

MARCO TIELLA (*)

LA «PRONUNTIA» DEGLI STRUMENTI RINASCIMENTALI E BAROCCHI

Il termine *pronuntia* è ripreso principalmente da: NICOLA VICENTINO, *Della antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555. Nel libro IV, cap. XXIX il Vicentino scrive: «Hora il compositore auertirà quando comporrà sopra parole Franzese, dé osseruare i suoi accenti (. . .) & così sopra parole d'ogni altra natione, secondo la sua natura di quelle secondo le nationi delle lingue di tutto il mondo (. . .)» ma estende il concetto di *pronuntia* anche alla musica strumentale eseguita con l'archicembalo, il quale è costruito con una adatta divisione dell'ottava «si che co(n) questa nostra diuisione haueremo accomodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriuere i loro acce(n)ti e comporli a qua(n)te uoci à loro parerà, perché la musica fatta sopra parole, non é fatta per altro se non per esprimere il concetto, & le passioni, & gli affetti di quelle con l'armonia (. . .)». Fin dal I Libro, Cap. IIII il Vicentino aveva detto «non cesso di ridurre alla prattica li detti generi & spetie con facilità, per uia delle uoci, d'uno instrumento, il quale il benigno lettore potrà uedere, come da noi sia fatto, et composto nel quinto libro della nostra Prattica (. . .)» e ancora «ho posto fine et ultima diuisione alla pratticabil musica, con le uoci et co'l nostro instrumento (. . .)» da cui sembra lecito dedurre che il concetto basilare che regola l'esecuzione vocale e strumentale è lo stesso. Pronunzia significa «realizzazione dei suoni di una lingua nel parlare» ⁽¹⁾ e già il Trissino, alle cui opinioni il Vicentino poteva non essere estraneo ⁽²⁾ la definiva attraverso lo studio delle parti dell'accento («in spirito, in tempo

(*) Direttore dei Corsi di Liuteria per la ricostruzione e il restauro degli antichi strumenti musicali del Comune di Milano.

⁽¹⁾ G. DEVOTO, G. C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, p. 1801.

⁽²⁾ H. W. KAUFMANN, *The life and works of Nicola Vicentino*, American Institute of Musicology, 1966, p. 17.

et in tono») della sillaba ⁽³⁾. Anche Zarlino usa *pronunciare* nell'accezione musicologica («vuol che sia pronunciata diatonicamente» ⁽⁴⁾; «solamento che la melopeia è molto differente dalla melodia, in questo, che questa è pronuncia del canto») ⁽⁵⁾. È già stato messo in evidenza ⁽⁶⁾ come fin dai più antichi scrittori di tecnica musicale il riferimento alla voce umana sia costantemente perseguito nel giudizio delle qualità espressive degli strumenti. Ben noto è quanto scrive il Ganassi: «tutti li instrumenti musicali sono rispetto & co(m)paratione ala voce humana ma(n)cho degni p(er) tanto noi si afforzeremo da q(u)ella i(m)parare ad imitarla» ⁽⁷⁾. Ma anche in epoche successive – e quindi coeve alla musica di cui si occupa il convegno su H. Schütz – per lo Zacconi, il Rognoni Taeggio, il Mersenne, il Rousseau, il Simpson (per limitarci ad alcuni autori tra il sec. XVI e XVII) il principio secondo cui lo strumento, sia da fiato che da arco, deve sforzarsi di imitare la voce che canta viene costantemente riaffermato. Tra le possibili citazioni una delle più esplicite è quella di G. B. Doni: «alcuni ciechi esprimono col violino certi accenti, che familiarmente si fanno, in modo che pare che alcuno parli» ⁽⁸⁾; «per esprimere quegli accenti stessi, e piegamenti di voci, che naturalmente si fanno favellando (. . .) gli farà bisogno di grande attenzione, e lungo esercizio, e di strumento a proposito; ma soprattutto di una orecchia molto delicata (. . .). Fra gl'instrumenti non ve ne ha alcuno più a proposito di un Violino, o Viola senza tasti (. . .)». Anche lo Zacconi spiega il concetto con chiare parole: «Le voci la (l'armonia) producano per natura (. . .) & gl'istrumenti per similitudine, accioche imitino le voci, & imitandole le possino accompagnare» ⁽⁹⁾. Va infine aggiunto, come sottolinea il Rovighi nel suo studio citato, che «l'antica prassi del suono barocco (. . .) rimane ancora, nonostante i tempi nuovi, la base fondamentale dell'insegnamento (. . .)» fino ai primi decenni del sec. XIX ⁽¹⁰⁾.

⁽³⁾ N. ANFUSO, A. GIANUARIO, *Preparazione alla interpretazione della poesis Monteverdiana*, OTOS, Firenze, 1971, p. 160.

⁽⁴⁾ G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, Venezia, 1588, L.VI, Cap. IX e op. cit. L.VIII, Cap. II.

⁽⁵⁾ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna, 1609.

⁽⁶⁾ L. ROVIGHI, *Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco*, Olschki, Firenze, 1974, estratto dalla «Rivista Italiana di Musicologia», vol. VIII, 1973, n. 1.

In esso il Rovighi documenta ampiamente il riferimento alla voce umana nel giudizio delle qualità espressive degli strumenti presso gli autori dal sec. XVI al XVIII.

⁽⁷⁾ S. GANASSI, *La Fontegara*, Venezia, 1535, Cap. I.

⁽⁸⁾ G. B. DONI, *Trattato della musica scenica*, Firenze, 1763, p. 35.

⁽⁹⁾ L. ZACCONI, *Prattica di Musica*, Venetia, 1592, L. I, Cap. XIII.

⁽¹⁰⁾ L. ROVIGHI, *op. cit.*, p. 95.

Che cosa si intende definire come *pronuncia strumentale*? In sintesi: la realizzazione del suono attraverso l'eccitazione del generatore acustico che costituisce la struttura basilare dello strumento. Senza addentrarci nella meccanica della eccitazione ⁽¹¹⁾ è sufficiente richiamare le tre fondamentali fasi che caratterizzano il suono nel suo perdurare: transitorio di attacco – regime – transitorio di estinzione. «L'influenza dei due transitori (di attacco ed estinzione) è, in ogni caso, molto importante e anche una piccola variazione nel loro andamento può portare differenziazioni timbriche facilmente apprezzabili. Quando poi cambi in modo radicale la maniera di attaccare un suono, le trasformazioni del timbro possono essere altrettanto radicali anche nell'ambito della medesima sorgente sonora. Basti pensare al caso della «corda» eccitata con l'archetto, oppure con pizzico, o con percussione. L'attacco del suono, nella pratica musicale, strumentale e vocale, è infatti uno dei momenti più delicati della genesi dell'evento sonoro, tale cioè da richiedere tutta la perizia dell'esecutore se si vuole ottenere il risultato migliore» ⁽¹²⁾. Questa chiara esposizione del Righini puntualizza tanto gli obiettivi della ricerca scientifica, quanto di quella estetica, nel merito della produzione del suono e quindi della *pronuntia*.

Una estetica della *pronuntia* non è stata ancora organizzata, né per gli strumenti attuali né tantomeno per quelli rinascimentali e barocchi. La *pronuntia* rientra oggi nel più generale criterio di critica dell'esecuzione sotto il punto di vista del perfezionamento tecnologico. È noto che ciò equivale a ritenere gli strumenti sempre più *perfetti*, più o meno a seconda della cronologia della loro costruzione, a partire dai tempi antichi verso i giorni nostri ⁽¹³⁾. Si sarebbe anche svolto un continuo *perfezionamento* nelle tecniche di esecuzione ⁽¹⁴⁾. A questo punto ci soccorre una afferma-

⁽¹¹⁾ Vedi: ad es., P. RIGHINI, G. U. RIGHINI, *Il suono* (...); Tamburini, Milano, 1974, p. 139 e segg.

