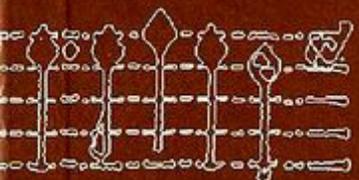
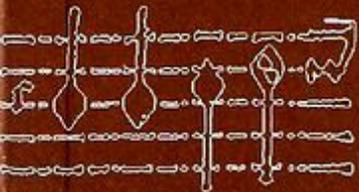


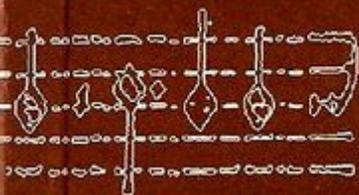
o lo mio bene



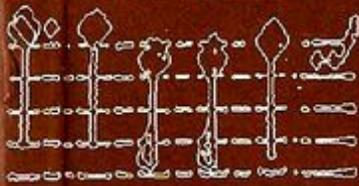
ijj



S'un'altra Da-



o Ah crude-



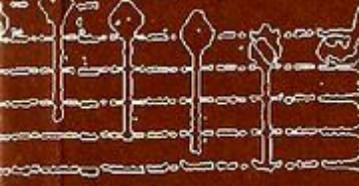
Ah signora che



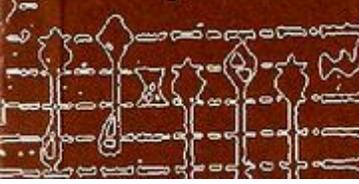
non tinge?



S'à gl'archi-



to a far grá co-



LA CARTELLINA

MUSICA CORALE E DIDATTICA

fondata da Roberto Goitre



EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

anno XXXIII n. 187, novembre-dicembre 2009 - € 12,50

LA CARTELLINA

musica corale e didattica



novembre-dicembre 2009

anno XXXIII n. 187

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

<p>3 Didattica Giocando con i contrari <i>di Giulia Liggi</i></p> <p>15 Pratica corale La <i>Missa tertia</i> di Pietro Pavona: un percorso tra analisi e prassi esecutiva <i>di Edoardo Cazzaniga</i></p> <p>29 Musica pratica Accordature e temperamento: due aspetti di fondamentale rilievo nell'esecuzione di musica corale <i>di Marco Croci</i></p> <p>42 Studio dilettevole La <i>Messe</i> di Guillaume de Machaut: un percorso tra semiografia, analisi e interpretazione <i>di Daniela Garghentini</i></p> <p>49 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

2. LA SCOPERTA DELLA «TERZA GIUSTA»: TEMPERAMENTO MESOTONICO

Abbiamo fino ad ora visto come le consonanze perfette di quarta, di quinta e di ottava derivanti dal circolo di quinte pure del temperamento pitagorico fossero le predilette fino agli albori del Rinascimento: in questo sistema d'accordatura la terza maggiore risulta dissonante essendo immensamente più larga della terza pura. La terza veniva quindi associata ad una

dissonanza ed in seguito verrà considerata come *consonanza* imperfetta, essendo che la voce umana produceva un intervallo gradevole, e gli strumenti musicali no: d'altra parte i pitagorici non ebbero con ogni probabilità alcun interesse a cercare altre consonanze. Osserviamo la successione di frazioni di corda trattata in precedenza:

