

## Premessa

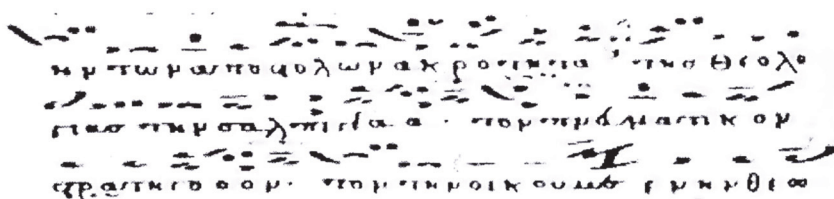
*Il presente scritto intende presentare al lettore l'evoluzione delle scritture musicali e delle relative esperienze semiografiche che caratterizzano in maniera decisiva la produzione musicale storica. Dall'antica Grecia in poi, beninteso limitatamente ai contesti nei quali l'impiego di notazioni sia stato almeno per qualche ragione significativo. L'ambito di riferimento è l'occidente, con un capolinea geografico rappresentato dalla notazione bizantina e un capolinea storico collocato a valle dell'epoca delle intavolature, tra le prime esperienze di notazione del basso continuo. Quindi, la trattazione è tutt'altro che assolutamente onnivora. Essa, inoltre, procede su un piano divulgativo - nell'accezione più onesta del termine - rivolgendosi a chi si proponga o debba acquisire informazioni fondamentali sulla storia della semiografia musicale in maniera organica. Tuttavia non mancano, per ciascuno dei macrotemi chiamati in causa, occasioni di approfondimento, che ampliano l'offerta informativa e formativa più che altro sul fronte tecnico operativo e del linguaggio specialistico; esse, tuttavia, possono essere facilmente individuate e bypassate da chi non cerca l'acquisizione di conoscenze tanto specifiche.*

*l'autore*

## LA NOTAZIONE BIZANTINA

## LA NOTAZIONE BIZANTINA

Quando l'imperatore Costantino nel 330 trasferì la sua sede imperiale da Roma a Bisanzio, chiamò la città Costantinopoli. La metà orientale dell'impero romano greco-orientale e la sua cultura (fino alla conquista di Costantinopoli da parte degli Ottomani nel 1453) viene tuttavia denominata "Impero bizantino", caratterizzato da una "cultura bizantina", mentre la notazione musicale della Chiesa d'Oriente viene chiamata "notazione bizantina". Le prime scritture vocali erano soprattutto finalizzate a fissare l'articolazione del testo; il melos, gli intervalli tra i suoni rimanevano ancora riservati alla trasmissione orale. I segni della notazione paleobizantina, fino alla metà del XII secolo, non hanno quindi alcun movimento relativo all'altezza tonale, sono **adiastematici** (cioè senza righe di riferimento) e, pertanto, non rappresentano altezze di suono precise. Solo nel corso del XII secolo alcuni segni acquisirono la possibilità di rappresentare intervalli.



Tre righe del canto *Τὴν τῶν ἀποστόλων ἀκρότητα*

Il canto "Tèn ton apostólon akróteta", da un manoscritto della fine del XIII secolo ritrovato a Gerusalemme (Haas 1973).

I segni musicali si trovano sopra il testo, senza evidenziare la struttura metrica né una suddivisione musicale. Le regole per il canto furono raccolte in un'opera didattica a sé stante, la *Papadiké* (dal greco pápa = sacerdote e diké = istruzione), che venne ricopiata ripetutamente fino al XIX secolo, nonostante ad un certo punto gli stessi cantori non conoscessero più i significati reali dei segni e apprendessero le melodie solo dalla loro pratica di canto, ad orecchio. Per questo motivo, si calcola che occorresse anche un periodo di dieci anni per la formazione di un cantore.

Quando nel XIX secolo si risvegliò l'interesse per la storia del canto liturgico monodico, i segni musicali bizantini dovevano ancora essere decifrati. Solo nel 1904 il musicologo tedesco **Oskar Fleischer** riuscì, attraverso lo

studio accurato di una *Papadiké* di 430 pagine e circa mezzo milione di caratteri, a risolvere l'enigma della notazione musicale bizantina.