⁽¹²⁾ P. RIGHINI, G. U. RIGHINI, *op. cit.*, p. 40.

⁽¹³⁾ Tale concetto è diffusissimo: con esso non si evidenzia un aspetto dell'evoluzione del *gusto* musicale, quanto piuttosto una progressione di interventi tecnologici dandone una valutazione qualitativa in senso estetico. È curioso notare come in questa valutazione mitologica non rientri il violino moderno, il cui *perfezionamento* si arresta con la fine della produzione di Stradivari. Altre considerazioni e documentazioni sulle contraddizioni della teoria del *perfezionamento* degli strumenti musicali si trovano in: M. TIELLA, *Indirizzi di ricerca su strumenti prerinascimentali* (in: Studi Musicali, A. VI, 1977). Relazione tenuta alla *Tavola rotonda sui problemi dell'interpretazione ed esecuzione della musica medioevale*, a cura di A. Ziino, XXXII Sagra Musicale Umbra, settembre 1977.

⁽¹⁴⁾ Collegato al concetto di perfezionamento tecnologico è quello di perfezionamento dell'esecuzione strumentale, accettato in forma acritica nella didattica degli strumenti musicali. Vedi, ad es., l'esame del problema in L. ROVIGHI, *op. cit.*, p. 38 e segg.

zione dello Zacconi sulla storicità della *perfezione* della musica: «nondimeno (la musica) a quel tempo era ancora perfetta, perché non ci conobbero altra imperfezione; che s'altra imperfezione ci hauessero conosciuto, si come la purgarono da quelle, così l'haueriano anco purgata da queste: & forsi con maggior prontezza & sollicitudine: il che ne basta per dichiarazione, & solutione del presente quesito»⁽¹⁵⁾. Prima di entrare nella disamina delle istruzioni particolareggiate date da molti autori, è il caso di citare ancora una volta lo Zacconi: «Di donde causano gli Antichi gli effetti suoi Musicali. Cap. X (. . .). Anzi che io mi son trouato a ragionare con Musici vecchi, i quali in sua gioventù hanno conosciuto famosi cantori di quel tempo [I metà del sec. XVI], & compositori d'importanza, che cantuano le cantilene come le stauano scritte sopra de libri, senza porgerli pur un minimo accento, ò darli qualche poco di vaghezza: perché non erano intenti ad altro, ne ad altro attendeuanò che alla pura, & semplice modulatione: dalla quale non ne poteua riuscir altro che il semplice, & puro effetto harmoniale (. . .)»⁽¹⁶⁾.

Anche se forse non è più di norma che «l'attuale gusto esecutivo, senza operare sostanziali distinzioni stilistiche, pone artificiosamente sullo stesso piano musiche delle più diverse epoche (. . .)» tuttavia è comunemente vero che «nelle esecuzioni ogni prospettiva storica viene di fatto annullata»⁽¹⁷⁾ in funzione di una pretesa perfezione degli strumenti attuali e delle corrispondenti tecniche di esecuzione. Tra gli esempi più vistosi, oltre alle quotidiane esecuzioni di musiche clavicembalistiche sul pianoforte, i dibattiti anche in sedi qualificate circa l'uso del pianoforte nell'esecuzione del «Wohltemperiertes Clavier» di J. S. Bach, fino ai concerti in cui una parte dell'opera di J. S. Bach viene eseguita sul pianoforte e un'altra parte su un clavicembalo (di tipo industriale)⁽¹⁸⁾. Per restare nell'

⁽¹⁵⁾ L. ZACCONI, *op. cit.*, L.I, Cap. XXI.

⁽¹⁶⁾ L. ZACCONI, *op. cit.*, L.I, Cap. X.

⁽¹⁷⁾ L. ROVIGHI, *op. cit.*, p. 38.

⁽¹⁸⁾ Il problema presenta più aspetti non del tutto approfonditi. Accanto alla superficiale soluzione, costituita dall'esecuzione sul pianoforte per non affrontare i problemi dell'esecuzione su un diverso strumento, esiste la spiegazione secondo cui comunque l'esecuzione di un'opera (non solo storica) è un *falso*. I limiti di tale *falsificazione* devono però essere giudicati criticamente, come ad esempio fa Angelo Paccagnini nella relazione «Della perfetta instonazione (sic)» (Tavola Rotonda della XXXII Sagra Musicale Umbra, cit.) che assegna al *conduttore* e al *trasduttore* del *continuum* sonoro la responsabilità di una inevitabile *falsificazione*. Si propende invece per la soluzione del problema con l'uso di strumenti storici (o anche di copie) ritenendo che in ciò consista una importante componente dell'interpretazione della musica; anzi nella ricostruzione *ad hoc* dello strumento «antico» si riconosce una componente ancora più basilare dell'interpretazione del testo musicale; si ritiene con ciò di non superare una *soglia minima* nel livello di *contraffazione*.

epoca rinascimentale e barocca, dopo i cori mastodontici che *pronuntiano* (!) i madrigali, vengono pur sempre i quartetti di ottoni moderni (con o senza organo elettropneumatico) al posto di altri strumenti a bocchino (con la partecipazione di un positivo storico).

Questo capovolgimento di giudizio può essere storicamente identificato con l'esasperata ricerca di maggior *volume* di suono e di una conseguente maggior dinamica nell'intensità di emissione: caratteristica propria dell'ideale delle scuole «romantiche» come si usa definirle tuttora. Il riferimento alla vocalità fu a sua volta capovolto, nel senso che il melodramma dell'ottocento impose al cantante un modello strumentale da «imitare». Non c'è dubbio che tali caratteristiche costituiscono ancora il prevalente modello didattico: esasperazione dell'ampiezza dell'estensione e ricerca di un timbro omogeneo in tutta l'estensione. È necessario però riflettere su quelle caratteristiche del suono che l'esasperazione della dinamica di emissione maschera. I principali perfezionamenti tecnologici posti in atto nella costruzione degli strumenti musicali a partire dalla metà del sec. XIX hanno fundamentalmente lo scopo di modificare il rapporto tra l'importanza reciproca delle tre fasi, descritte, che accompagnano il suono nel suo perdurare. In pratica, essi tendono ad eliminare il transitorio di attacco e a prolungare il periodo di regime: in sostanza, a limitare l'importanza della *pronuntia* nella prospettiva estetica di «eliminarla».

L'altro fatto che ha contribuito ad accentuare questa tendenza è l'abbandono degli strumenti *a famiglia* con la progressiva sostituzione del tipo *solista*, salvo per gli «archi»: d'ora in poi le «famiglie» accomuneranno tra loro, spesso impropriamente, strumenti di struttura assai diversa (i «legni», gli «ottoni», le «percussioni», ecc.). Lo strumento più piccolo servirebbe ad aggiungere quei suoni armonici che il confratello più grande non riesce più ad emettere: con ciò la denuncia dell'impoverimento del *timbro* in funzione delle escursioni del volume.

L'esempio più significativo, sia per la documentazione storica della trasformazione della *pronuntia*, come di quella tecnologica, è costituito dallo «sviluppo» dell'organo. Con ciò la digressione, che ci ha portato ad esaminare perché il concetto di *pronuntia* è oggi misconosciuto, si chiude per ritornare alla precisazione di alcune caratteristiche dell'argomento in esame dal punto di vista storico.