1/1	1/2	2/3	3/4
-----	-----	-----	-----

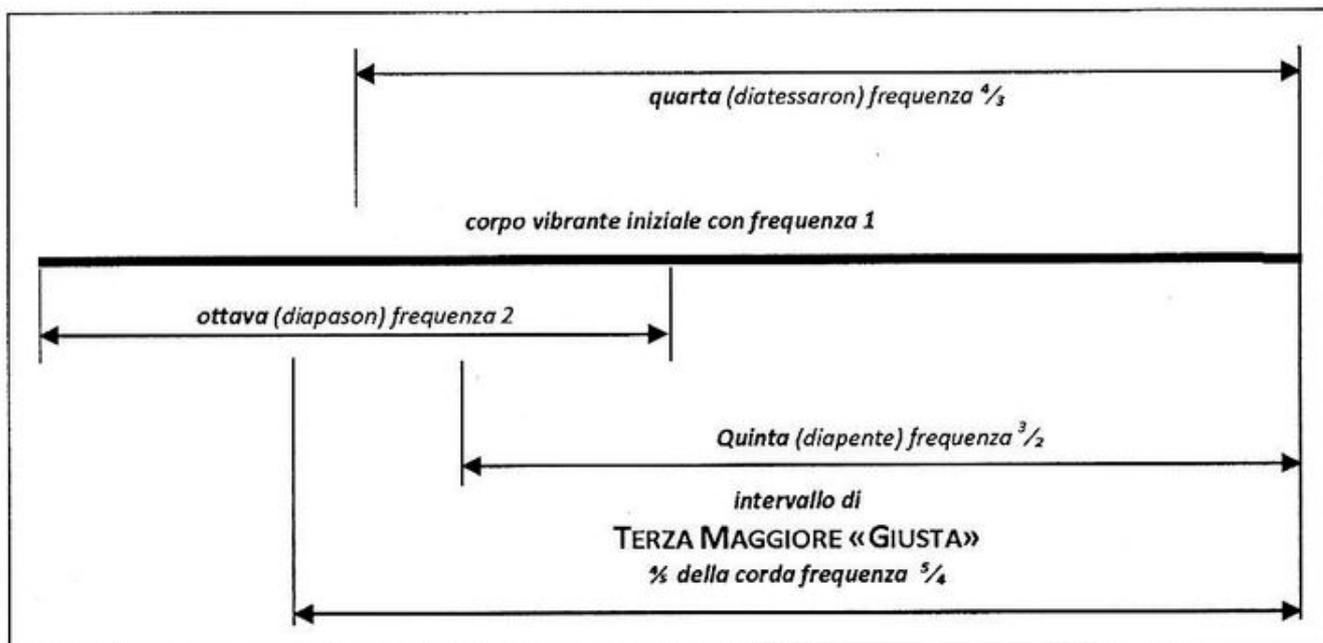
Possiamo notare due aspetti: il primo è che il denominatore della frazione precedente è il numeratore di quella successiva, dando luogo ad una sequenza con una logica curiosa; il secondo è che la somma dei denominatori è uguale a *dieci*. Questa successione numerologica era infatti la famosa *tetractis pitagorica* considerata sacra, proprio perché il nu-

mero dieci era ritenuto magico dai pitagorici. Come si è detto in precedenza, nella seconda metà del Quattrocento qualcosa inizia a cambiare: lo testimoniano gli studi dei già citati Ugolino da Orvieto e Arnaut de Zwolle.¹ A cavallo tra XV e XVI Secolo viene trovata la posizione della *terza pura*, quantificabile in 4/5 di corda con frequenza 5/4.

* Seguito del saggio pubblicato nel n. 185 de «La Cartellina» (luglio-agosto 2009), alle pp. 27-38.

1. A questi è forse il caso di aggiungere una vaga testimonianza in una lettera di Giovanni Spataro indirizzata a Franchino Gaffurio, nella quale si fa ri-

ferimento ad un misterioso «duro monocordo più morbido»: probabilmente Spataro si riferisce a qualcosa di simile agli studi di Ugolino da Orvieto e A. De Zwolle.



In merito a questo intervallo si fa solitamente riferimento a Gioseffo Zarlino: va però ricordato che altri teorici prima di lui fecero considerazioni sulla terza maggiore pura, come Ramos (Ramis) de Pareja, che nel suo trattato *Musica practica* teorizzò la *scala giusta*, una scala che conteneva tutti gli intervalli puri fino ad

ora descritti. Anche Zarlino nelle *Istituzioni Harmoniche*, considera la *scala naturale*, appunto nota anche come *scala naturale zarliniana*. Il modello conservava le consonanze pure di terza quarta quinta e ottava: LA viene considerato in terza pura con FA e Si in terza con SOL.

	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
Frequenza	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
			TERZA PURA			ottenuto da $\frac{4}{3} [\text{FA}] \times \frac{5}{4} = \frac{5}{3}$	ottenuto da $\frac{3}{2} [\text{SOL}] \times \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$	

La scala zarliniana è un modello teoricamente perfetto, ma inapplicabile nella pratica: a meno di avere un numero spropositato di tasti per ottava (più avanti vedremo che tra il XVI e il XVII Secolo si tenterà anche questa via) non si possono

ottenere quinte e terze pure su tutte le tonalità, questo perché la quinta pura (che, come si è visto, genera terze crescenti), non è razionalmente rapportabile con la terza naturale. Riprendiamo il confronto tra le terze:

