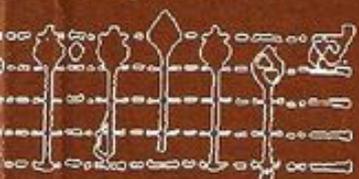
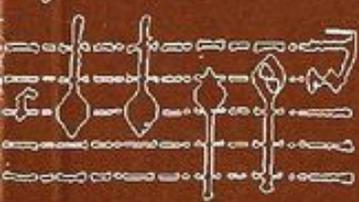


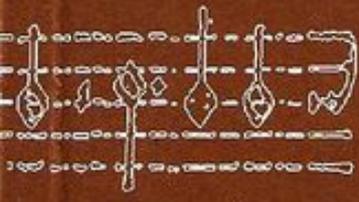
o lo mio bene



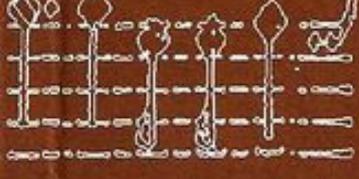
ij



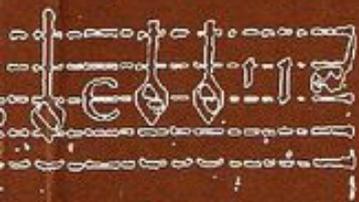
S'un'altra Da-



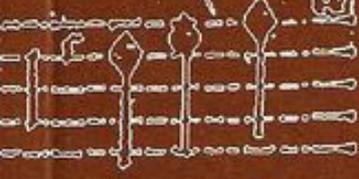
o Ah crude-



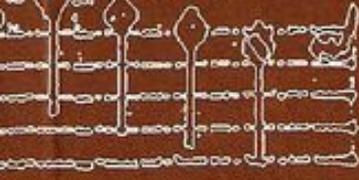
Ah seguora che



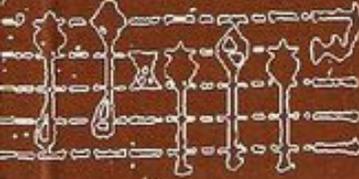
non tinge?



S'á g'arché-



o a far grá co-



LA CARTELLINA

MUSICA CORALE E DIDATTICA

fondata da Roberto Goitre



EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

anno XXXIII n. 186, settembre-ottobre 2009 - € 12,50

LA CARTELLINA

musica corale e didattica



settembre-ottobre 2009

anno XXXIII n. 186

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

<p>3 Didattica La centralità educativa del canto <i>di Francesco Stillitano</i></p> <p>9 Pratica corale Johannes Brahms, <i>Von alten Liebesliedern</i>, Op. 62 n. 2: analisi e considerazioni sui <i>Lieder</i> corali <i>di Daniela Cattaneo</i></p> <p>21 Fonti orali Coralità dell'Arcaico: lungo le rotte di un continuo vagare <i>di Luca Bonavia</i></p> <p>35 Musicologia Il <i>Libro secondo de madrigali a quattro et a cinque voci</i> di Annibale Zoilo <i>di Marco Croci</i></p> <p>51 Repertorio</p>	<p>RUBRICHE</p> <p>45 Corsi, concorsi, convegni</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>
---	--



*Il Libro secondo de madrigali
a quattro et a cinque voci
di Annibale Zoilo*

di Marco Croci

Gioseffo Zarlino, nel capitolo XVII della Quarta parte delle *Histitutioni Harmoniche*, disquisisce del problema di cui stavamo trattando nella sezione finale della precedente parte di questo nostro studio; con una trattazione breve ma decisamente efficace ed esaustiva: «[...] non è dubbio, che qualunque Modo, sia Primo, Secondo, Terzo, Quarto, ouero alcuno de gli altri, col fauore di alcuna chorda, che muti vna Diapason nell'altra, potremo trasportare qualunque Modo verremo verso l' acuto, o verso il graue, a nostro bel piacere. Il che quanto alle volte possa tornar comodo, lassarò giudicare a ciascuno, che habbia giuditio: percioche tali Trasportationi sono vtili, et sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serue alle Musiche choriste; et ad altri Sonatori similmente, che sonano altre sorti di istrumenti, per accommodare il suono di quelli alle Voci, le quali alle volte non possono ascendere, o discendere tanto, quanto ricercano i luoghi propij delli Modi, accommodati sopra i detti istrumenti. Et tali Trasportationi sono hora in vso appresso i