Possiamo interpretare la struttura fonica dell'organo come la più tipica delle *famiglie* strumentali: ogni strumento (ogni canna dell'organo) produce una sola nota. L'estensione di ciascuno di questi strumenti (cioè di ogni singola canna) è quindi collocata nell'ambito sonoro più significativo delle note che possono essere emesse (qualsiasi sia l'ideale estetico

che ne ha determinato la scelta). È importante sapere che una canna d'organo ben costruita presenta un transitorio di attacco assai vistoso: essa è dunque lo «strumento» che più di ogni altro può far rivivere l'ideale *pronuntia* che imita la voce non certo nei melismi, ma nella musicalità del linguaggio, nelle particolari inflessioni conseguenti alla successione di consonanti e vocali. Purtroppo un eccessivo transitorio di attacco è spesso considerato un difetto, perché se la fase di regime è breve, il transitorio di attacco viene a rappresentare il «suono» della canna. I mezzi espressivi a disposizione di chi usa l'organo vengono con ciò aumentati: il tocco accurato, qualora l'alimentazione dell'organo sia particolarmente raffinata, può permettere una gamma espressiva altrimenti impensabile. Capovolgendo quindi il corrente criterio di giudizio, si può delineare un rudimento di «estetica della *pronuntia*» affermando che quanto più sono prevalenti le fasi instabili di funzionamento del generatore sonoro, tanto più lo strumento si avvicina alla *perfettione* auspicata dagli scrittori rinascimentali e barocchi. Nelle fasi instabili, che possono andare oltre il transitorio di attacco, si possono produrre «suoni parassiti» molto vari, che normalmente vengono esclusi dalle scelte estetiche del costruttore di canne d'organo. Fruscii e sfrigorii parassiti sono infine le componenti che distinguono il cosiddetto «principale italiano» tanto ammirato: si tratta di armonici molto dissonanti, la cui funzione non è presumibilmente solo quella di «arricchire» il timbro, ma anche di rendere possibile un certo tipo di temperamento⁽¹⁹⁾. «Né qui si deue tacere (scrive A. BANCHIERI, *op cit.*, pag. 11) che si come da tale Hinno (Guido d'Arezzo) inuentò le sei note, dall'istesso ancora inuentasse l'Organo dicendo più basso, Sed reformasti genere perempte organa vocis, hauendo quest'Organo Musicale grande corrispondenza con l'Organo della voce humana in pronuntiarla de articulatamente (se come habbiano tal corrispondenza in Galeno lib. 3 cap. 5 *de vsu partium*)». È questa la più esplicita dichiarazione circa la *pronuntia* strumentale dell'organo, che viene descritta anche come viene prodotta, cioè *articulatamente*: in ciò consisterebbe la caratteristica della *pronuntia*, cioè nella produzione di suoni *articulati*. A. Banchieri fa ancora riferimento, nella *Conclusione* sull'*Istile Musicalè da osseruarsi nelle Com-*

⁽¹⁹⁾ R. PISANI, *Il transitorio nella canna d'organo*, in «Atti del 3° Convegno dell'Associazione Italiana di Acustica», Perugia, novembre 1975, pp. 55-58.

La funzione dei rumori parassiti nella scelta del temperamento di uno strumento ad accordatura fissa non sembra sia stata ancora studiata. L'esperienza organologica insegna però che una presenza ben evidente di rumori parassiti «intonati in quinta» può contribuire sensibilmente a migliorare la sensazione di buona accordatura in un temperamento equabile.

positioni Organistiche (op. cit. p. 18), a come si deve concertare con l'Organo «in stile affetuoso, deuoto, vago, & recitatiuo, imitando le parole»; «È però consuetudine ne gli Funerali di Prelati, ò tittolati principali, suonare nell'Organo ma non come Organo, ma vn si bene graue riempimento à gli deuoti, Concerti, con principale solo, senza ingressi ne diminutioni, & coperta la coltrina, ouero sportelli di esso» (op. cit. p. 17). L'uso di questa *sordina* (per usare un termine ottocentesco) modificherebbe quindi l'essenza dello strumento, che, non potendo più pronunciare apertamente, perde addirittura le sue caratteristiche («suonare nell'Organo ma non come Organo»). Un altro esempio, che convalida l'interpretazione di *pronuntia* come un atto diverso dalla generica emissione di suono, si trova sempre in A. BANCHIERI (op. cit., p. 57) quando descrive il modo di guaire del «Cagnolo», il quale sa «cantare soauemente, & con giustezza (...) non però pronuntia, ma si bene sentesi tal verso naturalissimo (...)». Sono stati anche pubblicati recentemente interessanti brani di contratti per la costruzione di organi, in cui è espressamente indicato il termine «pronuntia» o «pronuntiare» che sembra importante citare testualmente: «... che sia ben intonato, habia bona pronuntia bene unito et bene participato» (Milano, Duomo, Leonardo d'Alemagna, 1508). «... (Bisogna veder se le canne piccole nuovamente fatte) son pronte all'esplicar delle voci, et se sibillan nel pronuntiare...» (Marco A. Ingegneri, Cremona, 1582) ⁽²⁰⁾. Anche qui, l'unica via per ricostruire un possibile ideale di *pronuntia* rinascimentale, è risalire a ritroso le modificazioni applicate indiscriminatamente a tutti i tipi di cane d'organo più che altro negli ultimi cent'anni. La struttura fondamentale delle canne è rimasta immutata dagli esempi medioevali giunti fino a noi e alcune elaborazioni tecnologiche rispondevano originariamente a precise scelte estetiche: l'incisione di piccoli «denti» al fine di modificare la turbolenza del vento nella «bocca» della canna aveva lo scopo di delimitare il transitorio di attacco; se i «denti» sono rudimentali, il transitorio viene invece eliminato e con ciò vengono di molto ridotte le note armoniche prodotte dalla canna. La *pronuntia* non esiste più. È sintomatico che per ottenere un effetto ancora più drastico si sia inventato un congegno da applicare all'esterno della canna, chiamato «freno armonico», usando quindi una terminologia quanto mai esplicita e sintomatica. Tale freno, forse originariamente destinato a imitare il «violino», è stato applicato quasi indiscriminatamente, assieme ai

⁽²⁰⁾ P. P. DONATI, *Regesto Documentario*, in «Arte nell'Aretino - La tutela e il restauro degli organi storici (...)», Ed. EDAM, Firenze, 1979.

«baffi», che pure costituivano un intervento tecnologico qualificato in senso estetico. Nonostante tutto, si conviene che la struttura delle canne della «famiglia» del «principale» e del «flauto» si sia conservata quasi intatta in Italia fino alla fine del sec. XIX, mantenendo spesso una *pronuntia* presumibilmente simile a quella che qui si cerca di esemplificare ⁽²¹⁾.

Un discorso analogo può essere fatto in merito agli strumenti a corde pizzicate, la cui struttura ci è giunta a volte in condizioni di buona conservazione. Come si è premesso, resta una abbondante e incontrovertibile documentazione delle intenzioni degli esecutori dell'epoca rinascimentale e barocca di accentuare l'espressività della musica strumentale, soprattutto di quella eseguita su strumenti ad arco, sul modello della musica vocale ⁽²²⁾. L'analisi approfondita delle componenti dell'*accento* coincide con l'analisi dell'emissione (in particolare per gli strumenti a fiato). Fondamentale è la pratica della *messa di voce* che viene descritta da più d'uno scrittore ⁽²³⁾ come un *crescendo* seguito da un eventuale *diminuendo*, aumentando non solo il volume sonoro, ma anche il *tuono* ⁽²⁴⁾ – cioè la frequenza di emissione – il che significa, nell'accezione «romantica», *stona re*. Si pone il problema di come realizzare la *pronuntia* sugli strumenti a tastiera, cioè con accordatura fissa. È necessario aprire una parentesi e trattare brevemente dei problemi dell'accordatura di tali strumenti. Alcune fonti antiche dimostrano infatti che almeno alla fine del sec. XVI si era consci che l'accordatura non era indipendente dal *timbro* dello strumento e che il *timbro* veniva creato sia dal *corpo* dello stru-

⁽²¹⁾ La storia delle modificazioni apportate alle canne d'organo specie dai costruttori d'organo ottocenteschi di ogni nazione, non è stata esaurientemente documentata. Né le ricerche nel campo della fisica acustica delle canne d'organo si possono dire, per ora, esaurienti. Si segnala a proposito di questo argomento la trattazione del dott. P. Donati, *Dispense del seminario sul restauro*, Pistoia, Accademia di musica italiana per organo, 1975, dattiloscritto, a cui si rimanda per ulteriori dettagli sia in ordine storico che tecnologico.