TERZA MAGGIORE <i>Temperamento Pitagorico</i>	408 cents
TERZA MAGGIORE <i>Temperamento Equabile</i>	400 cents
TERZA MAGGIORE PURA O NATURALE O «GIUSTA»	386 CENTS

Possiamo notare come la terza pura sia molto piú stretta, estremamente calante rispetto al temperamento pitagorico, ma anche rispetto all'equabile: quest'ultimo è infatti un *compromesso* al quale si giunge in modo stabile molto piú tardi di quanto si è portati a credere; in altre parole, se la quinta equabile produce un lieve battimento rispetto alla quinta pura (ricordiamo i valori in cents: 700 dell'equabile contro 702 della pura) la terza invece è molto piú aperta rispetto alla pura, e, sebbene tutti noi l'abbiamo ormai metabolizzata, *batte molto*.

Tra Quattro e Cinquecento si comincia a considerare la possibilità pratica di utilizzare la terza pura negli strumenti da tasto, e vari trattatisti giungono in modo empirico alla conclusione che se le vecchie quinte *larghe* di Pitagora producono *terze larghe*, per ottenere terze strette bisogna *stringere le quinte*.

Ludovico Zacconi nella sua *Prattica di musica* (1594) dopo aver chiarito che si deve essere in grado di distinguere la terza maggiore dalla minore «in modo da disporle come vanno disposte», ci rimanda ad autori molto precedenti a lui come Lanfranco da Terenzio e Pietro Aaron sostenendo: «mi pare che non avrei potuto dire se non quello che han detto loro: et dovendo dire quello ch'elli han detto, è meglio che chi lo vuol sapere et vedere lo vegga in fronte et ne i propri autori».²

Aaron, infatti nel *Toscanello in musica* (1523) scrive: «Adunque avertirai, che in tre parti faremo il nostro accordo, et participatione, perche volendo tu, che non sai: accordare et partecipare il tuo istromento, bisogna che prima tu consideri la chorda, ouer positione chiamata *C fa ut* con quella intonatione, che a te piacerà. et quando sarai deliberato *piglia l'ottava sopra a C fa ut, et fà, che sempre sia bene*

unita.³ Di poi la *terza maggiore di sopra*, quale è *E la mi: vuole essere sonora, et giusta, cioè unita al suo possibile, et fatto questo piglia la quinta in mezzo, cioè G sol re ut, et fà, che sia al quanto un poco scarsa*.⁴ così seguirai all'altra quinta sopra, quale è *D la sol re di simile accordo, et natura medesima, quale è stato G sol re ut detto*. [...] Si che le quinte di sopra da detto C fa ut, D sol re, et E la mi, quali sono G sol re ut, A la mi re, B fa e mi: *sempre discadono, et mancano della sua perfettione*. Per il secondo ordine, et modo è, che sempre a te bisogna sopra la chorda di C sol fa ut, quale è unita, et giusta *accordare F fa ut quinta di sotto*. la qual bisogna essere all'opposito delle altre dette di sopra, cioè *che sia partecipata et alzato tanto, che passi alquanto del perfetto*, et di qui nasce la participatione et accordo giusto et buono. per la qual participatione restano spuntate, ouero diminute le terze, et seste».⁵

Aaron quindi ci spiega come ottenere un temperamento con terze giuste e quinte *spuntate* (cioè calanti) quando sono ascendenti, e *alzate* (cioè crescenti) quel tanto che serve quando sono discendenti; esattamente il contrario di quanto visto in merito all'accordatura pitagorica. Non ci spiega però nel dettaglio esattamente *quanto* devono essere *scarse*.

Per rispondere a questo quesito dobbiamo affidarci ancora una volta Gioseffo Zarlino nella seconda parte delle *Istitutioni Harmoniche*: consideriamo gli intervalli DO-RE e RE-MI nella scala naturale. Il primo tono ha frequenza 9/8 come nel temperamento pitagorico, ma in questo caso il MI non è piú 81/64, bensì 5/4, valore minore del precedente essendo la terza pura calante. Ne consegue che nella scala naturale Zarliniana il tono DO-RE sarà piú grande del tono RE-MI. Per rica-

2. LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica [...] in Venetia MDXCVI appresso Bartolomeo Carampello*. Ristampa anastatica di Arnaldo Forni 1983, p. 216 v.