Musici moderni; come furono anche appresso gli Antichi, Ocheghen, et il suo discepolo Iosquino,¹ et infiniti altri; come nelle loro compositioni si può vedere. Quando adunque accascarà, che per necessità, o per qualunque altro accidente, farà dibisogno di trasportare il Modo, contenuto in alcuna cantilena; sopra ogn' altra cosa bisognerà auertire, di accommodarlo in tal maniera, et in tal luogo, che si possa ascendendo, et discendendo, haue-re tutte quelle chorde, che sono necessarie alla costitutione di tal Modo; cioè che diano li Tuoni, et li Semituoni necessarij al suo essere essenziale. Et ciò debbeno sommamente osseruare li Compositori, quando vorranno comporre tali cantilene, per sonare sopra qualche istrumento: Imperoche quando le vorranno comporre per cantare solamente, non sarebbe grande errore, quando segnassero alcune chorde con alcuno segno accidentale, che non si ritrouassero sopra lo istrumento; massimamente sopra il Clauocembalo; come sono l' Enharmoniche, le quali si trouano in pochi istrumenti artificiali.² Et

* Seguì del saggio pubblicato nel n. 183 de «La Cartellina» (marzo-aprile 2009), alle pp. 23-33. L'autore ringrazia il Dott. Livio Tici per le preziose indicazioni fornite per la stesura di questa parte del presente studio.

1. Johannes Okeghem e Josquin des Prés.

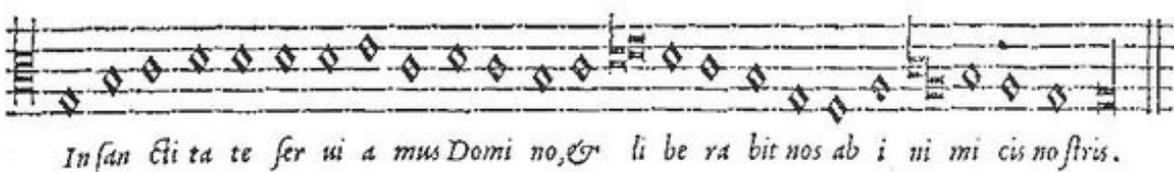
2. In questo passo Zarlino fa riferimento al sistema di accordatura del clavicembalo: valga ciò che si è già detto nella nota 9, ne «La cartellina» n. 183, p. 28.

questo hò detto: percioche la voce si può fare acuta, et graue; ouero si può vsare in qualunque altra maniera, secondo il voler del cantore, che non si può fare così liberamente con tali istrumenti. [...] Ma perche alle volte li Musici, non già per necessità: ma più presto per burla, et per capriccio; o forse per volere intricare il cervello (dirò così) alli Cantanti, sogliono trasportare li Modi più verso l' acuto, ouero verso il graue per vn Tuono, o per altro interuallo; adoperando non solamente le chorde Chromatiche: ma anco le Enarmoniche; per potere commodamente,

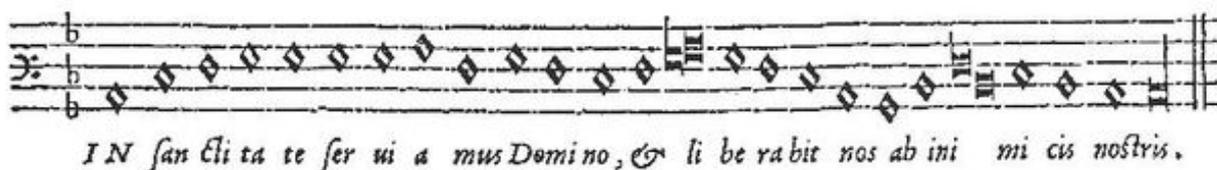
quando gli fa dibisogno, trasportare a i loro luoghi li Tuoni, et li Semituoni, secondo la propria forma del Modo; però uoglio mostrare in qual modo si sogliono trasportare. Et benchè li Musici sogliono vsare di trasportare li Modi in più maniere; tuttauia porrò qui due Trasportationi solamente più vsate, fatte nel Primo modo; dalle quali potrà ogn' uno comprendere il modo, che hauerà da tenere nell' altre; et saranno le sottoposte; l' vna delle quali si fa con l' aiuto delle chorde segnate col b; et l' altra con l' aiuto di quelle, che sono segnate col \sharp .³



In san Eli ta te ser ui a mus Domino, & li be ra bit nos ab i ni mi cis nostris.