⁽²²⁾ L. ROVIGHI, *op. cit.*, passim.

⁽²³⁾ Si rimanda ancora alle numerosissime citazioni contenute nello studio di L. ROVIGHI, *op. cit.* Rammentiamo, ad esempio, quanto dice S. Ganassi *op. cit.*, qualificando, nelle tre suddivisioni della «Regola & ordine del sonare artificioso», la «galanteria» che permette di creare variazioni anche «di una terza & più e mancho» («galanteria vivace») o di un tono («mediocre») o un semitono o «mancho de diesis» («soave over placabile»). Anche il Mazzocchi (D. MAZZOCCHI, *Madrigali a 5 voci*, Roma, 1638) nella prefazione descrive «Questo v significa solleuatione, ò (come si suol dire) messa di voce, che nel nostro caso è l'andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopradetto x (...)» cioè di circa 1/5 di tono.

⁽²⁴⁾ Sulla *messa di voce* e sull'interpretazione delle prescrizioni di molti autori, non esiste però una univoca opinione né negli esecutori attuali, né negli studiosi.

mento, sia dal materiale con cui si costruivano le corde. Esiste una lunga discussione dell'Artusi⁽²⁵⁾ dalla quale si deduce come le caratteristiche dello strumento condizionino il *timbro* e quindi la *pronuntia*: «il corpo dello Instrume(n)to fa differe(n)za di suono» «La diuersità delle corde fa diuersi effetti» «Quanto alla terza consideratione, se le corde siano d'acciaio, è di budella, ò d'oro, ò d'argento saranno percosse con le dita faranno vno effetto, che essendo percosse con altra materia più dura faranno il suono diuerso dal primiero; & ciò nasce, perché, mentre che con le dita, che sono molli & tenere si toccano, per quasi che quella mollitie smorzi alquanto di quella asprezza, che seco dalla natura portano; si come ancora percotendole con altra materia più cruda, renderanno il suono più crudo alle orecchie, non tale che sia insopportabile, ma si bene che la differenza tra l'uno & l'altro si scorgerà» Analogamente a quanto aveva detto Galilei⁽²⁶⁾ l'Artusi propone l'«esperienza istessa; ponete delle corde di cetra sopra il liuto, & di quelle del liuto sopra la cetra, che bene percotendo l'una & l'altra» sentirete effetti diversi «da quello che faceuano, quando ne' propri instrumenti erano collocate; il che nasce dal corpo de gl'instrumenti, & non dalle corde (...) altrettanto vi dico se ponerete delle corde di budella sopra il Clauacembalo, egli è tanto grande di corpo che perdendovisi per entro, il suono si ammutisce (...)» L'influenza del *timbo* sull'accordatura è esplicitamente affermata dal Galilei⁽²⁷⁾, parlando degli intervalli di terza e sesta: «Imperoché le fecion tali, che di quella misura che si costumano nel liuto, sarebbero nell'arpicordo poco meno che intollerabili. & vengono tollerate nel Liuto per la mollitie e delicatezza della materia del mosso e del mouente, (...) di che accertar si può ciascuno a uoglia sua con l'esperienza, assicurandolo che temperando lo strume(n)to da tasto con il liuto, senza rimuouer le corde & le penne: o mettendo al liuto le corde come usa lo strumento da tasti, lo percuota con una, o più penne, si faranno le decime maggiori così poco tonde all'udito, & ui è di più quelle che nasceranno con il mezzo del Diesis, ch'elle saranno poco meno che intollerabili. Comporterebbesi il temperamento del liuto nell'arpa doppia quant'in esso liuto, & più forte». Ancora oggi non può essere che la sperimentazione a dare indicazioni

(25) G. M. ARTUSI, *l'Artusi ouero delle imperfezioni della musica moderna*, Venezia, 1600.

(26) V. GALILEI, *Discorso attorno alle opere dello Zarlino*, Firenze, 1589, p. 127.

(27) V. GALILEI, *op. cit.*, p. 127.

(e forse prove) sull'originaria *pronuntia* strumentale ⁽²⁸⁾ e ciò può avvenire, per gli strumenti da tasti, in due modi: o ricostruendo la tecnica conseguente alla diteggiatura descritta, ad esempio da Diruta ⁽²⁹⁾, o sperimentando le possibilità di esecuzione sull'archicembalo ⁽³⁰⁾. Il Diruta, come è presumibilmente noto, richiede che «le dita premano il tasto, e non lo battano, e leuando le dita quando s'inalza il tasto». «Calcare» e «battere» sono due diversi modi di produrre l'«armonia»: «l'effetto è questo, che calcando il tasto, fa l'armonia vnita, la doue per lo contrario battuto la fa disunita (. . .) come d'uno, che ca(n)tando vado ripiglia(n)do il fiato ad ogni nota». Ma «gl'Istrumenti da penna vogliono essere battuti per cagione dei i Saltarelli, e delle penne à ciò meglio giuochino». Più in dettaglio, la *pronuntia* si deve riconoscere da «(. . .) qualsiasi le dita buone, e cattiuè, poiche de dita fauelliamo, somigliantemente delle note buone, e cattiuè». Infatti «erano quelli, che dicono poco rileuare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiuà»; cioè, secondo il Diruta, le note buone si pigliano con l'indice e l'anulare, mentre con le altre dita (della mano destra) si pigliano le note cattiuè. Le note buone sono quelle su cui cade l'accento: dall'ineguaglianza del tocco nasce così la *pronuntia* a similitudine degli accenti sulle sillabe lunghe. In connessione, – o per altri, in contrasto – con il Diruta si vedano le istruzioni di Frescobaldi stesso ⁽³¹⁾, il quale usa spesso il termine «affetti» per indicare una esecuzione particolarmente espressiva sulla tastiera: in pratica una esecuzione caratterizzata da irregolarità ritmiche. Qui il ritmo è usato in funzione di *pronuntia*, come ad esempio per l'uso dell'arpeggiato, del passeggiato, delle sospensioni «secondo i loro affetti [dei Madrigali], ò senso delle parole».

⁽²⁸⁾ Sui rapporti tra l'accordatura e il *timbro* dello strumento esistono studi assai minuziosi solo nel merito del pianoforte. Tali studi devono essere estesi agli strumenti «antichi», come in parte è stato iniziato dal G. A. M. «Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale», Université Paris VI, numeri vari. A cura di M. Tiella sono in corso studi anche presso l'Istituto G. Ferraris di Torino. Sull'argomento esiste una tesi del dott. C. Bini (Università degli Studi di Pisa - Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, anno accademico 1975-76), «Accordatura ed audizione», relatore dott. M. Tiella.

⁽²⁹⁾ G. DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, 1593, p. 6.

⁽³⁰⁾ A cura di M. Tiella è stato ricostruito, sulla base dei disegni e delle istruzioni contenute nel L. V. dell'Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica di Nicola Vicentino, un archicembalo a scopo di sperimentazione delle teorie del Vicentino e in genere dei problemi pratici di accordatura degli strumenti cromatico-enarmonici, nonché delle possibilità di esecuzione di musiche adatte agli stessi. Lo strumento è stato più volte presentato a Convegni e Dibattiti e sullo stesso sono stati eseguiti numerosi esempi musicali da M. Tiella.