3. Aaron raccomanda di iniziare da C, e di accordare quello superiore in ottava giusta (bene unita.)

4. Il suggerimento è: dopo aver accordato Do a un'ottava e Mi in terza giusta (bene unita) con il Do, si procede con la quinta, che anziché pura de-

ve essere un po' calante (un poco scarsa).

5. PIETRO AARON, *Toscanello in Musica* di Messer Pietro Aron Fiorentino del Ordine Hierosolimitano et Canonico in Rimini nuovamente stampato con laggiunta da lvi fatta et con diligentia corretto [...] con privilegio S.D. [1523], della Partecipazione et modo d'accordare l'istromento, cap. XXXXI, p. 54 verso. Corsivo non presente nell'originale.

vare quest'ultimo dovremo sottrarre il *tono grande* dalla *terza piccola*, nel con-

suetto modo visto nel capitolo precedente:

$$5/4 \div 9/8 = 5/4 \times 8/9 = 10/9 \text{ Frequenza Re-Mi scala naturale (tono piccolo)}$$

Se sovrapponiamo il tono grande al tono piccolo otteniamo:

$$9/8 \div 10/9 = 9/8 \times 8/10 = 81/80$$

Lo stesso risultato potrà essere ottenuto anche confrontando la terza pitagorica con quella pura:

$$81/64 \div 5/4 = 81/64 \times 4/5 = 81/80$$

Questa piccola quantità che fa la differenza tra la sgradevole terza pitagorica e quella pura viene detto *comma sintonico*. Esso è la chiave per comprendere il nuovo metodo d'accordatura che caratterizzerà tutto il Cinquecento e, con qualche modifica, il Seicento: il *temperamento mesotonico*.

Lo scopo di questa *partecipazione* è quindi quello di ottenere il maggior numero possibile di terze pure, rinunciando alla *giustizia delle quinte*, che vengono rese leggermente calanti.

Dato che, nel circolo delle quinte visto

in precedenza, il primo intervallo di terza maggiore si ha in corrispondenza del Mi, cioè dopo *quattro quinte consecutive* (DO-SOL, SOL-RE, RE-LA, LA-MI), perché Mi risulti in terza pura con Do dovremo *distribuire equamente il comma sintonico sulle quattro quinte*: in altre parole dovremo *stringere ogni quinta di un 1/4 di comma sintonico*.

Ribaltiamo ancora una volta la questione in termini di cents: sappiamo che la terza pitagorica si quantifica in 408 cents, mentre quella pura in 386. Confrontandole avremo:

$$408 \text{ (Do-Mi pitagorico)} - 386 \text{ (Do-Mi puro)} = 22 \text{ cents COMMA SINTONICO}$$

Un quarto di comma sintonico sarà quindi:

$$22 \div 4 = 5.5 \text{ cents } 1/4 \text{ di COMMA SINTONICO}$$

La quinta pura (di 702 cents) dovrà essere perciò *spuntata* di 5.5 cents: le quin-

te nel temperamento mesotonico avranno dimensione:

$$702 \text{ (QUINTA PURA)} - 5.5 \text{ (1/4 di COMMA SINTONICO)} = 696.5 \text{ cents QUINTA «MESOTONICA»}$$

Ricapitolando, i tipi di quinte viste fin ora sono

QUINTA PURA <i>Temperamento Pitagorico</i>	702 cents
QUINTA <i>Temperamento Equabile</i>	700 cents
QUINTA STRETTA <i>Temperamento Mesotonico</i>	696.5 CENTS

La quinta *mesotonica*, cala di 3.5 cents rispetto all'equabile: possiamo quindi im-