Nella notazione medio-bizantina si possono distinguere gruppi di segni:

1. "segni sonori", *Phonai* o *Euphona semadia* (segni d'intervallo), indicano intervalli melodici:

- a. I *Somata* (corpi) sono segni per intervalli di seconda ascendenti o discendenti e rappresentano al tempo stesso una determinata caratteristica qualitativa (per esempio: culmine melodico).
- b. I *Pneumata* (spiriti) sono segni per la terza e la quinta ascendente o discendente. Un *Pneuma* non può mai apparire da solo, ma soltanto insieme a un *Soma*. Quando il *Soma* si trova sotto il *Pneuma*, i valori intervallari di entrambi i segni vengono sommati. Se invece il *Soma* è posto davanti a un *Pneuma*, perde la sua funzione intervallare e diventa "aphon" (muto), ma conferisce al *Pneuma* la particolare qualità esecutiva associata al *Soma*.
- c. L'*Ison* è il segno che indica il suono iniziale oppure una ripetizione del suono.

2. Le *Hypostasen* sono segni aggiuntivi per particolarità ritmiche o formule melodiche. Alcuni di questi segni sono:

*Bareia*: separa due segni, di cui il secondo è sempre un intervallo discendente;

*Diple* richiede l'allungamento (raddoppio) del valore normale;

*Kratema* (= combinazione di *Diple* e *Petaste*) significa un accento;

*Tzakisma*: un leggero allungamento;

*Kylisma* collega più segni e indica di solito una cadenza.

I segni *Gorgon* e *Argon*, non riportati nella tabella, si riferiscono all'agogica e indicano rispettivamente un'accelerazione del tempo (accelerando) e un rallentamento (ritardando).

[                      ]  
*Gorgon*                      *Argon*

3. I *Martyrien* (testimoni) sono combinazioni di segni che indicano il modo e la nota iniziale del brano; in realtà sono abbreviazioni di formule di intonazione.

| 1. I segni sonori ( <i>Phonai</i> )                                               |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1a Somata                                                                         |                                                                                   |                                                                                   | 1b Pneumata                                                                       |                                                                                   |
|  |  |  |  |                                                                                   |
| Oligon                                                                            | Oxeia                                                                             | Petaste                                                                           | Pelaston                                                                          |                                                                                   |
|  |  |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
| Kuphisma                                                                          | Dyo Kentemata                                                                     |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
| seconde ascendenti                                                                |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|  |  |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
| Apostrophos                                                                       | Dyo Apostrophoi                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
| seconde discendenti                                                               |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   | 1c Ison                                                                           |                                                                                   |
|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |  |                                                                                   |
| 2. Hypostasen                                                                     |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|  |  |  |  |  |
| Bareia                                                                            | Diple                                                                             | Tzakisma                                                                          | Kratema                                                                           | Kylisma                                                                           |

Segue un esempio di notazione medio-bizantina, per illustrare i principi alla base della scrittura e come il sistema sia stato concepito per indicare quanti più dettagli possibili dell'esecuzione musicale con un numero ragionevolmente limitato di simboli. Si tratta dello *sticheron* “Pharisaios kenodoxian” in notazione medio-bizantina dell'anno 1321. Lo *sticheron* (dal greco "stichos" = verso) è uno dei numerosi generi della musica sacra bizantina, un inno monostrofico che originariamente veniva cantato tra i versi di un salmo; esso appartiene alle parti essenziali del repertorio della messa e dell'ufficio. Il contenuto di questo canto è il racconto neotestamentario del fariseo arrogante e del pubblicano; la lingua è il greco medio, sviluppatosi dalla *Koiné*, la lingua colloquiale dell'ellenismo. I simboli sopra il testo in lingua greca sono i segni musicali.

## LA NOTAZIONE PREFRANCONIANA

Il sistema dei modi fu mantenuto anche quando il tipo di notazione cambiò, verso la fine del XIII secolo. Un cambiamento divenne necessario, poiché alle voci degli organa venivano aggiunti dei testi. Ogni voce riceveva il proprio testo, che doveva parafrasare le parole del tenor; nacque così il **mottetto** (dal francese "mot", parola). Le nuove composizioni poetiche, spesso molto elaborate, venivano disposte sillabicamente sotto le voci, in altre parole il testo era distribuito sillabicamente in riferimento ai suoni. Con tutto ciò, quindi, la caratteristica più importante per il riconoscimento del ritmo nella notazione modale – ovvero la disposizione delle note in legature – non poteva più essere mantenuta.