⁽³¹⁾ G. FRESCOBALDI, *Il secondo libro di toccate* (. . .), Roma, 1637, prefazione.

A. Banchieri, che, come abbiamo visto, insiste sulla *pronuntia* dell'organo, dà pure indicazioni precise circa la diteggiatura; la diteggiatura non può non essere all'origine della *pronuntia* da lui auspicata. «Vnisono nella mano dritta quando saglie per gradi si principia con il terzo deto mutasi il quarto, poi ritornasi di terzo in quarto sin'al fine della diminuta, allo scendere si dà principio con il terzo, mutasi con il secondo poi resumesi di terzo in secondo: Nella manca allo scendere per gradi principiasi con il terzo deto si seguita con il quarto resumendo di 3. in 4. allo saglire cominciasi con il 3. seguita il 2. & resumesi di 3. in 2. Seconda nella mano dritta pigliasi il tasto graue con il secondo deto, & l'acuto con il 4. risoluendo il terza con il 2. Nella mano manca pigliasi il graue con il 4. l'acuto con il 2. risoluendo in terza con il 4. Quarta in amendue le mani tiensi l'ordine della terza. Quinta vuota pigliasi nella mano dritta il tasto graue con il deto secondo l'acuto con il quinto, essendo piena si pone in mezzo il 4. Nella mano manca il graue pigliasi co il 5 l'acuto co il 2. ouero il graue co il 4. l'acuto il primo esedo piena in mezzo si pone il quarto». Le indicazioni per la sesta sono analoghe. «Settima nella dritta non é in vso, nella manca veggasi gli groppi. Ottaua in amendui le mani pigliasi con gli deti estremi; Nella mano dritta se sia quinta trà il graue, & mezano pon gasi in mezzo il 3. se sia quarta il 2. Nella mano manca la quinta co il graue si pone in mezzo il secodo. Salti di terze, & quarte nella mano dritta ascendenti si serue del 2. & 4. deti, discendenti, 4. & 2. salti di quinte, seste, & ottaue in amendui le mani ad libitum. Groppo semplice nella mano dritta si trilla con il 4. & 3. deti nella manca con il primo, & secondo». Segue il modo di eseguire il «Groppo composto» (*op. cit.*, p. 62).

L'imitatio violistica» a cui ricorre, più o meno nella stessa epoca, Samuel Scheidt, nella scia della tradizione dello Sweelinck⁽³²⁾, dimostra una analoga ambizione: il superamento cioè della rigidità del tocco degli strumenti da tasto e l'avvicinamento alla *pronuntia* verbale attraverso l'*imitatio violistica*, l'imitazione dell'espressività del violino – e più in generale dello strumento ad arco – riconosciuto più adatto tecnicamente, ad imitare la voce. Scriveva Mersenne: «La Viole, qui contrefai la voix en tout ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye (. . .)»⁽³³⁾ confermando il favore universale che questo tipo di interpretazione godeva anche nella prima metà del sec. XVII.

⁽³²⁾ S. SCHEIDT, *Tabulatura Nova* (. . .), Hamburgi, 1624, Ugrino Verlag, Amburgo, 1964, passim.

⁽³³⁾ M. MERSENNE, *L'Harmonie Universelle*, Paris, 1636, 4. Liure des Instruments.

Anche il Penna ⁽³⁴⁾ dà indicazioni di diteggiatura che si rifanno alla tecnica voluta dal Diruta: «Ascendendo la Mano destra, le dita si muovono uno dopo l'altro, e prima il medio, dopo l'anulare, e poi il medio & così à vicenda si caminno mentre però non suonassero le dita insieme; mà nel discendere si mutino il medio, poi l'Indice poscia il medio &, mà ascendendo la sinistra si facci il contrario, cioè prima il medio, dopo l'Indice, & nel' discendere, il medio, poi l'anulare, &.» ⁽³⁵⁾. Dice anche, pur senza nominare le note «buone e cattive»: «Che volendo far trilli (. . .) facendoli con la mano sinistra, per ordinario si fanno con il medio, & Indice; ma con la destra, per lo più deono farsi con l'Anulare, e Medio» ⁽³⁶⁾. Una riprova del perdurare anche fuori d'Italia della tradizione che si ricollega alla tecnica e alla diteggiatura già proposte si trova nel Mayer, che scrive come la mano sinistra e rispettivamente la destra, debbano percorrere la tastiera suonando, a partire dalle estremità fino al centro, con dita contrassegnate con i numeri 0 e 1 per la sinistra, 1 e 2 per la destra e rispettivamente 3 e 2 per ciascuna mano una volta oltrepassato il centro. Raccoglie in una tabella per la diteggiatura degli intervalli i casi che riguardano la mano sinistra e la destra quando si suonino seconde, in su o in giù, terze e quarte, quinte e seste, settime e ottave ⁽³⁷⁾. È anche noto quanto dice C. Ph. E. Bach, confermando ancora una volta l'orientamento qui documentato «un buon esercizio consiste nel cantare noi stessi una frase, per capirne la giusta interpretazione» ⁽³⁸⁾ la quale è costituita «nell'abilità di far percepire all'orecchio, cantando o suonando, il vero contenuto e il vero sentimento di una composizione musicale (. . .) attraverso la forza e la delicatezza dei suoni, l'accento, lo scatto, il legato, lo staccato, il vibrato, l'arpeggiato, le note tenute, il rallentando e l'accelerando». A quest'epoca il *linguaggio musicale* aveva già sostituito la *musicalità del linguaggio* nella ricerca espressiva e che costituisce, secondo il nostro intendimento, l'uso dei mezzi espressivi usati non tanto nella prospettiva di una dinamica del suono come volume, quanto allo scopo di evidenziare le minime sfumature timbriche. In questa luce va inteso il favore riscontrato dal clavicordo, che non era soggetto a tutte le *imperfezioni* degli altri strumenti da tasto, se non a quelle dovute all'accordatura fissa, in

⁽³⁴⁾ L. PENNA, *Li primi albori musicali* (. . .), Bologna, 1684.

⁽³⁵⁾ L. PENNA, *op. cit.*, III L., C.XX, p. 197.

⁽³⁶⁾ L. PENNA, *op. cit.*, p. 152.

⁽³⁷⁾ J. F. B. C. MAJER, *Museum Musicum*, Schwäb. Hall, 1732, facs. Bärenreiter, p. 46-47.

⁽³⁸⁾ C. PH. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753-62, Cap. III, par. 12.

quanto essa permetteva anche una più spontanea *messa di voce*, da realizzare con variazioni adeguate di pressione nel diteggiare, nonché di tutte le altre sfumature espressive così ben delineate da C. Ph. E. Bach nella citazione sopra fatta.

