

LA CARTELLINA

MUSICA CORALE E DIDATTICA

fondata da Roberto Goitre



EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

anno XXXV n. 198, settembre-ottobre 2011 - € 12,50

LA CARTELLINA

musica corale e didattica



settembre-ottobre 2011

anno XXXV n. 198

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

<p>3 Didattica La sarta musicale <i>di Giulia Liggi</i></p> <p>11 Pratica corale Retorica e musica: un percorso comune nel motetto barocco <i>di Edoardo Cazzaniga</i></p> <p>33 Musica pratica Accordature e temperamento: due aspetti di fondamentale rilievo nell'esecuzione di musica corale <i>di Marco Croci</i></p> <p>41 Repertorio</p>	<p>RUBRICHE</p> <p>91 Notizie sugli autori</p> <p>Fondatore Roberto Goitre</p> <p>Direttore responsabile Marco Boschini</p> <p>Comitato di redazione Sestino Macaro Antonio Eros Negri Angela Pachovsky</p> <p>Direzione, amministrazione e pubblicità: Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano. Tel.: (+39)0248713103 Fax: (+39)0230133213 E-mail: la.cartellina@libero.it</p>
---	---



Accordature e temperamento: due aspetti di fondamentale rilievo nell'esecuzione di musica corale

di Marco Croci

Come affermato in conclusione della precedente parte di questo saggio, è possibile ipotizzare un'accordatura ineguale basandosi sulle intuizioni di alcuni allievi di Bach, in particolare di Johann Philipp Kirnberger (1721-1783).

Il Kirnberger nel corso del Settecento promulgò vari temperamenti. Il piú noto è sicuramente il cosiddetto *Kirnberger III*. Databile attorno al 1770-71,¹ esso prevede quattro quinte strette, a 1/4 di comma

sintonico, mentre le altre quinte sono pure. Spesso questa accordatura è descritta solo come appena esposto.² In realtà, per recuperare lo *schisma*, cioè i due cents di differenza tra comma pitagorico e comma sintonico, Kirnberger prevede la quinta FA diesis - DO diesis leggermente piú stretta delle pure, a 1/11 di comma sintonico, praticamente equabile, di modo che l'intervallo SOL diesis - MI bemolle risulti puro:³

KIRNBERGER III, 1770-71

VALORI IN CENTS	-6	-4	-2	¼ di Comma Sintonico				-12	1/11 c.s		-8	
				0	-3.5	-7	-10.5		-14	-10		-10
GRADI RICAIVATI	M _b	S _b	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA _#	DO _#	SOL _#

Questa accordatura è sicuramente piú indicata per situazioni cameristiche, in cui gli strumenti ad arco suonano insieme a una tastiera: le prime quattro quinte sono quelle utilizzate dagli archi per le corde

vuote, e in Kirnberger sono tutte strette. In Werkmeister, invece, una quinta (LA-MI) è pura, e ciò può dare non pochi problemi per la ricerca delle posizioni.

Ciò, però, ci riporta al terzo punto

* Seguito e conclusione del saggio pubblicato nel n. 194 de «La Cartellina» (gennaio-febbraio 2011), alle pp. 25-33.

1. La datazione è incerta. Barbieri considera at-

tendibile il 1770-71, alcuni testi (per esempio Gran-
ziera) riportano il 1779.

2. Cfr. C. TUZZI, *op. cit.*, pp. 22-23.

3. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*, p. 272.