Il valore della singola nota doveva essere riconoscibile dalla sua forma esteriore. La nota con un tratto (*cauda*, coda) divenne la longa, quella senza tratto la brevis. Per ragioni di spazio, anche la disposizione in partitura delle voci dovette cedere il posto alla "notazione a libro corale", nella quale le voci erano sì scritte su una sola pagina, ma separatamente. Il confronto tra un organum e un mottetto con il medesimo tenor evidenzia il cambiamento formale e funzionale della notazione: prendiamo in considerazione l'organum quadruplum (a 4 voci) "Mors" e il mottetto a tre voci da esso derivato.



**Organum quadruplum Mors (Codice Wolfenbüttel 1099)**

Il documento risale alla metà del XIII secolo. Il tenor è costituito dal melisma sulla parola "Mors" tratto dall'Alleluja per la messa della quarta domenica dopo Pasqua. Gli organa costruiti su melismi sono denominati clausole.

Nell'organum Mors al tenor, notato sul rigo più basso del sistema a quattro righi, sono state aggiunte tre voci superiori ritmicamente movimentate. Le voci che stanno sopra al tenor vengono denominate, dal basso verso l'alto, duplum, triplum e quadruplum. Quadruplum e triplum iniziano nel primo modo, che però viene spesso interrotto da singole longae. Il duplum alterna il quinto e il primo modo, il tenor è in primo modo.



#### Proposta di trascrizione dell'incipit del organum quadruplum Mors

Le incertezze nella determinazione dei valori possono essere chiarite mediante un confronto con il mottetto derivato dall'organum.



### Mottetto a tre voci Mors (Codice Bamberg Ms. lit. 115)

Il documento è stato realizzato intorno al 1300. In alto a sinistra il triplum, in alto a destra il duplum, in basso il tenor. La notazione è prefranconiana.

Nella rielaborazione dell'organum quadruplum in mottetto, la voce più alta (quadruplum) dell'organum fu omessa. Alle altre due voci furono aggiunti rispettivamente due testi differenti, contenenti riflessioni sulla morte e il suo superamento attraverso Cristo:

Triplum:

Mors, que stimulo nos urgens emulo,  
importuno, trahis uno omnis vinculo ...

Duplum:

Mors, morsu nata venenato,  
mors, tu palato heseras vitiatio ...

## LA NOTAZIONE DELL'ARS SUBTILIOR

La ricerca di un'ulteriore, esagerata raffinatezza (in latino *subtilitas*) degli apparati ritmici nella musica intorno al 1400, soprattutto nel sud della Francia presso la cerchia della corte papale di Avignone, trova la sua espressione in opere che vengono designate con il termine *Ars subtilior*, coniato da Ursula Günther.<sup>28</sup> La scrittura musicale così caratterizzata dall'introduzione di **nuove e raffinate sottigliezze**, soprattutto sul piano ritmico, fu definita notazione manieristica da Willi Apel, il quale scrisse:

“Frequently these elaborations of notation are mere tricks of affected erudition, since the effects desired could be represented in much simpler ways. In other cases they are indispensable, leading then to a product of such rhythmical complexity that the modern reader may doubt whether an actual performance was ever possible or intended.”<sup>29</sup>

Si fa spesso uso di un cambiamento della mensura all'interno di una voce, così come della combinazione di diverse misure nelle voci di una stessa composizione. Un cambiamento di mensura viene indicato non solo attraverso i consueti segni di mensura o attraverso cifre, ma **anche attraverso note rosse o bianche** (vuote). Vengono introdotti nuovi segni di nota, il cui significato non è sempre del tutto chiaro, come il ***dragma***, una nota romboidale con code verso l'alto e verso il basso. Una raccolta di tali nuovi segni e del loro significato è contenuta nella *Geschichte der Mensuralnotation* di Johannes Wolf (1904).

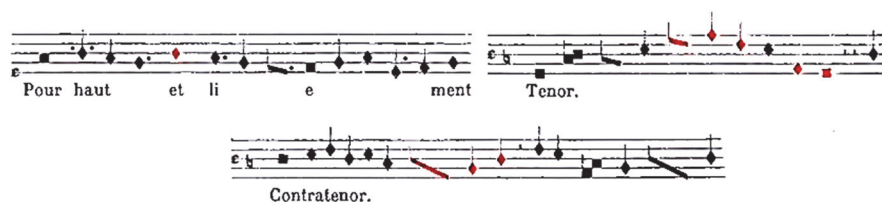
L'introduzione della ***syncopatio***, la frammentazione delle singole note di un valore perfetto attraverso l'inserimento di altre note, porta spesso a formazioni ritmiche estremamente complicate, che talvolta risultano anche confuse.