Ritornando al punto in cui si proponevano due diverse possibilità di realizzare la *pronuntia* sugli strumenti ad accordatura fissa, resta da esaminare quanto spazio poteva essere consentito a questa ricerca dall'uso degli strumenti genericamente indicati come cromatico-enarmonici e più particolare dall'archicembalo del Vicentino, dall'arciorgano e dagli organi doppi «inarmonico e diatonico»⁽³⁹⁾ nonché da tutta quella serie di strumenti più propriamente *panarmonici* progettati e costruiti tra i sec. XV e XVIII⁽⁴⁰⁾. Sorvolando in questa sede sulle diverse interpretazioni date alla struttura di tali strumenti nelle successive epoche (ma basti ricordare che essi vennero interpretati come mezzi di confronto per il canto, mezzi di realizzazione dell'espressività vocale, mezzi di unificazione dei sistemi di accordatura in contrasto tra di loro – come il «pitagorico» e il «mesotonico» –, mezzi di esecuzione dei sistemi classici di tetracordi assieme ai *generi* dell'«antica musica» e infine mezzi di accompagnamento di strumenti di taglio qualsiasi) ci limiteremo all'interpretazione originaria del Vicentino, citata all'inizio di questo intervento: al tentativo di ampliare le possibilità espressive «secondo le lingue di ciascuna nazione». La genialità del Vicentino, del tutto degno del titolo di Arcimusico, consistette nel trovare una soluzione meccanica al problema di far coesistere su uno stesso strumento due accordature fondamentalmente inconciliabili⁽⁴¹⁾ in grado di dare, per differenza, gli intervalli necessari per «ridurre alla moderna pratica» la musica strutturata nei tetracordi greci. Se però ci fermiamo solo all'interpretazione della *pronuntia*, di cui il Vicentino non dà esempi musicali scritti, troviamo che essa può essere realizzata scegliendo volta per volta il micro-intervallo che distorce l'armonia nel senso di riprodurre gli *accenti*. I micro-intervalli corrispondono agli intervalli ottenuti per sottrazione, ad esempio, tra la quinta «perfetta» (frequenze nel rapporto 3/2) e la quinta temperata (*participata* di qualsivoglia parte del *comma sintorico*) secondo l'accordatura del cap. VI del V Libro, oppure

⁽³⁹⁾ V. GAI, *Gli strumenti musicali della Corte Medicea* (...), Licosa, Firenze, 1966, p. 24.

⁽⁴⁰⁾ M. TIELLA, *Problematica della musicologia storica*, Parte I «L'archicembalo» (di prossima pubblicazione).

⁽⁴¹⁾ Una soluzione meccanica precedente al Vicentino sembra ritrovata nell'organo di Lorenzo da Pavia conservato al Civico Museo Correr di Venezia, vedi M. TIELLA, *The Organ Yearbook*, 1976, Vol. VII, p. 4-15.

del «quinto di tono vicentiniano»⁽⁴²⁾ secondo l'accordatura del cap. V del V Libro. Con ciò si viene a «mutare spesso i gradi Musicali, così de gradi de Toni come anchora de semitoni, et delle terze maggiori, et delle minori, et sempre mutando (pur in proposito del sonare e del cantare, quando sarà sopra le parole); il Compositore auertirà bene à questo passo, che é di molta importanza»⁽⁴³⁾ scegliendo, nell'esecuzione pratica, note dell'una o dell'altra tastiera⁽⁴⁴⁾. Infatti, dalla divisione del tono, cioè del grado della scala, in cinque parti (che non è detto siano quinti di tono) si ottengono i micro intervalli che possono essere utilizzati sia in linee melodiche, in accordi in *gruppi* ed *esclamazioni*⁽⁴⁵⁾ sull'esempio ben noto di quanto è scritto nella *Canzon del principe*⁽⁴⁶⁾, forse per ora l'unico esempio di musica dedicata ad uno strumento del tipo archicembalo che contenga spunti per l'uso nei *passaggi* della gamma dei microintervalli. Attraverso il calcolo dei valori di questi intervalli, si può dire che la *pronuntia*, anche sugli strumenti da tasto, poteva avvalersi di una gamma di intervalli tra circa 5 cents (comma sintonico partecipato) fino ai circa 38 cents (del «quinto di tono vicentiniano»), o dei valori intermedi che nascono per differenza tra gli intervalli dell'accordatura del *Clavemusicum Omnisonum* del Trasuntino⁽⁴⁷⁾ e delle accordature dei teorici successivi (Mersenne, Kircher, Colonna e così via). Nessuno può negare anche la possibilità di *messe di voce* in forma di «del principiar sotto la nota» o «modo di portar la voce», attraverso successioni di microintervalli, o note omologhe ribattute (con distanza di microintervalli), raggiungendo l'ampiezza a volte proposta per la *mesa di voce* negli strumenti ad accordatura mobile⁽⁴⁸⁾. Tutto ciò fa parte di una prassi esecutiva che può essere solo ricostruita attraverso la sperimentazione sugli strumenti ricostruiti: con ciò non ci si sottrae alla previsione di reazioni negative (già rilevate nei precedenti esperimenti)⁽⁴⁹⁾ nella convinzione di aprire un nuovo e impre-

(42) Oltre all'op. cit. di H. W. KAUFMANN e all'articolo di R. MANIAKES (...) sui valori degli intervalli vicentiniani, vedi M. TIELLA, *The Archicembalo of Nicola Vicentino*, in «The English Harpsichord Magazine», Vol. 1 n. 5, 1975, pp. 134-144.

(43) N. VICENTINO, *op. cit.*, L.I, Cap. XXIII.

(44) La distribuzione delle note è diversa a seconda dell'accordatura prescelta. Nella seconda accordatura sulla tastiera inferiore si raggiungono le terze naturali (ammessa una *partecipazione* di 1/4 di comma sintonico) e sulla seconda tastiera le quinte (nel rapporto esatto 3/2). V. anche: M. TIELLA, *La ricostruzione dell'Archicembalo di N. Vicentino*, in «Strumenti e Musica», a. XXXIII, n. 1 e 2.

(45) F. ROGNONI, *Selva de varii pasaggi* (...), Milano, 1620.

(46) BR. MUS. MS Add. 30491, Ugrino Verlag, Hamburg.

(47) Civico Museo di Bologna.

(48) v. nota 23.

(49) Si richiede un'ampia disponibilità a rivedere, anche radicalmente, i criteri interpretativi correnti e la disponibilità a sperimentare le *strutture* degli strumenti *cromatico-enarmonici* in senso espressivo.

cisabile confine all'interpretazione della musica strumentale del sec. XVI e XVII.

Ormai più accettata è la prassi di *pronuntia* strumentale negli strumenti a fiato, soprattutto per i flauti a becco, di cui sono ormai assai diffuse le ricostruzioni su modelli rinascimentali o pre-barocchi. Per questi strumenti la tecnica della lingua conduce inevitabilmente ad una più o meno accentata *pronuntia*, a meno che appropriati interventi tecnologici tolgano ai flauti la naturale disponibilità a pronunciare, come si è detto per le canne l'organo. Ormai la *messa di voce* è entrata qui nella prassi esecutiva, anche grazie all'approfondimento delle tecniche descritte dagli autori rinascimentali per merito di corsi come quello di Urbino, Pamparato ed altri.

Silvestro Ganassi ⁽⁵⁰⁾ scrive testualmente «come il degno e pfecto dipintor imita ogni cosa creata al natura la uariation di colori cosi con tale instrumento di fiato & corde patrai imitarr el proferir che fa la humana voce» e specifica che le cose richieste «da esso Istromento» sono tre e cioè «el fiato seconda la mano terza la lingua». Aggiunge subito «quato al fiato la voce humana (. . .) poiché quando el cator cata alcuna composition co parole placabile lui fa la pnucia placabile se giocoda & lui co il mo giocodo po uoledo imitar sile effetto si pociedera il fiato mediocro accio si possa crescere e minuir ali sui tepi». Per il Ganassi anche i «moti originari» della lingua sono tre: il primo con le sillabe «te che te che» per produrre un «effetto crudo e aspro», cioè di «durezza»; il terzo moto «piacevole e piano» «*LERE LERE LERE LE*» cioè di «tenerezza; il secondo «*TERE TERE TERE TE*», che è formato dalla prima parte del primo moto (*te*) e dalla seconda parte del terzo moto (*re*) e «viene quindi ad aver un teperameto (. . .) de durezza e tenerezza» cioè «mediocre». Di qui nasce un'altra importante distinzione tra «lingua dreta» (lingua diritta) e «lingua riversa» (lingua contraria): la «lingua dreta» o «lingua di testa» («nota che tutti gli effetti che fa la lingua dritta di adimanda lingua di testa pche la occupa il fiato di sotto il palato o presso i denti») altro non é che la prima sillaba del primo e secondo moto originale (*te*) («qlla che piu pferisse le sillabe como e la prima originale») in cui la vocale *e* può anche essere sostituita dalle vocali *a, i, o, u* (*ta, ti, to, tu*) a seconda della maggior facilità di ciascuno a pronunciare l'una o l'altra vocale («accioche possi iniustichar quala sillaba ouer letera la natura ti habia dotado»). È importante sottolineare che