In san Eli ta te ser ui a mus Domi no, & li be ra bit nos ab i ni mi cis nostris.



I N san Eli ta te ser ui a mus Domi no, & li be ra bit nos ab ini mi cis nostris.



I N san Eli ta te ser ui a mus Domino, & li be ra bit nos ab ini mi cis nostris.

Bisogna auertire che li moderni chiamano queste Trasportationi Modi trasposti per Musica finta, la quale (secondo che la dichiarano) dicono essere vna Trasportatione di figure (intendendo però di tutto l' ordine, che si troua in ciascun Modo) dalla loro propria sede in vn' altra. Lasso hora giudicare ad ogn' vno perito nella Mu-

sica, quanto potrà essere vtile tale cognitione ad ogni Organista non così bene istruito nella Musica: conciosia che dalli mostrati essempli potrà vedere, et conoscere quello, che hauerà a fare, quando gli accascarà di trasportare alcuna cantilena, quando seruirà alle Capelle, oue si cantano varie cantilene appartenenti alli

3. I due esempi che Zarlino utilizza per mostrare il trasporto sono contenuti in: G. ZARLINO, *La quarta et ultima parte delle bstitutioni harmoniche di maestro Gioseffo Zarlino da Chioggia Se col leua-*

re da alcuna cantilena il Tetrachordo Diezeugmenon, ponendo il Synemennon in suo luogo, restan- do gli altri immobili, un Modo si possa mutare nell' altro. Capitolo 16, p. 318.

chori [...]. Ma questo si debbe sapere sopra ogn' altra cosa; che quantunque io habbia posto gli essempli solamente del Primo modo, che tali Trasportationi si possono fare nell' altre cantilene de gli altri Modi; il che hò lassato di mostrare per volere esser breue». ⁴

Questo capitolo delle *Istitutioni* è portato ad esempio anche da Giovanni Paolo Cima nel suo *Partito de ricercari et canzoni alla francese* del 1606: «Conoscendo io di quanta importanza sia à gli Organisti, per comodità de Cantori ne i concerti loro, il saper sonare in qual si voglia luogo, & intervallo del nostro Istrumento; m'è parso lodevol cosa dare in luce il modo con che si possa agevolmente far questo pratica. Et se ben questo s'aspettarebbe piú tosto à miei maggiori; tuttavia vedendo, che ne essi, ne altri sin' hora l'abbiano fatto, hò preso ardire, di dimostrarlo io, senza haver perciò altra mira che al bene-

ficio universale. Et che questa pratica sia necessaria lo mostra il chiaro Zerlino nel quarto libro delle sue *Istitutioni armoniche* al capitolo 17. ⁵ Hora per impararla bene (studiosi lettori) vi seruirete di questi dodici essempli che cominciando dal primo, vanno (come vedrete) ascendendo sempre per semitono, hora minore, ora maggiore: onde se vorrete abbassare pigliarete quello che sarà a vostro proposito & lo trasportarete per ottava à basso. Et per dirvelo piú a chiaro se vorrete sonare per terza maggiore piú basso pigliarete il nono essemplio, ch'è per sesta minore alto, & lo transporterete per ottava a basso, che cosí verrà ad essere per terza maggiore basso; & il simile de gli altri». ⁶

I dodici esempi che il Cima propone subito dopo sono costituiti da un piccolo Ricercare proposto dal primo modello e da undici trasposizioni per semitono. Ecco l'*esempio primo*: ⁷

Scala per maggior chiarezza di trovar le voci per ciascun esemplo.

Es. 1

4. G. ZARLINO, *op. cit.*; *Della trasportatione dei modi*. Capitolo 17, pp. 319-320.

5. Cfr. GIOVANNI ACCIAI, *Prassi esecutiva della trasposizione vocale cinquecentesca*, in «La Cartellina» n. 47, gennaio-febbraio 1987, Milano, Edizioni Suvini Zerboni.

6. GIOVANNI PAOLO CIMA, *Partito de ricercari et canzoni alla francese* (1606) a cura di Clare G. Rayner, American Institute of Musicology, Hanssler-Verlag 1969 (Corpus of Early Keyboard Music 20), p. 62 [73].