della discussione iniziale: sebbene, come si è visto, si cominci a considerare la possibilità di applicare il temperamento equabile agli strumenti da tasto, non si deve credere che il processo sia rapido. Nel corso del XVIII Secolo si assiste a vari tentativi, in tal senso, un po' in tutta Europa. Kimberger pubblica le sue teorie in Germania negli anni Settanta del Settecento. In Italia, la situazione era piú complessa: a fronte di un Centro-Sud ove l'accordatura mesotonica continuava ad essere applicata agli organi in maniera piú o

meno integralista, nel Nord si era un po' piú aperti ai cambiamenti in atto. Nell'Italia settentrionale, il temperamento settecentesco forse piú rappresentativo è quello proposto dall'abate veneto Francesco Antonio Vallotti (1687-1780), che nel 1754 definí un buon compromesso d'accordatura: le quinte diatoniche vengono strette di $1/6$ di comma Pitagorico ($24 \text{ cents} : 6 = 4 \text{ cents}$; le quinte sono quindi di 698 cents), mentre tutte le quinte restanti (quelle cromatiche) sono pure:

A. VALLOTTI (1754)

VALORI IN CENTS	-2	0	+2	0	1/6 di Comma Pitagorico						-8	-6	-4
GRADI RICAIVATI	M _b	S _b	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA _#	DO _#	SOL _#	

Sebbene alcune tonalità non risultino così «ideali» (S₁ maggiore, ad esempio, viene ad avere una terza pitagorica di 408 cents tra S₁ e M₁ bemolle), l'accordatura del Vallotti è un sistema che funziona: anche qui abbiamo un progressivo inasprimento delle tonalità maggiori e minori a

mano a mano che aumentano le alterazioni in chiave.

Il sesto di comma pitagorico era già stato la base per una variante del temperamento mesotonico apportata dal noto organaro Gottfried Silbermann agli inizi del Settecento:

G. SILBERMANN (inizio XVIII sec.)

VALORI IN CENTS	+6	+4	+2	0	-2	-4	-6	-8	-10	-12	-14	-16
GRADI RICAIVATI	M _b	S _b	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA _#	DO _#	SOL _#

In Inghilterra, citiamo tra gli altri due esempi interessanti, soprattutto per il momento storico in cui compaiono. Il primo è simile al sistema del Vallotti, e venne proposto da Thomas Young in una memoria intitolata *Outlines of experiments and inquiries respecting sound and light*.

L'autore descrive un'accordatura con le sei quinte strette che partono da Do e giungono sino a FA diesis: l'intervallo DO-FA, quindi, è puro. Young è di molto successivo a Vallotti: la sua memoria venne infatti esposta alla Royal Society di Londra il 16 gennaio 1800.⁴

T. YOUNG (1800)

VALORI IN CENTS	-6	-4	-2	0	-2	1/6 di Comma Pitagorico						-10	-8
GRADI RICAIVATI	M _b	S _b	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA _#	DO _#	SOL _#	

Un ulteriore esempio di origine inglese venne presentato nel 1807 sul *Maga-*

zin Encyclopedique di Parigi, in cui si cita un metodo per l'accordatura del fortepia-

4. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*, pp. 238-239.

no inventato da un certo Lord Stanhope. Tale metodo è molto simile al temperamento di Kirnberger, senza l'aggiusta-

mento dello *schisma*, ma solo con quattro quinte strette a 1/4 di comma sintonico, e le restanti pure:⁵

[LORD STANHOPE] 1807		¼ di Comma Sintonico											
VALORI IN CENTS		-6	-4	-2	0	-3.5	-7	-10.5	-14	-12	-10	-8	-6
GRADI RICAVATI		M _b	S _b	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA _#	DO _#	SOL _#

In questo breve *excursus* sui temperamenti in Europa tra Sette e Ottocento, vanno citati anche gli esperimenti di Neidhart, con accordature che alternavano quinte pure, equabili, a 1/4 e a 1/6 di comma. In Italia va ricordato per tutti il *temperamento moderato* dell'organaro Gianbattista de Lorenzi, enunciato nel 1830, ma ancora proposto in alternativa all'equabile intorno al 1870: esso alternava quinte strette a 1/12 e quinte ad 1/8 di comma pitagorico.⁶