⁽⁵⁰⁾ S. GANASSI, *Opera Intitolata Fontegara* (. . .), *op. cit.*

la «durezza» della prima sillaba (*te*) si può ottenere anche con le sillabe «*de*» (*d, di, do, du*) così come «*che*» («*cha, chi, cho, chu*») e «*ghe*» («*gha, ghi, gho, ghu*»). Quello che il Ganassi definisce come «lingua di gorza» («p la occupatione del fiato che la fa appresso la gorza») è il modo di pronunciare sia la prima che la seconda sillaba del terzo moto originale («seria qlla che mancho proferira le sillabe como e la terza originale»). Anche in questo caso la vocale potrà essere scelta, come già detto in precedenza, secondo la natura di chi «pronuntia». Il Ganassi cita poi un'altra lingua «laquale no proferisse sillaba niuna & il moto suo sie da vno labro a laltro & per occupar il fiato arente i lapri lasi domanda lingua di testa»). Nella «Regola & ordine del sonare artificioso» ancora ritorna un paragone con il canto: «volendo tu imitar la ragioe bisogna sia imitatrice ali suficiente & perito cantore». Anche in questa regola tre sono le le suddivisioni: «l'imitatione» della «voce humana» nel suo modo di crescere e di calare e della «natura delle parolle» con «effetti suavi & vivaci»; la «prontezza», che deriva dal fiato «quietissimo & dapoi superbissimo» oppure «mediocre»; la «galanteria» che deriva dal «tremolo delle dita» e che permette di creare variazioni anche «di una terza & più e mancho» («galanteria vivace») oppure di un tono («mediocre») o un semitono o «mancho de diesis» («soave over placabile»). Quest'ultima definizione del Ganassi non può non richiamare le ambizioni del Vicentino e la sua cura nel progettare uno strumento da tasti in grado di seguire le minime inflessioni insite nella musicalità del linguaggio ⁽⁵¹⁾.

Non meno importante deve essere la *pronuntia* nel cornetto: ciò apre il discorso della forma del bocchino e della tecnica del labbro. Ma «la lingua è quella, che più d'ogni cosa, nell'esecitio de gl'istrumenti da fiato, é principalmente nel cornetto, effettua il buono e 'l bello (...)» per dirla con il Rognoni ⁽⁵²⁾ il che presuppone che il suonatore attuale sia orientato alla ricerca di una emissione «acciò che non abbi del corno, & muto» ⁽⁵³⁾. Ma a differenza degli strumenti ad ancia, così diffusi nei

⁽⁵¹⁾ Lo schema generale dei «moti» secondo Ganassi è il seguente:

1° moto («durezza») teche teche / tacha teche tichi tocho tuchu /

dacha deche dichí docho duchu

2° moto («mediocre») tere tere / tara tere tiri toro turu / dara dere diri doro duru

chara chare chari charo charu

ghar gher ghir ghor ghur

3° moto («tenerezza») lere lere / lara lere liri loro luru

Numerose citazioni, anche d'epoca più recente, sono state raccolte in:

M. CASTELLI, E. DURANTE, *Del portar della lingua negli istrumenti di fiato*, «Archivum Musicum, S.P.E.S., Firenze, 1979.

⁽⁵²⁾ F. ROGNONI, *op. cit. Avvertimenti per gli stromenti da fiato.*

⁽⁵³⁾ F. ROGNONI, *op. cit. ibid.*

sec. XVI e XVII, dei quali non abbiamo praticamente la possibilità di usare i generatori originali ⁽⁵⁴⁾, vari strumenti a bocchino permettono l'uso di generatori conservati in condizioni presumibilmente originarie. Per questo tipo di strumenti, dunque, non esistono difficoltà tecnologiche da superare per sperimentare la *pronuntia*: mentre per le ance non si può che rifarsi ad esemplari ottocenteschi che si ritengono ragionevolmente simili alle ance più antiche. L'esperienza dimostra che tali ance producono suoni «crudi & aspri»: questo aspetto ci ripropone una ultima *famiglia* strumentale, per la quale tale definizione è stata usata e per la quale molto è stato scritto sull'emissione da ricercare: gli strumenti ad arco, in particolare quelli *da braccio*. Inseriremo a questo punto una considerazione fisico-acustica (che non è quindi soltanto d'ordine estetico): tanto più il suono è «aspro», tanto più esso è potenzialmente in grado di fornire maggiori possibilità espressive. La storia del gusto musicale dimostra che col passare del tempo si è continuato a «scurire» il timbro degli strumenti, poiché ha prevalso la sensazione che la *dolcezza* equivalesse alla mancanza di suoni armonici o quantomeno ad una austera povertà degli stessi nel timbro dello strumento: con ciò si è indubbiamente sottratto agli strumenti alcune capacità espressive. Ma la *dolcezza* dello strumento ad arco, dice in modo esemplare il Rognoni, non risulta «se (lo strumento) della soave arcata non vien temprato, é radolcito: da qui imparino coloro, i quai hanno un certo sonar crudo senza stender l'arco sopra la viola (...) ben serrato alla viola (...)» ⁽⁵⁵⁾. «La viola da gamba, é istromento delicato, in particolare se viene sonata con bella archata acentata, con i suoi tremoli, con passaggi regolati che siano ben compartiti, con Arco ben serrato alla viola (...)» ⁽⁵⁶⁾. «L'archetare, ò lireggiare di questi stromenti é il medesimo delle viole, la Lira in se stessa ama l'arco longo, acciò si possa lireggiare meglio» ⁽⁵⁷⁾. «Per lireggiare s'intende far due tré ò più note in una sola arcata (...) e volendo che rieschino bene bisogna farle adagio (...). Il lireggiare affettuoso, cioè con affetti, è il medesimo (...)» ⁽⁵⁸⁾.

Gli *accenti* sono realizzati con minime sfumature di pressione dell'indice sull'arco e quindi di esso sulle corde, ma altre possibilità, a seconda

⁽⁵⁴⁾ Le ance più antiche conservate, ma presumibilmente non utilizzabili, sembra siano quelle provenienti dalla collezione di strumenti absburgica del Castello di Ambras (Innsbruck).

⁽⁵⁵⁾ F. ROGNONI, *op. cit.* Della natura delle Viole da Gamba.

⁽⁵⁶⁾ F. ROGNONI, *op. cit. ibid.*

⁽⁵⁷⁾ F. ROGNONI, *op. cit.* Della Lira da Gamba, & da Braccio.