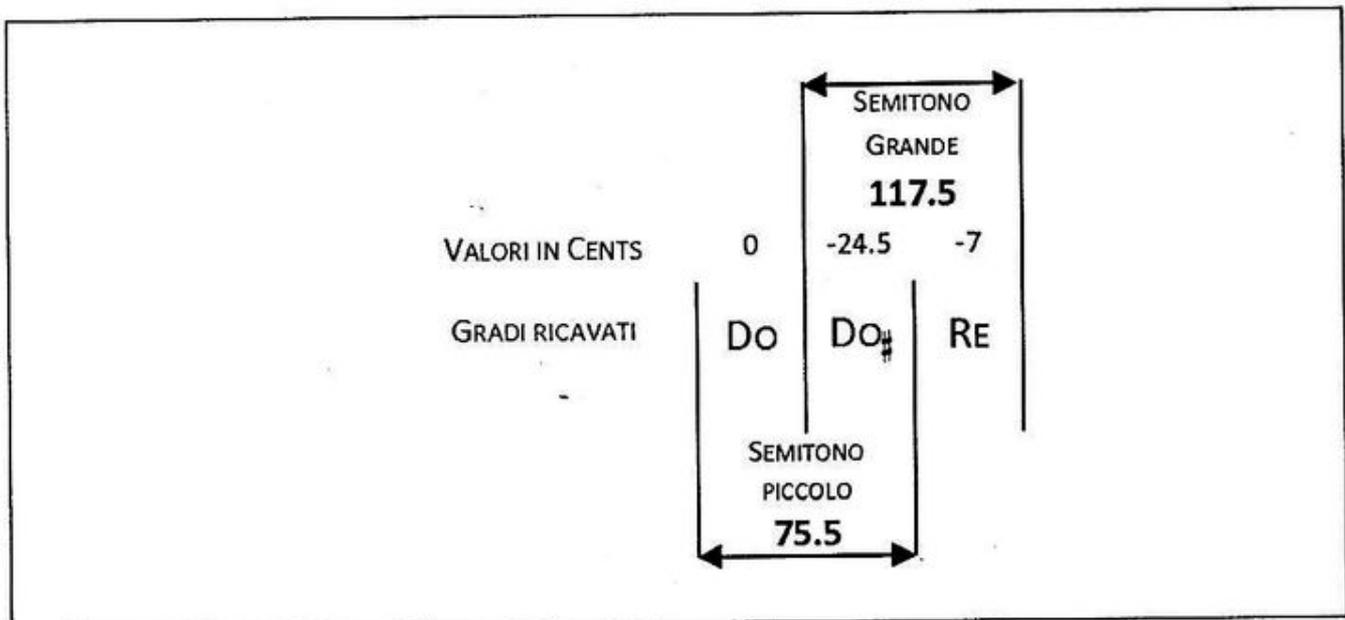
bastire uno schema del circolo delle quinte nel temperamento mesotonico:

VALORI IN CENTS	+10.5	+7	+3.5	0	-3.5	-7	-10.5	-14	-17.5	-21	-24.5	-28
GRADI RICAVATI	MI \flat	SI \flat	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA \sharp	DO \sharp	SOL \sharp

Oltre alle terze pure (DO-MI, RE-FA *diesis*, MI *bemolle*-SOL, MI-SOL *diesis*, FA-LA, SOL-SI, LA-DO *diesis*, SI *bemolle*-RE) che risultano estremamente dolci, quasi ipnotiche, la caratteristica forse piú evidente nel temperamento mesotonico è data dalle sensibili molto basse: abbiamo infatti un ribaltamento della situazione

pitagorica. Osservando la tabella possiamo notare che il RE cala di 7 cents rispetto all'equabile; ciò significa che il *tono mesotonico* sarà di 193 cents, secondo la sottrazione 200 (*tono equabile*)- $7=193$.

Nell'intervallo Do-Re ad esempio, avremo:



Altro aspetto significativo dell'accordatura mesotonica (noto anche come *tono medio*) è legato al fatto che i *diesis* sono molto calanti e i *bemolli* crescenti; ciò potrebbe andare contro quello che siamo abituati a pensare, dato che nella moderna sensibilità è generalmente il contrario.

Anche in questo caso l'enanarmonia, nell'accezione attuale del termine, non può avere luogo. La tabella poco fa esposta mostra un circolo di quinte nel quale si è ricavato il MI *bemolle*. Un altro giro storicamente realistico è quello che vede l'ottenimento del RE *diesis*:

VALORI IN CENTS	+7	+3.5	0	-3.5	-7	-10.5	-14	-17.5	-21	-24.5	-28	-31.5
GRADI RICAVATI	SI \flat	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA \sharp	DO \sharp	SOL \sharp	RE \sharp

Risulta evidente l'abissale lontananza tra Re *diesis* (- 31.5) e Mi *bemolle* (+ 10.5):

Si-Mi *bemolle* sarà una "finta terza" grande 428 cents; risulterà ancor più insopportabile della terza pitagorica. Questa profonda caratterizzazione delle *ficte* produce un altro effetto indesiderato: il circolo delle quinte partendo da Do⁷ ge-

neralmente si ferma a Sol *diesis* in senso ascendente. Abbiamo detto che essendo quest'ultimo risultante da una serie di otto quinte strette sarà calante di 28 cents rispetto all'equabile:

VALORI IN CENTS	0	-3.5	-7	-10.5	-14	-17.5	-21	-24.5	-28
GRADI RICAVATI	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#

Consideriamo ora Mi *bemolle*: si ricava dopo tre giri di quinta stretta discendente;

di conseguenza sarà crescente di 10.5 cents.