7. GIOVANNI PAOLO CIMA, *op. cit.* p. 63 [74-75].

Ovviamente, «ascendendo sempre per semituono, hora minore, ora maggiore» si incorre nel rischio indicato precedentemente da Agazzari di «inciampare in qualche contraria voce», dato che quelle che Zarlino definisce «chorde con segno accidentale» non si ritrovano sempre sugli strumenti da tasto.⁸ Per questo problema esistono almeno due vie d'uscita: Cima propone l'aggiustamento delle consonanze legate all'ambito del trasporto; tale soluzione è quindi compatibile con quanto sostiene Agazzari.

Egli infatti prosegue dicendo: «Et per non sentire nello studiare quella durezza, che si sentirebbe nell'andare per quei semituoni, accordarete l'Istrumento nella maniera, che si dichiara sopra ciasche-

dun' essemplio, auuertendo à non far diesis, ne b. molli alle note dove non sono, se bene fussero tre, & quattro notte in vn' istesso spatio ò in riga. Così con questa regola, facendo vn poco di studio, trouarete, che con l'accordar solamente dui ò tre semituoni, secondo vi faranno a proposito, sonarete con tanta facilità, & sí giusto, come se voi sonaste al suo proprio luogo. Potrete poi ancora discordare vn Clauicordo, che voi non lo saprà sonare, si come io piú volte hò fatto vedere.[...].⁹

Per chiarire, riportiamo di seguito l'esempio quinto: il trasporto di una terza maggiore verso l'acuto esige una serie di alterazioni momentanee rispettando la scala «modello» posta in fondo all'esempio.

Esempio 5

*Una terza maggiore piú alto
accordate f fa ut in terza
maggiore co c sol fa ut il
diesis. b fa b mi b molle
in terza maggiore con f fa
ut il diesis. c sol fa ut in
terza maggiore co il diesis
g sol re ut. e la mi b molle
in terza maggiore con b fa
b mi b quadro.*



Es. 2

8. Vedi nota 9, in «La Cartellina» n. 183 (marzo-aprile 2009), pp. 28-29.

9. GIOVANNI PAOLO CIMA, *op. cit.*, p. 62 [73].

Nella didascalia che precede l'esempio si legge la spiegazione per l'accordatura: «Una terza maggiore piú alto accordate F fa ut in terza maggiore con C sol fa ut il diesis. B fa B mi b molle in terza maggiore F fa ut il diesis. C sol fa ut in terza maggiore con il diesis G sol re ut. E la mi b molle in terza maggiore con B fa B mi b quadro».¹⁰

Anche Zarlino, pur se indirettamente, in un altro punto delle *Istitutioni Harmoniche* dà un suo apporto al modo di eseguire la trasposizione «per musica finta», dimostrando che essa è possibile anche sul cembalo: se è vero che gli strumenti piú diffusi avevano dodici tasti per ottava, è anche vero che non era cosí raro trovare strumenti col tasto «scavezzo», cioè diviso in due parti, metà per il diesis e metà per il bemolle.¹¹ Lo stesso Zarlino infatti sostiene di possedere uno strumento simile costruito appositamente per lui dal cembalario Domenico da Pesaro: «[...] percioche vno de tali istrumenti feci fare io l' anno di nostra salute 1548. in Vinegia, per vedere, in qual maniera potessero riuscire le harmonie Chromatiche, et le Enharmonice; et fu vn Clauocembalo, et è anco appresso di me, il quale fece Maestro Dominico Pesarese fabricatore eccellente di simili istrumenti; nel quale non solamente li Semituoni maggiori sono diuisi in due parti, ma anche tutti li minori. Et ancora che se ne potessero fare de gli altri con diuerse diuisioni: nondimeno io credo, che da loro si possa cauare poca vtilità: percioche in loro senza alcuna necessitá sono moltiplicate le chorde; le quali (oltre le mostrate) non sono atte ad esprimere altri concenti, piú diletteuoli,

che quelli che fanno vdire quelle, che sono collocate nel mostrato istrumento; i quali veramente sono Diatònici, ouer Chromatici, o pure Enharmonici [...].