Quanto abbiamo appena esposto testimonia con evidenza come non si passi al temperamento equabile di colpo, lasciandosi alle spalle un retaggio antico di secoli, ma come la svolta sia stata graduale, con risvolti inattesi: uno degli ultimi strascichi lo si osserva ancora nel XX Secolo, dato che l'editore Ricordi pubblica nel 1942 senza alcuna modifica il *Metodo per accordare il Pianoforte* di Giovanni Canti del 1832,⁷ nel quale si impiegavano tre quinte pure e le altre miste, più o meno calanti.⁸

Quali sono dunque le vere ragioni per

cui dagli albori del Settecento si comincia a discutere gradatamente attorno all'applicazione estesa del temperamento equabile?

I motivi sono essenzialmente pratici. Le esigenze di avere quinte o terze pure, e di rendere utilizzabile la quinta del lupo e gli intervalli «brutti», sono cose superate. Gli strumenti *enarmonico-cromatici*, all'inizio del Settecento, sono ormai un oggetto da collezione, non più costruiti né utilizzati nella pratica musicale. Va detto, inoltre, che si assiste ad un graduale consolidamento della musica tonale modernamente intesa, e l'utilizzo di tonalità tradizionalmente «sgradevoli» imponeva un tentativo di correzione, in modo da ripartire più omogeneamente le impurità tra gli intervalli. Nella pratica continuistica, si fa inoltre largo la cosiddetta *regola dell'ottava*, un modo estemporaneo (in quest'epoca spesso sottinteso e senza numerica scritta) di accompagnare e armonizzare le scale ascendenti e discendenti, sia nel modo maggiore che in quello minore.⁹

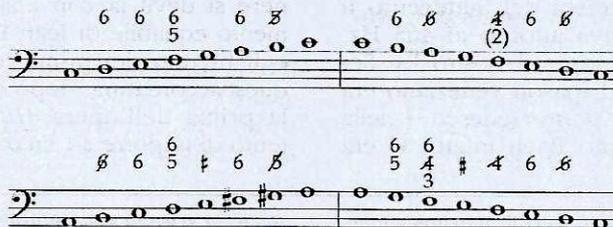


FIG. 1. LA REGOLA DELL'OTTAVA

5. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.* pp. 248-249.

6. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*, p. 205 e sgg.

7. Cfr. MARCO TIELLA, *Il pianoforte nel salotto italiano dell'Ottocento*, in AA.VV., «La romanza italiana da salotto», a cura di Francesco Sanvitale. Torino, EDT, 2002, p. 689.

8. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*, p. 212.

9. Cfr. L. BOURMAYAN - JACQUES FRISCH, *Méthode pour apprendre la pratique de la basse continue au clavecin: à l'usage des amateurs*, Editions du cornet, 1983, p. 98.

Un sistema del genere era perfettamente funzionale nelle tonalità piú in uso anche con temperamenti ineguali; è evidente, però, che applicato agli ambiti piú ricchi di accidenti, poteva riservare sgradevoli sorprese.

La centralità degli strumenti a tastiera si era spostata, nel corso del Settecento, sul violino. La pratica strumentale diventava sempre piú ricca e complessa; ciò si lega ad un altro fattore determinante, che portò lentamente all'adozione del temperamento equabile, legato alle differenze di diapason. Come abbiamo visto in precedenza, l'unificazione del LA a 440 hertz è relativamente recente: stabilito in 440 Hz dal congresso di Londra del 1939,¹⁰ tale valore è stato riconosciuto giuridicamente da una commissione appositamente nominata dal Consiglio d'Europa solo nel 1971.¹¹ Prima di queste autorevoli disposizioni internazionali, potevamo avere variazioni anche considerevoli da un luogo geografico all'altro.

In Italia, sappiamo per certo che nel Nord tra Cinque e Seicento il diapason era molto acuto. Gli organi sopravvissuti e meno «manomessi» di quest'epoca rivelano un corista che poteva essere attorno ai 440 Hz, o anche piú acuto. Ad esempio, l'Antegnati del Carmine di Brescia è accordato mesotonico a circa 447 Hz; quello di S. Maurizio a Milano è ancora piú acuto, circa 500 Hz, ovvero un tono sopra il nostro attuale diapason.