VALORI IN CENTS	+10.5	+7	+3.5	0
GRADI RICAVATI	MI b	SI b	FA	DO

L'intervallo Sol diesis-Mi bemolle risulterà decisamente più largo di tutte le alte quinte: sarà infatti di 738.5 cents, crescente di 38.5 cents rispetto all'equabile (700), ma, dato che nel temperamento mesotonico tutte le quinte sono calanti di un quarto di comma (696.5 cents), verrà percepito ancora più sgradevole, essendo *più largo di 42 cents delle quinte strette*. l'effetto dell'intervallo scaturito dagli estremi del circolo delle quinte, che soprattutto sugli organi a canne veniva percepito come un vero e proprio *ululato* viene detto *quinta del lupo*; è a questo genere di problematiche che fa riferimento Agostino Agazzari quando raccomanda al *perito organista* di saper trasportare *da*

un tasto all'altro purchè vi siano le consonanze. Egli constata che: «[...] fa bruttissimo sentire, come io alle volte ho osservato, che trasportando un primo, over secondo tono, che sono di natura soave, *per le molte corde di B molle, in qualche tasto, ch'l suo tuono sia di B quadro*,⁸ difficilmente potrà, chi suona, esser tanto cauto, *che non inciampi in qualche contraria voce*, e così vien à guastarsi il concerto, et offender l'udito de gl'ascoltanti [...]».⁹

È evidente che l'accordatura andava ad influire in modo radicale sulle trasposizioni, decisamente necessarie in un'epoca nella quale non esisteva neppure l'idea di un'unificazione del diapason;¹⁰ tuttavia

7. Sebbene oggi sia consuetudine utilizzare il La come riferimento per l'accordatura, in tutta la trattatistica antica si parte sempre da Do o più precisamente C Fa Ut. Se da un certo punto in avanti il violino diventa «principe degli strumenti» ed accordare sul la risulta comodo essendo una corda in posizione intermedia, anticamente si preferiva il do in quanto fondamento dell'esacordo naturale. Lo stesso Zacconi suggerisce come regola universale la partenza da C Fa ut per «formare un ottimo et buono fondamento». Cfr. L. ZACCONI, *op. cit.* p. 216 v.

8. Cioè un trasporto dove si abbia un diesis al posto di un bemolle.

9. AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra'l Basso con tutti li Stromenti e dell' uso loro nel Conserto*, Domenico Falcini, Siena 1607, p. 10. Corsivo non presente nell'originale.

10. Sulle problematiche riguardo alle trasposizioni tra Cinque e Seicento rimandiamo a MARCO CROCI, *Il Libro secondo de madrigalia quattro et a cinque voci di Annibale Zoilo*, in particolare al capitolo «Considerazioni sulla prassi delle chiavette», in «La Cartellina» n. 183 (marzo-aprile 2009), p. 23 e sgg. e n. 186 (settembre-ottobre 2009), p. 35 e sgg.

bisogna comunque considerare che le accordature mesotoniche sono le predilette per almeno un paio di secoli.

Nella pratica vocale tutto ciò ha una grande influenza: abbiamo precedentemente visto come fino agli albori del Cinquecento la consonanza di quinta sia ancora la prediletta, nel corso del XVI Secolo, vediamo molto più frequentemente l'uso della triade affine al moderno modo maggiore; nella scrittura prevalentemente

omoritmica, il temperamento mesotonico da un gradevole effetto eufonico.