Prendiamo ora in considerazione alcuni dettagli del canto a tre voci di autore sconosciuto *Pour haut et liement chanter*, nella cui versione conservata alla Biblioteca nazionale di Torino compaiono in quantità significativa segni della notazione in colore rosso.

---

<sup>28</sup> Ursula Günther, *Das Ende der Ars nova*, in *Musikforschung* 16 (1963).

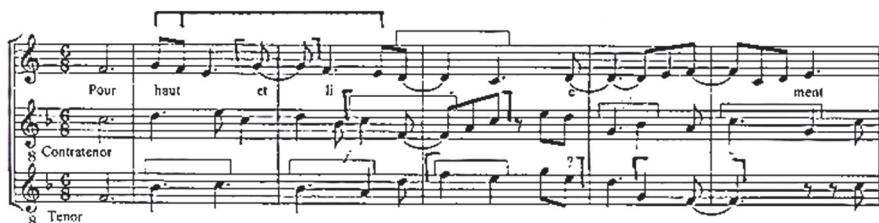
<sup>29</sup> Willi Apel, *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge MA 1953, p. 403.



### L'incipit di *Pour haut et liement chanter*

Sintesi grafica di Johannes Wolf (1913). Il manoscritto è conservato alla Biblioteca nazionale di Torino, J II,9 folio 104v.

I due punti sopra la prima minima nel discanto (in alto a sinistra) indicano una syncopatio. Nella seguente trascrizione le note che insieme costituiscono il valore di una semibrevis perfetta sono collegate con una stanghetta; le note rosse (valori imperfetti) sono racchiuse tra parentesi quadre; il tenor è posto come voce più grave alla terza riga.



Ogni composizione dell'Ars subtilior presenta particolari problemi di interpretazione, che probabilmente costituivano difficoltà già per i contemporanei.

L'esempio più famoso di quest'epoca, anche se non proprio il più complesso nella produzione dell'Ars subtilior, è forse la stesura del rondeau *Belle bonne*, in forma di cuore. Si tratta di un'opera scritta intorno al 1400 da Baude Cordier, compositore francese originario di Reims. La forma a cuore della stesura permette, banalmente, di riconoscere che si può trattare soltanto di una canzone d'amore.



Baude Cordier, Rondeau Belle bonne  
Codex Chantilly, Musée Condé, 1047.

In tutte e tre le voci ci sono note rosse, dunque cambiamenti dei valori delle note. Nelle due voci esterne, inoltre, un cambiamento di mensura dal tempus perfectum alla prolatio major del tempus imperfectum. La voce superiore contiene la maggior parte delle sottigliezze tecniche della notazione. Oltre alle note rosse, anche note bianche (vuote), una proportio tripla e una proportio 8:9.



### Sintesi grafica e proposta di trascrizione della prima riga di *Belle bonne*

Come si può dedurre dalla disposizione delle pause iniziali, la mensura è tempus perfectum. Le note rosse perdono ciascuna un terzo del proprio valore, risultando in terzine. La prolatio perfecta (indicata dal segno di tactus che segue le note rosse) ha qui un effetto aumentativo, cioè i valori delle note vengono raddoppiati. Le note bianche (vuote) rappresentano il dimezzamento dei rispettivi valori: due semibreve bianche valgono, all'interno della prolatio perfecta, quanto una nera. La cifra 3 (evidenziata dalla freccia azzurra) stabilisce la presenza di terzine: tre minime valgono quanto una semibreve del valore normale (integer valor). Le seguenti semibreves vuote valgono la metà del valore di una semibreve dell'integer valor. Il cerchio barrato (evidenziato dalla freccia arancio), alla fine della riga, annulla tutte le modifiche di valore.

Per un certo numero di opere musicali afferenti in qualche modo all'Ars subtilior ci si può domandare se, dietro le sottigliezze della notazione, si celi qualcosa di più di un semplice gioco tecnico. Nel caso del rondeau *Belle bonne* si può intendere l'applicazione di raffinatezza nella notazione come parte del messaggio che viene già trasmesso con la forma a cuore della stesura? Il testo contiene infatti un'allusione:

[Je] Vous fais le don d'une chanson nouvelle  
De dans mon (cœur) qui a vous se presente!<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Vi offro questo dono di una nuova canzone dal profondo del mio cuore, così come si presenta a voi.

