grande pubblico per una sua partecipazione alla trasmissione di Enzo Tortora «Portobello».*

---

## ISCRIZIONE

Quote di iscrizione: L.it. 200.000

da versare sul c/c 10/15561/2 della Banca Alpi Marittime - Credito Cooperativo Carrù. Dipendenza di Pamparato, intestato alla Tesoreria Comunale di Pamparato.

L'iscrizione al corso dà diritto a frequentare tutti gli insegnamenti, tuttavia, ai fini di una migliore programmazione didattica, sarà conveniente comunicare quanto prima la propria adesione comunicando nome, cognome, numero di telefono, le precedenti esperienze musicali e gli insegnamenti scelti.

---

## INFORMAZIONI ED OSPITALITÀ

Istituto Comunale di Musica Antica Stanislao Cordero di Pamparato

12087 Pamparato (Cuneo)

Tel.: 0372.36.460 - 011.75.14.95 - 0174 35 11 13 - 0174 35 12 33

Fax: 0174.35.15.32

E-mail: pamparato@infosys.it

# XXXII Festival dei Saraceni

## RASSEGNA DI MUSICA ANTICA

23 - 30 luglio 1999

Pamparato, Oratorio di S. Antonio



Venerdì 23, ore 21

### INSIEME VOCALE E STRUMENTALE

#### CONTRA PUNCTUM

diretto da LAURA CANE

Canti di pellegrini del medioevo europeo

Domenica 25, ore 18,30

### TERESA NESCI - MASSIMO MARCHESE

Voce - Liuto e tiorba

Frottole ed arie a voce sola

Martedì 27, ore 21

### STEFANO ALBARELLO

Voce, liuto, citola, gittern

Laus et Amor: la melica devozionale tra XII e XIV secolo

Mercoledì 28, ore 21

### EDOARDO NARBONA

Organo

Autori italiani e tedeschi del XVI e XVII secolo

Venerdì 30, ore 21

### CONCERTO FINALE

### DEL III CORSO DI MUSICA MEDIOEVALE

diretto da LORENZO GIRODO e ROBERTO SPREMULLI

Musiche francesi e italiane dall'XI al XIII secolo