Prendiamo ad esempio il madrigale *il bianco e dolce cigno*, forse la più famosa pagina di Jacob Arcadelt: la numerica indicata (si veda l'Es. 1) rende evidente come il brano sia costruito su una successione di triadi maggiori, spezzate ogni tanto da ritardi che giungono a piena conclusione nella terza maggiore.

il bian - co_e dol - ce ci - - - gno can - tan - do mo - re et

il bian - co_e dol - ce ci - - - gno can - tan - do mo - re et

il bian - co_e dol - ce ci - - - gno can - tan - do mo - - re et

5 5 6 6 5 5 6 5 6 6 7 6 3 5

io pian - gen - do giun - go_al fin del vi - ver mi - - o

io pian - gen - do giun - - go_al fin del vi - ver mi - - o

io pian - gen - do giun - - go_al fin del vi - ver mi - o

io pian - gen - do giun - - go_al fin del vi - ver mi - - o

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
3 3 3 3 3 3 3 3 4 3b 4 3

ES. 1 - J. ARCADELT, *IL BIANCO E DOLCE CIGNO*, BB. 1-10

Un altro esempio interessante può essere rappresentato da un famoso madrigale di Claudio Monteverdi: se osserviamo le prime battute di *O Mirtillo*, *Mirtill'anima mia* noteremo come il frequente cambiare di modo che fece infuriare l'Artusi sia un continuo passare da una triade maggiore all'altra: è tra l'altro

noto che Monteverdi pubblicò questo madrigale nel suo *Quinto Libro* (1605), e, sebbene prescrisse l'obbligo del Basso continuo solo per «li ultimi sei», dotò anche gli altri di una *partitura* per il Basso, prevedendone in ogni caso l'utilizzo, in un momento storico nel quale questa prassi era diventata ormai d'uso corrente.

ES. 2 - CLAUDIO MONTEVERDI, *O MIRTILO*, BB. 1-4

La numerica del continuo è stata indicata per esteso per una più facile comprensione: va detto che agli albori del Seicento raramente si trovano linee di basso cifrate in modo dettagliato. D'altra parte il già citato *del suonar sopra il basso* [...] di Agazzari spiega: «Tutte l'accadente, o mezzane, o finali, voglion la *terza maggiore*, e però *alcuni non le segnano*: ma per maggior sicurezza, consiglio à farvi il segno [...]».¹¹

Se in musica prevalentemente accor-

dale il temperamento mesotonico, si dimostra di grande dolcezza, nella musica cromatica esso dispiega una grande forza espressiva: non dimentichiamo che in questo sistema d'accordatura i semitoni sono di dimensioni differenti, le sensibili sono molto basse. In un contesto simile si capiscono le definizioni retoriche relative al *cromatismo* date dalla trattatistica seicentesca: Bernhard nel suo *Tractatus compositionis augmentatus* parla di *passus duriusculus* quando in un'unica voce

11. A. AGAZZARI, *op. cit.*, pp. 5-6. Corsivo non presente nell'originale.

si ha ascesa o discesa per semitono cromatico; Burmeister in *Musica Poetica* parla di *semitoni estranei all'armonia che suscitano affetti*, definendo ciò con il termine greco di *Pathopoia*, cioè qualcosa che genera pathos, che *muove gli affetti*.¹²

Prendiamo ad esempio *Moro Lasso al mio duolo* di Gesualdo da Venosa: appare subito evidente l'effetto sconvolgente che poteva avere musica del genere intavolata su strumenti con semitoni molto differenti tra loro.

E chi
Mo - ro las - - - so al mio duo - lo

Mo - ro las - - - so al mio duo - lo

Mo - ro las - - - so al mio duo - - - - lo

Mo - ro las - - - so al mio duo - - - - lo

Mo - ro las - - - so al mio duo - lo

ES. 3 - GESUALDO DA VENOSA, *MORO LASSO AL MIO DUOLO*, BB. 1-6

i ta

i ta. O do - lo - ro - - sa

i ta. O do - lo - ro - - sa

i ta. O do - lo - ro - - - - sa

i ta. O do - lo - ro - - - - sa

i ta. O do - lo - ro - - - - sa sor - - -

12. LUCA MOSER, «Glossario» in: *Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera del primo '600*, a cura di Emilia Ladini, «I quaderni

della Civica Scuola di Musica», n. 16, dicembre 1988, Comune di Milano Ripartizione Educazione, pp. 32-33.