## TEMPUS E PROLATIO

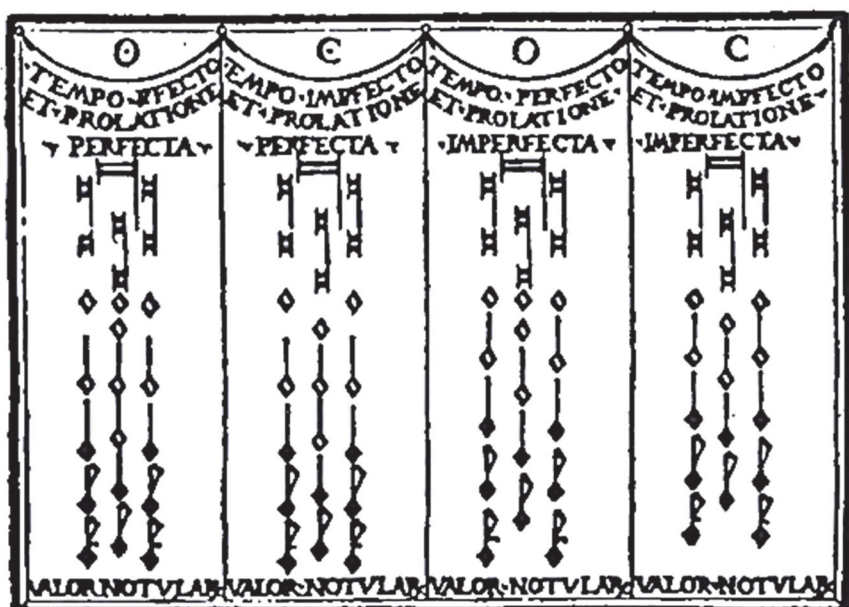
Una caratteristica peculiare della notazione mensurale, fin da Francone da Colonia, è che le figure di durata di maggior valore possono contenere tre o due dei valori immediatamente minori, ossia possono essere rispettivamente perfette o imperfette. Solo le figure di durata di minor valore sono costantemente binarie, quindi imperfette.

|                                                                                                 |                            |                                                                                                          |                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Maxima<br>     | Modus major<br>(Maximodus) | perfectus<br>           | imperfectus:<br>          |
| Longa<br>      | Modus minor                | perfectus<br>           | imperfectus<br>           |
| Brevis<br>     | Tempus                     | perfectum<br>           | imperfectum<br>           |
| Semibrevis<br> | Prolatio                   | perfecta<br>(major)<br> | imperfecta<br>(minor)<br> |

### Le misure della notazione mensurale bianca e le loro indicazioni

Il modus si riconosce dai segni di pausa, i segni di misura per il tempus sono il cerchio o il semicerchio, per la prolatio major il punto nel segno del tempus. La prolatio minor non viene indicata separatamente (assenza del punto).

I teorici dell'epoca tentarono, nei loro trattati, di rappresentare queste combinazioni in modo chiaro, accontentandosi per lo più delle combinazioni di tempus e prolatio più frequenti.



*Valor Notarum*

Le equivalenze tra i valori nelle misure perfette ed imperfette di tempus e prolatio, espresse da Stefano Vanneo nella prima metà del XVI secolo.<sup>37</sup>

Poiché misure perfette e imperfette possono essere interconnesse – il modus maior può essere imperfetto, il modus minor perfetto, ecc. – sono possibili diverse combinazioni di suddivisione dei valori:

- una maxima può contenere 2 o 3 longae e quindi
- 4, 6 o 9 breves,
- 8, 12, 18 o 27 semibreves,
- 16, 24, 36 o 54 minimae.

Se tutti i valori delle note sono perfetti, la maxima equivale addirittura a 81 minimae.

<sup>37</sup> Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Roma 1533.

### **Caso: *tempus imperfectum cum prolatione minore***

Una trascrizione di brani con misure imperfette di brevis e semibrevis (come il precedente esempio di pag. 138) non presenta particolari difficoltà; la suddivisione binaria di tutti i valori corrisponde ai rapporti della nostra notazione musicale.

Si deve, tuttavia, prestare attenzione ad alcuni elementi:

- il mantenimento esatto della riduzione scelta dei valori delle note (di solito brevis = semibreve moderna, semibrevis = minima moderna);
- le regole delle legature viste sopra;
- l'annerimento delle note.