Dirò adunque per concludere, che questo è vn' Istrumento, sopra il quale si potrà essercitare ogni ottimo Sonatore, non solamente nelle harmonie diatoniche: ma etiandio nelle chromatiche, et nelle Enharmonice: quando potrà ridurle alli Modi antichi: oueramente quando a i nostri tempi potranno riuscire migliori, et piú soauí di quello, che si odeno. Et dirò anco, che quando si volesse aggiungere al numero delle mostrate chorde alcuna altra chorda, senza dubbio sarebbe cosa vana, et superflua: conciosia che vanamente, et fuori di proposito si moltiplicano le cose, quando da quelle non si può cauare alcuna vtilità; et gli interualli vtili, et necessarij, che concorrono alla costituzione di ogni genere di harmonia, sono già accommodati a i loro propij luoghi».¹²



10. GIOVANNI PAOLO CIMA, *op. cit.* p. 66 [77]; per «parafasare» la didascalia in termini meno contorti, Cima sostanzialmente richiede le terze «buone» (cioè pure o comunque strette) per suonare con la *finalis* sul fa diesis: il Fa (F fa ut) diventa Mi ♯ in terza con il Do ♯ (C sol fa ut diesis), il Si bemolle (be fa be mi be molle) diventa La ♯ in terza con il Fa ♯ (F fa ut diesis), il Mi bemolle (E la mi be molle) diventa un Re ♯ in terza con il Si naturale (B fa B mi be quadro).

11. A questo proposito vale la pena di ricordare che ancora nel 1636 in *Harmonie Universelle* Marin Mersenne fece studi sul modo di dividere l'ottava in

diciassette, diciannove, ventisette e trentadue tasti! (cfr. con S. ISACOFF, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, pp. 108, 190, 191). Inoltre, sono pervenuti fino a noi strumenti trado-secenteschi ancora con tasto scavezzo, per esempio un cembalo ad una tastiera di Onofrio Guarracino datato 1670 oggi nella collezione F. Giulini.

12. G. ZARLINO, *op. cit.*, *La seconda parte delle Istitutioni Harmoniche di Maestro Gioseffo Zarlino da Chioggia. In che maniera possiamo inspessare il detto Monochordo con le chorde Enharmoniche*. Capitolo 47, pp. 141-142.

CARTELLA ET REGOLA SICVRA PER LEGGERE

Tutte le Chiaui Musicali sopra l'Organica Tastatura num. 28.

*Divise per sette in quatr' Ordini, quatordecì Naturali, che seruono al Concerto Corista,
& altri Quatordecì Accidentali per trasportare detti concerti à gusto & accomo-
damento de gli Strumenti & Voci in concerto, & vtile
à comodità de gli Canti fermi.*

Aufando che quattro Chiaui dui Accidentali & dui Naturali si leggono nell'istessa maniera
così semplici come ancora nelle mutazioni segnate & colorate,

A 1. & 2. dice Accidentali, Et N. 3. & 4. dice Naturale come qui.

The image displays seven staves of musical notation, each representing a different key signature. Each staff begins with a clef and a key signature symbol (sharps or flats). The notes are written in a simple, clear style, and the intervals between them are consistent across all staves, demonstrating how the same sequence of notes can be written in different keys. Below each staff, there are labels indicating the number of accidentals (A) and naturals (N) used, along with the corresponding vowel names (Vt) for the notes.

Staff 1: A 1. & 2. N. 3. & 4. Vt re la Vt

Staff 2: A 5. & 6. N. 7. & 8. Vt re la Vt Simile

Staff 3: A 9. & 10. N. 11. & 12. Vt re la Vt

Staff 4: A 13. & 14. N. 15. & 16. Vt re la Vt

Staff 5: A 17. & 18. N. 19. & 20. Vt re la Vt

Staff 6: A 21. & 22. N. 23. & 24. Vt re la Vt

Staff 7: A 25. & 26. N. 27. & 28. Vt re la Vt

Su quella che Zarlino definisce «trasportatione per musica Finta», e sulla necessità e l'effettiva possibilità descritta da Cima di avere tutte le «Chorde necessarie alla costitutione del modo» si possono trovare indicazioni anche da un altro importante teorico rinascimentale, Adriano Banchieri.