A Venezia, dall'epoca monteverdiana fino almeno alla metà del Settecento il diapason si aggirava attorno ai 465 Hz, circa mezzo tono sopra il nostro LA. Secondo Quantz, il diapason veneziano era simile al vecchio *Chorton* tedesco:¹² nella Germania del primo Bach infatti, vi era

una differenza marcata tra il *Chorton*, cioè il tono da chiesa (o tono corista), e il *Kammerton*, il tono da camera. Tra essi vi era una differenza di circa un tono. Il *Kammerton* doveva collocarsi grosso modo ad una frequenza attorno ai 400-415 Hz: il famoso diapason a 415 Hz che si usa spesso per l'esecuzione della musica barocca, venne rilevato nell'immediato dopoguerra sull'organo Silbermann di Santa Sofia a Dresda, strumento che venne appunto accordato con il tono da camera.¹³

Contrariamente a Venezia, a Roma il diapason era molto basso: agli albori del Seicento, si era assestato attorno ai 385 Hz, vale a dire un tono abbondante sotto l'attuale. Ancora nell'Ottocento si menzionava questa intonazione bassa come *corista di San Pietro*;¹⁴ questa intonazione bassa venne probabilmente importata in Francia, alla corte del Re Sole, dai musicisti al seguito del Cardinale Mazzarino. A Roma, l'intonazione si alzò gradualmente nel corso del Seicento fino all'incirca a 415 Hz, mentre a Parigi rimase a 392 Hz fino agli albori del Settecento.

È evidente che strumenti costruiti e temperati diversamente in varie parti d'Europa potevano suonare insieme con grandi difficoltà, a meno di non produrre sgradevoli battimenti: per forza di cose qualcuno di essi doveva trasportare, e se si andava a cadere nelle tonalità «sbagliate» il «disastro» era assicurato!

Proprio ad un «disastro» di questo genere si deve la conversione al temperamento equabile di Jean Philippe Rameau: egli fu uno dei primi veri sostenitori di quest'accordatura, dopo che nel 1733, per la prima dell'opera *Hippolyte et Aricie* tentò di imporre ad un'orchestra di grandi

10. Prima del 1939, in Italia il *diapason* corrente si era stabilizzato attorno ai 436 Hz.

11. Cfr. AA.VV., *La nuova enciclopedia della musica Garzanti*, 1983, pp. 218-219.

12. Cfr. JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, traduzione italiana cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 1992, pp. 297-298.

13. Cfr. CHRISTOPH WOLFF, *Johann Sebastian*

Bach, la scienza della musica, Milano, Bompiani 2000, p. 430.

14. Cfr. P. BARBIERI, *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in «Ruggero Giovannelli 'musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo'», Atti del convegno internazionale di studi. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Paestrina, 1999, pp. 433-458.

dimensioni un'accordatura ineguale (circa 1/6 di comma), in modo da ottenere ancora una differenziazione netta tra diesis e bemolli. Nel sistema orchestrale di quell'epoca, con gusti già profondamente mutati, il tentativo di Rameau ebbe come conseguenza che l'orchestra non riuscì ad accordarsi, e la prima fu un fiasco colossale.

È fuor di dubbio, inoltre, che col fortepiano prima e col pianoforte poi, si

crearono strumenti con un timbro più pastoso rispetto al cembalo, in grado di reggere meglio le problematiche di questa accordatura, soprattutto grazie all'adozione dei martelletti in feltro e in ragione di una relativa inarmonicità delle corde, dotate di una tensione maggiore rispetto al cembalo. Tuttavia, come abbiamo visto, ci vorrà un po' prima che anche su questi strumenti si affermi in via definitiva l'idea di un'ottava divisa in dodici parti uguali.