L'**annerimento** prende ora il posto della scrittura in rosso nella notazione mensurale nera; viene ancora chiamato "Color". Poiché le note annerite valgono un terzo in meno del loro valore rispetto alle note bianche, formano terzine nel *tempus imperfectum*.

Più frequentemente, l'annerimento viene utilizzato al posto della puntatura del valore immediatamente più piccolo: la nota annerita perde un quarto del suo valore (ad esempio, una brevis annerita può esser trascritta con una moderna minima con punto di valore). Anche la nota seguente, intesa come valore complementare, è quindi annerita e vale, di conseguenza, la metà del proprio valore ordinario (ad esempio, dopo una brevis annerita, una semibrevis annerita può essere trascritta con una moderna semiminima).

Un esempio di annerimento in *tempus imperfectum* dato da Beller mann:<sup>38</sup>



<sup>38</sup> Heinrich Beller mann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlino 1885.

### Caso: *tempus perfectum cum prolatione minore*

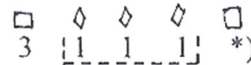
La tripartizione – intesa come realtà dotata di inizio, mezzo e fine – nel Medioevo era considerata perfetta. Per rappresentare nella notazione il *tempus perfectum* fu quindi scelto come segno mensurale il cerchio, simbolo della perfezione. Il *tempus perfectum* non si riferisce solo alla misura della *brevis*, significa anche che la suddivisione mensurale è fondamentalmente triplice. Nella trascrizione vengono, pertanto, raggruppate tre semibrevis in una battuta. Infatti la *brevis* non deve essere sempre un valore perfetto e riempire un'intera battuta, può anche essere resa imperfetta, ossia binaria. Lo svolgimento delle misure perfette era già stato definito con formule da Francone da Colonia, che sostanzialmente conservano validità anche nella notazione mensurale bianca.

Una *brevis* è perfetta quando:

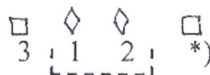
- è seguita da un'altra *brevis* o da una pausa di *brevis* (Francone da Colonia: *Similis ante similem perfecta*)



- è seguita da 3 semibreves e poi nuovamente da un valore maggiore: (3 semibreves formano una *perfectio*)



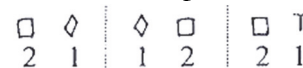
- è seguita da 2 semibreves e poi nuovamente un valore maggiore; delle due semibreves la seconda (*altera*) viene raddoppiata nel valore, cioè viene "alterata"



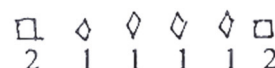
Negli esempi precedenti il valore dell'ultima *brevis* \*) è determinato dalle note successive.

Una *brevis* è imperfetta quando:

- è seguita o preceduta da una singola semibrevis o da una pausa di semibrevis (*imperfectio a parte post, a parte ante*)



- è seguita immediatamente da più di 3 semibreves



## LE INTAVOLATURE

Gli strumenti e la musica strumentale occupavano già nell'antichità un posto importante nella vita musicale. Le numerose rappresentazioni di strumenti provenienti dal Medioevo potrebbero addirittura suscitare l'impressione che la musica strumentale fosse in quell'epoca più diffusa della musica vocale. Conosciamo le occasioni in cui gli strumenti venivano impiegati: per l'accompagnamento musicale di festività religiose e mondane, per la danza, in occasioni militari. Tuttavia, non esistono documenti recanti musica strumentale. Gli strumentisti erano musicisti professionisti che suonavano a memoria o improvvisavano. Fino al XV secolo sono sempre rappresentati nelle immagini senza spartiti.

Solo verso la fine del XV secolo la musica per strumenti cominciò ad essere scritta. Negli ambienti cittadini della borghesia in ascesa si sviluppò una grande richiesta di musica strumentale.

Con il XVI secolo la musica strumentale acquisì piena dignità di scrittura. In Italia, soprattutto a Venezia e nelle aree sottoposte all'influenza stilistica della Scuola veneziana, la produzione di composizioni per strumenti musicali fu qualitativamente e quantitativamente notevole. Nacquero nuove forme compositive come il *ricercare*, la *toccata*, la *canzona strumentale*... e gli autori familiarizzarono gradualmente, spesso grazie anche ad approcci sperimentali, con le potenzialità tecniche ed espressive dei vari strumenti disponibili. La trattatistica specifica concernente gli strumenti musicali fu coltivata in modo significativo.