ES. 4 - GESUALDO DA VENOSA, *MORO LASSO AL MIO DUOLO*, BB. 44-52

Gesualdo da Venosa era notoriamente un valente liutista: è possibile che i suoi madrigali potessero essere intavolati per questo strumento. Senza voler entrare adesso nel dettaglio va comunque sottolineato come gli strumenti a corda tastati (cioè con legacci lungo il manico per l'altezza dei semitoni, come liuti chitarroni, tiorbe, od anche strumenti ad arco come la viola bastarda) non venissero temperati come quelli da tasto; succedeva (come vedremo piú avanti) qualcosa di simile al

temperamento equabile. È altresí noto che Gesualdo ebbe modo a Ferrara di assistere ad esecuzioni di Luzzasco Luzzaschi su un particolare strumento detto *Archicembalo*, costruito da Nicola Vicentino, sul quale il tono veniva suddiviso in cinque parti, nel tentativo di ricostruire il genere enarmonico della musica greca: sembra che Luzzaschi fosse particolarmente abile nel suonare questo strumento.¹³

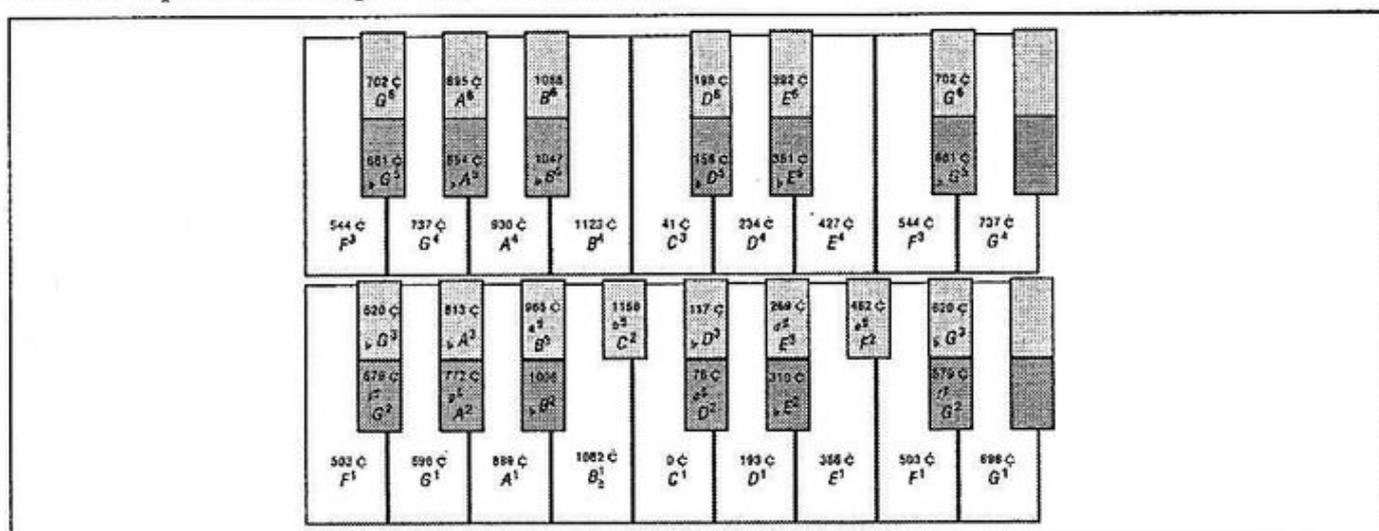


FIG. 2 - RICOSTRUZIONE DELLA TASTIERA DELL'ARCHICEMBALO DI VICENTINO, CON VALORI IN CENTS DELLE SUDDIVISIONI

13. Le esecuzioni musicali di Luzzaschi al cospetto del Principe di Venosa sono documentate nel *Libro delle Historie Ferraresi*, Ferrara 1646. Cfr.

PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo Principe di venosa*, L'Epos 2000, p. 92.

Era questa una delle esasperazioni dell'uso del tasto *scavezzo*, già presente nel Quattrocento (come si è detto nella precedente parte di questo nostro saggio a proposito dell'organo di S. Petronio) su

alcuni tasti, riportato in auge da Zarlino con la sua commissione del primo cembalo enarmonico (con diciannove tasti per ottava) a Domenico da Pesaro.¹⁴

(continua)

14. Cfr. M. CROCI, *op. cit.*



LA CARTELLINA

musica corale e didattica

novembre-dicembre 2009

anno XXXIII n. 187

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

PIETRO FERRARIO

DANIELA GARGHENTINI

GIULIA LIGGI

ENRICO MIAROMA

BATTISTA PRADAL

FRANCESCO STILLITANO

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