EPILOGO

Quanto abbiamo esposto è un'estrema sintesi di un processo sviluppatosi in Europa nel corso di quasi un migliaio di anni: riteniamo che l'evoluzione del temperamento sia sicuramente un aspetto fondamentale di cui tenere conto quando ci si accosta, da esecutori, da interpreti e anche da ascoltatori, alla musica di una certa epoca, vocale o strumentale che sia. Con questo non intendiamo affermare che si debba essere «integralisti», o avere un atteggiamento maniacale verso il quarto o il sesto di comma.

Bisogna però essere *consapevoli* che le problematiche con cui ci siamo confrontati nel corso di questo saggio non sono qualcosa di così lontano da noi da non riguardarci più. È ovvio che talvolta siamo costretti a scelte magari non proprio idonee, ma ciò che conta è la con-

pevolezza che, al di là dei compromessi contingenti, *forse quel brano potrebbe suonare in modo diverso*.

Infine, un suggerimento: avendone l'occasione, consigliamo al Lettore di ascoltare dal vivo o in registrazione brani eseguiti con le accordature antiche. Si trovano ormai molte incisioni con temperamenti storici, specie su organi rispettosamente restaurati: può essere utile prestare attenzione alle dimensioni di toni e semitoni più o meno grandi, e agli intervalli più o meno eufonici.

Questi ascolti sortiranno sicuramente un effetto ben superiore a qualsivoglia descrizione: si possono fare calcoli, proporre frazioni e tabelle più o meno chiare, ma, com'è noto, i numeri non suonano!

BIBLIOGRAFIA

FONTI

PIETRO AARON, *Toscanello in Musica di Messer Pietro Aron Fiorentino del Ordine Hierosolimitano et Canonico in Rimini nuovamente stampato con l'aggiunta da lui fatta et con diligentia corretto [...] con privilegio S.D. [1529]*.

AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra'l Basso con tutti li Stromenti e dell' uso loro nel Conserto*, Domenico Falcini, Siena 1607.

GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L' Artusi, Oue-ro Delle Imperfettioni della Moderna Mu-*

sica. Ragionamenti dui [...] In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1600.

ERCOLE BOTTRIGARI, *Il Desiderio, ouero, Dè concerti di varij Strumenti Musicali [...]*, in Venetia, appresso Ricciardo Amadino 1594.

FABIO COLONNA, *La Sambuca Lincea ouero dell'istromento musico perfetto [...]* in Napoli appresso Costantino Vitale 1615. Riproduzione anastatica per Libreria Musicale Italiana, a cura di P. Barbieri.

VINCENZO GALILEI, *Il Fronimo, dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino. So-*

pra l'arte del bene intavolare et rettamente suonare le musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, et in particolare nel liuto. Nuovamente ristampato, et dall'autore stesso arricchito, et ornato di novità di concetti, et d'esempi. Venezia erede G. Scotto, 1584.

SILVESTRO GANASSI DAL FONTEGO, *Regola Rupertina, Regola che insegna a Sonar de viola d'archo Bastarda de Silvestro Ganassi da Fontego*. In Venezia [appresso l'autore] 1543.

JOHANNES HOTHBY, *La calliopea legale reducta in brevità per maestro Giovanni Ottobi Anglico carmelita*. Edizione a cura di Timothy L. McDonald, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 42, Neuhausen, Hänssler-Verlag, 1997.

CLAUDIO MONTEVERDI, *Orfeo Favola in musica* [...] Ricciardo Amadino 1609, Ristampa anastatica per S.P.E.S., 1993.

DIEGO ORTIZ, *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano, nel quale si tratta delle glorse sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*. In Roma per Valerio Dorico, 1553.

UGOLINO DA ORVIETO, *Declaratio musicae Disciplinae*, a cura di Albert Seay, *Corpus scriptorum de Musica*, 7, Roma-Dallas, American Institute of Musicology, 1962.

JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, traduzione italiana cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 1992.

LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica* [...], in *Venetia MDXCVI appresso Bartolomeo Carampello*. Ristampa anastatica di Arnaldo Forni 1983.

GIOSEFFO ZARLINO, *Le histitutioni Harmoniche di Maestro Gioseffo Zarlino da Chioggia* [...] con Priuilegio dell' Illustrissima Signoria di Venetia, per anni X. In Venetia MDLVIII.

GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia* [...], in Venetia appresso Francesco de' Franceschi, Sanese. MDLXXXVIII.

STUDI

LORIS AZZARONI, *Canone infinito, lineeamenti di teoria della musica*, Bologna, Clueb, 1997.

PATRIZIO BARBIERI, *Corista, chivette e intonazione nella prassi romana e venetobolognese del tardo Rinascimento*, in «Ruggero Giovannelli 'musicò eccellentissimo e forse il primo del suo tempo'», Atti del convegno internazionale di studi, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1999.

PATRIZIO BARBIERI, introduzione a *Fabio Colonna La Sambuca Lincea* [...], Libreria Musicale Italiana, 1991, p. VIII-XII.

PATRIZIO BARBIERI, *Acustica, accordatura e temperamento nell'illuminismo veneto*. Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1987.

L. BOURMAYAN - JACQUES FRISCH, *Méthode pour apprendre la pratique de la basse continue au clavecin: à l'usage des amateurs*, Editions du cornet, 1983.

MARCO CROCI, *Considerazioni sulla prassi delle chivette*, «Il Libro secondo de madrigali a quattro et a cinque voci di Annibale Zoilo, in «La Cartellina» n. 183 (marzo-aprile 2009), Milano, Edizioni Musicali Europee, p. 23 e sgg.

PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, Palermo, L'Epos, 2000.

ANGELO MONDINO, *Il clavicordo, interpretazione e ricostruzione di antichi strumenti a tastiera*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.

LUCA MOSER, *Glossario* in «Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera del primo '600», a cura di Emilia La-

dini, «I quaderni della Civica scuola di musica» n. 16, Milano, 1988.

RICHARD OSBORNE, *Conversazioni con Herbert von Karajan*, traduzione di Oddo Pietro Bertini, Ugo Guanda Editore, 1990.

MARCO TIELLA, *Il pianoforte nel salotto italiano dell'Ottocento*, in AA.VV., «La romanza italiana da salotto», a cura di Francesco Sancitale, Torino, EDT, 2002.

CLAUDIO TUZZI, *Clavicembali e temperamenti*, Associazione clavicembalistica bolognese, Vol. 7., Barni editore, 1993.

CHRISTOPH WOLFF, *Johann Sebastian*

Bach, la scienza della musica, Milano, Bompiani, 2000.

SITI INTERNET

DANIEL JENCKA, *The Tuning Script from Bach's Well Tempered Clavier: A Possible 1/18th PC Interpretation*, 2006, <http://bachtuning.jencka.com/essay.htm>.

BRADLEY LEHMAN, *Johann Sebastian Bach's tuning*, 2005, www.larips.com.

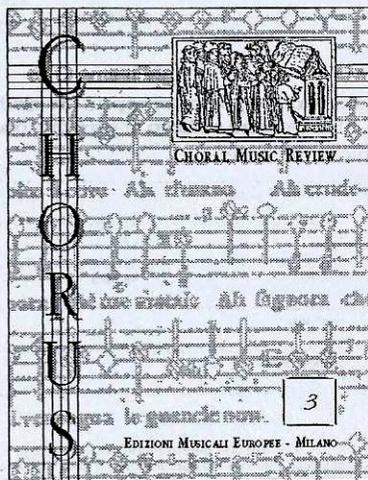
PHIL SLOFFER, *Harpsichord Tuning and Repair*, www.music.indiana.edu/som/piano_repair/temperaments/.