⁽⁵⁸⁾ F. ROGNONI, *op. cit.* Istruzione per archeggiare o lireggiare gli instrumenti d'arco.

delle epoche, vengono presentate, come «il tremar del braccio de lo archetto» ⁽⁵⁹⁾ voluto dal Ganassi, «tremar (...) le dita de la mano del manico» come abbellimento eccezionale ⁽⁶⁰⁾, fino alla «similitudine di oratione co(n)citata» voluta da C. Monteverdi ⁽⁶¹⁾. Il tipo delle corde, studiato fin dalle prime fonti pervenuteci ⁽⁶²⁾, deve essere soprattutto di forma sottile rispetto alla lunghezza: in ciò sta la differenza con la Viola «car le Violon a trop de rudesse, d'autant que l'on est contrainst de monter de trop grosses chordes pour esclater dans les suiets, ausquel il est naturellement proprie: & si on le monte comme la Viole, il n'en sera different qu' 'en ce qu' il n'a point de touches (...)» secondo il Merse-
 senne ⁽⁶³⁾. Questa considerazione aprirebbe lo spazio ad un'altra digres-
 sione, ahimé non di secondaria importanza nello studio della *pronuntia*,
 che si cercherà di condensare: l'*inarmonicità* degli armonici prodotti da
 corde nelle quali il diametro non è trascurabile rispetto alla lunghezza
 vibrante (come nelle corde avvolte) ⁽⁶⁴⁾. È vero che questa affermazione
 trascina con sé il problema, risolto da Helmholtz ma non chiuso per
 altri studiosi, se la consonanza dipenda dalla maggiore (o minore) quan-
 tità di armonici coincidenti o tra loro accordati secondo la scala naturale
 (rapporti semplici delle frequenze); tuttavia è una riprova che la *dolcezza*
 del suono – e quindi l'espressività della pronuncia – non dipende dall'as-
 senza degli armonici nello *spettro* emesso assieme alla nota fondamentale,
 ma bensì dalla reciproca consonanza degli armonici. Ciò richiede, secondo
 i risultati delle sperimentazioni già avvenute, l'uso di corde il più pos-
 sibile sottili, la cui maggiore deformabilità, durante il transitorio d'attacco,
 consente una *messa di voce* più evidente, perché solo nel periodo di regime
 la frequenza emessa è stabile. Analogo risultato, per certi versi, è stato
 ottenuto aumentando il diametro delle corde ma proporzionalmente au-
 mentando l'impeto dell'attacco ⁽⁶⁵⁾; i risultati a volte ottenuti non pos-

⁽⁵⁹⁾ S. GANASSI, *Regola Rubertina*, p. VI.

⁽⁶⁰⁾ S. GANASSI, *op. cit.* Cap. II.

⁽⁶¹⁾ C. MONTEVERDI, *Madrigali Guerrieri, et Amorosì*, Venezia, 1638, prefazione.

⁽⁶²⁾ Oltre alle istruzioni di S. GANASSI, *op. cit.* vedasi in W. BACHMANN: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, Breitkopf, 1964, passim.

⁽⁶³⁾ M. MERSENNE, *op. cit.* 4. *Liure des Instruments*, p. 195.

⁽⁶⁴⁾ È dimostrato che a causa del diametro notevole delle corde, ad es. di pianoforte (ma in generale il fenomeno si ripresenta in tutti i tipi di corde) gli armonici possono essere non accordati con le frequenze teoriche per starti anche superiori al 30% del valore. Vedi le fonti relative nella tesi citata nella nota 28.

⁽⁶⁵⁾ Questo è stato, probabilmente, il procedimento alla base del «perfezionamento» degli strumenti a tastiera, certo nel caso del fortepiano che diventò piano-
 forte; ma anche i clavicembali sopportarono, a quanto pare, corde sempre più robuste e più tese, durante il sec. XIX, fino al punto da risultare deformati o danneggiati degli eccessivi sforzi imposti alle loro strutture.

sono tuttavia essere ritenuti allineati con la ricerca musicologica sui reperti storici. Essi dimostrano, in genere, che lo *stato di sollecitazione* delle strutture fisiche che compongono gli strumenti è portato ai limiti della resistenza meccanica dei materiali: di conseguenza tale limite potrebbe essere anche raggiunto aumentando artificialmente le forze agenti sulle strutture degli strumenti (nel caso più semplice, aumentando il diametro delle corde).

Il campo di indagine (che qui si prospetta in relazione alla ricostruzione della *pronuntia*) è tuttavia aperto ad ogni prospettiva, poiché sarebbe necessario approfondire i fenomeni di invecchiamento dei materiali sotto tensione che costituiscono le strutture degli strumenti musicali ⁽⁶⁶⁾, fenomeni che si ritengono di primaria importanza per l'interpretazione dell'emissione del suono negli strumenti storici. Va da sé che il rispetto delle dimensioni delle strutture ha una importanza sostanziale per ottenere risultati attendibili nella sperimentazione, così come altrettanto importante è l'uso dei materiali eguali o almeno molto simili a quelli antichi (problema di difficile soluzione per le corde soprattutto metalliche) accettando le conseguenze inevitabili, cioè le deformazioni che i modelli subiranno a somiglianza degli originali. Lo stato di sollecitazione è infatti vicino ai limiti della resistenza meccanica dei materiali, i quali subiscono «adattamenti» che sono noti come deformazioni elastoplastiche e che costituiscono in effetti modifiche alla stessa struttura fisica dei materiali.

La fragilità è particolarmente evidente in strumenti come il liuto (tipo strumentale che è stato quasi trascurato in questo intervento) che deve essere costituito da una massa limitata, per poter evidenziare una *pronuntia*. *Pronuntia*, per concludere, che dovrà essere voluta, parafrasando ancora una volta il Rognoni, «da qualcheduno che sappia del mestiero», altrimenti, «per non hauer cognitione del instromento, il medesimo occorrerà, anchora delli altri instrometi, come da fiato, perché non hanno la terminatione della lingua, per il leuto, & arpa, l'acomodatione della mano, & altri auertimenti a simili instromenti, sebene li perfetti sonatori si accomodano al tutto, accomodando il passaggio al suo dovero se bene con difficultà grande (. . .) a questo auertino i studenti di pigliar opere paseggiate da altri, mà da quelli che hano cognitione del instromento che si uol far professione; perche à ognuno il suo mestiero, & questo basti» ⁽⁶⁷⁾.

⁽⁶⁶⁾ Studi al riguardo sono in corso da parte del prof. V. Gai di Firenze e dei suoi consulenti.

⁽⁶⁷⁾ F. ROGNONI, *op. cit.*

Un ringraziamento va alla collaborazione avuta dal prof. Lorenzo Girodo, soprattutto nella ricerca delle fonti: assieme a lui ho presentato la prima versione di questo studio al Convegno Internazionale di Studi «Heinrich Schütz e il suo tempo» – Urbino, luglio 1978 – organizzato dalla Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Kassel) e la Società Italiana del Flauto Dolce (Roma).

RIASSUNTO – Viene esaminata una particolarità espressiva, richiesta agli esecutori di strumenti musicali anche a tastiera, soprattutto in uso nel rinascimento, denominata «pronuntia». Con tale prassi documentata in numerosissime fonti, l'emissione del suono doveva essere ricercata in modo da imitare la voce umana nella pronuncia delle consonanti, oltre che nelle più sottili inflessioni espressive.

ZUSAMMENFASSUNG – Es wird eine Besonderheit des Ausdrucks untersucht, die, von Spielern von Musikinstrumenten einschliesslich der Tasteninstrumente verlangt, vor allem in der Renaissance gebräuchlich war, welche mit «pronuntia» bezeichnet wird. Bei dieser Praxis, die in zahllosen Quellen niedergelegt ist, musste die Tonerzeugung in einer solchen Art angestrebt werden, dass die menschliche Stimme in der Aussprache der Konsonanten sowie in einem verfeinerten ausdrucksvollen Tonfall nachahmte.

SUMMARY – The «pronuntia» of the musical instruments during the Renaissance and the baroque age. It is pointed out the expressive peculiarity the musical instrument players had been expected to practice mostly in the Renaissance age – not not only in the wind instrument playing but also on the keyboards – named «pronuntia». According to this practice sounds had to be done imitating the pronunciation of the consonants by human voice, as well as her subtle expressive inflexion.

Indirizzo dell'autore: dott. arch. prof. Marco Tiella - Via Rialto, 30
38068 Rovereto (Italy)