La scrittura di musica per strumenti, che fiorì anche grazie alla disponibilità delle tecniche di stampa a caratteri mobili<sup>46</sup>, non utilizzò i segni della notazione mensurale bianca contemporanea ma si differenziò in diverse nuove tecniche di scrittura per le varie famiglie di strumenti: le **intavolature**. Così, ad esempio, le intavolature per liuto e le intavolature per tastiera sono rispettivamente tecniche di scrittura riservate agli strumenti della famiglia del liuto (liuto, arciliuto, tiorba chitarrone...) e agli strumenti a tastiera (organo, cembalo, clavicordo...). La caratteristica generale intrinseca

---

<sup>46</sup> Intorno alla metà del XV secolo, a Mainz (Germania), Johann Gutenberg (1397 - 1468), stampatore di professione, mise a punto la tecnica della stampa a caratteri mobili, destinata a sostituire le tecniche a matrice in uso nei secoli precedenti. Nei decenni successivi tale tecnica trovò progressivamente impiego anche nella riproduzione di documenti musicali. Storico esempio di impresa tipografica dell'epoca è la stamperia impiantata a Venezia da Ottaviano Petrucci.

delle intavolature è una grafia che imita le caratteristiche fisiche dello strumento a cui si riferisce.

Il termine "intavolare" designava la scrittura o "composizione" di un brano musicale in forma di intavolatura e comprendeva due significati distinti. Il primo si riferisce alla stesura scritta di un brano strumentale, in contrapposizione alla pratica, allora ancora diffusa, di improvvisare o suonare a memoria. Il secondo significato riguarda il processo di unione delle singole voci di composizioni vocali polifoniche, provenienti da libri corali o libri di parti separate, per trasformarle in un unico brano di carattere strumentale.

L'intavolatura costituisce, quindi, **sia un metodo di documentazione scritta sia una tecnica di arrangiamento**, permettendo ai musicisti di preservare le composizioni e di adattare opere vocali all'esecuzione strumentale.

Le notazioni strumentali erano prevalentemente scritte per la diteggiatura. Quelle per strumenti a tastiera dovevano contenere anche indicazioni su ciò che la mano destra e la mano sinistra dovevano rispettivamente eseguire. Per l'esecuzione musicale basata su intavolature costituite da lettere e cifre, si può presumere che i corrispondenti segni fossero dipinti sui tasti. I liutisti deducevano dalla notazione quali corde e tasti dovessero essere premuti dalla mano sinistra. Molte intavolature erano opere didattiche o contenevano semplici brani musicali, poiché erano destinate soprattutto ai principianti o ai musicisti meno dotati; solo questi avevano bisogno di modelli scritti, mentre i maestri del proprio strumento continuavano a improvvisare la loro musica.

Sebbene le intavolature siano state in uso per soli due secoli, esse rivestono comunque grande importanza: con la stesura scritta delle opere strumentali fu incrementata la tecnica esecutiva e favorita l'emancipazione della musica strumentale dalla produzione vocale attraverso lo sviluppo di stili originali, indipendenti dai canoni della vocalità.

## INTAVOLATURE PER LIUTO

Il liuto (in arabo *al-'Ud*) fu portato in Spagna (in spagnolo *laúd*) dagli arabi nel corso dell'VIII secolo e da lì si diffuse in tutta Europa. Date le sue possibilità di esecuzione accordale e moderatamente polifonica, esso era utilizzabile in modo versatile; facile da trasportare, rapido da accordare e, grazie a particolari sistemi di scrittura, relativamente facile da imparare. Tutti questi elementi fecero del liuto uno degli strumenti musicali più comuni nel XVI e XVII secolo; inoltre, rimase uno strumento solista molto diffuso e apprezzato anche nel XVIII secolo.



**Liuto sul frontespizio di una raccolta di intavolature di G.L. Fuhrmann**<sup>47</sup>

Il corpo arcuato del liuto è composto da sottili listelli di legno incollati insieme, mentre il foro armonico sulla tavola armonica è generalmente decorato con un rosone. Il cavigliere (o paletta, in cui sono infissi i pioli che tendono le corde) è piegato all'indietro. I tasti, costituiti da strisce metalliche incassate nella tastiera (originariamente erano pezzi di corda legati intorno al manico), sono qui contrassegnati con le lettere dell'intavolatura francese per liuto.

Considerando l'**accordatura** del liuto, lo strumento era originariamente a quattro ordini di corde, successivamente ne fu aggiunto un quinto. Dal XVI secolo il liuto dispone di sei ordini di corde - 5 di corde doppie più

---

<sup>47</sup> Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanico*, Norimberga 1615.

una corda singola - per complessive 11 corde. La corda singola è quella più acuta. I tre ordini di corde più gravi sono costituiti ciascuno da due corde intonate all'ottava; i due ordini superiori, anch'essi di due corde ciascuno, sono all'unisono. Gli ordini sono accordati a distanza di intervalli di quarta giusta, ad eccezione dell'intervallo tra il terzo e il quarto ordine - ovvero l'intervallo centrale - che è una terza maggiore. L'altezza assoluta dei suoni non era essenziale per l'esecuzione liutistica. Le istruzioni disponibili lasciavano al musicista completa libertà. Così si legge in Hans Neusidler: "Tendi la corda più acuta quanto puoi";<sup>48</sup> in Melli: "Il Basso a te piace"<sup>49</sup> (intonazione del basso a piacimento).

Anche se il suono più grave viene generalmente indicato come sol o la, esperimenti condotti sui limiti di rottura delle corde<sup>50</sup> hanno dimostrato che l'altezza effettiva doveva essere inferiore di una terza. In Italia e in Francia era preferita l'accordatura in sol (corda più grave intonata sul sol), mentre in Germania si utilizzava l'accordatura in la. Dalla metà del XVII secolo fu introdotta una nuova accordatura - il "*nouveau ton*" - che tuttavia si ritrovava soltanto nell'intavolatura francese, la quale nel frattempo aveva soppiantato tutti gli altri sistemi.



A partire dal XVII secolo vennero costruiti anche strumenti che, oltre ai sei ordini di corde, disponevano di ulteriori corde di basso, fino a 5. Queste corde non venivano premute sulla tastiera; esse correivano lateralmente al manico verso un proprio cavigliere e venivano accordate diatonicamente, di volta in volta in funzione della tonalità del brano da eseguire.

<sup>48</sup> Hans Neusidler, *Ein Neugeordent Künstlich Lautenbuch*, Norimberga 1536.

<sup>49</sup> Pietro Paolo Melli da Reggio, *Intabolatura di Liuto*, Venezia 1616.

<sup>50</sup> Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Lipsia 1901, p. 53.

## Elementi caratterizzanti i diversi sistemi di intavolatura per liuto.

### italiana



(Simon Gintzler, Ricercar quarto, inizio, da *Intabolutura de lauto*, Venezia 1547)

rappresentazione delle corde: **6 righe**; riga più alta = corda più grave

indicazioni per la diteggiatura: **numeri**; 0 = corda vuota

indicazioni per la durata dei suoni: **figure della notazione mensurale o aste con cediglie**

### spagnola



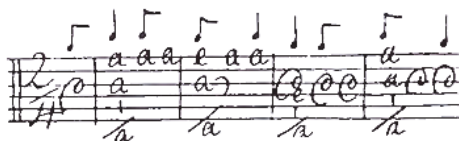
(Luis Milan, Pavana n. 5, conclusione, da *Libro de Musica*, Valencia 1535)

rappresentazione delle corde: **6 righe**; riga più alta = corda più acuta

indicazioni per la diteggiatura: **numeri**; 0 = corda vuota

indicazioni per la durata dei suoni: **figure della notazione mensurale**

### francese



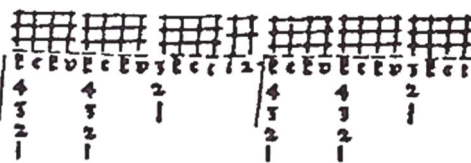
(Christian Gottlieb Scheidler, *Thème de Mozart, varié par Scheidler*, circa 1790)

rappresentazione delle corde: **5 o 6 righe**; riga più alta = corda più acuta

indicazioni per la diteggiatura: **lettere alfabetiche**; a = corda vuota

indicazioni per la durata dei suoni: **aste con cediglie**

### tedesca



(Hans Neusidler, *Judentanz*, da *Ein New künstlich Lautenbuch*, Norimberga 1544)

rappresentazione delle corde: **non ci sono righe**

indicazioni per la diteggiatura: **lettere alfabetiche e numeri**

indicazioni per la durata dei suoni: **aste con cediglie**

# LE ARMONIADI



ISBN 979-12-243-0932-1



9 791224 309321