Nella seconda edizione del trattato *L'organo suonarino* del 1611 viene riportato uno schema con sette righe e ventotto chiavi. Nella didascalia si legge: «Cartella et regola sicura per leggere tutte le chiavi musicali sopra l'organica tastatura num. 28. Divise per sette in quattr'Ordini, quattordici Naturali, che servono al Concerto Corista, & altri Quattordici Accidentali per trasportare detti concerti à gusto & accomodamento de gli Strumenti & Voci in concerto, & utile à comodità de gli Canti fermi. Avisando che quatro Chiavi dui Accidentali & dui Naturali si leggono nell'istessa maniera così semplici come ancora nelle mutazioni segnate & colorate».¹³

Lo schema proposto da Banchieri non indica un ragionamento di tipo teorico, ma si propone di risolvere i problemi pra-

tici d'ordine quotidiano che si potevano presentare al maestro di cappella o all'organista di turno. Di fatto lo sviluppo della capacità di trasportare «alla mente» sembra essere in quest'epoca di vitale importanza oltre che di ordinaria amministrazione.

Un ultimo significativo apporto a questa indagine può ritrovarsi ne *Il Transilvano*, titolo e protagonista di un trattato in forma dialogica di Girolamo Diruta: al desiderio di Transilvano di «possedere le ragioni d'ogni occorrenza» Diruta risponde: «[...] Ma già che vi vedo tanto desideroso, vi voglio anco intavolare li Magnificat sopra li Otto Tuoni, con la propria fuga delle loro intonazioni, li quali vi serviranno per rispondere al Canto fermo e al figurato con le loro trasportationi, per comodità del Choro, e da queste trasportationi ne caverete gran frutto per sonar fuor di strada, prima imparando bene alla mente di sonare nelli tasti naturali, e poi nelli luoghi trasportati».¹⁴

Come Cima, anche Diruta riporta degli esempi: il primo è il magnificat del primo modo «nelli tasti naturali»:

Magnificat Primi Toni nelli tasti naturali.

Segue lo stesso brano riportato un tono sopra:

13. A. BANCHIERI, *L'organo suonarino*.

14. G. DIRUTA, *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna del*

P. Girolamo Diruta perugino [...] in Venetia appresso Giacomo Vincenti 1593, Seconda parte, Quarto libro, p. 7.

Trasportato un Tuono più Alto.

Musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of notes, some with slurs and ties, illustrating the transposition of the piece one tone higher.

trasportato «alla terza bassa»,¹⁵

Trasportato alla Terza bassa.

Musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of notes, some with slurs and ties, illustrating the transposition of the piece to the third lower.

E solo alla fine alla quarta e alla quinta bassa:

Trasportato alla Quarta bassa.

Musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of notes, some with slurs and ties, illustrating the transposition of the piece to the fourth lower.

15. G. DIRUTA, *op. cit.*, Seconda parte, Quarto libro, pp 7-9.

Trasportato alla Quinta Bassa.

The image shows a musical score titled "Trasportato alla Quinta Bassa." It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom system has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of 17th-century manuscript notation, with various note values, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Nelle pagine successive, Diruta mostra trasporti analoghi per i Magnificat in ogni tono.

Dall'indagine sopra esposta risulta evidente che anche nel caso di un'intavolatura in uno strumento da tasto le trasposizioni potevano essere a vari tipi di intervallo, e non solo quelle teoriche di quarta e di quinta.

Bisogna quindi tener conto del diapason¹⁶ e del temperamento, senza mai dimenticare però il raggiungimento della «commodità del Choro».

Tutte queste considerazioni vanno tenute presenti per una ipotetica esecuzione della musica in esame.

(continua)

16. Secondo P. Barbieri, il diapason secentesco piú basso (385-392 Hz) influirà sui trasporti tanto da eliminare quasi del tutto il trasporto alla quarta

bassa nella prima metà del Seicento, e a introdurre l'abbassamento di terza nella seconda metà del secolo. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*, p. 447.



LA CARTELLINA

musica corale e didattica

settembre-ottobre 2009

anno XXXIII n. 186

Fondatore

ROBERTO GOITRE

Direttore responsabile

MARCO BOSCHINI

Comitato di redazione

SESTINO MACARO

ANTONIO EROS NEGRI

ANGELA PACHOVSKY

Hanno collaborato a questo numero

LUCA BONAVIA

DANIELA CATTANEO

MARCO CROCI

MANOLO DA ROLD

SANDRO FILIPPI

ANGELO MAZZA

FRANCESCO STILLITANO

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 2009 con i tipi della Peregò s.n.c., Brugherio (Milano).