Edizioni Musicali Europee

Chorus è la nuova rivista che le Edizioni Musicali Europee dedicano all'ampliamento e all'approfondimento del repertorio corale, sia sacro che profano, del periodo compreso tra l'epoca dei primi compositori franco-fiamminghi e i giorni nostri.

Chorus accoglie in ciascuno dei suoi fascicoli una ricca e variegata selezione di composizioni corali per ogni organico vocale, indispensabili al direttore di coro, al corista, al docente e allo studente di discipline musicali, al compositore e al musicofilo per arricchire e qualificare la propria biblioteca musicale.

Lo spiccato carattere di internazionalità della rivista è sottolineato dalla presenza di prefazioni e apparati critici multilingue. Ciascun numero di *Chorus* è inoltre arricchito da una tavola delle estensioni di tutti i brani pubblicati e dalla presentazione delle più importanti novità editoriali internazionali in campo corale.



PER INFORMAZIONI E ORDINI

Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano
Tel e fax: +39-02-48.71.31.03. E-mail: la.cartellina@libero.it - chorus.eme@virgilio.it



LA CARTELLINA

musica corale e didattica

settembre-ottobre 2011

anno XXXV n. 198

Fondatore

ROBERTO GOITRE

Direttore responsabile

MARCO BOSCHINI

Comitato di redazione

SESTINO MACARO
ANTONIO EROS NEGRI
ANGELA PACHOVSKY

Hanno collaborato a questo numero

GIUSEPPE CAPPOTTO
EDOARDO CAZZANIGA
MARCO CROCI
PAOLO LA ROSA
GIULIA LIGGI
ENRICO MIAROMA
BERNARDINO ZANETTI
MAURO ZUCCANTE

Direzione, Redazione e Pubblicità

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE
via delle Forze armate 13 - 20147 Milano
Tel.: (+39)0248713103
Fax: (+39)0230133213
E-mail: la.cartellina@libero.it

Norme redazionali per i collaboratori

Presso la redazione sono disponibili informazioni sulle caratteristiche per quegli elaborati che i lettori vorranno sottoporre al Consiglio direttivo per la pubblicazione.

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE S.R.L.

Amministratore unico

MARCO BOSCHINI

D. Lsg 196-2003

Comunicandoci i loro dati, i lettori e gli abbonati avranno l'opportunità di essere aggiornati sui prodotti, le iniziative e le offerte delle Edizioni Musicali Europee. I dati saranno inseriti nella banca dati elettronica delle Edizioni Musicali Europee nel rispetto di quanto stabilito dalla D. Lsg. 196-2003. I dati non saranno oggetto di comunicazione ovvero diffusione a terzi. Per essi potranno essere chieste modifiche, aggiornamenti, integrazioni ovvero cancellazione scrivendo alle Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano.

Tutti i diritti riservati - All rights reserved. Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 112 del 21 febbraio 2000. Manoscritti e fotografie, anche se non pubblicati, non verranno restituiti.

Un numero: Italia euro 11,50; Estero euro 14,50. Abbonamento annuale per l'Italia euro 45,90, mediante versamento sul c/c postale 13780200 intestato alle Edizioni Musicali Europee s.r.l., via delle Forze armate 13, 20147 Milano; estero (unione europea) euro 64,00. Abbonamenti sostenitori: da euro 26,00 oltre la quota base; abbonamenti benemeriti: da euro 79,00 oltre la quota base; abbonamenti onorari: da euro 131,00 oltre la quota base. Abbonamenti cumulativi italiani per un minimo di dieci copie euro 39,00 cad. Tariffe d'abbonamento particolari per le Associazioni corali.

Arretrati (Italia): euro 13,50. Poste Italiane SpA - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 1, DCB Milano.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2011 con i tipi di Arti grafiche Fiorin SpA, Sesto Ulteriano, S. Giuliano Milanese (MI) e de J'Artegrafica, Trezzano s. n. (MI).

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO