

Giovanni Maria Lanfranco teorico degli strumenti musicali e il suo tempo

Elena Ferrari Barassi

Università degli Studi di Pavia
elebar@alice.it

§ Lanfranco per le *Scintille di musica* (1533) dichiara di scegliere la lingua italiana comune, non un'antica lingua toscana. Riferisce l'intonazione di diversi cordofoni e magnifica l'eccellenza di liutai e organari bresciani. La famiglia delle «violette» (= violini) è teorizzata in parallelo con Agricola, Ganassi, Jambe de Fer, Zacconi, Praetorius. Egli tratta la classificazione degli strumenti e analizza la scala dell'arpa diatonica e soprattutto quella delle tastiere, da un lato usando la terminologia della scala vocale e dall'altro ricorrendo al calcolo degli intervalli. Chiama «monochordo», oltre quello antico, il clavicordo; quest'ultimo termine, usato da Zwolle, Virdung, Agricola, allora era sconosciuto in Italia; particolari costruttivi dello strumento si trovano riportati, oltre che da Zwolle, anche da Paulirinus Anselmi, Burzio. Delle tastiere Lanfranco tratta l'estensione e i «tasti neri» anche intesi come «musica fitta» (= *ficta*). Propone un temperamento inequabile empirico ottenuto col «partecipare» approssimativamente le consonanze pitagoriche. Una linea teorica unisce Lanfranco ad altri autori come Beldomandi, Hothby, Johannes Gallicus, Pareja, Gaffurio, Spataro, Schlick, Aron.

§ Lanfranco in *Scintille di musica* (1533), declares to employ common Italian language, not a high Tuscan style. He explains several chordophones' tunings and praises lute and organ makers from Brescia; his theorization of the «violette» (violin family) is parallel to those of Agricola, Ganassi, Jambe de Fer, Zacconi, Praetorius. He deals with musical instrument classification and considers musical scale on diatonic harp and especially on keyboard instruments; on one side he adopts the terminology of vocal scale, on the other he recurs to intervals' calculation. «Monochordo» is for Lanfranco both the instrument of antiquity and the clavichord; the latter name, used by Zwolle, Virdung, Agricola, was then unknown in Italy. Some morphologic details of the instrument, clearly described by Zwolle, are also given by Paulirinus, Anselmi, Burzio. Lanfranco deals with keyboard scale extension and the «black keys» even in relation to «musica fitta» (*ficta*). He proposes an empiric unequal temperament through an approximate «participation» of Pythagorean consonances. His theories may be considered in a line including Beldomandi, Hothby, Johannes Gallicus, Pareja, Gaffurio, Spataro, Schlick, Aron.

Teorici e teorie degli strumenti musicali fra '400 e '500

COME è noto, l'attenzione che Giovanni Maria Lanfranco riserva agli strumenti musicali, fatta oggetto di numerosi studi sparsi,¹ copre solo un aspetto della sua attività teorico-musicale. Infatti questa interessante figura di musicista e di trattatista si inquadra da una parte, in senso lato, nel mondo culturale umanistico del Quattro-Cinquecento, e dall'altra si connota grazie a una specifica attività di musicista pratico. Nel suo unico trattato musicale pervenutoci, *Scintille di musica* (1533), di impostazione didattica, egli tocca in maniera diretta tutti gli aspetti utili alla formazione completa del musicista di allora; e a riprova del fatto che il suo testo si inserisce in una corrente teorica in linea con il clima culturale del tempo, si nota affinità di stile e di contenuto con il *Toscanello in musica* di Pietro Aaron (1523); ma, anche solo volendo considerare certe tematiche riguardanti gli strumenti musicali (non però quella esposta nelle sue pagine più note), vi si riconosce pure l'eredità di altri grandi musicografi attivi in Italia e altrove fra il '400 e il primo '500: Giorgio Anselmi da Parma, Johannes Gallicus, Johannes Hothby, Nicola Burzio, Franchino Gaffurio, Giovanni Spataro, Pietro Aaron, Ludovico Fogliano e a monte (in forma sottaciuta) Bartolomé Ramos de Pareja. Tali discendenze intellettuali non si trovano sempre dichiarate, se si bada alla schiera di *auctoritates* che il nostro apertamente cita² e che non sempre utilizza in profondità:

¹ D. D. BOYDEN, *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, Clarendon Press, London 1965 (e successive ristampe), pp. 25, 42; A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Muzzio, Padova 1987 (e successive ristampe): notizie di Lanfranco sulle accordature di strumenti, distribuite in trattazioni organologiche separate: pp. 198 (liuto), 241-245 (citara), 260-261 (viola da gamba), 276 (viola da braccio), 281-282 (lira da braccio); G. GREGORI, *Fonti bibliografiche e documentarie sui liutai bresciani*, in 2° *Rassegna nazionale di strumenti a pizzico nel 450° anniversario della nascita di Gasparo da Salò*, Esposizione: dal 5 al 13 maggio 1990, s.e., Brescia 1990, pp. 11-37, particolarmente p. 13; U. RAVASIO, *La liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, in *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, a cura di F. Dassenno e U. Ravasio, mostra documentaria, Fondazione Civiltà Bresciana - Turris, Brescia - Cremona 1990, pp. 17-28, particolarmente p. 21-24; R. BARONCINI, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania: «sonatori di violini» bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600)*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi e U. Ravasio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 157-219, particolarmente p. 158; E. FERRARI BARASSI, *Gli strumenti musicali lombardi fra Cinquecento e Settecento*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna (1480-1780)*, a cura di V. Terraroli, Skira, Milano 2000, pp. 207-235, particolarmente p. 208; R. MEUCCI, *Alle origini della liuteria classica italiana: come in una gara a ostacoli / The origins of Italian violin making: rather like an obstacle course*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima... Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005 / Andrea Amati and the birth of the violin 1505-2005*, 2 voll., a cura di / ed. by R. Meucci, Ente Triennale degli Strumenti ad Arco - Consorzio Liutai Antonio Stradivari, Cremona 2005, pp. 10-88, I, particolarmente pp. 28-31; E. FERRARI BARASSI, *Ripensando alle origini del violino: morfologia, impiego, repertorio / Reconsidering the origins of the violin: morphology, usage and repertoire*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima*, II, pp. 50-87, particolarmente pp. 58 e 70; U. RAVASIO, *Dalla violetta al violino / From the fiddle to the violin*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima*, II, pp. 88-113, particolarmente pp. 90-93.

² Si veda l'elenco preciso di tali autori che lo stesso Lanfranco espone in coda alla sua dedica delle *Scintille di Musica* a Bartolomeo Mascara e subito dopo un indirizzo di lode in latino rivolto a quel dedicatario: G. M. LANFRANCO DA TRENZO, *Scintille di musica di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano* [...], Lodovico Britannico, Brescia 1533 (ed. anast. con una premessa di

eppure anche la traccia di autori non da lui nominati talora è visibile in controluce a chi voglia riconoscere nel suo scritto le tendenze musicografiche del tempo.³

L'interesse degli organologi si è appuntato, come è naturale, soprattutto su quella parte del trattato di Lanfranco, situata verso la fine, che viene esplicitamente riservata agli strumenti musicali; come è noto, essa contiene notizie fondamentali attinenti alla terminologia e alle accordature di diversi cordofoni: «Lyra», «Violette da arco senza tasti», «Arpa», «Cethara», «Liuto» e «Violoni»; e altrettanto rilevante viene considerata l'aggiunta finale, dedicata alla costruzione di strumenti musicali allora praticata a Brescia: vi sono nominati alcuni eccellenti liutai bresciani, quali «Giovan Giacomo della Corna et Zanetto Montichiario», autori di ottimi «Liuti, Violoni, Lyre et simili»; ulteriori deferenti lodi vengono quindi riservate all'attività cembalaria e organaria degli Antegnati, nelle persone di «Giovan Francesco Antegnato da Brescia» lodato costruttore di «Monochordi, Arpichordi et Clavacymbali» e di suo fratello «Giovan Giacomo», autore di organi straordinari, come quello montato da poco «nella Chiesa di santa Maria delle Gracie di questa città di Brescia».⁴

Digressione tecnica: taglie e intonazioni delle «Violette»

La trattazione specifica sugli strumenti non ne offre alcuna descrizione esteriore, bensì si concentra esclusivamente sulla loro accordatura: un tema teorico, con il quale Lanfranco suggella lunghi capitoli dedicati in precedenza alla scala musicale e alle sue peculiarità: evidentemente, pur relegando il tema alla fine del trattato quasi a mo' di corollario, egli vuole ugualmente farne toccare con mano l'importanza, a completamento del panorama musicale presentato. Non indica l'altezza dei suoni con note precise, bensì espone unicamente i rapporti intervallari che li governano: in tal modo apprendiamo se fra una corda e l'altra intercorra, ad esempio, una terza maggiore o una quinta o un tono, ma non sappiamo quali siano le note che li delimitano, benché in diversi casi sia possibile arguirlo in base a conoscenze diversamente acquisite.

G. Massera, Forni, Bologna 1988*), p. 5 n. n. L'elenco, accompagnato da considerazioni storiche, è riprodotto da B. LEE, *Giovanni Maria Lanfranco's Scintille di Musica and its relation to 16th century music theory*, PhD. diss., Cornell University 1951, pp. V, 31-35, 49. In ordine di citazione essi sono: «Boetio Severino, Georgio Valla, Guido Aretino, Franchino Gafurio, Andrea Ornythoparcho, Marchetto Padovano, Nicolo Burtio Parmigiano, Pietro Aaron Fiorentino, Giovan Spataro da Bologna, Henrico Glareano, Bernardino Bogentant [= Bernhard Bogentantz], Nicolo Vuollico [= Nicolaus Wollick]». Di questi autori tre provengono dall'Università di Colonia, di forte tendenza umanistica. Wollick, Glareano, Bogentantz; cfr. K. G. FELLERER, *Die Kölnere Musiktheoretische Schule des 16. Jahrhunderts*, in *Renaissance-Muziek, 1400-1600, Donum natalicium René Bernhard Lenaerts*, ed. J. Robijns et al., Katholieke Universiteit, Seminarie voor Muziekwetenschap, Luven 1969, pp. 121-130. Quando Lanfranco lo nomina, Glareano non aveva ancora pubblicato il *Dodecachordon* (1547), ma ci stava già lavorando. Peraltro Lanfranco non risente della sua teoria modale.

³ A proposito di tale clima culturale si veda C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven - London 1985.

⁴ LANFRANCO, *Scintille*, p. 143.

Come si è visto, i primi strumenti presi in considerazione da Lanfranco sono ad arco: la «Lyra» e le «Violette da arco senza tasti». Sorvoleremo sulla prima di queste due specie, che ai nostri giorni ha già ricevuto sufficiente studio,⁵ e fisseremo ora l'attenzione sulla seconda, che abbisogna ancora di qualche considerazione; si tratta di una famiglia organologica che ai tempi di Lanfranco era soggetta a una delicata evoluzione, e che poi sarebbe sfociata in una realtà di primaria importanza per la storia della musica: la famiglia del violino. Il capitolo «Delle Violette da arco senza tasti» (lo stesso soggetto, al singolare, appare con il sinonimo «Violetta da Braccio et da Arco») presenta violini primitivi in tre esemplari di diversa taglia: Soprano, Tenore, Basso, i primi due dotati di sole tre corde, il Basso di quattro. Come è suo costume, Lanfranco indica gli intervalli interposti fra una corda e l'altra (in questo caso sempre intervalli di quinta) senza indicare l'altezza assoluta dei suoni corrispondenti; tuttavia è facile riconoscerla, per analogia con strumenti di specie analoga descritti in testimonianze coeve e ponendo mente allo stadio successivo della loro evoluzione. È particolarmente interessante il fatto che l'intonazione per quinte di questi strumenti non valga solo all'interno di ciascun esemplare, ma anche da un esemplare all'altro: infatti apprendiamo che la corda più grave del Soprano è all'unisono con la corda «Mezzana del Tenore» e con la più acuta del Basso; al di sopra e al di sotto corrono sempre intervalli di quinta. Se identifichiamo quella corda con un sol_2 , possiamo dedurre che scendendo di tre quinte la più grave delle quattro corde del Basso corrisponda a un sib_0 , non al do_1 ; eppure sarà quest'ultimo suono a rappresentare la corda grave del Basso fra le «Viole de braccio» secondo Michael Praetorius (1619)⁶ per poi rimanere definitivamente al violoncello. Quel sib_0 del Basso di Lanfranco in verità appare molto grave, e dunque adibito a uno strumento di dimensioni ragguardevoli: ciò parrebbe stridere entro un complesso di strumenti chiamati «violette» col diminutivo. D'altra parte, come si è visto, l'accordatura del Basso si coordina con quelle del Tenore e del Soprano: tutti ospitano un suono comune sebbene in posizione diversa. Visto che Lanfranco non dà le altezze assolute dei suoni, a questo punto potrebbe sorgere un interrogativo: non si potrebbe forse attribuire all'intero complesso un'ambientazione più acuta?

Si può rispondere a questa domanda ricorrendo ad altri testi, coevi di quello di Lanfranco. Quando uscirono le *Scintille di musica*, in Europa si andavano già stampando non solo musiche e lavori vari di teoria musicale, ma anche libri di esclusivo soggetto organologico, che si configuravano volentieri come metodi riguardanti questo o quello strumento: ad esempio l'organo nello *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* di Arnold Schlick (Speyer 1511), il flauto dolce nella *Fontegara* di Sylvestro Ganassi (Venezia 1535), le viole da gamba nella *Regola Rubertina* (Venezia 1542) e nella *Letzione seconda* (Vene-

⁵ BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali*, pp. 281-282.

⁶ M. PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, Tomus secundus *De Organographia*, Elias Holwein Wolfenbüttel 1619, p. 26.

zia 1543) dello stesso autore. Ma in Germania erano usciti anche due lavori onnicomprensivi di grande importanza per l'organologia, dove gli strumenti erano studiati nella loro generalità: la *Musica getutsch* di Sebastian Virdung (1511) e la *Musica instrumentalis deudsch* di Martin Agricola, opera, quest'ultima, stampata in quattro successive edizioni fra il 1528 e il 1545.

Spesso i testi citati registravano, al pari di quello di Lanfranco, le accordature degli strumenti; per di più gli ultimi due libri sono ancor oggi famosi per le numerose immagini xilografiche che li costellano. Nella fattispecie il testo di Agricola riporta sia le figure, sia puntuali schemi di accordatura; e questi non si limitano, come fa Lanfranco, a segnalare intervalli in modo relativo, ma precisano le altezze dei suoni con le lettere alfabetiche della tradizione guidoniana; tali note sono riferite alle corde vuote per gli strumenti a corda e ai fori digitali per le canne sonore. Naturalmente anche qui cordofoni e aerofoni sono raggruppati in famiglie di varie taglie; anzi solitamente Agricola non dà tre sole taglie (come fa Lanfranco con le «violette») ma quattro: «Discantus», «Altus», «Tenor» e «Bassus»; dunque il «Tenor» si sdoppia in «Altus» e «Tenor»: ma in realtà a questi due esemplari viene riconosciuta un'accordatura identica. Tale rassegna di taglie, accompagnata da figure e da indicazioni di altezze tonali, riguarda via via flauti dolci, «Zincken» (= cornetti) «Schalmeyen» e «Bomharten» (= pifferi e bombarde), cromorni, «Schweitzer Pfeiffen» (flauti traversi primitivi), inoltre due diversi formati di «Geigen», ossia le «Grosse oder cleine Geigen», viole con vario numero di corde, provviste o no di legature per i tasti; in un'occasione tali strumenti prendono anche l'aspetto di ribecche. Naturalmente Agricola, oltre le citate famiglie di aerofoni e di cordofoni, include anche strumenti singoli: zampogna, piva a vescica, «Gemsenhorn» (corno di camoscio), trombone, vari tipi di tromba, e parecchi strumenti a tastiera: tre organi (da chiesa, «Posityff» e «Portatyff»), regale, clavicordo, quindi «Clavicymbalum» (identificabile, data la sagoma rettangolare, con una spinetta o arpicordo), «Virginal», claviciterio e due ghironde di diverso tipo.⁷ Certo tale sovrabbondanza organologica non trova riscontro in Lanfranco, anche perché l'opera di Lanfranco, a differenza da quella di Agricola, prende in considerazione gli strumenti musicali solo in via collaterale, diffondendosi pure su altri argomenti.

Proprio ricorrendo alla *Musica instrumentalis deudsch* possiamo riproporre l'interrogativo sulla reale intonazione del Basso delle «violette da arco senza tasti» di Lanfranco, le cui corde vuote sembrano scendere da sol_2 sino a sib_0 , ma possono anche dar luogo al sospetto di un'intonazione più alta complessiva.

Diremo subito che, in base a possibili confronti, un sol_2 per la corda più bassa del Soprano (che Lanfranco dichiara all'unisono con la corda più acuta del Basso) non deve sembrare troppo grave per quelle «violette»: infatti è

⁷ M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, Georg Rhaw, Wittenberg 1529¹, *passim*, 1545⁴, *passim*. Di queste due edizioni esiste una ristampa cumulativa in facsimile: Broude Brothers, New York 1966.

proprio questa l'intonazione dichiarata a tutte lettere da Martin Agricola per la corda grave del «Discant», sia nel gruppo delle sue «Cleine Geige» (= piccole viole), sia in quello delle «Polische und kleine onebündische Geige» (viole polacche e piccole viole senza legature) altrimenti dette «kleine dreysseitige Handgeiglein» (= piccole viole da mano a tre corde), specie da lui descritte, con varie articolazioni, rispettivamente nel 1529 e nel 1545. In entrambi i casi osservati le corde del «Discant» risultano così intonate: $G - d - a$, cioè $sol_2 - re_3 - la_3$, e tutto fa pensare che questa accordatura per quinte sia la stessa delle «violette» di Lanfranco;⁸ successivamente, una volta aggiuntosi il cantino mi_4 , essa sarà propria del normale violino a quattro corde. Come se tale coincidenza non bastasse, se ne aggiunge un'altra, offerta, questa, da un italiano: Sylvestro Ganassi. Egli nella *Letzione seconda* (1543) teorizza le possibili accordature di due sottospecie di viola da gamba, a quattro e persino a sole tre corde: e per queste ultime registra, in tutte e tre le taglie, un'intonazione per quinte, osservando che essa è valida anche per la «viola da brazo senza tasti», indubitabilmente identica alla «violetta da arco senza tasti» o «violetta da braccio et da arco» di Lanfranco. Orbene in questa famiglia citata da Ganassi, come in quelle presentate da Agricola, le corde vuote del Soprano danno $sol_2 - re_3 - la_3$. Il Basso (è vero) ha solo tre corde, intonate $fa_1 - do_2 - sol_2$, non si spinge dunque al grave fino al sib_0 come il Basso di Lanfranco a quattro corde⁹ ma il sol_2 , presente sia nel Basso sia nel Soprano, li dimostra entrambi ancorati alla zona centrale; dunque un'ambientazione complessivamente più acuta, qui esclusa, lo è per analogia anche nelle «violette» di Lanfranco. Infatti, a rigore di logica, è d'obbligo attribuire a queste ultime un'intonazione analoga a quella riscontrata in Agricola e in Ganassi; se dunque nel Soprano la corda più grave è sol_2 e la stessa nota caratterizza la corda più acuta del Basso, di conseguenza viene confermato anche il sib_0 per la quarta corda del Basso di Lanfranco, benché all'epoca egli fosse il solo a segnalarla. Il rispettivo strumento doveva avere quindi la dimensione considerevole che sospettavamo, a dispetto del diminutivo «violette» comprendente tutta la famiglia.

In verità quell'intonazione per la quarta corda del Basso si ritroverà anche più avanti nel tempo, benché non come soluzione definitiva. Infatti circa vent'anni dopo (1556) il francese Philibert Jambe de Fer, nel discettare sull'«accord et ton du Violon», ossia sull'accordatura della famiglia del violino (dove ormai vigono quattro corde in tutti gli esemplari),¹⁰ recepisce sostan-

⁸ AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529¹, c. Lv; 1545⁴, c. 46r.

⁹ S. GANASSI, *Letzione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti*, «stampata per L'auttore» [sic], Venezia 1543, capitolo XXIII. Cfr. I. WOODFIELD, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento* (titolo originale: *The early history of the viol*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York et al. 1984), ed. italiana a cura di R. Meucci, EdT, Torino 1999, pp. 175-176; si veda anche BOYDEN, *The history of violin playing*, p. 28; FERRARI BARASSI, *Ripensando alle origini del violino*, p. 62.

¹⁰ PH. JAMBE DE FER, *Epitome musical* [...], Michel du Bois, Lyon 1556, facsimile completo in F. LESURE, *L'Épitome musical de Philibert Jambe de Fer* (1556), «Annales Musicologiques», 6 (1958-63), pp. 341-346, 2-69, particolarmente p. 61.

zialmente lo schema di Lanfranco: il suo «Bas» non ha l'accordatura in do_1 , poi affermatasi ed ereditata dal violoncello, ma ne prevede inequivocabilmente una in sib_0 , ossia quella da noi ricostruita in base alle indicazioni di Lanfranco, anche qui collegata con la comune intonazione di una corda di sol_2 , presente in tutte le taglie.

Più tardi Lodovico Zacconi raccomanderà addirittura apertamente il testo di Lanfranco a chi volesse apprendere le accordature degli strumenti musicali: si occuperà dell'argomento in una estesa sezione della sua *Prattica di musica* (1592), dedicata agli «Istrumenti atti a far Musica». Di fatto a un certo punto, parlando di strumenti «come le Viole tanto da braccio come da gambe, Violini et altri», afferma che per la loro intonazione «si può guardar nel fin del libro di Gio. Maria Lanfranco»; e più avanti, a proposito delle «Viole da braccio» (intendendo gli strumenti della famiglia del violino nella versione matura a quattro corde), si discosta, è vero, da Lanfranco nell'accordatura del Tenore, ma riguardo al Basso concorda perfettamente con il suo modello, offrendo anch'egli $sib_0-fa_1-do_2-sol_2$; tali note sono riconoscibili attraverso le denominazioni d'epoca foggiate con lettere e sillabe della solmisazione.¹¹

L'arpa

Esaurito, nelle *Scintille*, il discorso sulle «violette», Lanfranco passa all'arpa, alla «Cethara», al liuto (a sei ordini di corde) e infine ai «Violoni da tasti et da Arco» (= viole da gamba, a sei corde), pure essi divisi, come le violette da braccio, nelle taglie di Soprano, Tenore e Basso. Fra queste trattazioni ritengo particolarmente interessante quella sull'arpa, poiché dà un'idea dell'accordatura reale dello strumento, svincolata dalle due scale teoriche allora conosciute, ossia quella emblematica del sistema perfetto greco e quella solmisatoria della 'mano musicale' iniziante da *F* (e sul finire del '400 arretrata a *F*). Le linee delle corde, visibili in numero di 15, grazie alle indicazioni loro preposte mostrano chiaramente una successione rigorosamente diatonica; l'autore, nel descrivere tale seguito di toni e di semitoni, a differenza di quanto fa con sistematicità per gli altri strumenti, solo ai primi tre intervalli dà il loro nome («Tuono, Tuono, Semituon minore»), ma in compenso premette sempre a ciascuna linea le sillabe esacordali usate per la musica vocale; parte da «*ut*» e, da buon solmisatore, ricorre alle mutazioni «*sol re*» e «*fa re*»; non giunge mai a «*la*» poiché l'intervallo finale all'acuto è rappresentato da «*mi fa*»:

ut re mi fa sol re mi fa
ut re mi fa sol re mi fa

Cercando di indovinare l'altezza delle note pure in assenza di lettere tonali, si può ricorrere all'insegnamento esposto dallo stesso Lanfranco in altra parte del trattato sul «canto per b molle», «per natura» e «per bequadro»

¹¹ L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Girolamo Polo, Venezia 1597, cc. 217v-218r.

entro la cosiddetta «Mano principale» e sui vari «ordini» con le loro mutazioni: si vedano in proposito i successivi capitoli di questo lavoro intitolati «Il monocordo teorico di ascendenza antica» e «Sistemi trasportati e alterazioni». Ora la scala di quest'arpa, se la vogliamo concepita in proprietà di «natura» con mutazioni in bequadro, non potrebbe essere altro che la nostra scala maggiore di *do* stesa su due ottave: come ambientazione si può proporre *do*₂-*do*₄. Però non sappiamo che forma né che dimensioni avesse l'arpa teorizzata da Lanfranco, né se l'accordatura da lui esposta fosse considerata trasponibile; in caso, ambientandola eventualmente in proprietà di bemolle con mutazioni in natura, l'estensione della scala potrebbe anche corrispondere a *fa*₁-*fa*₃, ossia a una nostra scala di *fa* maggiore, comprendente *sib*₁ e *sib*₂: il dubbio rimane.

Frequenzazioni, interessi umanistici, approccio teorico

Conviene ora inquadrare la figura di Lanfranco nei suoi essenziali risvolti biografici e nel suo coinvolgimento in un determinato mondo culturale. Certo al nostro autore viene riconosciuta un'appartenenza 'bresciana' per via della sua lunga militanza di maestro di cappella nella Cattedrale di Brescia dal 1528 al 1535; a ciò si aggiunge (fatto non secondario) l'apparire nella stessa città delle nominate *Scintille*, per la stampa dell'editore Lodovico Britannico. Tuttavia egli era nato fuori dal territorio bresciano, essendo originario di Terenzo, località situata nei pressi di Parma; quando poi terminò la sua attività di maestro di cappella a Brescia, andò a rivestire analogo ruolo presso la Cattedrale di Verona. Là si trattenne fino al 1538, ma dovette fuggire precipitosamente dalla città per avere corrotto un fanciullo; e dopo un periodo trascorso a Romano di Lombardia nei pressi di Bergamo, dal 1540 assunse di nuovo la carica di maestro di cappella, questa volta in Santa Maria della Steccata a Parma, e la tenne fino alla sua morte intervenuta nel 1545.¹²

Probabilmente nell'intendimento di Lanfranco fu proprio il nome della sua località di origine, Terenzo, a dover essere ricordato nel titolo di un lavoro teorico di ampio respiro, *Musica Terentiana*, che egli progettava di far seguire a *Scintille di musica*; vi avrebbe trattato lungamente della «Theorica» e della «Prattica»¹³ con metodo speculativo più spinto rispetto a quello 'manualistico' osservato nel trattato precedente; ma di tale nuova opera, se effettivamente fu scritta, non rimane traccia. Ci si può solo domandare se per caso l'abbia avuta sotto gli occhi almeno in bozza Gioseffo Zarlino quando, nella prefazione alle *Istitutioni armoniche* (1558) chiede venia per i suoi eventuali errori adducen-

¹² Per i particolari delle vicende biografiche si veda, oltre la citata LEE, *Lanfranco's Scintille*, pp. 14-21, soprattutto S. CAMPAGNOLO, s.v. *Lanfranco, Giovanni Maria*, in DBI, 63 (2004).

¹³ LANFRANCO, *Scintille*: dedica «Allo honorato Messer Bartholomeo Maschara Bresciano, di lettere latine studioso», p. 4 n. n.; il proposito è ribadito all'interno del trattato, p. 100.

do che essi sono cosa umana, «come soleva dire quel buon vecchio Terentiano». ¹⁴

Esponendo quel suo proposito nella dedica delle *Scintille* al latinista bresciano Bartolomeo Mascara, egli si riprometteva pure di usare in quel futuro lavoro la «lingua Toscana», da lui considerata più prestigiosa della «universale Italiana favella» più modestamente impiegata nelle *Scintille*. ¹⁵ Dunque forse anche la scelta linguistica adottata per le *Scintille* vuole aderire alle esigenze di allievi poco acculturati, come già dimostra la trattazione nel contenuto e nella forma, presentati in veste piana e graduale. Tuttavia esistono interpretazioni divergenti circa l'effettiva natura dell'italiano impiegato da Lanfranco. Si è supposto ragionevolmente che questo idioma riflettesse abitudini linguistiche del nord Italia, visto che era rivolto in via immediata a gente di quell'area, nella fattispecie i musicisti e cantori pratici con i quali l'autore si trovava a contatto; ¹⁶ tuttavia la citata dizione «universale Italiana favella» di per sé non sembra esprimere con proprietà tale destinazione, a meno che le si riconosca un'accezione particolare nel contesto della 'disputa' sulla lingua italiana. Allora tale discussione letteraria (non certo per la prima né per l'ultima volta nella storia) agitava gli intellettuali della penisola; e giova ricordare che in quel tempo, accantonata la consuetudine umanistica della lingua latina, fra i letterati italiani si andava imponendo il volgare, suscitando gravi interrogativi di fondo. Nel 1525 aveva affrontato autorevolmente la questione Pietro Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua* aveva propugnato una rigida ricetta 'toscanista', ossia il modello delle «tre corone» trecentesche Dante, Petrarca e Boccaccio per chiunque volesse scrivere dignitosamente in volgare; viceversa Niccolò Machiavelli con i *Discorso della nostra lingua* (1524?) pur favorendo la stessa regione linguistica, lo faceva con diverso intendimento, poiché esaltava la lingua viva che ai suoi giorni si parlava e si scriveva a Firenze. Di contro Baldassar Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528) e Giangiorgio Trissino (*Il Castellano*, 1529) proponevano una lingua mista, risultante da un compromesso fra gli idiomi parlati allora nelle corti italiane. ¹⁷

Certo la poesia e la prosa italiane del '400-'500 non avevano aspettato, per manifestarsi, questi dotti responsi, e d'altra parte l'esigenza di scrivere in volgare aveva già investito, fra gli altri, anche il campo musicografico: se ne erano avute avvisaglie nella produzione manoscritta di Johannes Hothby, parzialmente in lingua italiana e in alcuni scritti, che citeremo più avanti, di Giovanni Spataro; inoltre ne era pieno testimone l'opera del fiorentino Pietro

¹⁴ G. ZARLINO, *Istituzioni armoniche*, Giuseppe Tramezzino, Venezia 1558, p. n. n. Cfr. G. MASSERA, *Musica inspettiva e accordatura strumentale nelle "Scintille" di Lanfranco da Terenzo*, «Quadrivium», 6 (1964), pp. 85-105, particolarmente p. 87, nota 1.

¹⁵ LANFRANCO, *Scintille di musica*, dedica, p. 3 n. n.

¹⁶ Tale aspetto è sottolineato da LEE, *Lanfranco's Scintille*, pp. 29-30.

¹⁷ P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1994, *passim*; M. TAVONI, *Bembo, Pietro*, in *Enciclopedia dell'Italiano* (2010), [www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bembo_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bembo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

Aaron (o Aron). Infatti questi, dopo avere pubblicato in latino, grazie all'aiuto dell'umanista Giovanni Antonio Flaminio, i *Libri tres de institutione harmonica* (Bologna, 1516), si era volto al volgare con il suo trattato più famoso, ossia quello intitolato in una prima versione *Thoscanello de la musica* (Venezia, 1523) poi riedito, con aggiunte, come *Toscanello in musica* (Venezia, 1529). Sicuramente Aaron, nell'impiegare questo idioma, guardava al linguaggio quotidiano della sua terra, volutamente 'toscano', anzi propriamente fiorentino: egli probabilmente si avvicinava quindi all'ideale linguistico del Machiavelli, mentre è da escludere che privilegiasse il 'toscano' aulico e arcaicizzante voluto da Pietro Bembo. Non stupisce comunque che il nostro Lanfranco (che fra l'altro intratteneva con Aaron rapporti di familiarità, dimostrati da alcune lettere),¹⁸ nello stendere a sua volta il suo trattato musicale, prenda atto di una realtà linguistica che si stava configurando come irrinunciabile ancorché problematica; ed è naturale che anch'egli dica la sua circa l'inflessione volgare che intende utilizzare. Si noti che nella già citata dedica egli non si limita a richiamare autori di teoria musicale, ma ricorda come grandi uomini anche filosofi, pittori, poeti e prosatori di varia età ed estrazione: fra questi ultimi trovano posto anche «il Petrarca», «Giovan Boccaccio» e «il Bembo».¹⁹ È difficile dire se, pensando alla «lingua Toscana» da usare con deferenza nella sua futura *Musica Terentiana*, intendesse proprio il toscano aulico del Bembo oppure quello più familiare praticato dal collega musicografo Aaron; ma è probabile che l'«universale Italiana favella», impiegata per il momento, non volesse essere la mistura di idiomi cortigiani accarezzata da Castiglione e da Trissino, anche se c'è chi lo suppone.²⁰ Forse per lingua «italiana» egli intendeva solo quella in uso nei luoghi d'Italia che gli erano più familiari in Lombardia, nell'Emilia e nel Veneto, senza porsi troppi problemi di purezza locale o di eventuali commistioni; probabilmente l'aggettivo «universale» non voleva richiamare una *koiné* artificiale o una specie di esperanto di marca peninsulare, bensì semplicemente una parlata 'comune' alla portata di tutti, facile da comprendere per coloro cui egli si rivolgeva da vicino.

Lascio volentieri agli esperti di linguistica d'accertare quanto e secondo quali modalità nella prosa di Lanfranco incidano eventualmente una componente di matrice italo-settentrionale piuttosto che influenze di diversa estrazione e, senza qui approfondire il tema, mi limito a dedurre che tale caratteristica si palesi anche nel settore del suo trattato che più ci interessa al presente, ossia quello riguardante gli strumenti musicali.

¹⁸ Una sua lettera a Pietro Aaron, scritta da Brescia nell'agosto 1534, si conserva nel carteggio raccolto da Giovanni Del Lago, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat.lat. 5318) ed edito in *A correspondence of Renaissance musicians*, ed. by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller, Clarendon Press, Oxford 1991, n. 104; inoltre Lanfranco è nominato in altre lettere, dirette da Aaron a diversi destinatari. Cfr. CAMPAGNOLO, *Lanfranco*.

¹⁹ LANFRANCO, *Scintille*, dedica, p. 2.

²⁰ B. J. BLACKBURN, s.v. *Lanfranco, Giovanni Maria*, in *New Grove*², 14, p. 231.

Occorre comunque osservare che l'attenzione di Lanfranco per il problema della lingua si inquadra negli interessi umanistici allora coltivati anche nella città di Brescia: infatti proprio agli allievi e soci dilettanti di poesia della locale «Accademia della lingua volgare», nonché al loro maestro Emilio degli Emili, egli destinò un'altra sua pubblicazione, extra-musicale questa: il *Rimario novo di tutte le concordanze del Petrarca*, stampato a Brescia nel 1531 per i tipi di J. F. Turlini da Cigoli.²¹

D'altra parte in base al già nominato epistolario²² risulta che egli si inserì, oltre che nel citato dibattito letterario, anche, seppure come interlocutore di seconda fila, in quello teorico-musicale instauratosi fra Pietro Aaron, Giovanni Spataro e Giovanni del Lago; vi si propugnava la necessità di superare un atteggiamento eccessivamente accademico e ossequiente alle *auctoritates* del passato, per mostrare maggiore attenzione verso le necessità della pratica coeva. Dietro questa 'filosofia' si nascondeva, all'origine, l'innovatore Ramos de Pareja, del quale notoriamente lo Spataro era un seguace, oltre che difensore di se stesso nel fronteggiare, proprio in quanto discepolo di lui, gli attacchi di Nicola Burzio e di Franchino Gaffurio con i propri scritti *Honesta defensio* (1491), *Dilucide et probatissime demonstratione* (1521), *Errori de Franchino Gafurio da Lodi da Maestro Ioanne Spataro, musico bolognese, in sua deffensione et del suo preceptore Maestro Bartolomeo Ramis hispano subtilmente demonstrati* (1521) e *Tractato di musica* (1531).²³

Fortunatamente proprio grazie a quello stesso epistolario si ha prova di un contatto che Lanfranco ebbe anche con Adrian Willaert, contestuale alla sopravvivenza dell'unica sua composizione musicale oggi conosciuta: l'occasione è una lettera datata da Brescia il 20 ottobre 1531, con la quale egli offre al grande musicista un suo canone enigmatico a cinque voci, *Threicum memorat*, in ammenda per una (oggi ignota) mancanza, della quale egli si rimprovera.²⁴

Delle *Scintille* di Lanfranco oggi abbiamo a disposizione un'edizione facsimile curata da Giuseppe Massera e pure una traduzione inglese con saggio introduttivo, dovuta a Barbara Lee.²⁵ Il contenuto dell'intero trattato è annunciato da una «Tavola», ossia un puntualissimo indice: da essa però non risulta la distinzione, esistente nel testo, in quattro «parti» non denominate che dividono la materia in altrettanti blocchi tematici. La qualità divulgativa dell'opera fa sì che tali «parti» esponano, una di seguito all'altra, diverse branche della teoria musicale, distinte per longeva tradizione: spesso gli autori

²¹ CAMPAGNOLO, *Lanfranco*.

²² Si veda alla nota 18.

²³ Si vedano i termini della polemica esposti da G. MASSERA: «Introduzione» a N. BURTII PARMENSIS (=N. Burzio), *Florum libellus*, introduzione, testo e commento di G. Massera, Olschki, Firenze 1975, pp. 19-33; inoltre *A correspondence of Renaissance musicians, passim* e B. J. BLACKBURN, s.v. *Spataro, Giovanni*, in *New Grove*², 24, pp. 160-162.

²⁴ *A correspondence of Renaissance musicians*, n. 106.

²⁵ LANFRANCO, *Scintille*; LEE, *Giovanni Maria Lanfranco's Scintille*; cfr. nota 2.

più accreditati del passato affidavano in dettaglio tali aspetti a scritti separati, rivolti ad esempio alla musica «plana» e alla «mensurata». Un'altra distinzione riguardava, presso i grandi trattatisti, la musica «theorica» e la «practica»; lo stesso Lanfranco, come si è visto, si riprometteva di seguire questo criterio nella progettata *Musica Terentiana*, dove avrebbe voluto trattare appunto della «Theorica» e della «Prattica». Viceversa per ora nelle *Scintille* è palese una sua adesione quasi esclusiva alla seconda di queste categorie; infatti, lungi da qualunque velleità accademica, egli dirige il discorso soprattutto a chi vuole fare musica in concreto; e in questo forse rivisita il concetto di «musica usualis sive vulgaris» espresso da Nicolaus Wollick nell'*Opus aureum musicae* (Colonia, 1509), in parte ripreso dalla *Isagoge in musicen* del Glareano (Basilea, 1516). Entro questi limiti sta la suddivisione nelle predette quattro «parti», ciascuna comprendente un buon numero di capitoli. Lo schema della ripartizione, pur non espressamente denunciato, appare il seguente. «Prima parte»: musica teorica (ridotta ai minimi termini), ovvero nozioni fondamentali sull'essenza della musica e le sue divisioni interne, mutuata da antiche concezioni di ascendenza classicheggiante e medievale, quindi la «mano», il rigo musicale e il sistema delle mutazioni; «Parte seconda»: valori delle note, loro relazioni ed espressioni grafiche, rapporti intervallari, il tutto chiaramente riferito, anche se non dichiarato espressamente, alla costruzione polifonica cioè all'ambito della musica «mensurata»; questa «parte» contiene anche il capitolo, oggi molto considerato, «Modo di metter le parole sotto a i canti», sul quale torneremo poco oltre; «Parte terza: modi ecclesiastici e canto piano; «Parte quarta»: pratica del contrappunto (anche improvvisato), scale, e infine accordature strumentali. Dunque il predetto discorso sulle accordature dei cordofoni, che chiude la «Parte quarta», è ampiamente preceduto, dall'inizio del trattato in poi, da molti altri argomenti, finalizzati a una buona preparazione teorico-pratica di coristi e musicisti in genere. Evidentemente, nella concezione di Lanfranco, la conoscenza degli strumenti deve far parte del bagaglio formativo di ogni musicista. In realtà tale intenzione abbraccia un ambito assai ampio; infatti, subito prima di abordare quegli schemi, egli intavola una lunga trattazione su scala, intervalli, consonanze e alterazioni; dapprima si fonda sul sussidio visivo e tattile della cosiddetta «mano del contrapunto», ma poi trasferisce la spiegazione in ambito nettamente organologico, mettendoci di fronte a una vera e propria realtà strumentale, quella degli strumenti a tastiera, che finora è stata lasciata in ombra dai moderni organologi; essa è diversa da quella (già considerata) delle accordature dei rimanenti cordofoni esposte in fondo al libro, ma ai nostri occhi riveste un'importanza fondamentale. In fondo questa trattazione è propedeutica rispetto all'altra, poiché mette in risalto, in forma piuttosto complessa, i capisaldi della scala musicale ai quali si conformano tutti gli strumenti.

Evidentemente per chiarire le questioni di struttura, estensione e note alterate connesse con la scala, qui affrontate di petto, ci si deve obbligatoriamente riferire agli strumenti da tasto; ma il problema non viene posto aper-

tamente in questi termini, bensì in una forma apparentemente ambigua. Il discorso prende le mosse in terreno per così dire 'neutro', trattando «Della division della chorda per formar qual instrumento si vuole» e approda in seguito a una «Dichiaratione della mano divisa per Tuoni et Semituoni»; presto però ci si rende conto che sono fuori discussione sia il monocordo usato come norma di calcolo, sia la 'mano' intesa come ausilio al canto. Il monocordo viene chiamato in causa solo al plurale e in compagnia di due strumenti a tastiera, con le seguenti parole: «La Mano adunque de Monochordi, Arpichordi, Organi et simili comincia in F»;²⁶ dunque, come si vedrà meglio più avanti, tutti questi strumenti appaiono come i destinatari e nello stesso tempo i garanti della «division della chorda» dichiarata all'inizio. Più avanti Lanfranco tratta sì dell'autentico monocordo di classica memoria, ma in tutt'altro contesto, in maniera molto semplificata e più 'asettica', presentandolo come ausilio alla pratica vocale («Monochordo per imparar le voci»).²⁷ Se ne deduce che i «Monochordi» prima nominati in realtà non fossero i noti strumenti sperimentali a una sola corda, bensì strumenti a tastiera, alla stessa stregua degli «Arpichordi» ed «Organi» nominati in loro compagnia: dunque di fatto erano clavicordi. Su questo argomento si tornerà in seguito con maggiori particolari.

Di tutti gli argomenti che Lanfranco tocca nelle *Scintille* ve ne sono tre cui oggi viene riconosciuta una eccezionale originalità e che sicuramente gli furono suggeriti da esigenze connesse con la sua attività di didatta e di direttore musicale. Uno consiste nelle citate descrizioni di accordature di strumenti, da lui considerate con particolare attenzione. Il secondo è il già ricordato insegnamento del contrappunto improvvisato, forse ispirato di sfuggita a una precedente esposizione di Andreas Ornitoparchus (*Musicae activae micrologus*, Lipsia 1517). Il terzo è il nominato «Modo di metter le parole sotto a i canti». Che si sappia, quest'ultimo argomento non era stato mai affrontato in età rinascimentale prima di Lanfranco, mentre più avanti verrà trattato autorevolmente da Gioseffo Zarlino.²⁸

Interessanti frequentazioni musicali di Lanfranco, secondarie quanto si vuole ma sicuramente indicative, emergono dalle dediche interne di alcune parti del suo trattato, che si aggiungono a quella (già ricordata) dell'intera opera al latinista Bartolomeo Mascara. Esse riguardano personaggi a noi sconosciuti ma, in quanto gratificati da Lanfranco, rivelatori della natura rispettosa dei contatti di lui con certi musicisti della sua cerchia. La «Parte seconda» porta la scritta iniziale «A Genesio Lanfranco Nepote», che con tutta probabilità allude a un nipote del maestro, forse anch'egli musicista; successivamente appaiono i nomi di cantori del Duomo insigniti di dignità ecclesiasti-

²⁶ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 119, 122.

²⁷ LANFRANCO, *Scintille*, pp.129-131.

²⁸ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 117-118, 68-69. LEE, *Lanfranco's Scintille*, p. 29; D. HARRAN, *Word-tone relations in musical thought from antiquity to the seventeenth century*, American Institute of Musicology - Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1986, pp. 130-156, 197-209.

ca; la «Parte terza» è rivolta «Al Reverendo Messer Pre [= Prete] Martino Balsich de Cherso di Dalmatia, Chorista et Contrabasso del Domo di Brescia», e la «Parte quarta» «Ai Reverendi Messer Pre Barholomeo Bertuzzo Mansionario, et Messer Pre Valerio Durante, Cantori nel Domo [sic] di Brescia».²⁹ Come si vede, gli ultimi tre dedicatari figurano come collaboratori del maestro, appartenendo in qualità di coristi alla cappella del Duomo.

Contrabbasso e violini

Quanto a «Pre Martino Balsich», egli desta qualche curiosità: infatti, a parte la provenienza dalmata, la sua qualifica di «Chorista et Contrabasso» fa intendere che, oltre a prestare servizio come cantore di fila, egli doveva svolgere un compito specifico, realizzando (forse improvvisando?) una linea di canto in registro ultra-grave. Non è pensabile che il termine «Contrabasso» alludesse allo strumento musicale della famiglia del violino oggi noto con quel nome: a parte il fatto che in epoca così antica non si vedevano in chiesa strumenti ad arco se non in via eccezionale e in occasioni particolari, la fisionomia e lo stesso nome del contrabbasso ad arco erano di là da venire: una funzione simile, quando richiesta, allora era svolta, nei complessi ad arco, da esemplari di identità ancora fluttuante, denominati più avanti nel tempo, nell'Italia del nord (anche in ambito bresciano) ora «bassone», ora «violone», ora, ad esempio da Monteverdi, «contrabasso de viola», «contrabasso da gamba» o anche semplicemente «contrabasso» (quando però fosse chiara l'appartenenza a un complesso ad archi) e in ambito fiorentino «sottobasso di viola».³⁰

Del resto, come si è visto, lo stesso Lanfranco quando si occupa effettivamente di strumenti ad arco quali le «Violette da arco senza tasti» e i «Violoni» cita esclusivamente le taglie di «Soprano», «Tenore» e «Basso»,³¹ mostrando di non conoscere le taglie più gravi introdotte nell'uso più tardo, o comunque di non interessarsene; esemplari di questo tipo esistevano già, è vero, ma costituivano ancora curiosità poco praticate, come certe «viole grande quasi come me» senza denominazione precisa, che nel 1493 il messo papale Bernardino Prospero con stupore aveva visto suonare a Mantova da musicisti spagnoli.³²

²⁹ Si vedano le tre dediche in LANFRANCO, *Scintille*, pp. 39, 102, 113.

³⁰ R. BARONCINI, *Origini del violino, passim*; ID., *Scelte e idiomi strumentali nell'«Orfeo» e in altri luoghi monteverdiani*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, atti del convegno internazionale, Mantova, 21-24 ottobre 1993, a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni, R. Baroncini, Olschki, Firenze 1998, pp. 289-332, *passim*; C. MONTEVERDI, *Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi* (Venezia 1610), in ID., *Missa da capella a sei, Vespro della Beata Vergine*, ed. critica di A. Delfino, Fondazione «Claudio Monteverdi», Cremona 2005, p. 284; ID., *Combattimento di Tancredi et Clorinda, rappresentativo con quattro viole*, in ID., *Madrigali guerrieri et amorosi Libro ottavo* (Venezia 1638), ed. critica di A. M. Vacchelli, Fondazione «Claudio Monteverdi», Cremona 2004, p. 349.

³¹ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 137-138, 142-143.

³² S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, Harper & Row, New York 1975, p. 497; BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali*, p. 260.

Date queste premesse, è lecito ribadire che la qualifica di «Contrabasso» riconosciuta da Lanfranco a Pre Martino Balsich riguardasse un compito vocale, non certo una funzione di strumentista.

Siccome però vediamo l'autore prendere effettivamente in considerazione, in altri punti del suo scritto teorico, non solo un certo numero di strumenti musicali, ma anche i loro costruttori, c'è da domandarsi a che scopo egli lo facesse: tale competenza non doveva rientrare a pieno titolo nelle sue mansioni di maestro di cappella, se non forse come risolto didattico, inteso a rendere più solida la formazione musicale dei suoi musicisti. Certo tale estensione organologica ricorda in prospettiva quella offerta circa un secolo dopo da un altro teorico, Adriano Banchieri, riferita però a un'occasione ben precisa: il festeggiamento della domenica delle Palme nel 1607 durante una permanenza dell'autore a Verona, da monaco olivetano qual era, precisamente presso il monastero olivetano di Santa Maria in Organo. Come egli riferisce, allora compose a richiesta una Messa a quattro cori concertata con vari strumenti: tre «Violini da braccio», «altre quattro Viole», «quattro Viole da Gamba», «tre Tromboni», «l'Organo grosso dolce», «dui Violoni continoi in contrabbasso, dui Clavicembali, tre Liuti et dui Chittarroni». In seguito, per suo «virtuoso diporto», egli volle «porre alla pratica le accordature de gli suddetti stromenti con l'Organo overo Arpicordo»; e ne scaturì una serie di schemi di accordatura, riguardanti appunto, nel campo degli strumenti a corda, il liuto, il «Chittarrone», il «Violone in Contrabasso», il «Violone da gamba» moltiplicato nei quattro esemplari «Prima Viola del concerto» (basso), «Viola mezzana da gamba» (quest'ultima valevole come «Seconda et terza Viola per tenore et alto») e «Quarta viola in soprano», tutti «con sei corde»; infine i «Violini da braccio con quattro [corde]», anch'essi divisi fra «Primo violino per il basso», «Secondo violino accordato con il terzo» con funzioni di «tenore et alto» e «Ultimo violino per il canto».³³

Certo la lussureggiante partecipazione strumentale alla Messa del Banchieri, rispondente a uno spirito barocco, non avrebbe potuto trovare equivalenze nella musica sacra del primo '500 diretta da Lanfranco nel Duomo di Brescia; ma è sintomatica in Banchieri, una volta indotto a riflettere sulle possibilità di diversi strumenti, l'intenzione di ritrovare i capisaldi della loro accordatura sullo strumento a tastiera, rappresentato in questo caso dall'organo e dall'«arpicordo» (spinetta): è proprio lo stesso procedimento che aveva adottato Lanfranco quasi un secolo prima, trascorrendo dall'accordatura del monocordo a quella dello strumento da tasto, a quella degli altri cordofoni, secondo un percorso didascalico riconoscibile sul piano teorico e probabilmente efficace anche nell'insegnamento quotidiano.

Certo però, se Lanfranco non si indusse abitualmente a dirigere in Duomo musica concepita *ab origine* con partecipazione strumentale, semmai possiamo immaginare che talvolta vi abbia introdotto in via eccezionale, pure in

³³ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo, Opera vigesima*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1609, pp. 49-55.

assenza di indicazioni scritte, qualche tocco di colore offerto da uno o più strumenti diversi dall'organo. Proprio a Brescia si ha notizia concreta di una rinomata partecipazione 'violinistica' in chiesa: non in Duomo ma in Santa Maria delle Grazie, quando nel giorno di Pasqua 1530, alla fine di una «messa alta», a titolo di conclusione festosa «fo sonato li violini per certi forestieri». ³⁴

Per «violini» al plurale sicuramente si intendeva un complesso (ossia *consort*) di varie taglie di strumenti di quella famiglia, sicuramente coincidenti con le «violette da arco senza tasti» di Lanfranco, anche se non è possibile riconoscere una precisa fisionomia esteriore né a queste né a quelli. Simili formazioni si stavano già diffondendo in Francia e nel nord Italia, ³⁵ ma fino ad allora non si aveva ancora notizia di un loro impiego in chiesa, che appare come una 'primizia' bresciana. Quanto ai «forestieri» che suonavano quegli strumenti, se non erano cittadini di Brescia, certo però non dovevano venire da molto lontano, visto che svariati documenti fra il 1523 e il 1595 citano compagnie itineranti di quegli strumentisti originarie di Vercelli, di Torino, di Mantova, di Milano, di Desenzano, di Peschiera, di Rovereto, ecc. ³⁶

Come si è visto, l'esecuzione musicale dei citati «violini» in Santa Maria delle Grazie non accompagnò la celebrazione liturgica, ma si limitò a suggerirla in bellezza, e non fu dovuta a musicisti dipendenti da quella chiesa, ma da un gruppo venuto da fuori: eppure l'avvenimento è sintomatico di un gusto, di un costume invalso nella realtà cittadina; forse esso si manifestava più frequentemente di quanto lasci sospettare quell'unico documento, visto che la sua penetrazione coinvolgeva anche l'ambiente religioso. Lanfranco non ignorava certo questa realtà: non per nulla nella parte finale delle sue *Scintille* si dedica proprio a illustrare un aspetto organologico (quello delle «violette»), del quale il citato evento, peraltro da lui sottaciuto, mostrava una valorizzazione tangibile benché occasionale. Fra l'altro quanto accadeva nella prestigiosa chiesa di Santa Maria delle Grazie doveva essergli familiare se, nel prodigare lodi ai costruttori bresciani di strumenti, egli (come si è visto) esprimeva compiacimento per il novello organo costruito proprio per quella chiesa da Giovanni Giacomo Antegnati. Forse, come già supposto, la pratica e la conoscenza degli strumenti musicali rientrava fra le competenze richieste ai cantori del Duomo; forse essa era pure prevista per i soci dell'«Accademia della lingua volgare» cui nel 1531 Lanfranco aveva dedicato il *Rimario* del Petrarca; ma certo essa risultava utile a tutti i lettori del trattato, dentro e fuori la città di

³⁴ P. NASSINO, *Cronaca* (1512-1542), citata in P. GUERRINI, *Il Santuario delle Grazie*, «Brixia sacra», 2 (1911), pp. 249-281; BARONCINI, *Origini del violino*, p. 161.

³⁵ R. BARONCINI, *Il complesso di «violini»: diffusione, funzioni, struttura e «fortuna» di un assieme cinquecentesco poco noto*, «Revista de Musicología», 16 (1993), Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología «Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones», pp. 3369-3388; ID., *Organici e orchestre in Italia e in Francia nel XVII secolo: differenze e omologie*, «Studi Musicali», 25 (1996), pp. 373-406, particolarmente p. 379; FERRARI BARASSI, *Ripensando alle origini del violino*, pp. 50, 70, 76.

³⁶ BARONCINI, *Il complesso di «violini»*, pp. 3372-3374.

Brescia, rappresentando un complemento intellettuale e pratico, indispensabile sia per il professionista sia per l'amatore di musica.

Classificazioni degli strumenti

La «Parte quarta» non è l'unico luogo delle *Scintille di Musica* nel quale Lanfranco parla di strumenti musicali: non sarà inutile esaminare gli altri punti del trattato nei quali egli tocca l'argomento. Indubbiamente se ne occupa con intendimenti diversi da quelli usati in fondo al trattato, e quasi di striscio, per adempiere a convenzioni teoriche di per sé estranee al tema specifico; è istruttivo infatti rilevarvi interessanti collegamenti con altri lati della sua dottrina, inquadrati in *habitus* mentale comune al suo tempo.

Va detto che una menzione, seppure concisa, degli strumenti musicali era stata d'obbligo per secoli anche nell'ambito della teoria musicale di matrice accademica e intellettualistica; siccome risaliva a un'indiscussa autorità classica impersonata da Severino Boezio, dall'età carolingia in poi era stata ripresa in vario modo da molti teorici;³⁷ in seguito, arricchita di spunti di derivazione aristotelica, passò in eredità ai loro successori quattro-cinquecenteschi. Lo stesso Lanfranco in vari punti delle *Scintille* tocca l'argomento, ma in forma più 'paludata' che non nella trattazione finale, dove abbiamo visto prevalere un atteggiamento eminentemente pratico.

All'inizio della «Prima parte», sulla scia della tradizione secolare fondata sul *De Institutione musica* di Boezio (I, 2), egli si sente in dovere di dichiarare la musica «Triplicata, cioè Mondana, Humana, Istrumentale»; non è il caso di ripetere qui il significato delle due ripartizioni «Mondana» e «Humana», basato, come è noto, su convenzioni filosofiche di derivazione pitagorico-platonica, che egli dopotutto liquida con pochissime parole. A dire il vero non ne dedica molte di più nemmeno alla definizione della «Musica Istrumentale», cui in fondo al trattato, come abbiamo visto, riserva attenzione con ben altre armi. Ora, tanto per cominciare, opera subito una contaminazione fra il dettato di Boezio e quello di un'*auctoritas* più tarda di un secolo, anch'essa tenuta in grande conto dai musicografi, Isidoro di Siviglia (580 circa-636); questi nel *De musica*, inserito nel libro III delle sue *Ethymologiae*, dopo una prima triplice classificazione («harmonica», «rhythmica», «metrica», divisione già esposta, con altri significati, da Cassiodoro), aveva assegnato a quest'arte una seconda tripartizione: «harmonica», «organica», «rhythmica», intendendosi

³⁷ E. FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Fondazione «Claudio Monteverdi», Cremona 1979, *passim*; EAD., *Testimonianze organologiche nelle fonti teoriche dei secoli X-XIV*, Fondazione «Claudio Monteverdi», Cremona 1983, *passim*; EAD., *Strutture, simboli grafici e riferimenti organologici nell'evoluzione della scala musicale medievale*, in «Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*, atti del convegno internazionale, Collazone, 7-8 luglio 2006, a cura di E. S. Mainoldi e S. Vitale, «Philomusica on-line, Rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche», 9/3 (2010), <http://philomusica.unipv.it/>, pp. 1-93, *passim*.

per «harmonica» la musica vocale, per «organica» quella degli strumenti a fiato e per «rhythmica» quella degli strumenti a corda.³⁸

Di queste tre qualifiche della musica Lanfranco ne trascura una (la «rhythmica»); si attiene dunque a una classificazione binaria e afferma che «la harmonica procede da gli instrumenti naturali» quali «gola, lingua, palato, labri et denti»; da essa «deriva la Musica Inspettiva et attiva» (ossia teorica e pratica), mentre «la organica Musica è prodotta da gli Instrumenti Arteficiali, come sono organi, cethare et tamburri et altri simili».³⁹ A parte il fatto che tale divisione degli strumenti affonda le radici in un'antica distinzione medievale tra «musica naturalis» e «musica artificialis», con evidenti conseguenze nel campo organologico,⁴⁰ Lanfranco diversamente da Isidoro raccoglie gli strumenti «Arteficiali» di tutte le specie in un'unica categoria, quella atta a produrre musica «organica»; d'altronde, seguendo ora in questo Isidoro come guida di massima, non fa caso nemmeno alla classificazione degli strumenti dettata da Boezio, che li distingueva a seconda del loro principio funzionale: la tensione per quelli a corda, il soffio per quelli a fiato e la percussione per le concavità bronzee. D'altra parte il modo disinvolto che Lanfranco usa nel trattare le fonti, accorpandole e distorcendole ai propri fini, non si discosta da una consuetudine vecchia di secoli, allora imperante nel tramandare la teoria. Ma parlando di ascendenze, a quanto ho potuto appurare, in questo caso Lanfranco fra tanti modelli disponibili ne aggiunge almeno per sommi capi uno cronologicamente non molto lontano da lui e di grande autorevolezza: Nicola Burzio. Questo eruditissimo teorico, parmigiano al pari di lui e noto anche come poeta e come storico, nella sfera musicale è ricordato soprattutto per essere stato uno dei primi accaniti oppositori, con il suo *Musices opusculum* (1487), della dottrina esposta da Ramos de Pareja nella *Musica practica* (1482); controbattendola Burzio si faceva paladino del buon nome di Guido d'Arezzo, infangato dall'avversario, e come oggetto del contendere individuava principalmente l'articolazione della scala musicale. Tuttavia la comunanza fra Burzio e Lanfranco si osserva su altri temi, collocati a monte: questioni generali e propedeutiche, che a ogni teorico era d'obbligo toccare prima di entrare nel vivo dell'insegnamento della musica. In questo senso Lanfranco trova in Burzio un precedente valido, anche se parziale. Di fatto, scorrendo il *Musices opusculum* di quel maestro, verso l'inizio ci imbattiamo nell'immancabile disanima sull'ideale divisione boeziana della musica («triplex musica»); la notiamo più accurata di quella di Lanfranco, tanto che la «musica instrumen-

³⁸ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini* [...], a cura di A. Velastro Canale, volume primo, Libri I-XI, UTET, Torino 2004, pp. 300-315; FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali*, pp. 48-51.

³⁹ LANFRANCO, *Scintille*, p. 1.

⁴⁰ L'antesignano più remoto è Reginone di Prüm (fine del IX secolo), poi si segnalano numerosi altri autori: cfr. FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali*, p. 58; EAD., *Testimonianze organologiche*, pp. 77-79.

talis» copre un intero capitolo.⁴¹ Ed ecco qui apparire, prima che in Lanfranco, la distinzione fra strumenti «naturali» e strumenti «artificiali»; quelli «naturali» sono rappresentati, come in Lanfranco, dagli organi anatomici preposti alla voce umana (responsabile, a sua volta, della «musica armonica» e di quella «metrica»); tali organi, dice Burzio, si trovano enumerati nel secondo libro del *De anima* da Alberto Magno (1206-1280), che oggi è ricordato come propugnatore dell'aristotelismo in seno alla filosofia scolastica. Essi sono: «pulmo, guttur, palatum, lingua, labia et dentes». Quanto poi alla «musica instrumentalis», Burzio ripete quasi alla lettera le parole di Boezio, dicendo che essa «in quibusdam constituta est instrumentis», per poi usare in fondo al capitolo le immancabili definizioni isidoriane di «musica organica» e «musica rythmica»,⁴² le stesse in seguito fatte proprie da Lanfranco. Vediamo dunque che il ricorso alle fonti presenta analogie di metodi e di contenuti nei due teorici, anche per la grande libertà di accostamenti e di rivisitazioni personali. Di fatto Lanfranco, quando, come si è visto, affastella entro la musica «organica» gli strumenti più disparati citandoli quasi a campione («organi, cethare et tamburri et altri simili»), sembra riassumere sbrigativamente le posizioni di Burzio, il quale invece, nel nominare un certo numero di strumenti, li aveva addirittura classificati due volte secondo due diversi criteri. Di questi il primo, ispirato, come si è detto, a Isidoro (e poi ripreso parzialmente da Lanfranco), riconosceva come appartenenti alla «musica harmonica» gli strumenti «quae anhelitu operante pulsantur» (ossia che vengono sollecitati grazie al soffio) e assegnava invece alla «musica rhythmica» quelli sollecitati «digito vel virga», ossia dalle dita nude o da un'asticciola, vale a dire i cordofoni.⁴³ Invece il secondo criterio classificatorio adottato da Burzio era lontanissimo sia da quello di Boezio sia da quello di Isidoro, instaurando piuttosto una teoria degli affetti di stampo umanistico:

Instrumenta vero artificialia aliqua sunt delectationem incitantia, alia vero quae animositatem, iram, furiam quoque et huiusmodi inducunt.⁴⁴
(Degli strumenti artificiali alcuni suscitano godimento, altri invece inducono animosità, ira, furia e sentimenti simili).

Della prima categoria sarebbero partecipi «organa, monochorda, psalterii, citharae, lyrae atque tibicinum concentus», della seconda strumenti rumorosi come «tubae, cornua, tympana, et huiusmodi strepitum excitantia».

Tale distinzione richiama alla lontana quella riportata in certe fonti letterarie medievali (soprattutto francesi) fra strumenti musicali «alti» e «bassi», ossia fragorosi oppure dal suono tenue e dolce: ai primi di questi, e solo ad

⁴¹ N. BURZIO, *Nicolai Burtii Parmensis [...] musices opusculum [...] cum defensione Guidonis aretini adversus quondam hyspanum veritatis praevaricatoris*, in ID, *Florum libellus*, «Capitulum quintum De musica instrumentali», pp. 67-68.

⁴² BURZIO, *Musices opusculum*, «Capitulum tertium Quotplex sit musica», p. 62.

⁴³ BURZIO, *Musices opusculum*, «Capitulum quintum De musica instrumentali», p. 69.

⁴⁴ BURZIO, *Musices opusculum*, «Capitulum quintum De musica instrumentali», p. 68.

essi, veniva riconosciuto il potere di scuotere gli animi in occasione di feste, corse all'asta e tornei;⁴⁵ ma Burzio, non sappiamo se autonomamente o suggestionato da autori precedenti, aggiunge del suo a questa concezione, riconoscendo all'una e all'altra classe di strumenti poteri psicologici diversamente caratterizzati. Si badi fra l'altro che nella sua concezione i cordofoni stanno tutti nella categoria degli strumenti dilettevoli, mentre gli aerofoni si suddividono fra le due schiere. Particolarmente problematico è il caso dei «tibicinum concentus» (concerti di suonatori di «tibiae»), classificati come piacevoli; infatti il termine «tibia», qui collegato con i complessi dei «tibicines», solitamente richiama il piffero e la sua versione grave, la bombardina: si tratta di strumenti ad ancia doppia dal suono prepotente, oltre tutto in questo caso considerati in formazione collettiva; ma qui probabilmente il termine è usato in modo estensivo, così da lasciar indovinare «concentus» formati da pifferi della varietà detta «dulcinae») o da flauti dolci di varia taglia, molto usati nel Rinascimento in *consort* omogeneo.

Burzio accompagna altresì la sua trattazione con numerosi riferimenti classici attinti dalla letteratura e dalla mitologia, inoltre ricorda fatti storici dell'antichità e dei suoi giorni. Come si è visto, Lanfranco non riporta nulla di tutto ciò, limitando al minimo persino il cenno a strumenti precisi e includendo «organi, cethare et tamburri et altri simili» nell'unico fascio degli «Instrumenti Artificiali». Il termine «cethare» può farci sognare, poiché il nome anticipa quello della «Cethara», che si è vista apparire, accanto agli altri cordofoni, nella sezione conclusiva delle *Scintille*; anche in questo caso il nome dovrebbe designare uno strumento coevo, né destare il sospetto di un'allusione all'antica *cithara* classica, ricordata da altri teorici in resoconti accademici sullo sviluppo della scala greco-antica; qui infatti esso è accostato ad altri nomi di strumenti di uso comune nel Rinascimento come organi e tamburi. Del resto, come si è visto, anche Burzio inseriva le «citharae» fra strumenti coevi quali «organa, monochorda, psalterii, lyrae atque tibicinum concentus». L'identità della cetera rinascimentale è stata ampiamente indagata con studi fondamentali;⁴⁶ ma un recente contributo, particolarmente calzante ai nostri fini, mette l'accento sul ruolo di Brescia nel produrla e nel coltivarla in forme di pregio; questo permette di affermare che «la cetera è stata un'autentica specialità della liuteria artistica bresciana».⁴⁷ È vero che le testimonianze e le sopravvivenze liutarie di questa fatta richiamano un'epoca successiva a quella di Lanfranco (1560-1660 circa), ma tutto fa pensare che la tradizione di questo manufatto fosse già radicata a Brescia fin dai decenni

⁴⁵ E. A. BOWLES, *Haut et bas: the grouping of musical instruments in the middle ages*, «Acta Musicologica», 8 (1954), pp. 115-140; FERRARI BARASSI, *Testimonianze organologiche*, p. 80.

⁴⁶ E. WINTERITZ, *La sopravvivenza dell'antica cetra e l'evoluzione della citola*, in ID., *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Boringhieri, Torino 1982, pp. 250-262 (ma già edito in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24 [1961]); BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali*, capitolo 8.8 «La citara», pp. 238-248.

⁴⁷ E. BUGINI, *L'artigianato ceteraro a Brescia*, «I Quaderni della Fondazione Ugo da Como», 5, n° 9 (2003), pp. 23-28.

antecedenti in una forma pregevole, anche se non lussuosa come quella successiva. Lanfranco, è vero, non ricorderà espressamente le «cethare» fra i prodotti della liuteria bresciana poi magnificati alla fine del libro (dove verranno citati «Liuti, Violoni, Lyre et simili»), ma quell'elenco sarà solo indicativo. Resta il fatto che, mentre Burzio nomina le «citharae» in compagnia di altri cordofoni («monochorda», «psalterii», «lyrae»), ora, parlando di «Instrumenti Arteficiali», Lanfranco di quell'intera categoria nomina solo le «cethare»: un moto inconscio?

La «Mano de Monochordi, Arpichordi, Organi»

Più avanti nel trattato, e prima di trattare estensivamente degli strumenti a corda nel modo che si è visto, Lanfranco torna sul tema degli strumenti musicali in una prospettiva ancora diversa, che si trova condivisa da diversi scrittori di musica a lui precedenti e coevi. Si tratta di quella tale «division della chorda per formar qual instrumento si vuole», della quale qui abbiamo già anticipato i criteri, e che abbiamo visto collegarsi strettamente con l'accordatura degli strumenti a tastiera e non con il classico monocordo come ci si potrebbe aspettare. Oggi solitamente un discorso organologico di questa fatta non viene debitamente riconosciuto come tale; infatti, pur essendo diretto verso strumenti di primaria importanza, esso nasce da un approccio di natura squisitamente teorica che di regola non attira chi studia da vicino gli strumenti musicali, ma piuttosto chi si occupa di scale e intervalli. Come già accennato, questo argomento è esposto da Lanfranco nella «Parte quarta» delle *Scintille*, ben prima della citata disanima sui cordofoni di pertinenza liutaria; esso segue immediatamente due capitoli intitolati rispettivamente «Mano del contrapunto» e «Modo da far Contrapunto per lo Principiante». ⁴⁸ Il primo offre, in forma tabellare, la scala musicale («Mano», secondo la ben nota terminologia di origine pseudo-guidoniana) espressa tramite lettere e sillabe della solmisazione, con estensione da *F* ad *ee* (ossia *fa*₁- *mi*₄): questa scala dovrebbe servire a «colui che solo nel Choro il Contrapunto far volesse»; l'altro capitolo prosegue esponendo i principi elementari utili per improvvisare in contrappunto, attingendo al materiale sonoro appena illustrato. Come si vede, viene qui esposto il principio della scala musicale, ma su basi elementari finalizzate esclusivamente a un uso vocale; la scala a disposizione è molto estesa, poiché serve al complesso delle voci corali usate nella polifonia, eppure si tratta pur sempre di un livello teorico meno arduo rispetto ai successivi sviluppi che riguarderanno la scala strumentale: quella scala avrà sì un'estensione uguale a quella or ora considerata, ma al suo interno si dimostrerà ben più articolata rispetto alla presente «Mano».

Il nuovo discorso inizia, come già accennato, dalla «division della chorda per formar qual instrumento si vuole»; inizialmente tale divisione serve a segnare «quanti luoghi sono nella Mano principale», ossia quelle stesse note

⁴⁸ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 117-119.

che formano la scala vocale; ma questa volta lo scopo va oltre, poiché suggerisce misure da trasferire sugli strumenti. Ci aspetteremmo un cenno al monocordo; invece questo nome non compare né nel titolo né nelle righe successive, benché si legga una descrizione che sembra evocarlo:

Chi vuole partir la Chorda [...] faccia una linea dritta sopra una asse stretta di quattro o di sei dita, ma ferma et lunga quanto si vuole; et da man destra ponga un scanello per lo primo punto, et dalla sinistra [*sic*] un altro per lo secondo.⁴⁹

Come non riconoscere i connotati del monocordo nell'assicella bislunga con un ponticello («scanello») a ognuna delle due estremità? È vero che ne manca il nome, manca una cassa armonica, e al momento manca anche la corda; la ripartizione si fa unicamente sulla linea tracciata sopra l'asse di legno. Ma, una volta finita la divisione, ecco materializzarsi la corda:

Et chi vuol far la prova delle sopradette partitioni, tira una chorda sonora sopra la predetta linea perché, percuotendola allo incontro delle positioni nominate, il senso, il quale è quasi la meta del giudicio, comprenderà che la ragione di lui è men fallace.⁵⁰

Dunque gli «scanelli» divengono utili per tendervi sopra la corda; questa è da sollecitare tenendo conto dei punti di divisione; di conseguenza, come dice l'autore, le sensazioni auditive prodotte dai suoni dipenderanno dalla divisione eseguita con criteri razionali. Non è spiegato in che maniera si debba 'percuotere' la corda, né esattamente in quale punto rispetto al segno divisorio: sopra di esso o fra un segno e l'altro? Nel primo caso la 'percussione' dovrebbe consistere piuttosto in uno sfioramento tale da creare contemporaneamente una divisione, ossia un 'nodo' fra due fusi vibratorii; nel secondo caso invece essa dovrebbe essere un pizzicato, suscitatore di un 'ventre' al centro del fuso vibratorio, con effetto più sonoro. Come è noto, la prima di queste due meccaniche è propria del clavicordo, la seconda degli strumenti di penna. La dicitura, riferita al punto di percussione «allo incontro delle positioni nominate» farebbe pensare alla prima ipotesi.

In ogni caso il dispositivo descritto non è un vero strumento dal quale trarre musica; esso funge, per così dire, unicamente da 'pietra di paragone'; la corda, tesa infine fra i ponticelli estremi, è pronta a far riconoscere i diversi suoni e intervalli, grazie alle divisioni segnate in precedenza sulla tavoletta e su di essa riprodotte. E, a forza di divisioni, quella ottenuta è dapprima una scala diatonica che poi, nel prosieguo, diviene interamente cromatica.

Certo però quella che noi chiamiamo «scala» in questo testo continua a essere designato come «Mano»: si tratta, come è ovvio, della cosiddetta «mano guidoniana», così denominata (con impropria attribuzione a Guido) da una collocazione ideale delle note sul palmo della mano («manus»): a questo

⁴⁹ LANFRANCO, *Scintille*, p. 119.

⁵⁰ LANFRANCO, *Scintille*, p. 122.

antico sussidio visivo ricorrevano per convenzione teorici sia tradizionalisti sia innovatori, compreso, prima di Lanfranco, anche il 'riformatore' Ramos de Pareja.⁵¹

Certo negli intendimenti di Lanfranco la progressiva divisione della «chorda» dovrebbe andare di pari passo con l'allestimento di uno strumento a tastiera: altrimenti non si spiegherebbe come mai fin dalla prima riga si parli sovente di «tasto» e «tasti» (esempio. «per formar tanti tasti quanti luoghi sono nella Mano»). Anche volendo ammettere una semplice allusione a un 'punto da toccare', procedendo nella divisione il problema si complica, soprattutto quando si formano le note alterate: esse vengono dette senza problemi «tasti neri, Semituoni chiamati»; addirittura, quando si va a dividere in due i singoli tratti di corda per creare intervalli di ottava, si invita a farlo progressivamente, «di tasto in tasto o nero o bianco».⁵² Del resto la denominazione di «tasti bianchi» applicata alle «voci naturali» e quella di «tasti negri» per le «voci accidentali» era già di Pietro Aaron, che la riferiva alla sua divisione del «Monachordo» altrimenti detto «Instrumento organico».⁵³

Il capitolo successivo delle *Scintille* porta il titolo «Dichiaratione della Mano divisa per Tuoni et Semituoni»; e qui l'autore, nell'espone la dottrina pitagorica dei semitoni distinti in «Semituon minore» e «Semituon maggiore» e nell'illustrare la loro successione nella «Mano» (o scala), di nuovo fa larghissimo uso dei termini «tasto bianco» e «tasto negro». Se poi, non ostante il persistere di questa terminologia, rimanesse ancora qualche dubbio sull'identità degli strumenti chiamati in causa, questo sarebbe subito fugato dalle parole rivelatrici (già accennate) che aprono questo stesso capitolo: «La Mano adunque de Monochordi, Arpichordi, Organi et simili comincia in F».⁵⁴ Dunque è fuori di dubbio il riferimento alle tastiere e bisogna prendere atto che esse iniziano (beninteso in senso relativo) da fa_1 . Di seguito, in conformità con l'annunciata «Dichiaratione», viene esaminata, grado per grado, l'intera estensione della «Mano» (o scala), da F fino all'ultimo traguardo $ee (= mi_4)$: come si vede, le note estreme coincidono con quelle già rilevate nella «Mano del contrapunto» di matrice vocale; ma la presente successione degli intervalli congiunti non coincide con l'altra; infatti non abbiamo più una semplice scala diatonica, bensì una scala cromatica composta da intervalli di tono, di «Semituon minore» e di «Maggior Semituon», quest'ultimo regolarmente collegato con un «tasto negro». Ricapitolando la successione dei tasti neri dentro l'ottava e ponendo mente alla maniera come vengono ricavate le

⁵¹ B. RAMOS DE PAREJA, *Musica practica*, in E. TORSELLI, «Musica practica» di Bartolomé Ramos de Pareja. Nuova edizione, traduzione italiana, studio e commento, tesi di Dottorato in Musicologia e Scienze Filologiche, ciclo triennale, 1988-1991, Università di Pavia, Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche, 1991, I.1.ii, pp. 234-238, III.3.iii, pp. 607-615. Cfr. commento alle pp. 13-20 e 104-128.

⁵² LANFRANCO, *Scintille*, p. 119-122.

⁵³ P. AARON, *Toscanello in musica*, Bernardino e Matteo de Vitali, Venezia 1529; ed. anast. Forni, Bologna 1969 (con prefazione di W. Elders), libro II, cap. XL, c. M.

⁵⁴ LANFRANCO, *Scintille*, p. 122.

rispettive alterazioni (i bemolli per quarte ascendenti, i diesis per quinte ascendenti) si ottiene la seguente serie:

do# - mib - fa# - sol# - sib

Tuttavia le alterazioni cominciano ad apparire nella scala solo a partire da *sib*₁, poiché i primi gradi succedentisi nella zona grave (*fa*₁-*sol*₁-*la*₁) sono esclusivamente diatonici: ciò risalta con la massima chiarezza dall'ultimo dei nove schemi di scala, che Lanfranco alterna al testo man mano che procede nella divisione; i tasti diatonici sono rappresentati dalle solite lettere alfabetiche, e i cromatici da tante *S* sovrastanti, ciascuna significante «Semitono». Naturalmente, benché la successiva disposizione dei tasti neri, a due più tre, sia identica a quella delle nostre tastiere, il sistema è lontanissimo dal nostro temperamento equabile: oggi, diversamente da quanto accade nella scala pitagorica esposta da Lanfranco, non si fa certo differenza fra semitoni maggiori e semitoni minori!

A dire il vero su una di queste alterazioni, il *sol#*, Lanfranco si dimostra possibilista, lasciando al lettore (e cioè, in definitiva, al musicista fruitore del suo insegnamento) la facoltà di sostituirlo, non dice come, ma sicuramente con *lab*, per ovviare all'eventuale formazione della seconda eccedente («Semiditono») *fa-sol#*; poco categorico sarà anche nel capitolo seguente, dove esporrà la «Denominazione de i tasti de gli instrumenti sopradetti» e definirà in successione tutti i gradi della scala: ai tasti bianchi assegnerà i soliti agglomerati di lettere alfabetiche e sillabe della solmisazione, quali «*I ut*», «*D sol re*», «*a la mi re*», «*c sol fa ut*», eccetera, e ai tasti neri darà denominazioni di comodo talvolta incerte ed oscillanti, come quelle che espone nel caso del *lab*, utile come estremo acuto di una terza minore («Semiditono») con *fa*, e nel caso del *mib*, terzo tasto nero, distante di un semitono dal «settimo bianco» *mi*. Riportiano di seguito quei due passi, nei quali Lanfranco si mostra dubitoso:

La divisione di quel tasto nero [*sic*; si tratta del «tasto negro fra g et a»], che può fare il Semiditono in acuto con f fa ut et le sue Ottave, per questa volta in consideratione del diligente lettore lasciare lo voglio.

[...]

Al terzo nero, benché esso tasto porta il fa, nondimeno ponendolo col settimo bianco diremo E la mi; o forse più sanamente si direbbe, dicendo al negro E fa, et al bianco diremo E la mi.⁵⁵

Abbiamo già constatato che simili denominazioni mutuate dalla teoria delle mutazioni vengono applicate da Lanfranco (limitatamente ai suoni diatonici) anche alla «Mano del contrapunto»; e ancora quelle sillabe, come si è visto, vengono da lui attribuite alle corde dell'arpa: ma in quest'ultimo caso non agglomerate fra loro e prive di 'chiavi' alfabetiche. Effettivamente ora

⁵⁵ LANFRANCO, *Scintille*, p. 121; p. 123.

Lanfranco osserva che i vari strumenti non sono necessariamente vincolati all'estensione della «Mano principale», ma possono anche modificarne «principio et fine», fermo restando il ripetersi delle ottave; per meglio illustrare questo concetto egli aggiunge a parte un grafico, nel quale tutte le designazioni alfabetico-sillabiche vengono raccolte in uno schema a cerchi concentrici: egli lo denomina «Rota che in se serra quatro ordini sotto le lettere Gregoriane». ⁵⁶ In realtà gli ordini raffigurati non sono quattro ma cinque e rappresentano 1) le lettere da lui chiamate «Gregoriane» (ossia le lettere maiuscole, minuscole e raddoppiate di ascendenza guidoniana, che in verità nulla hanno a che fare con San Gregorio), 2) la «Mano di Guido Aretino» (ossia le sillabe appartenenti alle pseudo-guidoniane proprietà di natura, di bequadro e di bemolle), 3) l'«ordine» proprio di bequadro e di natura, 4) l'«ordine» di bemolle e di natura, 5) quello del «b molle et della Musica fitta». Questa musica «fitta» (dal latino «ficta»), riguarda, in ultima analisi, solo una delle alterazioni ricavate in precedenza con la divisione cromatica della corda, nella fattispecie il *mib*, unica alterazione discendente diversa dal *sib*: infatti il *sib* in sé non costituisce una «fitta», appartenendo già di diritto alla proprietà di bemolle.

Esaurita la spiegazione teorica, subito dopo arriva un capitolo «Del diesis et del b molle, che fra i canti si scrivono», dove si leggono esempi musicali sotto forma di melodie frammentarie scritte su rigo, con e senza alterazioni; ⁵⁷ esse dimostrano l'impiego pratico della materia musicale prima illustrata sulle tastiere; ora Lanfranco aggiunge nuove spiegazioni sulla «Musica fitta», richiamando nozioni teorico-organologiche esposte in precedenza; nella fattispecie, sempre muovendosi in ambito rigorosamente pitagorico, ragiona sul fatto che i semitoni introdotti dalle alterazioni all'acuto o al grave, tutti «maggiori», rompono la linearità della scala diatonica, che accanto ai toni ammette solo semitoni «minori».

Il monocordo teorico di ascendenza antica

Sorprendentemente a questo punto del trattato Lanfranco si volge a trattare del monocordo vero e proprio, cambiando totalmente registro rispetto alle tematiche precedenti. Dimentica la scala strumentale delle tastiere con le sue alterazioni e si cala nel problema dell'esercizio del canto a solo da parte dei principianti, con un capitolo intitolato «Modo da imparare per se stesso a cantare ogni canto di note eguali» (= di pari valore). Il «modo» consiste nel ricorrere al monocordo per controllare l'intonazione corretta dei suoni: espediente antichissimo risalente a Guido d'Arezzo, anzi addirittura a due teorici italiani che l'avevano preceduto; ⁵⁸ del resto tale utilizzazione viene ribadita nel titolo del capitolo successivo: «Monochordo per imparar le voci». Qui si apre dunque, all'interno delle *Scintille*, un nuovo episodio di interesse organologi-

⁵⁶ LANFRANCO, *Scintille*, p. 124.

⁵⁷ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 125-127.

⁵⁸ FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 59-63.

co: questa volta lo strumento non appartiene alla pratica contemporanea, ma a un ideale didattico senza tempo inaugurato dagli antichi Greci, filtrato attraverso l'*auctoritas* di Boezio e perpetuatosi nei secoli. Ora a proposito del monocordo viene dismesso qualunque collegamento con altre realtà organologiche, che invece prima erano state richiamate apertamente e che ne snaturavano l'essenza (si ricordi: «Monochordi, Arpicordi, Organi et simili»); il nuovo riferimento non lascia dubbi né sul nome né sulla natura 'fisica' dello strumento sperimentale a una corda:

Havendo dunque formato uno instrumento della maniera del sopradato [*sic*] Monocordo, et nel lato manco posto lo scanello per lo primo punto segnato F et dal destro l'altro scanello per lo secondo punto [...], et divida dal primo punto al secondo la Linea che passa per mezzo il Monocordo [...]; pone una chorda sonante sopra la data linea et convenientemente tirata, et percuotela allo incontro delle note et lettere fatte [...]. Percioche il sono della chorda le voci delle note ad una ad una te insegnerà.⁵⁹

È singolare il richiamo a una descrizione già compiuta «del sopradato [*sic*] Monocordo»: evidentemente Lanfranco si riferisce alla presentazione che ne aveva dato nell'accingersi a «partir la Chorda». Come si è visto, non ne aveva offerto specificamente il nome, anzi in seguito aveva deviato il discorso verso tutt'altro genere di «Monochordi» provvisti di «tasti»; eppure allora il cenno iniziale di «una asse stretta di quattro o di sei dita» e di un primo e di un secondo «scanello» evocava palesemente il monocordo classico, ora chiamato in causa con ben altra determinazione. Ora il monocordo è nominato a tutte lettere, e nella sommaria descrizione, parzialmente richiamata a quella precedente, corrisponde davvero all'oggetto normalmente designato con questo nome; per ben due volte appare anche uno schizzo dello strumento visto 'in pianta', con indicata la corda e i suoi punti di divisione in due stadi progressivi delle operazioni divisorie.⁶⁰ Nelle due presentazioni dello strumento (quella approdata alle tastiere e quella genuina) appare analogo anche il cenno alla 'percuSSIONE' della corda per ricavarne il suono, e ci lascia i medesimi interrogativi. Certo la divisione della corda eseguita in questa seconda occasione non produce più «Semituoni» ovvero «tasti negri», poiché la scala, pur sempre ricavata in base ai medesimi rapporti intervallari pitagorici, risulta interamente diatonica, come si conviene a un dispositivo elementare ad uso auto-didattico del cantore; l'unica alterazione presente è il *sib* (accanto al *si* bequadro) ricorrente nelle due ottave superiori: tale alterazione però in questo tipo di scala, ricalcata e ampliata sul modello teorico del sistema perfetto dei Greci e di Boezio, non viene sentita come infrazione all'assetto diatonico, in quanto retaggio dell'antica nota detta «trite synemmenon» passata nella scala medievale e codificata da Guido d'Arezzo su nuove basi.⁶¹ Non ostante

⁵⁹ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 128-129.

⁶⁰ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 129, 130.

⁶¹ FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 5-8, 16, 40-41, 60-64.

parte del libro non sembra avere un motivo particolare, se non la necessità di inserirvisi, quasi in via secondaria. Lo stesso forse si può dire anche del capitolo «De i Ritornelli, Prese et Coronate», che si incunea fra il capitolo «Del diesis et del b molle» e questa stessa seconda «divisione». L'argomento non ha proprio nulla a che fare con scale e accordature: infatti tratta di segni convenzionali di ripetizioni e di durata (le «Prese» sembrano essere sinonimi di «Pause»). Tutto questo fa pensare che l'uno o l'altro di questi capitoli siano inclusioni considerate non essenziali nell'economia dell'opera e forse inseriti nel libro a tutti i costi, un po' di fretta e in posizione non ottimale. Tuttavia, come vedremo più avanti, una simile collocazione della divisione del classico monocordo accompagnata da figura, ricorrente in luogo avanzato anziché preliminare (come si presentava invece nel *Micrologus* di Guido d'Arezzo) non è isolata al tempo di Lanfranco, tant'è vero che si ritrova in posizione analoga nell'edizione del 1545 della *Musica instrumentalis deudsch* di Martin Agricola, dopo essere stata del tutto ignorata in quella del 1529.⁶³

Monocordo = clavicordo

Per tornare alla prima «divisione» di Lanfranco, vale la pena di insistere sulla sua vera natura. Come si è visto, la scala («Mano») ottenuta veniva riferita apertamente agli strumenti a tastiera: «Monochordi, Arpichordi, Organi et simili». ⁶⁴ Se lasciamo da parte gli organi, negli «Arpichordi» si possono riconoscere le spinette, e nei «Monochordi» i clavicordi, strumenti notoriamente derivati dal monocordo. Un simile uso terminologico applicato al clavicordo, tutt'altro che infrequente nel Rinascimento italiano, fa capire finalmente perché mai Lanfranco, quando sulle prime aveva descritto con tanta puntualità uno strumento simile al vero monocordo, ne avesse taciuto il nome; probabilmente, essendo lui e coloro che gli stavano intorno soliti attribuire quel nome a uno strumento a tastiera, sarebbe sembrato fuori luogo utilizzarlo fin dall'inizio con diverso significato. Come si è visto, solo in seguito il nome del monocordo ricompare nel trattato, questa volta attribuito all'effettivo strumento d'origine considerato nella sua funzione propedeutica.

In ogni caso nelle *Scintille* compare con diversi significati un termine come «monocordo», ma non appare mai «clavicordo»; lo strumento a tastiera cui noi attribuiamo questo nome riceve da lui la stessa denominazione più arcaica, che era nata per designare lo strumento sperimentale a una sola corda. Eppure, se non in Italia, almeno nelle aree franco-fiamminga e germanica il nome «Clavicordium» era già ampiamente usato in alternativa a «Monocordum». Ad esempio troviamo entrambe le denominazioni, ciascuna con un proprio significato esclusivo, in Henry Arnaut de Zwolle, il quale correda la sua trattazione musicografica (stilata nel 1440 circa e giunta a noi manoscritta) con figure di strumenti musicali assai noti: fra questi il clavicordo, il clavi-

⁶³ AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545⁴, cc. 60v-65r.

⁶⁴ LANFRANCO, *Scintille*, p. 122.

cembalo e l'organo, con tastiere bene in vista e didascalie precise; il primo di essi porta chiarissima la scritta «Composicio Clavicordii». ⁶⁵ Poco più avanti un analogo sdoppiamento si osserva nel *Liber viginti artium* scritto fra il 1459 e il 1463 da Paulus Paulirinus da Praga, un erudito formatosi a Vienna, a Padova e a Bologna, poi divenuto professore all'Università di Praga. Il trattato, anch'esso ai suoi tempi rimasto manoscritto, è redatto in forma di enciclopedia alfabetica. Oggi la parte sulla musica è disponibile in varie edizioni moderne, e lo è pure, in forma indipendente e accompagnata da traduzione inglese e commento, la sezione interna «Musica instrumentalis». In questo testo le descrizioni dei due strumenti iniziano con le parole seguenti:

[M]ONOCORDUM est instrumentum longum in modum canne, longum intus concavum habens foramen et desuper unicam cordam nervalem.

(Il monocordo è uno strumento lungo a mo' di canna, avente al suo interno una cavità vuota e sulla superficie superiore un'unica corda di budello).

[C]LAVICORDIUM est intrumentum oblongum in modum cistule, habens cordas metallinas geminatas et claves abante, quorum quidam [sic] ostendunt tonos, quidam semitonia, sed breviores claves ostendunt b molles. ⁶⁶

(Il clavicordo è uno strumento oblungo a mo' di cassetta, avente corde metalliche raddoppiate e tasti sul davanti, dei quali gli uni indicano toni, gli altri semitoni, mentre tasti più corti rappresentano i bemolli).

Come si vede, anche questa volta i due strumenti vengono nettamente distinti nel nome e nella fisionomia. È evidente che il «clavicordium» riceve questo nome dalle «claves» (tasti) inserite nel monocordo per meccanizzarlo. Di nuovo, ancora in area tedesca, il clavicordo riceve il suo nome specifico in due opere tedesche a stampa che abbiamo già citato, *Musica getutscht* di Sebastian Virdung (1511) e *Musica instrumentalis deudsch* di Martin Agricola (1529): in entrambe, fra molte immagini di strumenti accompagnate dal loro nome, appare quella indicata come «Clavicordium», ⁶⁷ mentre l'edizione più recente del libro di Agricola (1545) non la include, ma in compenso offre le istruzioni teoriche per la divisione del monocordo, accompagnate dall'immagine di quello strumento, spiegata come «Die Gestalt des Monochordi» (= La forma del monocordo). ⁶⁸ Come abbiamo già osservato, questa trattazione ha qui, come nelle *Scintille* di Lanfranco, una posizione molto avanzata, quasi fosse vista non come un irrinunciabile pilastro o fondamento

⁶⁵ *Les traités d'Henry Arnaut de Zwolle et de divers Anonymes*, ed. F. Lesure, Bärenreiter, Kassel 1972, pp. 149-153. Figure di un clavicordo, di un organo e di un clavicembalo: pp. 10, 11, 14.

⁶⁶ S. HOWELL, *Paulus Paulirinus of Prague on musical instruments*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 6-7 (1979-1980), pp. 9-36, particolarmente pp. 14-15. Devo la segnalazione di questa pubblicazione al dott. Michele Epifani.

⁶⁷ S. VIRDUNG, *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel 1511; esiste un'edizione facsimile con traduzione francese e commento a cura di C. Meyer, CNRS, Paris 1980, c. [Bv]; AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529, c. xxviir.

⁶⁸ AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545, cc. 60v-65r.

dell'istruzione musicale da porre in primo piano, ma piuttosto un'inserzione erudita da posporre alle nozioni ritenute più urgenti.

A parte l'uso dell'unico termine «monocordo» o di due termini distinti per designare due diverse realtà organologiche, rimane comunque indiscussa la relazione originaria fra i due strumenti considerati, essendo il clavicordo un monocordo meccanizzato. D'altra parte Lanfranco, come si è visto, coltiva anche il concetto di un'intima connessione fra il suo «monocordo» provvisto di tasti e gli altri strumenti a tastiera; in realtà lo eredita da una lunga tradizione, che correlava l'accordatura teorica del monocordo e quella dell'organo;⁶⁹ da lì a includervi anche gli altri cordofoni a tastiera il passo era breve.

Certo lo strumento che riproduceva più da vicino il principio divisorio del monocordo era proprio il clavicordo, versione tecnologicamente avanzata provvista di lunghi tasti («claves»). Sorto verso la fine del '300, questo strumento, almeno nella versione più nota (ovvero nel clavicordo «legato») aveva molte meno corde che tasti, e le tangenti fissate alle estremità dei tasti supplivano alla funzione dell'unico ponticello mobile, che un tempo veniva spostato a volontà da una parte all'altra della corda; ora le tangenti, toccando le corde in punti strategici, vi producono contemporaneamente le divisioni corrispondenti ai vari suoni e l'impulso per la vibrazione. A generare il clavicordo partendo dal monocordo in epoca tardo-medievale concorsero da una parte l'aggiunta dei tasti, dall'altra quella di poche altre corde di pari intonazione, ciascuna delle quali raggiungibile da più tasti e tangenti, quindi in grado di produrre essa sola più suoni. Intanto però, fin dall'alto medioevo, il principio delle misure non aveva interessato più solo il monocordo, ma anche le canne dell'organo, che venivano sottoposte a scalatura nella lunghezza e pure nel calibro.⁷⁰ Sul finire del '300 il principio della misurazione si estese anche al salterio: e, una volta dotato pure esso di un meccanismo di tasti, si trasformò a volontà in tipi primitivi di clavicembalo e di arpicordo (spinetta); qui però, diversamente che nel clavicordo, i singoli ordini di corde avevano lunghezze commisurate alle note da ottenere e corrispondevano esattamente al numero dei tasti; la vibrazione, fin dalle origini, era generata presumibilmente a pizzico da becchi di penna montati su salterelli, come nei clavicembali odierni.

⁶⁹ FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 35-38 e *passim*.

⁷⁰ K.-J. SACHS, *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen in Mittelalter*, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart 1970-1980, Teil I: *Edition der Texte mit deutschen Übersetzungen*, Teil II: *Studien zur Tradition und Kommentar der Texte*.

Il «monocordum» di Giorgio Anselmi

Rispetto a Lanfranco un importante precedente del ‘gemellaggio’, a volte un po’ ambiguo, fra i due ordini di idee riguardanti il monocordo da una parte e gli strumenti a tastiera dall’altra, si riscontra in Giorgio Anselmi da Parma, erudito esperto in vari campi, vissuto all’incirca fra il 1386 e il 1443 e fra l’altro autore di un *De musica* scritto nel 1434: la sua unica copia manoscritta oggi conosciuta è stata redatta e glossata da Franchino Gaffurio.⁷¹ È utile dare uno sguardo approfondito alle parti della sua trattazione che riguardano gli strumenti musicali, perché vi si riscontrano validi precedenti dei temi e dei metodi poi praticati da Lanfranco, non solo, ma vi si scoprono anche spiegazioni puntuali, che ci aiutano a mettere meglio a fuoco alcuni dei punti affrontati dal nostro teorico. L’Anselmi, che imposta l’opera in forma erudita, inizialmente indugia su questioni riguardanti l’armonia delle sfere, poi teorizza gli intervalli e i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico, applicati non solo alla «cithara» ma pure al canto; quindi si sofferma sulla notazione e su tutto quanto riguarda la modalità. Però, esposto il primo di tutti questi argomenti, prima di passare ai successivi, con apparente fedeltà alla tradizionale esposizione della scala del monocordo, si volge appunto al «monocordum»; ma non tardiamo ad accorgerci che anch’egli, ben prima di Lanfranco, non si accontenta di esporre nozioni convenzionali, bensì si fa attrarre dalla pratica viva del suo tempo e quindi, prima di procedere alla divisione teorica della corda (che come vedremo comporterà anche le alterazioni cromatiche), ci regala indizi oggi utili per ricostruire la fisionomia e la ‘filosofia’ dello strumento. Questo risvolto della sua trattazione, finora non sufficientemente indagato, ci rivela lo stesso costume teorico di fondo che informerà poi il pensiero di Lanfranco, e anzi lo anticipa con realismo ancora maggiore. In realtà dalla sua descrizione del «monocordum» risulta subito, inequivocabilmente, trattarsi del clavicordo: anzi di esso egli sottolinea la novità con parole di ammirazione:

Instrumenti quidem novi, quod monocordum vocari diximus, quis auctor fuerit apud nos non est cognitum : verum quicumque fuit, profecto prestantis atque alti ingenii vir fuit. Quascumque quidem melodias sonitusque multiplices musicos tot et tanti viri succedentibus temporibus multa diligentia multoque studio tot cordulis adinvenere, hic unica conclusit cordula. Licet enim sint hoc in instrumento octo disposite, sunt attamen sonitu equales, equaliter intente ut sonitum unum dent, sed pro diversitate partium plectris [vel] tactibus impulse diversum. Una equidem satis fuisset, si modo eodem pro tempore plectro unico propulsanda fuisset: sed pro modis cantilenarum pluribus plerumque partibus erat ferienda; et feriente melius sonitus foret exauditus, ceteris quasi multis factis. Duplicarunt tamen unamquamque suo loco quatenus contacte due sonitum darent uberiorem.⁷²

⁷¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms H 233 Inf.

⁷² G. ANSELMi, «Dieta secunda de instrumentali harmonia», in ID., *De musica [...] Georgii Anselmi Parmensis*; introduzione, testo e commento a cura di G. Massera, Olschki, Firenze 1961, p. 126.

(Del nuovo strumento, che abbiamo detto chiamarsi monocordo, a noi è ignota la paternità; ma chiunque sia stato il suo autore, certo fu uomo di insigne ed alto ingegno. Infatti tutte le melodie e tutti i suoni che tanti grandi uomini col succedersi del tempo avevano ricavato con molta diligenza e molto studio da un insieme di tante corde, costui li ha ottenuti su una sola corda. Infatti, benché su questo strumento ve ne siano disposte otto, tuttavia esse sono uguali per altezza di suono e per tensione, così da dare un unico suono; il suono però si differenzia quando le corde vengono sollecitate in diverse sezioni da plettri fissati su tasti. Veramente basterebbe una sola corda, se la si potesse colpire volta per volta con un unico plettro; ma, data la natura delle melodie da eseguire, per lo più occorre colpirla in punti diversi, e il suono della corda da colpire sarebbe risultato meglio udibile, se se ne fossero disposte altre come si fa in uno strumento a più corde. Inoltre ciascuna di esse fu duplicata nella propria sede, affinché due corde percosse insieme potessero dare un suono più intenso).

A proposito del raddoppio delle corde sul clavicordo, come si ricorderà ne parlava anche Paulus Paulirinus nel suo testo scritto fra il 1459 e il 1563, con le parole «Clavicordium est instrumentum [...] habens cordas metallinas geminatas»; naturalmente si tratta dello stesso strumento che Giorgio chiama «monocordum». Solo più avanti e in altra parte del trattato Giorgio darà una diversa descrizione del monocordo, più consona ai connotati dello strumento sperimentale; ma nel frattempo avrà insistito nell'applicare il nome allo strumento a tastiera descritto, sottolineando altresì l'analogia fra le misure ricavate su siffatto strumento e quelle prescritte per le canne dell'organo, utili per formare in entrambi i casi una scala cromatica; dunque aveva illustrato il materiale sonoro in base al quale costruire la musica del suo tempo. Ecco invece la nuova apparizione dello strumento, lontanissima dalla prima:

Cognoscuntur item sonitus rationem musicam servantes per instrumentum cordule solius. Est vero ut super ventrem capsule distendatur in longitudine cordula exremis alligata. Supponuntur quoque illi duo scanella apud fines ligature: unum ex dextro, alterum a sinistro, super quibus sedeat cordula.⁷³

(I suoni che stanno fra loro in determinati rapporti musicali si riconoscono da uno strumento munito di una sola corda. È come se sopra la tavola della cassa si distendesse per il lungo una corda fissata con nodi alle estremità. Si pongono due ponticelli in vicinanza dei nodi, uno a destra e uno a sinistra, e sopra di essi si stende la corda).

Seguono istruzioni (qui a volte un po' sibilline) sul come determinare i gradi della scala. A questo punto è davvero interessante notare l'analogia del procedere teorico fra Anselmi e Lanfranco: infatti entrambi chiamano in causa il monocordo sperimentale, ma solo in là nel trattato, dopo avere ampiamente illustrato i compiti e le qualità del loro «monocordo» a tastiera (ossia il clavicordo) e della relativa scala. Stranamente, a differenza di Lanfranco, Anselmi non dà a questo secondo dispositivo il nome di «monocordum», che aveva sprecato a favore dello strumento a più corde, ossia quello che desta in noi maggiore interesse, ma lo chiama sbrigativamente «instrumentum cordule

⁷³ ANSELMI, «Dieta secunda», p. 143.

solius». Invece dello strumento a tasti, come si è visto Anselmi annotava diversi particolari, fra i quali appunto il numero effettivo delle corde: otto paia, messe in vibrazione da «plettri» comandati da tasti. Sicuramente il termine «plectrum» non nasconde becchi di penna o martelletti, ma le solite tangenti del clavicordo, incaricate contemporaneamente di dividere le corde e di metterle vibrazione. Quanto alla possibile identificazione dei «tactus» con veri e propri tasti, in questo contesto e in altri punti analoghi difficilmente si potrebbe interpretare in modo diverso tale termine latino, non ostante le riserve che sono state avanzate in merito;⁷⁴ infatti, non occorrendo indagare ulteriormente la natura di questo strumento per trarre la conclusione che si tratti senza ombra di dubbio di un clavicordo, è fuori discussione anche la presenza dei tasti, ossia quelle stesse componenti che Paulus Paulirinus chiamava «claves». Il cosiddetto «monocordum» è qualificato da Anselmi come «instrumentum novum»; se in Italia il nome dello strumento non viene adeguatamente innovato, è segno che lo strumento stesso persiste nell'essere sentito come uno stadio avanzato o modernizzazione dell'antico monocordo, per nulla snaturato nell'essenza di fondo. Eppure, come si è già constatato, in area tedesca e fiamminga il nome era mutato: solo pochi anni dopo (nel 1440 circa) Henry Arnaut de Zwolle intitolava proprio «Composicio clavicordii» il disegno di quello stesso strumento. Se ora ne confrontiamo la fisionomia con la descrizione offerta da Giorgio Anselmi, tutto torna. Benché nel disegno di Arnaut le corde non siano tracciate, all'estremità destra, sul «truncus» (somiere), sono indicate chiaramente le caviglie alle quali si intendono avvolti i capi delle corde stesse: di queste caviglie se ne vedono diciotto, raggruppate a due a due, ossia nove coppie, destinate a un identico numero di corde: abbiamo quindi una sola coppia in più rispetto a quelle contate da Giorgio Anselmi sul suo «monocordum»; d'altra parte in Arnaut i tasti sono bene in vista con le loro code angolate in direzione obliqua, ovviamente in numero ben maggiore rispetto alle corde: se ne contano trentasette, ventidue diatonici più quindici cromatici. Perché dunque i «tactus» di Giorgio Anselmi non dovrebbero essere tasti veri e propri? Se al termine non si volesse riconoscere questo significato esclusivo, si può proporre almeno la possibilità di un'interpretazione ambivalente: accanto all'accezione di «tasto» quella meno impegnativa di «punto del tocco» o «posizione divisoria», cosa diversa, beninteso, dal luogo di un pizzico o di una sollecitazione percussiva delle dita. Del resto, accettando la predetta interpretazione ambivalente, la polisemia che ne deriva non sarebbe certo l'unica insita nel discorso sul monocordo/clavicordo.

Finora Anselmi non ha detto quali e quanti suoni si ricavano dallo strumento descritto. Ora lo fa, attribuendone il risultato ai «sonatores» che maneggiano le corde; e inizia il discorso dal numero dei tasti, a suo dire identico, un tempo, a quello delle corde dell'antica «cithara»:

⁷⁴ SACHS, *Mensura fistularum*, II, p. 365. L'autore si pronuncia contro l'identificazione precedentemente avanzata da W. FROBENIUS, *Tactus in Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1971, 2.

Fuit vero primum adinventum ex tactibus 15 quod [quot (?)] antiquior cithara numero cordulis; verum sonatores novissimi duplicant adusque 29 ponentes, etsi quidam ignari 24 numero componant. Est vero sonitus quem primus dat tactus omnium acutissimus ad eum quem reddit tactus gravissimum omnium sonitum dans [...], fit ut reddat sonitum quadruplati diapason.⁷⁵

(Veramente all'atto della sua invenzione aveva 15 tasti, tanti quante erano le corde della cetra antica; ma i suonatori più recenti li moltiplicano fino a metterne 29, benché alcuni sprovveduti li limitino a 24. Il suono più acuto di tutti dato dal primo tasto, rispetto a quello più grave di tutti, prodotto dal tasto preposto a quel suono [...], forma un intervallo di quattro ottave).

In realtà, nel ricordare l'aumento dei suoni da 15 a 29 (o eventualmente a 24), Anselmi non riesce a chiarire la relazione fra lo strumento greco-romano, il monocordo antico e il clavicordo moderno: semplicemente cita la trasformazione della scala musicale, talvolta nominando con una certa leggerezza le diverse identità organologiche che la albergano.

Perché sia meglio quantificato il gioco delle proporzioni, le spiegazioni sono accompagnate da uno schema della scala diatonica ricavata in base alla divisione;⁷⁶ qui egli riporta via via numeri convenzionali di misura da 2304 a 9216 ereditati da Boezio, dilatandoli però fino a raggiungere una grandezza numerica doppia verso il grave (18432) e dimezzata all'acuto (1152); così ad esempio «*numerus 9216, quem proslambanomeno assignari diximus in citharis antiquis, in monochordo hoc assignandus est tactui octavo*» (il numero 9216, che abbiamo detto essere assegnato nelle cetre antiche al suono «*proslambanomenos*» [ossia il primo], in questo monocordo deve essere assegnato all'ottavo tasto). È questo uno dei rari punti in cui viene affermata chiaramente la distinzione fra antica «*cithara*» e «*monocordum*» (clavicordo) moderno munito di tasti. Grazie a simili grandezze numeriche convenzionali, che contrassegnano tutti i gradi della scala, si tocca con mano la nuova ampia estensione, appunto di quattro ottave, assegnata da Anselmi alla sua scala, per un totale di 29 suoni, contro le due ottave con 15 suoni della scala antica.

Nel citato schema ognuno di quei 29 numeri è accompagnato anche da una lettera alfabetica minuscola, e fra un grado e l'altro sta scritto «*tonus*» o «*emitonium*», quest'ultimo anzi detto esplicitamente «*emitonium naturale*». Tali indicazioni di intervallo mostrano nettissima l'ambientazione della scala, che non si svolge da un ipotetico *la*₁ a un ipotetico *la*₃ come il «*grande sistema perfetto*» antico, bensì da un *do* a un altro *do*, presumibilmente *do*₁- *do*₅ (ovviamente intesi in senso relativo). È curioso osservare che le lettere alfabetiche, in numero di sette da *a* a *g*, ripetute per quattro volte quante sono le ottave, non fanno coincidere la lettera *a* con la nota *la* secondo l'uso corrente, ma con *do*.⁷⁷ Stupisce grandemente trovare applicato da Giorgio Anselmi tale

⁷⁵ ANSELMI, «*Dieta secunda*», p. 127.

⁷⁶ ANSELMI, «*Dieta secunda*», pp. 127-129.

⁷⁷ Questo modo «*terzdifferent*» di indicare le note da parte di Anselmi è notato senza commenti da SACHS, *Mensura fistularum*, II, pp. 312, 365; peraltro Sachs ne aveva parlato anche in relazione al trattato *Rogatus* attribuito a Gerberto di Aurillac (940 circa-1003) e a scritti di Notker

genere di ‘notazione’; esso era già stato usato, ma solo nell’alto medio evo, e soprattutto in area franco-germanica. È improbabile che Anselmi si richiami di proposito a questo uso morto e sepolto, tanto più che in un successivo diagramma egli riporta, sempre riferita a una scala di *do*, accanto a questa stessa successione, anche una diversa serie alfabetica, anch’essa di sette lettere: le si vedono ripetute quattro volte sopra la figura di un vero e proprio monocordo di sagoma oblunga trapezoidale, per certi versi simile a quella che abbiamo visto apparire in Lanfranco; qui le lettere, disposte lungo l’unica corda raffigurata, non vanno più da *a* a *g*, ma da *g* a *f*: segno che Anselmi conferisce alle lettere una valenza di riferimento del tutto relativa, piuttosto che una funzione di notazione. Essendo chiaramente segnate tutte le distanze di tono e di semitono fra le note, risulta di nuovo inconfondibile la scala di *do*: e questa volta non esiste tradizione notazionale che possa in qualche modo giustificare la scelta di simili lettere. Piuttosto interessa rilevare la coincidenza di questo assetto scalare con quello, pure impostato in *do*, che nell’alto-medioevo era stato occasionalmente testimoniato per gli strumenti a partire da Ubaldo di Saint-Amand (850 circa – 930): del resto era stato proprio questo assetto che, poco più avanti nel tempo, aveva giustificato la citata notazione *A=do* usata in area franco-germanica. Certo ora Anselmi, nel trattare la sua scala, si sente del tutto svincolato dall’uso corrente (che saremmo portati a ritenere ovvio) della serie alfabetica ‘guidoniana’ *A-G* per le sette note da *la* a *sol*; tale serie ‘classica’ *A-G*, se applicata alla successione da *do* a *si* cara ad Anselmi, dovrebbe dar luogo a lettere ordinate da *C* a *B*. Poiché invece egli, in due diverse occasioni, adotta ben due serie alfabetiche diverse da quella usuale, non possiamo che prenderne atto con stupore.⁷⁸

Non stupisce invece il confronto fra l’ambientazione in *do* conferita da Anselmi alla scala ‘monocordale’ e quella analoga in *do* già apparsa nell’alto medioevo, che ora abbiamo visto applicata anche nell’arpa diatonica di Lanfranco, anche se limitata a due sole ottave; queste manifestazioni di una stessa successione, concordanti fra loro per l’impostazione di massima, si inquadrano in maniera selettiva e, per così dire, ‘personalizzata’ nella disposizione

Labeo (950 circa-1022), pp. 200-202, 274-278). A proposito di questa particolare notazione alfabetica nel medio evo, cfr. FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 39-42.

⁷⁸ Per questa figura del monocordo cfr. Anselmi, «*Dieta secunda*», cit., p. 137. A proposito della scala strumentale secondo Ubaldo, si veda FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 4, 16-19. Quanto ad Anselmi, si veda ancora SACHS (*Mensura fistularum*, II, pp. 312, 365); l’autore nota la notazione di lui «terzdifferent» applicata alla successione di *Do* (*A=C*), ma non l’altra iniziante da *G* (*G=C*), che per analogia dovrebbe essere denominata «quartdifferent». Viceversa Giuseppe Massera («Introduzione» in ANSELMI, *De musica*, pp. 37-38) registra entrambe le serie alfabetiche, ma non rileva la loro identificazione con la scala di *Do*. Del resto nemmeno Clement A. Miller, nello studiare la relazione fra la scala di Giorgio Anselmi e quella teorizzata da Franchino Gaffurio, si accorge che la scala dell’Anselmi è incentrata su *Do*, mentre Gaffurio ripete fedelmente il sistema perfetto greco ambientato in *La*: Miller è convinto che la discrepanza stia solo nella diversa estensione, di quattro ottave in Anselmi e di due ottave in Gaffurio: C. A. MILLER, «Introduction», in F. GAFFURIUS, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*; Introduction and Translation by C. A. Miller, American Institute of Musicology – Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1977 (*Musicological Studies and Documents*, 33), p. 24.

boeziana da la_1 a la_3 e in quella 'guidoniana' da sol_1 a re_4 . Del resto fra poco avremo modo di notare un esordio da *do*, 'vincente' anche nel campo delle tastiere.

Estensione delle tastiere

Nel passo sopra riportato Giorgio, come si è visto, accenna anche a un'altrui «tastiera» di 24 note, da lui rifiutata in quanto più ridotta rispetto alla sua di 29: il tutto nei termini di una successione rigorosamente diatonica. Di seguito egli ottiene materialmente il risultato voluto dei 29 «tactus», tramite una lunga ed elaborata divisione del monocordo/clavicordo, poi fissata nell'immagine descritta; egli la realizza su canoni pitagorici, usando in questo caso, in successione irregolare, intervalli, di quarta, di quinta e di ottava. Seguendo passo passo questa divisione, non senza una notevole fatica si riescono a decodificare i vari punti di partenza e di arrivo e a indovinare l'identità delle note nascoste sotto le lettere alfabetiche qui impiegate: e si riesce a farlo solo dopo averle scoperte pertinenti alla serie *g-f* (= *do-si*) registrata nella predetta figura. A tappe successive si vede allora materializzarsi un'estensione equivalente a do_1 - do_5 : la stessa riportata dall'autore nei due diversi schemi grafici. In effetti la serie *g-f*, ripetuta quattro volte, termina infine all'acuto con un ultimo *g* (appunto do_5) che completa i 29 «tactus» annunciati.

A questo punto è utile riconsiderare anche lo schizzo del «clavicordium» di Arnaut de Zwolle. Se paragoniamo la sua tastiera con quella ottenuta da Anselmi con la sua elucubrazione, vediamo che in quella figura i 22 tasti diatonici coprono tre ottave e sono contrassegnati da lettere alfabetiche da *h* a *h'''*, intese però secondo la concezione tradizionale $a = la$. Volendole ambientare in ottave precise, siamo in dubbio se interpretare tali note come si_1 - si_4 oppure come si_2 - si_5 , ma resta il fatto che questo clavicordo non ha l'estensione di 29 note diatoniche disposte su quattro ottave teorizzata da Anselmi, e nemmeno quella di 24 note, da lui considerata manchevole: infatti ne ha un numero ancora inferiore. Dobbiamo arguire che all'epoca i clavicordi italiani fossero più sviluppati di quelli franco-fiamminghi? D'altra parte, come si vedrà poco oltre, nel 1482 Ramos de Pareja dichiarerà le tastiere italiane meno sviluppate di quelle spagnole, iniziando quelle da fa_1 , queste da do_1 . Non si pronuncerà invece su quelle fiamminghe che, stando allo schema di Arnaut de Zwolle, dovevano essere ancora meno estese. Infatti in altri due disegni, dedicati da Arnaut rispettivamente al clavicembalo e all'organo, vediamo tastiere ancora più ridotte di quelle del clavicordo: nel clavicembalo i tasti diatonici sono 21, notati *h-a''* e nell'organo 19, notati *h-f''*; in quest'ultimo caso lettere uguali si vedono riportate anche ai piedi delle rispettive canne. Evidentemente tali estensioni venivano ritenute sufficienti; forse nell'organo si provvedeva ad ampliare la propria aggiungendo appositi registri.

Come si è visto, anche la scala individuata da Lanfranco per «Monochordi, Arpichordi, Organi et simili» possiede 21 tasti diatonici, ma è ambientata

diversamente da quella di Arnaut: infatti copre un'estensione *F- ee* (fa_1-mi_4), derivata dalla scala 'guidoniana' (non per nulla chiamata «Mano»), ampliata però di un grado all'acuto e di uno al grave. Non raggiunge certo i 29 gradi né le quattro ottave teorizzate da Giorgio Anselmi: ma in realtà essa può oltrepassare tranquillamente i 21 tasti diatonici individuati poiché, come si è già anticipato, a un dato momento Lanfranco avverte che tale estensione non è necessariamente normativa per tutti gli strumenti:

Gli instrumenti non sono sottoposti ad un terminato principio et fine, come è la Mano principale: dal qual principio et fine nasce che alcune chorde di essa Mano sono manchevoli delle sue note come è *F ut*, *A re* et delle altre.⁷⁹

Ossia, dice Lanfranco, alcuni suoni aggiunti all'acuto o al grave mancano di un proprio segno originario di notazione («nota»). Ciò accade quando la scala di certi strumenti esordisce o termina fuori dai limiti della scala-modello (o «Mano principale»), così che la nuova «Mano» creatasi non abbia simboli grafici sufficienti per tutte le «chorde»; per ovviare a ciò Lanfranco suggerisce che gli stessi nomi ripetuti contrassegnino «di Ottava in Ottava essi tasti instrumentali». Dunque, per quanto riguarda i «tasti instrumentali», secondo Lanfranco i 19 gradi stabiliti in precedenza sono suscettibili di ampliamenti a volontà: vuol dire che le tastiere possono travalicare quelle di Henry Arnaut e forse, anche se non necessariamente, eguagliare o superare quella di Giorgio Anselmi. Per la cronaca, nel 1511 Sebastian Virdung introduce nel suo libro due schemi di tastiera, comprendenti 23 tasti diatonici:⁸⁰ uno di meno rispetto a quelli che Giorgio Anselmi aveva prescritto tre quarti di secolo prima. Lanfranco non si pronuncia sull'esatta estensione delle tastiere che ha sott'occhio: è probabile che essa potesse variare da un esemplare all'altro, e che ormai qualche tastiera scendesse fino a do_1 . Tale limite inferiore (che resisterà a lungo nelle tastiere italiane) probabilmente vi si era instaurato per imitazione di quelle spagnole: come già accenato, nel 1482 Ramos de Pareja osservava che gli «instrumenta pollichorda [*sic*]» (identificabili con l'arpa e i cordofoni a tastiera) e gli organi da lui visti in Italia avevano come nota più grave la «retropolis» (fa_1), mentre quelli spagnoli iniziavano addirittura «octo voces sub C gravi» (otto note sotto il *C* grave = do_2), cioè appunto da do_1 .⁸¹ Si trattava, dopotutto, dello stesso esordio prescritto da Giorgio Anselmi.

⁷⁹ LANFRANCO, *Scintille*, p. 123.

⁸⁰ VIRDUNG, *Musica getutscht*, cc. Eiiijv, Gv.

⁸¹ RAMOS DE PAREJA, *Musica practica*, pp. 356-357; FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 79-80.

Suoni cromatici della tastiera

Proseguiamo ora l'esame della teoria di Anselmi, alla ricerca di altre assonanze con il dettato di Lanfranco. Il discorso di lui si fa particolarmente ambiguo quando, abordando la questione dei suoni cromatici interposti a quelli diatonici, egli insiste sul riferimento alla «cithara» e chiama «citharedi» non solo gli esecutori preposti a quello strumento classico, ma (sembra di capire) sulle prime anche coloro che governano il monocordo/clavicordo:

Sed pro cordulis plectris est distinctus quem tactus nominant citharedi, qui digitis admotis cordulas tactas sonitus dare cogant. Cordulas vero diximus ordinibus octo paribus intentas. Sunt siquidem tactuum loca tono cum suis emitoniis in diatonico genere sonantia. Est rursus tactui cuique tonum sonanti adiunctus tactus emitonium personans cromatici generis cithare armoniam efficiens. Et idem doctus cithareda in his quam leniter pro modis cantilene admoventis tactibus digitos non minus enarmonici generis melodias his componet.⁸²

(Ma, per azionare le corde, quello che i suonatori di cetra chiamano tasto è contraddistinto da plettri, ed essi, muovendo le dita, fanno sì che le corde vengano toccate e risuonino. Come abbiamo detto, le corde sono tese in numero di otto paia. Nel genere diatonico i punti toccati dai tasti producono intervalli corrispondenti al tono e ai rispettivi semitoni. In più, per formare armoniosamente sulla cetra il genere cromatico, ad ogni tasto che produce un tono ne è stato aggiunto un altro che dà un semitono. E lo stesso dotto suonatore di cetra, spostando lievemente le dita fra questi tasti a seconda dell'andamento della musica, con essi può produrre anche melodie del genere enarmonico).

Se questo passo si dovesse riferire davvero alla cetra classica, il termine «tactus» non potrebbe significare «tasto», come appare nella traduzione; ma il contesto sconsiglia di credere all'identificazione con una simile cetra: infatti il plurale «plectra» non può rimandare, per ipotesi, al plettro a mano usato per pizzicare le corde, bensì richiama per forza la serie di tangenti citata in relazione al monocordo/clavicordo, quindi un fattore meccanico. Quand'anche poi i «tactus» fossero intesi come «tocchi divisorii» manuali, tali divisioni sarebbero sì concepibili sul monocordo, ma non sulla cetra, che era composta di tante corde quante erano i suoni; quelle corde, a quanto si narrava, non furono mai soggette a suddivisioni interne, ed anzi aumentarono progressivamente di numero con lo sviluppo dello strumento, fino a formare l'intera scala del «sistema perfetto». Come mai allora qui Anselmi insiste a ricordare le sole otto paia di corde, dichiarate in precedenza per il «monocordum»? Si ricade, dunque, nella solita ambiguità, difficile da sciogliere; ed altri punti oscuri si affacciano quando egli accenna ai generi cromatico ed enarmonico. Come è noto, sull'antica cetra per dar luogo a quei due generi non era necessario aggiungere altre corde al sistema diatonico: per il cromatico bastava abbassare in ogni tetracordo il suono della terza corda (a partire dal grave) allentandola, e per l'enaarmonico il secondo e il terzo. Dunque quando Anselmi afferma che il genere cromatico si ottiene sulla cetra aggiungendo un «tactus» così da

⁸² ANSELMI, «Dieta secunda», pp. 126-127.

formare un semitono, se intende riferirsi alla cetra della classicità è completamente fuori strada, e così pure quando prefigura un ulteriore mutamento di posizione dei «tactus» per produrre il genere enarmonico; tutto ciò può valere per il monocordo/clavicordo, ma non certo per la cetra greco-antica. Infatti l'antico procedimento per formare i generi cromatico ed enarmonico su quello strumento interessava le corde sotto il profilo della tensione, senza coinvolgere inesistenti punti di divisione o «tactus». Dunque l'equivoco regna sovrano a causa di una persistente oscillazione concettuale fra ordini di idee non conciliabili, aggravata da una insufficiente consapevolezza storico-organologica, peraltro scusabile in un autore di quell'età.

Però, quando procede a individuare i suoni della scala da lui proposta, finalmente Anselmi offre anche una descrizione 'parlante' del clavicordo (non certo della cetra classica), descrizione più dettagliata della precedente:

Composita siquidem capsula quantitatis optate, tanta tamen ut in eius longitudine cadant capita tactuum, debite quantitatis aperta superficie quanta digitus comprimens vicinum tactum non comprimat, neque ample, ut cum celeritate ab uno ad alterum pro necessitate cantilene percurrendum fuerit, presto citharizantis manus adsit pro temporis mensura [...]. Igitur superstrato capsule cordule ad sinistram eius alligate intenduntur pariter, cavillis ad dextram infixis, ut penitus pares dent sonitus, si modo pariter distantibus locis ab extremis percusse fuerint. His enim supponitur scanellum super ventrem capsule, quatenus equate pariter melius resonent apud canulos.⁸³

(Dunque, formata la cassa delle dimensioni volute, tali che le parti anteriori dei tasti nel loro insieme siano disposti da una parte per il lungo, bisogna che la superficie praticabile dei tasti abbia una misura adatta a che il dito che la preme non prema anche il tasto vicino, ma non sia nemmeno troppo larga; così che, quando occorra passare da un tasto all'altro velocemente come richiesto dalla melodia, la mano del suonatore di detta cetra possa adeguarsi rispettando la misura del tempo [...]. Le corde, assicurate all'estremità sinistra della tavola della cassa, vengono tese tutte allo stesso modo verso caviglie infisse all'estremità destra, cosicché darebbero suoni identici se fossero percosse in punti egualmente distanti dalle due estremità. Ad esse si sottopone un ponticello disposto sopra la tavola, in modo che le corde, di pari lunghezza vibrante, risuonino meglio in presenza della cavità).

A questo punto la descrizione del clavicordo e del modo di suonarlo è completa e si attaglia a meraviglia sia alla sagoma sopra considerata dello strumento disegnato da Arnaut de Zwolle, sia all'immagine verbale che ne abbiamo visto dare da Paulus Paulirinus con le parole «Clavicordium est intrumentum oblongum in modum cistule, habens cordas metallinas geminatas et claves abante» (Il clavicordo è uno strumento oblungo a mo' di cassetta, avente corde metalliche raddoppiate e tasti sul davanti). Eppure, diversamente da quanto accade con i colleghi d'oltralpe, Anselmi nel passo citato persevera nell'equivoco terminologico: ecco di nuovo, infatti, l'incredibile richiamo al suonatore di cetra, del quale è nominata la mano («citharizantis manus»): segno che la nostalgia classicheggiante continua a interferire con l'evidenza

⁸³ ANSELMI, «Dieta secunda», pp. 136-137.

realistica. Del resto non è solo in questi passi del trattato che Anselmi mostra difetti di lucidità e di coerenza; sbandamenti sono stati pure riconosciuti in riferimento ad altri punti del trattato, occasionalmente additati e corretti anche dal 'copista' del manoscritto (e glossatore) Franchino Gaffurio.⁸⁴

Tornando a Lanfranco, la già considerata descrizione morfologica da lui dedicata allo strumento per la divisione della corda ci mostra un oggetto più 'povero' rispetto ai clavicordi prospettati da Giorgio Anselmi, Henry Arnaut de Zwolle e Paulus Paulirinus: infatti esso non è costituito da una cassetta, ma da una semplice tavoletta («una asse stretta di quattro o di sei dita, ma ferma et lunga quanto si vuole») sulla quale trovano posto alle estremità i due «scanelli». È evidente che un oggetto del genere sarebbe servito al massimo come strumento sperimentale, oltretutto di qualità assai rozza: quello che, più avanti nel trattato, abbiamo visto identificato sbrigativamente con il tradizionale «Monochordo»; ma a una struttura del genere priva di cassa non si sarebbero certo potuti adattare i «tasti», che invece in questo differente contesto Lanfranco cita in lungo e in largo. Si deve dunque ritenere che la descrizione sia rimasta sommaria rispetto alla reale fisionomia dello strumento, visto che poi esso è ricordato, con vistosa moltiplicazione concettuale, con l'espressione «Monochordi, Arpichordi, Organi et simili». Evidentemente quella descrizione iniziale dell'«asse stretta» è puramente di comodo, serve a introdurre l'argomento delle misure e della scala in una forma in qualche modo consacrata dalla tradizione, senza la minima intenzione di descrivere, per il momento, il vero clavicordo, che nelle righe successive viene detto «monochordo» ed è immediatamente accomunato ad altri strumenti a tastiera di solida consistenza.

Per tornare ad Anselmi, esaurita la divisione destinata ai «tactus» diatonici (comprensivi di toni e di semitoni), egli passa a trovare i punti adatti per gli «emitonia» aggiuntivi, corrispondenti ai suoni alterati. Come già visto, secondo il suo pensiero primitivo quei semitoni concorrevano a formare «cromatici generis cithare armoniam» (= l'armonia del genere cromatico sulla cetra); dunque nel ventilare l'argomento egli rimaneva agganciato all'idea della classicità, incarnata dalla cetra e dall'antico genere cromatico. Viceversa ora egli di seguito, senza parere, inaugura un ragionamento molto diverso: infatti, dimenticando del tutto la cetra, affronta il reperimento dei suoni cromatici su ciò che ora chiama apertamente «monocordum»; così viene completata la tastiera, ovvero la serie dei «tactus» (tasti). Non sono per nulla in questione i tetracordi del sistema antico, mentre egli bada ad aggiungere, sulla scala del «monocordum», i «tactus» cromatici a quei «tactus» diatonici che sono seguiti da un tono intero. Ne nascono cinque alterazioni cromatiche per ogni ottava, distribuite come nel disegno del «clavicordium» di Arnaut de Zwolle: la stessa ancora oggi adottata dalle nostre tastiere.

⁸⁴ MASSERA, «Introduzione» in ANSELMi, *De musica*, pp. 36, 37, 38.

Certamente né l'uno né l'altro autore hanno in mente l'attuale temperamento equabile: né potrebbero concepirlo, poiché partono da una scala diatonica di stretta intonazione pitagorica.

Diversi autori, prima di Giorgio Anselmi, utilizzando grandezze pitagoriche avevano calcolato sul monocordo non solo la scala diatonica, ma anche le alterazioni: il risultato più razionale e completo l'aveva raggiunto Prosdocimo de' Beldomandi (nato a Bologna ma vissuto a Padova), che nel suo *Parvus tractatulus de modo monocordum dividendi* (1413) aveva teorizzato una scala da *F* (*sol*₁) ad *E* (*mi*₄), che potremmo definire «enarmonica»: essa comprendeva, oltre i suoni naturali, anche tutte le alterazioni intermedie di bemolle e di diesis appaiate all'interno di ogni tono intero, diverse fra loro e dette indistintamente «*musicae fictae*»; ma la teoria pitagorica dei semitoni minori e maggiori faceva sì che il suono diesato risultasse più alto del suo omologo bemollizzato: ad esempio *re#* era più acuto di *mib*.⁸⁵ Sintetizzando la disposizione delle alterazioni all'interno della nostra ottava di *do*, il risultato era il seguente:

reb - do# mib - re# solb - fa# lab - sol# sib - la#

Valenza delle alterazioni: Giorgio Anselmi e i fiammingo-tedeschi (precedenti e analogie)

Lo stesso Henry Arnaut de Zwolle, indipendentemente dalle immagini di tastiere cromatiche di clavicordo, organo e clavicembalo da lui introdotte nel suo trattato, descrive a parole una divisione del monocordo comprendente i suoni cromatici; per calcolarla usa sempre e sistematicamente rapporti pitagorici; però non sconfinava nell'enarmonia come Prosdocimo, poiché dà un solo suono alterato per ogni sede. Stando al suo stile di calcolo, le alterazioni risultano tutte discendenti ovvero bemollizzate: eppure nelle sue immagini di strumenti a tastiera le lettere tonali segnate sopra i tasti cromatici indicano bemolli solo per i *si*, mentre le altre lettere «cromatiche» recano quel tipico prolungamento a cappio, che nella notazione tedesca indica diesis. Circa settant'anni dopo Sebastian Virdung tratterà esattamente gli stessi segni sui tasti neri di una tastiera da lui schematizzata.⁸⁶ Dunque, tenendo conto che le indicazioni grafiche apposte sui tasti da Arnaut de Zwolle (e da Virdung) differiscono dai risultati ottenuti da Arnaut con la divisione teorica del monocordo, la successione visibile delle cinque alterazioni cromatiche dei due autori, rispetto a quella invisibile calcolata dal primo, sono, nell'ordine:

⁸⁵ PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI, *Parvus tractatulus de modo monocordum [sic] dividendi*, in ID., *Brevis summa proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monocordum [sic] dividendi [...]*, a new critical text and translation of facing pages, with an introduction by I. Herlinger, University of Nebraska Press, Lincoln 1987, pp. 123-135; E. FERRARI BARASSI, *Il monocordo di Prosdocimo de' Beldomandi. Nota bibliografica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 25 (1991), pp. 83-98; EAD., *Strutture*, pp. 68-78.

⁸⁶ FERRARI BARASSI, *Il monocordo di Prosdocimo*, pp. 91-92; EAD., *Strutture*, pp. 78-79; VIRDUNG, *Musica getuscht*, c. [Gv].

<i>reb</i>	<i>mib</i>	<i>solb</i>	<i>lab</i>	<i>sib</i>	(Arnaut, calcolo del monocordo)
<i>do#</i>	<i>re#</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>sib</i>	(Arnaut e Virdung, tastiera)

Come si vede, le alterazioni, pur essendo state tutte ricavate in teoria come bemolli, nella pratica strumentale possono venire utilizzate anche e soprattutto come diesis: anzi probabilmente *solo* come diesis nel caso degli ipotetici suoni omologhi *reb-do#* e *solb-fa#*. Evidentemente, avendo le apparenti alterazioni di diesis (in realtà ricavate come bemolli) un'intonazione molto bassa secondo il calcolo pitagorico, finivano col valere quasi come i diesis omologhi dell'intonazione naturale o diatonico-sintonica, prevalsa in epoca successiva; erano dunque in grado di creare sotto di sé terze maggiori (come *la-do#*, *re-fa#*) assai più piccole di quelle pitagoriche, per loro natura dissonanti, creando praticamente terze simili a quelle «pure» o «naturali», buone sia in successione melodica sia in sovrapposizione armonica. Certamente, grazie a questo espediente, non solo Henry Arnaut ma anche altri autori italiani, francesi, tedeschi e spagnoli, riescono a introdurre novità favorevoli ai mutamenti del linguaggio musicale e ad aggirare gli ostacoli della tradizione boeziana, pur senza discostarsene dichiaratamente.⁸⁷ Più arduo è il discorso relativo alle alterazioni *sib* e *mib/re#*: per formare buone terze minori *sol-sib* e *do-mib* le rispettive note superiori avrebbero dovuto avere un'intonazione molto più alta di quella pitagorica di partenza, altrimenti, essendo pur sempre vincolate a detta intonazione grave ma interpretabili secondo prospettive diatonico-sintoniche, sarebbero servite meglio in una funzione (in parte anacronistica) di *la#* e *re#*. Vedremo in seguito come tali dilemmi verranno affrontati da Ramos de Pareja, da Arnold Schlick e da Pietro Aaron. Quanto alla tendenza a mordere il freno della tradizione boeziano-pitagorica senza però rinnegarla formalmente, c'era chi se ne distaccava davvero: il primo a farlo era stato Marchetto da Padova, che nel *Lucidarium in arte musicae plane* (1317-1318), senza minimamente ricorrere al monocordo, avanzava la sua teoria anti-pitagorica della divisione del tono in cinque particelle o *dieses* e dell'esistenza di tre tipi di semitono di diversa grandezza.⁸⁸ Questa teoria, anche quando non accettata integralmente, ebbe riflessi su altri autori in Italia e fuori: fra questi vengono nominati Ciconia, Tinctoris, Bonaventura da Brescia, Gaffurio, Burzio, Aaron; forse, alla lontana, può esservi incluso anche

⁸⁷ M. LINDLEY, *Pythagorean intonation and the rise of the triad*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 16 (1980), pp. 4-61; J. HERLINGER, «Introduction», in PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI, *Brevis summula*, p. 12.

⁸⁸ MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium; Pomerium*, introduzione e commenti a cura di M. Della Sciucca, T. Sucato, C. Vivarelli, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007; MARCHETTO OF PADUA, *The Lucidarium of Marchetto of Padua*, ed. J. Herlinger, University of Chicago Press, Chicago 1985, 2.5-8, 5.6. 8.1, pp. 130-157, 206-223, 270-281; J. HERLINGER, *Marchetto's division of the whole tone*, «Journal of the American Musicological Society», 34 (1981), pp. 193-216; FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp.75-78.

Nicola Vicentino.⁸⁹ A questo riconoscimento però è sfuggito Giorgio Anselmi che viceversa, volendo, può essere considerato della partita. Basti dire che per reperire, nella sua divisione del «monocordo», il primo «emitonium» cromatico, esordisce ripartendo il tono più grave della scala ($g-a = do_1 - re_1$) in nove parti e piazzando il punto di divisione in posizione tale, da creare al grave un semitono maggiore di cinque parti e all'acuto un semitono minore di quattro. Poiché egli non spiega se queste grandezze debbano essere giudicate in base all'effetto acustico o se debbano sottostare a una ripartizione materiale del segmento di corda in parti uguali, la prima soluzione farebbe pensare a un procedimento condotto a orecchio, alla maniera di Marchetto (e, più addietro, di Aristosseno). Però più tardi Franchino Gaffurio, commentando tale passo del predecessore, si allontana da quest'ipotesi e offre successivamente due interpretazioni divergenti di stampo matematico, entrambe poco credibili: dapprima sembra pensare a un'equa divisione della lunghezza di corda, poi interpreta le nove parti come una serie di grandezze aritmeticamente decrescenti, cioè una successione di microintervalli sempre più piccoli.⁹⁰ Sembra quasi che Gaffurio, rifiutandosi di accettare una soluzione affidata al senso dell'udito, la voglia a tutti i costi rivestire di rigore matematico. In verità al giorno d'oggi è stato assodato che un semitono minore cromatico come quello di Anselmi non si discosta molto dal semitono minore diatonico (o *limma*) della scala pitagorica; solamente la posizione che Anselmi gli conferisce dentro il tono è anomala, dal momento che occupa la regione superiore anziché quella inferiore. Nella scala pitagorica un semitono maggiore in posizione inferiore dovrebbe formare un'alterazione ascendente; ma se per ipotesi si cambiasse ordine di idee e si rapportasse questa divisione a una scala non pitagorica ma «naturale» *ante litteram* (eventualmente insinuatasi in modo per così dire 'clandestino' nella pratica musicale), la grandezza del semitono minore e la sua posizione all'acuto consentirebbero di sentirlo non come alterazione ascendente della nota anteriore, bensì come bemollizzazione della nota successiva (ossia in questo caso non come $do\#_1$ ma come reb_1 rapportato a una scala di tipo «naturale»). Questa alterazione creerebbe una situazione opposta sì, ma analoga a quella constatata poco fa riguardo alle tastiere di Henry Arnaut, dove ad un'originaria alterazione pitagorica di bemolle, di per sé 'bassa', assegnavamo un'interpretazione di diesis secondo il principio «naturale». All'epoca la necessità di portare il rigido sistema pitagorico a un

⁸⁹ J. HERLINGER, *Fractional divisions of the whole tone*, «Music Theory Spectrum», 3 (1981), pp. 74-83; ID., «Appendix A: Marchetto and Prosdócimo», in PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI, *Brevis summula*, pp. 119-122, particolarmente p. 121.

⁹⁰ ANSELMI, «Dieta secunda», p. 139; FRANCHINO GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Gottardo Pontano, Milano 1518. Ristampa anastatica (con «Premessa» di G. Vecchi), Forni, Bologna 1972, libro II, capitolo 40, cc. LXVIIIv-LXIXr; ID., *Apologia [...] adversus Joannem Spatarium*, Agostino da Vimercate, Torino 1520, c. Av. Cfr. MASSERA, «Introduzione» in ANSELMI, *De musica*, pp. 39-40; anche M. LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, in *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987 (*Geschichte der Musiktheorie*, 6), pp. 109-331, particolarmente p. 134.

piano di compromesso induceva queste anomalie, prima che infine si approdasse consapevolmente al sistema «naturale» o diatonico-sintonico. Comunque stiano le cose, l'idea della divisione del tono pitagorico in nove parti non rimase isolata nella storia, anzi ebbe un certo successo; a un certo punto tali nove entità, non meglio quantificate, cominciarono a essere dette «commi», e continuarono ad essere raggruppate in un semitono maggiore di cinque «commi» e un semitono minore di quattro. L'idea si ritrovò dapprima nella *Arte de canto llano* (1508) dello spagnolo Gonçalo Martinez de Bizcaragui, poi per molto tempo ebbe fortuna presso altri, fra i quali occasionalmente Pietro Aaron.⁹¹

Come si è visto, l'alterazione cromatica inserita da Giorgio Anselmi entro il tono di partenza della sua scala ($g-a = do_1 - re_1$), formando un semitono maggiore al grave e uno minore all'acuto, si deve considerare ascendente ossia $do\#_1$ secondo i canoni pitagorici, ma pari a un reb_1 nell'ottica (prematura fin che si vuole) di una scala «naturale» o diatonico-sintonica. In ogni modo Anselmi, proseguendo nel reperimento delle alterazioni, le fonda tutte sulla prima, senza però ripeterne da capo il sistema divisorio: infatti, abbandonata la ripartizione del tono in nove parti, ricava i successivi suoni cromatici l'uno dall'altro calcolando regolari intervalli pitagorici di ottava, quarta e quinta, sempre ascendenti; ne consegue un inserimento, ripetuto in tutte e quattro le ottave, di cinque alterazioni ciascuna. Ma certo, stante il modo anomalo con cui Anselmi ha ricavato la nota cromatica di partenza, la sua ambigua identità ($do\#_1$ o reb_1 ?) e la sistematica filiazione di tutte le altre dalla prima fanno sì che tutte possano essere considerate a volontà diesate (se viste in senso pitagorico) o viceversa bemollizzate (se considerate «naturali» *ante litteram*):

$do\#$	$fa\#$	$sol\#$	$re\#$	$la\#$	(Anselmi, visuale pitagorica)
reb	$solb$	lab	mib	sib	(Anselmi, visuale «naturale»)

Questi suoni non ricevono un nome, ma vengono chiamati indistintamente «emitonia» e designati unicamente con un numero, corrispondente a quello del «tactus» («tasto») diatonico al quale si accompagnano. Pertanto, in mancanza di connotazioni più precise, non si può dire se nel «monocordum» di Anselmi la funzione delle note cromatiche si avvicini a quella nominale del «monocordium» di Henry Arnaut; certo bisogna dare il peso necessario al fatto che Arnaut, indipendentemente dalle designazioni che conferisce loro nelle figure del clavicordo, del clavicembalo e dell'organo, sul monocordo le ricava tutte (pitagoricamente) come alterazioni di bemolle; invece il procedimento di Giorgio Anselmi lascia il predetto margine di ambiguità.⁹² Del resto,

⁹¹ P. AARON, *Libri tres de institutione harmonica*, Benedetto Faelli di Ettore, Bologna 1516, cc. 42v-43r; LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 134-137, 139.

⁹² Finora tale ambiguità non era stata riconosciuta, nella convinzione che il moderno «monocordo» di Anselmi contenga «a complete set of flat semitones», ossia tutte alterazioni di bemolle: C. ADKINS - B. J. BLACKBURN, s.v. *Anselmi, Giorgio*, in *New Grove*², 1, pp. 709-710.

come si è visto, non è questo l'unico punto del suo trattato che ci rende perplessi.

In compenso egli, proseguendo, assimila i «tactus» corrispondenti agli «emitonia» del «monocordum» a quelli dell'organo; il discorso non riguarda tanto il loro aspetto sulla tastiera, quanto le misure di distanza fra i loro punti di contatto con le corde; e queste distanze obbediscono alle stesse relazioni che si osservano fra le diverse canne d'organo, in questo caso fra le loro lunghezze e fra le loro larghezze. Certo, una volta di più, qui viene confermata l'identificazione dei «tactus» con veri e propri tasti, ovvero asticciolate prolungate attraverso la cassa del clavicordo:

Sunt vero hi tactus et eorum dispositiones in sua elongatione et proximitate communes monocordo et organo. His enim cum tactis proportionibus sunt fistule organice disposite ad sonitus efferendos, cum tamen habuerint proportiones convenientes tam in longitudine sua quam latitudine.⁹³

(Questi tasti, per quanto riguarda sia la loro disposizione in lunghezza sia il loro reciproco avvicinamento, mostrano una concezione comune sul monocordo e sull'organo. Infatti le canne d'organo comandate dai tasti per produrre i loro suoni vengono disposte secondo quelle stesse proporzioni, purché rapportate sia in lunghezza sia in larghezza).

Del resto in un altro punto del trattato il concetto viene espresso forse più chiaramente, in forma dialogica fra due interlocutori:

GEORGIUS: Qua ergo ratione artifex hoc construet instrumentum? Non enim videtur tactus equas tenere partes cum feriunt cordulas. Et item est, ut mihi videtur, horum communis positio hoc in instrumento et organo. Organum item canulis pluribus constructum est sonos diversos reddentibus, que tamen et longitudine et latitudine rationem quandam habere debent.

PETRUS: Ex his numeris et eorum differentiis quibus tactulum unumquemque insignivimus non erit difficile artifici constructori locis propriis quemque collocare tactum.⁹⁴

(Georgius: Con quale criterio l'artigiano costruirà questo strumento? I tasti sembrano colpire le corde in punti diversamente distanti fra loro. Però mi sembra che tali posizioni siano comuni a questo strumento e all'organo. Infatti l'organo è costruito con più canne che danno suoni diversi, e che d'altra parte devono obbedire a determinati rapporti sia per la lunghezza sia per la larghezza.

Petrus: non sarà difficile per il costruttore collocare ogni tasto nel luogo che gli è proprio, in base ai numeri e alle loro diversificazioni che abbiamo attribuito a ciascun punto di contatto).

Per quanto riguarda l'aspetto esteriore dei tasti cromatici sulla tastiera, che nelle figure di Arnaut de Zwolle si nota identico a quello odierno, Anselmi come si è visto non si premura di precisarlo, limitandosi a osservare che nello strumento da lui ancora chiamato «cithara», ora configurato secondo il genere cromatico, «est tactui cuique tonum sonanti adiunctus tactus emitonium

⁹³ ANSELMI, «Dieta secunda», p. 140.

⁹⁴ ANSELMI, «Dieta secunda», p. 136.

personans»⁹⁵ (ad ogni tasto che produce un tono ne è aggiunto un altro che dà un semitono). Con maggiore precisione, come si è visto, si esprime Paulus Paulirinus, spiegando che il «clavicordium» ha «claves abante, quorum quidam [sic] ostendunt tonos, quidam semitonia, sed breviores claves ostendunt b molles»⁹⁶ (tasti sul davanti, dei quali gli uni indicano toni, gli altri semitoni, mentre tasti più corti rappresentano i bemolli). In questo caso i «semitonia» sono quelli diatonici, mentre le alterazioni cromatiche, rappresentate dai tasti corti (quelli sopraelevati), vengono tutte indicate come «b molles»; non sappiamo se tale termine usato da Paulirinus sia realistico o solo approssimativo, ma certo abbiamo visto Arnaut de Zwolle calcolare sul suo monocordo tutte le alterazioni come bemolli, indipendentemente dai segni grafici conferiti ai tasti nelle immagini delle tastiere.

Johannes Gallicus, Nicola Burzio e le «claviculae» o «fictae»

Su questo punto ci soccorre Nicola Burzio in un capitolo espressamente dedicato alla divisione del tono sul suo «monochordum»; egli altresì ci dona un'efficace rappresentazione della tastiera dei clavicordi (ancora ovviamente detti «monochorda») e degli organi, spiegando che, oltre le note diatoniche,

aliae quaedam in monochordo inveniuntur claviculae, quas alii *fictas*, alii vulgo *b mollia* nominant, alii *conjunctas*, nonnulli et melius *semitonia mobilia* [...]. Haec etenim in organis vel monochordis, infecto ligno seu nigro constituta, nihil aliud agunt nisi quod tonos singulos in duas partes inaequales dividunt.⁹⁷
(sul monocordo si trovano altri piccoli tasti, che alcuni chiamano *fictae*, altri volgarmente *b mollia*, altri *conjunctae*, ma altri, meglio, *semitoni mobili*. Questi sugli organi o sui monocordi sono fatti di legno grezzo o nero e non fanno altro che dividere i singoli toni in due parti diseguali).

Le «claviculae» di Burzio sono poi i tasti neri dei monocordi e degli organi (a suo dire non necessariamente colorati di nero, ma eventualmente color legno grezzo); il nome, che qui appare al diminutivo forse per via delle dimensioni più piccole rispetto a quelle dei tasti diatonici, riecheggia le «breviores claves» nominate con lo stesso significato da Paulus Paulirinus.

Burzio passa sopra la denominazione «b mollia»; eppure egli attua la procedura di reperimento delle alterazioni proprio calcolandole tutte come bemolli pitagorici⁹⁸ così come aveva fatto Arnaut de Zwolle, anche se i rispettivi metodi di divisione risultano dissimili. Non torneremo sul problema delle conseguenze armonico-melodiche di tale soluzione, ovviamente identiche nei due casi. Chissà se in certa comunanza di Burzio con Arnaut e con Paulirinus

⁹⁵ ANSELM, «Dieta secunda», p.127.

⁹⁶ HOWELL, *Paulus Paulirinus*, p. 15.

⁹⁷ BURZIO, *Musices opusculum*, «Capitulum vicesimum primum Omnes monochordi tonos per minus ac maius dividere necessarium», p. 174.

⁹⁸ BURZIO, *Musices opusculum*, «Capitulum vicesimum primum Omnes monochordi tonos per minus ac maius dividere necessarium», pp. 174-176.

si può leggere l'effetto della sua discepolanza da un maestro nordico: egli infatti fu allievo di Johannes Gallicus (1415-1473), monaco certosino nativo di Namur, studente a Pavia dove ebbe a condiscipolo Johannes Hothby, quindi attivo a Mantova e infine a Parma, dove Burzio lo conobbe.⁹⁹ È singolare la concentrazione a Parma, fra '400 e '500, di tanti ingegni musicali (Giorgio Anselmi, Burzio, Lanfranco), benché non tutti residenti in città nello stesso periodo. Johannes Gallicus nel suo *Ritus canendi* (uno dei cui manoscritti, redatto fra il 1458 e il 1464 ed ora conservato a Londra, fu in possesso di Nicola Burzio) aveva già trattato del «monocordum» in termini anticipatori, assai meno problematici di quelli usati da Anselmi; con quel nome anch'egli intendeva schiettamente il clavicordo, trascurando la denominazione datagli in Germania e nelle Fiandre. Nel calcolare la scala egli si attiene all'estensione e alla terminologia del grande sistema perfetto greco-romano, che ricostruisce in base ai rapporti pitagorici; né abbandona quei rapporti quando ricava le note alterate, che portano, al solito, alla divisione del tono in «minus ac majus semitonium». Prima però di addivenire alla divisione, dà una descrizione del «monocordum» in qualche modo simile a quella di Anselmi, e più puntuale di quella del suo allievo Burzio. Spiega anzitutto il perché di quel nome:

non quod solam cordam habeat istud instrumentum, sed quia quicquid in multis solet fieri cordis, si se feriendo non impugnent claviculae, totum in una fiet. Habetur [sic] igitur instrumentum varios cordarum ordines, binas atque binas antecedentes cordas, non tamen ut soni sint numero plures, sed quia corda duplex virilius quam simplex resonat unum et idem [...]. Vis nunc bonum fabricare monocordum? Elige tibi primo lignum durum ac bene siccum [...]. Nihil habes, nisi cordas justissime per partes divisas, arithmetica dictante, indices, earumque claviculas aequissime suis in locis disponendo colloques.¹⁰⁰

(non perché questo strumento abbia una sola corda, ma perché ciò che di solito viene prodotto su più corde, se sollecitate senza premere tasti, avverrà globalmente su una sola corda. Dunque lo strumento ha vari ordini di corde, le quali procedono a due a due, non perché i suoni siano parecchi di numero, ma perché una doppia corda emette un suono, unico e sempre lo stesso, in modo più robusto di una corda semplice [...]. Vuoi ora fabbricare un buon monocordo? Per prima cosa scegli un legno duro e bene essiccato [...]. Non ottieni nulla, se non distingui le corde dividendole equamente in varie parti secondo le regole dell'aritmetica, e se non collochi con precisione i loro tasti nelle posizioni volute).

Dunque Johannes, come Anselmi, fa presente che le corde sono appaiate in vari ordini; dando un diminutivo nominale alle «claves» di Paulirinus e anticipando Burzio, chiama «claviculae» i tasti che Anselmi denominava

⁹⁹ MASSERA, «Introduzione» in BURZIO, *Florum libellus*, pp. 13-19; C. ADKINS, s.v. *Gallicus, Johannes*, in *New Grove*², 9, p. 474.

¹⁰⁰ JOHANNES GALLICUS, *Praefatio libelli musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo in Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit* Edmond de Coussemaker; *Reprographisches Nachdruck der Ausgabe Paris 1864*, 4 voll., Olms, Hildesheim 1963, IV, Liber secundus, Capitulum VI, pp. 298-396, particolarmente pp. 317-318. Il trattato è riportato nei seguenti manoscritti: Londra, British Library, Add, 22315, cc. 1-60 e Harl. 6525, cc. 1-76v.

«tactus» e che poi Lanfranco (preceduto da Aaron, come si vedrà) chiamerà italianamente «tasti». Il cenno alla cassetta o all'assicella qui è concentrato solo sul materiale, ossia un legno duro e bene essiccato, del quale non è svelata la sagoma. Sul fronte musicale delle alterazioni Johannes osserva:

aliae quaedam interpositae sunt in monocordo claviculae, quas alii fictas et alii vulgo b mollia nominant, nonnulli tamen verius ac magis proprie semitonia dicunt.¹⁰¹

(sulla tastiera del monocordo si frappongono certi altri tasti, che alcuni denominano «fictae» ed altri «b mollia», ma alcuni con maggiore aderenza alla verità e maggiore proprietà «semitonia»).

Da qui si vede che Burzio nelle righe, riportate poco fa, della sua propria spiegazione ha praticamente riscritto il testo del maestro con varianti minime; è sua però l'aggiunta riguardante l'aspetto esteriore dei tasti cromatici, di legno grezzo o tinto di nero. Quanto al modo di ricavare le alterazioni, anche secondo Johannes Gallicus, come già in Arnaut de Zwolle e in Burzio, esse sono tutte da ascrivere alla categoria dei bemolli ricavati pitagoricamente.¹⁰² Era forse un costume praticato nelle regioni del nord, poi travasato nella dottrina di Burzio?

Abbiamo visto invece che Anselmi, che precede nel tempo questi teorici, aveva ideato un diverso modo di individuare le alterazioni, collocando la prima di esse entro un tono diviso (a orecchio?) in nove parti; forse dunque si faceva interprete, in forma latente, di istanze di derivazione marchettiana, guardando al futuro con intenzioni innovatrici, non si sa quanto pienamente consapevoli. Come già accennato, volendo ancora aderire a una tradizione teorica consolidata ma, insieme, alla realtà musicale del suo tempo, egli accomunava «monocorda» e «organa» nell'applicare le misure per la formazione della scala. A un dato momento egli discuteva anche il motivo per il quale, a suo avviso, il diametro delle canne entrava in gioco nel determinare l'altezza del suono, e prescriveva via via per le canne diatoniche dell'organo rapporti di lunghezza analoghi a quelli già registrati per il monocordo, esponendo criteri proporzionali per il rapporto lunghezza-larghezza.¹⁰³

Franchino Gaffurio: il «sonorum instrumentum» e le «fides»

Oltre nel tempo, ci si imbatte nel teorico più prestigioso di tutta la schiera quattro-cinquecentesca: Franchino Gaffurio. Non si può ignorare il suo dettato come precedente per quello di Lanfranco, dopo aver già constatato il vasto e vivace contesto culturale nel quale entrambi si inscrivono. Ricordiamo, fra l'altro, che l'unico manoscritto pervenutoci del *De musica* di Giorgio Anselmi è stato redatto e glossato proprio dal Gaffurio. Quest'ultimo dispiega nozioni

¹⁰¹ JOHANNES GALLICUS, *De ritu canendi*, Liber secundus, Capitulum X, p. 322.

¹⁰² JOHANNES GALLICUS, *De ritu canendi*, Liber secundus, Capitulum X, pp. 322-323.

¹⁰³ ANSELMI, «Dieta secunda», pp. 140-143. Cfr. SACHS, *Mensura fistularum*, II, pp. 83-86, 89.

di interesse organologico soprattutto nel suo ampio trattato *De harmonia musicorum instrumentorum*, pubblicato a Milano nel 1518. Lo concepisce dopo aver mostrato nella *Theorica musicae* (1492), nella *Practica musicae* (1496) e in altre opere, pubblicate o rimaste manoscritte, una forte e appassionata dipendenza dal dettato di Boezio, integrato con altre letture di derivazione classica e con l'insegnamento di teorici anche a lui vicini nel tempo. Nel frequentare a Milano dotti umanisti, egli matura il desiderio di conoscere gli antichi teorici greci, non più filtrati da divulgazioni latine, ma nei testi originali, resigli comprensibili grazie a traduzioni integrali da lui appositamente commissionate.¹⁰⁴ Ne esce questo *De harmonia*, incentrato soprattutto su problematiche relative alla scala musicale e ai suoi intervalli, concatenamenti e generi: egli studia la dottrina degli antichi e gli sviluppi moderni, osservandone l'applicazione su determinati strumenti musicali. Su quest'ultimo punto egli mostra ambiguità e incertezze (tendenza già notata anche in Lanfranco), dovute in parte alla sua dipendenza dal *De musica* di Giorgio Anselmi: egli ha tenuto in particolare considerazione quel trattato, avendolo copiato integralmente di suo pugno (come già accennato) e pure glossato; era questo un suo costume intellettuale, da lui applicato in precedenza anche a scritti di Franco da Colonia e di Marchetto da Padova. Fin dal capitolo 5 del libro I, parlando dei rapporti fra i suoni negli strumenti, fatalmente il discorso cade sul ben noto ritrovamento, da parte di Pitagora, delle leggi aritmetiche sottostanti agli intervalli, e poi si incentra sul monocordo, o meglio su uno strumento che ne fa funzione. Evidentemente Gaffurio, come già Anselmi e altri contemporanei, fatica a concepire l'antico dispositivo munito di una sola corda, e lo assimila a uno strumento a più corde riscontrato fra quelli coevi. Sembra che il teorico abbia pudore di chiamarlo «monochordum» (come invece faceva Anselmi) e non osi nemmeno impiegare un diverso nome di strumento, eventualmente corrente al suo tempo; d'altra parte, come si è visto, è quasi certo che in Italia il clavicordo ricevesse davvero il nome di «monochordum» (da lui evitato), mentre il termine «clavicordium» era fuori dall'orizzonte italiano. Così Gaffurio, davanti a un simile dilemma terminologico, si astiene dal prendere posizione; e nell'infiorare la leggenda di Pitagora, anche con particolari più abbondanti rispetto a quelli solitamente tramandati, sulle prime parla genericamente di un «sonorum instrumentum»; ma, con l'avanzare del discorso, dietro quell'espressione pare celare non il monocordo, bensì la cetra antica, munita di quindici corde, organizzate a volontà secondo i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico:

¹⁰⁴ F. A. GALLO, *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, «Acta Musicologica», 35 (1963), pp. 172-174.

[Pythagoras], chordarum intervallis proportionaliter dispositis, sonoras chordas variis pulsibus percussas harmonicum concentum promere percepit [...].Primum quidem in sonoro instrumento ipsas ita secundum diatonicum genus [...] disposuit. [...] Ac ipsa quidem tria apud priscos genera melodiae conveniebant: Diatonon, Chroma et Enarmonion. [...] Nunc vero quibus intervallis quibusque proportionibus quindecim ipsae chordae in diatonico genere disponendae sint, duce Boetio, instrumentaliter ordiamur, quarum sonitus cantor inde imitatus [...] propriam ac naturalem vocem harmonicae concinnitati aequè rationabiliterque convenire perpendet.¹⁰⁵

(Pitagora, dopo aver disposto secondo proporzione gli intervalli prodotti dalle corde, percepì che le corde sonore, percosse con impulsi differenziati, emettevano un insieme armonioso di suoni. Allora per prima cosa le dispose in uno strumento sonoro secondo il genere diatonico. Presso gli antichi tre diversi generi si atteggiavano alla melodia: diatonico, cromatico ed enarmonico. Ma ora, con la guida di Boezio, determiniamo con quali intervalli e con quali misure proporzionali le quindici corde siano da disporre secondo il genere diatonico per formare uno strumento musicale; in tal modo il cantore, imitando il loro suono, valuterà come la propria voce naturale si adatti in modo equilibrato e razionale a un linguaggio musicale armonioso).

Non sfugge che quel numero di quindici corde, adattate da Pitagora all'imprecisato «sonorum instrumentum», è riferito al venerando sistema greco quando scevro di tetracordo «synemmenon»; ma Gaffurio incoraggia a disporle «instrumentaliter» (= strumentalmente, su uno strumento musicale) a quanto pare di fattura coeva, dichiarando nello stesso tempo che va seguito Boezio. Certo tale strumento non può coincidere con il clavicordo di fine '400 - inizio '500, che era munito, come si è visto, di soli otto o nove ordini di corde; però il numero delle corde coincide con quello riconosciuto da Lanfranco all'arpa diatonica. Sarà questo l'oggetto sonoro adombrato da Gaffurio? Tuttavia nei due casi non è uguale l'ambientazione della scala: infatti, come si è visto, all'arpa di Lanfranco poteva essere riconosciuta un'estensione do_2 - do_4 (o in alternativa fa_1 - fa_3), identificabile con la nostra scala di modo maggiore; di contro la scala del sistema perfetto greco è riconoscibile (beninteso in senso relativo) come stesa sulle due ottave la_1 - la_2 - la_3 , successione analoga a quella del nostro modo minore. Di questa scala sta parlando Gaffurio, come di un sussidio utile al cantore per guidare «propriam ac naturalem vocem», non di quella, pure essa in Do ma suscettibile di estensioni cromatiche, che Giorgio Anselmi attribuiva al suo «monocordum». D'altra parte che né il clavicordo con le sue note alterate né la scala di Do abbiano diritto di cittadinanza in questo contesto è confermato dal fatto che, poco oltre, il teorico esamina la lunghezza reciproca delle corde in relazione ai diversi intervalli, e osserva che la corda della nota «mese» (= mediana, corrispondente a la_2) è davvero media in tutti i sensi, poiché nel sistema perfetto antico occupa la posizione centrale, sta a metà fra i suoni estremi anche in senso proporzionale, e per finire è pure «media in longitudine», ossia di lunghezza intermedia fra le due corde estre-

¹⁰⁵ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, cc. VIIv-VIIIr.

me. Quindi la situazione di queste quindici corde scalate in lunghezza è diversa rispetto a quella riscontrata sul clavicordo di Giorgio Anselmi o di Arnaut de Zwolle, dove, come si è già osservato, le corde sono otto (o al massimo nove), tutte raddoppiate e tutte della medesima lunghezza. Finora abbiamo visto manifestarsi una simile disposizione dei suoni ricalcata sulla scala antica, vista come aiuto all'intonazione vocale, solo nelle *Scintille* di Lanfranco, là dove l'autore, cessata la descrizione della scala cromatica da adottare su «Monochordi, Arpichordi, Organi et simili», si era rivolto all'autentico dispositivo a una sola corda di derivazione guidoniana ossia al «Monochordo per imparar le voci», foriero del «Modo da imparare per se stesso a cantare».¹⁰⁶ Solamente, il monocordo di Guido e di Lanfranco ha davvero una corda, mentre questo «sonorum instrumentum» di Gaffurio ne ha ben quindici; probabilmente egli vuole riprodurre, con intenzione antiquaria, l'armatura di corde dell'antica cetra, senza però preoccuparsi dell'aspetto morfologico risultante: arpa? salterio? clavicembalo? Oppure, con minore probabilità, usa il termine «chordae» per significare varie porzioni di un'unica corda?

La disposizione delle quindici «chordae» appena teorizzata induce addirittura Gaffurio a un curioso corollario, ossia l'ipotetica identificazione di quel sistema con un insieme di due fasci di corde di un'ottava ciascuno, paragonabile nel suo complesso non a un solo strumento ma all'insieme di due strumenti, cioè due «lyrae», con il suono detto «mese» sentito come «communis chorda duabus octo chordarum lyris»¹⁰⁷ (una corda comune a due lire di otto corde ciascuna).

Stabilito questo suo caposaldo, l'autore si dà a reperire, come d'uso, i diversi intervalli della scala secondo i canoni pitagorici della divisione del monocordo e calcola, tanto per cominciare, la ripartizione della corda più grave, la «proslambanomene» (*la*₁). Con tale assunto una volta di più si instaura un'ambiguità terminologica che spesso vizia, come era accaduto anche presso autori precedenti (Boezio *in primis*), la descrizione del procedimento divisorio. Infatti diventa davvero difficile distinguere fra il concetto di corda unica divisa in sezioni e quello di corde molteplici di diversa lunghezza, ricavate da quelle sezioni.¹⁰⁸ Nel fervore dell'esposizione l'autore accenna anche all'opportunità di condurre le misure osservando una certa direzione, ossia «in scanellum acutissimum seu in extremitate chordotoni»¹⁰⁹ (= verso il ponticello più acuto cioè all'estremità del cordotono). Dunque l'arnese prima denominato genericamente «sonorum instrumentum» ora è divenuto «chordotonum», nome del tutto nuovo, ripetuto anche più avanti; esso adombra un dispositivo con corda tesa (o corde tese?). Ora la menzione dello «scanellum» sembra abbandonare qualunque riferimento all'antica cetra o «lyra» e ripiega-

¹⁰⁶ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 128-131.

¹⁰⁷ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, c. VIIIv.

¹⁰⁸ FERRARI BARASSI, *Strutture*, p. 12.

¹⁰⁹ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, c. IXr.

re sull'osservazione concreta del monocordo o di uno strumento derivato; eppure nemmeno ora ne viene fatto il nome. Solo più avanti il termine «monochordum» si rivelerà, ma solo di sfuggita, non nel testo bensì in un'annotazione marginale, accanto a un'altra apparizione del termine «chordotonum».¹¹⁰

A questo punto, vista la mancata coerenza terminologica riservata da Gaffurio all'oggetto «monocordo» ed anche le oscillazioni concettuali che inficiano il tema, sorge il sospetto che l'autore attinga il testo da autori diversi e vi aggiunga del proprio senza amalgamare a sufficienza i vari piani; forse è l'ansia erudita di non dimenticare nulla che può avergli giocato un brutto scherzo. Come si è visto, a questo stesso proposito ambiguità e oscillazioni non mancavano nemmeno in Giorgio Anselmi, né mancheranno in Lanfranco: ma almeno quest'ultimo sul piano organologico ci offre maggiori appigli concreti, parlando senza mezzi termini di «tasti bianchi» e «tasti negri», nonché di «Monochordi, Arpichordi, Organi et simili»: dove, come si è già visto ampiamente, il termine classicheggiante «Monochordi» ora si riferisce con realismo ai clavicordi in uso all'epoca in Italia.

Più avanti Gaffurio discute la teoria della relazione numerica fra gli intervalli: ed è qui che attacca Ramos de Pareja («Bartholomeus Ramis hispanicus») per aver conferito a un «ditono» (termine pitagorico indicante la terza maggiore) una grandezza di $5/4$, a suo dire scorretta perché non divisibile in due parti uguali.¹¹¹

Procedendo, Gaffurio cambia prospettiva e comincia a esaminare l'insegnamento di Giorgio Anselmi, da noi già considerato, relativo al suo strumento di quattro ottave contenente 29 suoni diatonici, quindi di estensione doppia rispetto alla «lyra» della classicità. Franchino, innovando parzialmente la definizione di «sonorum instrumentum» prima conferita al ritrovato di Pitagora, ora qualifica quello di Anselmi come «harmonicum instrumentum», senza precisarne la natura effettiva e senza adottare il termine «monochordum» usato dal predecessore, né raccoglierne le allusioni ai «citharedi». Evidentemente, pur avendo copiato diligentemente di suo pugno il testo di lui sulla divisione del monocordo, e avendone riprodotto pure gli schemi allegati, non si avventura in una piena comprensione del suo dettato, perciò non nota l'ambientazione di quella scala in *do*, rimanendo convinto che essa si limiti a prolungare il sistema perfetto greco-romano di un'ottava sotto la nota «proslambanomenos» (la_1) e di un'ottava sopra la «nete hyperbolaion» (la_4); e lamenta, di conseguenza, che i moderni costruttori di strumenti abbiano aggiunto parecchie «chordas et fistulas» agli strumenti originari, deformando la scala antica. Egli biasima tale dilatazione, che considera arbitraria perché irrispettosa dei dettami classici,¹¹² senza accorgersi che l'infedeltà, sia da parte

¹¹⁰ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitolo 6, c. IXv.

¹¹¹ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitolo 34.

¹¹² GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitolo 39.

di Anselmi sia da parte dei costruttori, è superiore a quella da lui rilevata, poiché investe anche il punto di partenza della scala e quindi la successione degli intervalli.

Gaffurio ripete poi passo passo la divisione cromatica esposta dal predecessore senza intervenire ulteriormente, salvo dare una sua interpretazione personale della divisione in nove parti dello spazio fra la prima e la seconda nota della scala che, come già osservato era il punto di partenza dell'intera operazione di Anselmi. Come pure già osservato, secondo Gaffurio tale divisione avverrebbe in parti uguali: e il fatto che egli non precisi che cosa voglia intendere per «uguali» (giudicati tali a orecchio come intervalli o misurati materialmente?), fa ritenere si riferisca a porzioni di corda uguali per lunghezza; ma, secondo quanto abbiamo già pure anticipato parlando di Giorgio Anselmi, lo stesso Gaffurio in un lavoro successivo (*Apologia*, 1520) offrirà un'interpretazione diversa, assegnando alle nove parti rapporti di grandezza aritmeticamente decrescenti, ossia intervalli sempre più piccoli.¹⁴³

Però Gaffurio espone anche una sua propria divisione: noi oggi la chiameremo cromatica, egli invece chiama il sistema risultante «genus permixtum»; infatti la qualifica di «chromaticum» è da lui riservata all'omonimo genere della classicità, applicato con rigore al sistema dei tetracordi (quindi unicamente alle tre note più gravi di ogni tetracordo). Infatti, procedendo con ordine, egli anzitutto aveva dato, tetracordo per tetracordo, la divisione pitagorica nel genere diatonico, poi nel citato «chromaticum», quindi nell'enanarmonico. Finalmente invece ora espone il nuovo «genus permixtum», consona alle nuove esigenze del suo tempo: spiega che esso introduce note cromatiche all'interno del genere diatonico, dividendo indistintamente tutti i toni esistenti nella scala: così i semitoni consecutivi non vengono più limitati alla zona inferiore di ogni tetracordo (come nel genere cromatico dell'antichità), ma si estendono a tutta la scala originariamente diatonica, come accadeva anche per Anselmi; però ora egli ne restringe l'estensione a due sole ottave da la_1 a la_3 . Inoltre nel calcolare la prima alterazione, Gaffurio non adotta più la discutibile divisione del tono più grave in nove parti operata da Anselmi e da lui constatata, bensì si attiene fin dall'inizio a grandezze rigorosamente pitagoriche. Conclusi i calcoli, ne risultano sei alterazioni per ogni ottava, quattro di diesis e due di bemolle, con la seguente successione: *do#-mib-re#-fa#-sol#-sib*.

Poiché, come al solito nella scala pitagorica, le alterazioni cromatiche sia ascendenti sia discendenti coprono un semitono maggiore rispetto alla nota di riferimento, le note bemollizzate vengono a essere più gravi delle loro omologhe diesate. Nemmeno Gaffurio dà un nome a tali note divisorie, che chiama genericamente «chordulae», invitando a segnalarle con «virgulae». Questa divisione viene anche schematizzata in un diagramma chiarissimo: ogni suono

¹⁴³ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitolo 40, cc. LXVIIIv-LXIXr; GAFFURIO *Apologia*, c. Av. Cfr. MASSERA, «Introduzione» in ANSELMI, *De musica*, pp. 39-40; anche LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, p. 134. Si veda anche la nota 90.

diatonico riceve sia l'antica denominazione del sistema perfetto classico sia la grandezza numerica della tradizione boeziana, mentre ogni semitono cromatico viene indicato come «apo[tome]», cioè semitono maggiore.¹¹⁴ Come si vede, il sistema di alterazioni adottato è in parte simile a quello che abbiamo riscontrato nelle tastiere di Arnaut de Zwolle e di Virdung, nel senso che accosta note diesate e note bemollizzate; però accresce queste ultime di numero, inserendo oltre al *sib* anche il *mib*; per di più (fatto sconosciuto a quei teorici) spezza ulteriormente l'intervallo *re-mi*, affiancando «enarmonicamente» *mib* e *re#*. Si tratta di un procedimento analogo a quello che aveva attuato Prosdocimo de' Beldomandi sul suo monocordo: però a differenza di Prosdocimo, che l'aveva applicata sistematicamente a tutta la scala, la divisione enarmonica di Gaffurio si limita al passaggio *re-mib -re#-mi*. Come si vedrà, anche Pietro Aaron (1529) che nella sua scala parzialmente temperata ammetterà di massima suoni cromatici singoli, tuttavia farà eccezione nel dividere il tono *re-mi*, risolvendosi a «tagliare il tasto» corrispondente all'alterazione intermedia, ossia a spezzarlo in due;¹¹⁵ però, in forza del temperamento inequabile da lui adottato, come si vedrà meglio in seguito, la funzione dei due suoni alterati ottenuti sarà inversa rispetto a quella di Gaffurio, trovandosi il *re#* più al grave del *mib*. Come si è visto, fra le due alterazioni *mib* e *re#* Lanfranco invece opterà decisamente per il *mib*. Ricapitoliamo qui schematicamente le alterazioni di Gaffurio, mettendole a raffronto con quelle dei predecessori più significativi e dello stesso Lanfranco:

<i>reb - do#</i>	<i>mib - re#</i>	<i>solb - fa#</i>	<i>lab - sol#</i>	<i>sib - la#</i>	(Prosdocimo)
<i>do#</i>	<i>re#</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>la#</i>	(Anselmi «pitagorico»)
<i>reb</i>	<i>mib</i>	<i>solb</i>	<i>lab</i>	<i>sib</i>	(Anselmi «naturale»)
<i>reb</i>	<i>mib</i>	<i>solb</i>	<i>lab</i>	<i>sib</i>	(Arnaut: monocordo)
<i>do#</i>	<i>re#</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>sib</i>	(Arnaut, Virdung: tastiera)
<i>do#</i>	<i>mib - re#</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>sib</i>	(Gaffurio: «gen. permixt.»)
<i>do#</i>	<i>mib - re#</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>sib</i>	(Aaron: tastiera temperata)
<i>do#</i>	<i>mib</i>	<i>fa#</i>	<i>sol#</i>	<i>sib</i>	(Lanfr.: tastiera temperata)

Fra l'altro il calcolo monocordale dei diesis e dei bemolli attuato da Gaffurio, pur svolgendosi nel comune alveo pitagorico, si differenzia da quello di Arnaut, perché Gaffurio ottiene i primi con intervalli ascendenti e i secondi con intervalli discendenti; viceversa, come si ricorderà, Arnaut, non ostante la prevalenza di diesis annotati sulla sua tastiera, sul monocordo calcolava solo alterazioni discendenti; lo stesso facevano del resto anche Johannes Gallicus e Nicola Burzio. In Gaffurio c'è diversità non solo rispetto al loro calcolo, ma anche rispetto al parallelo calcolo dei «semitonia» che abbiamo visto operato da Giorgio Anselmi: infatti, contro l'equivoco suscitato da Giorgio per l'impossibilità di stabilire se le sue alterazioni siano tutte di diesis o tutte di bemolle, qui non vi sono dubbi sulla loro identità; essa è garantita dallo stile

¹¹⁴ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro I, capitoli 5-15.

¹¹⁵ AARON, *Toscanello in musica*, c. M ii.

pitagorico della divisione, qualunque debba essere poi l'utilizzazione pratica di tali note da parte dei musicisti. Quanto alla doppia alterazione gaffuriana *mib-re#*, essa, oltre a ricordare (anche se in minima parte) la scala enarmonica di Prosdocimo, anticipa, seppure in termini pitagorici, le future tastiere enarmooniche del '500. In ogni modo, a quanto si può constatare dalla tabella sopra esposta, la divisione del tono *re-mi* è particolarmente cruciale: infatti su di essa si esercita sia un'individuazione aritmetica sia, in forma concorde o a volte conflittuale, quella grafica dei segni di notazione, in probabile collegamento con varianti degli usi musicali. Se ne capirà meglio il perché leggendo, più avanti, il resoconto di Aaron su certe pretese degli organisti: queste cause-ranno un progressivo imporsi nella consuetudine musicale della terza minore, nella fattispecie *do - mib*, contro un progressivo disconoscimento dell'intervallo *si - re#* nella scrittura del contrappunto. Attenzione, però: all'epoca di Gaffurio il *mib*, se ottenuto con il mezzo da lui esperito, ossia retrocedendo dal *fa* di un tono pitagorico ($9/8$ *mib*←*fa*), era troppo grave per assicurare un buon effetto a quella terza *do - mib*, più piccola dell'omonima terza minore naturale; tuttavia, mantenendo nella scala anche il *re#*, esso poteva supplire al *mib* di fatto se non di nome, avendo raggiunto un'intonazione alquanto alta col salire di due toni interi da *si* (*si* → $8/9$ *do#* → $8/9$ *re#*). Diversi predecessori 'pitagorici' di Gaffurio (Arnaut, Johannes Gallicus, Burzio e altri) avevano sì calcolato tutte le alterazioni come discendenti, però Arnaut e Virdung nelle loro figure di tastiera sul tasto nero divisorio fra *re* e *mi* avevano scritto l'equivalente di *re#*. Come discernere oggi con sicurezza fra teoria e pratica musicale, calcolo aritmetico e giudizio dell'orecchio, rapportandoli a quegli autori quattro-cinquecenteschi?¹¹⁶ Dal canto suo, ormai Lanfranco dà senza equivoci *mib*: non gli conferisce altra denominazione se non «tasto negro fra D et E», ma il modo come lo raggiunge, salendo di una quarta da *sib* (*sib* → $3/4$ *mib*) ne fa capire chiaramente l'identità.¹¹⁷ Il contesto pitagorico vizia quel suono allo stesso modo del già considerato *mib* di Gaffurio. Vero è che più avanti (come vedremo meglio poi) Lanfranco consiglierà di effettuare, nell'accordare lo strumento a tastiera, diversi aggiustamenti ossia veri e propri atti di temperamento, e questi produrranno effetti opportuni in corrispondenza delle consonanze, non ostante la mancata adozione di partenza della scala naturale;¹¹⁸ ne trarranno beneficio anche le consonanze comprendenti note alterate come il *mib* di cui stiamo discutendo.

Certo il modo che Gaffurio tiene nell'espone la sua teoria ha qualcosa di asettico, di rigido nella sua impronta classica: fra l'altro trattando questi argomenti egli si guarda bene dall'introdurre, nemmeno negli schemi grafici, lettere tonali: né quelle guidoniane né altre.

¹¹⁶ LINDLEY, *Pythagorean intonation*.

¹¹⁷ LANFRANCO, *Scintille*, p. 120.

¹¹⁸ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 134-136; LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, p. 138.

Solo quando ripete la teoria di Anselmi si lascia andare qua e là a una terminologia più concreta, mutuata da lui: ad esempio cita come marcatori dei punti divisori i «plectra», che abbiamo visto nominati da Anselmi per indicare le tangenti del clavicordo; tuttavia non vengono citati i «tactus», bensì solo i «tactuli», indicatori dei punti di contatto con le corde. In questa parte di testo finalmente compare pure, senza più remore, il nome «monocordum» caro ad Anselmi. In tutta la trattazione Gaffurio, là dove riporta la teoria del predecessore, per lo più si attiene al suo dettato; del resto sappiamo che proprio lui ne aveva già copiato e glossato lo scritto. Ora nel *De harmonia* egli include anche i già visti riferimenti di lui a una scala organistica analoga a quella del monocordo e le osservazioni circa il rapporto fra lunghezza e diametro delle canne.¹¹⁹ Certamente la teoria che Gaffurio espone come sua propria in altre parti del libro ha varie differenze rispetto a quella di Anselmi, e in genere è più coerente; eppure il fatto che egli includa nel suo trattato quel vasto squarcio preso dal maestro precedente mostra il suo interesse per il pensiero di lui; probabilmente ne apprezza certi lati innovativi ed anche l'aderenza ad alcuni aspetti di segno pratico. Nuovi fermenti si manifestavano allora nella scienza musicale, l'intonazione naturale cominciava a reclamare i suoi diritti, e forse Gaffurio considerava saggio non disconoscere del tutto queste tendenze. È vero che Ramos de Pareja veniva considerato 'eretico' da alcuni (Gaffurio compreso); ma si affacciava l'esigenza di una nuova sensibilità, pur senza che venissero disconosciute le teorie antiche; in questo ambito si era mosso Anselmi e così provava a fare anche Gaffurio. Non veniva ancora ritenuto legittimo abbracciare, come poi farà Ludovico Fogliano, la scala ritenuta «naturale» e/o, come imporrà integralmente lo Zarlino, il genere «diatonico acuto» o «diatonico sintono» esposto da Tolomeo, in gran parte coincidente con quella scala,¹²⁰ ma si comincia a fare ugualmente qualche passo per attenuare alla lontana la durezza degli intervalli pitagorici.

Ma forse Gaffurio, dismesso finalmente il discorso sulla scala, ci dà il meglio della sua dottrina organologica quando osserva che la «ratio» già considerata per le corde vale anche «in fistulis sufflatis» (= nelle canne insufflate), senza però riferirsi, questa volta, alle canne d'organo; infatti, come egli rileva, il loro suonatore («tibicen») se necessario occlude parzialmente i fori con cera, per ottenerne diteggiandoli le distanze desiderate. Certo l'autore ci stupisce ancor più quando afferma che le stesse proporzioni si osservano anche «in triangulari psalterio» et «in fidibus»; per questo ricorre all'autorità di «Petrus Aponensis», ossia Pietro d'Abano, dotto padovano la cui traduzione latina commentata dei *Problemi musicali* di Aristotele (meglio: Pseudo-

¹¹⁹ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitoli 39-40.

¹²⁰ R. AIROLDI, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, Turris, Cremona 1989, pp. 43-47. Una tabella di raffronto fra intonazione pitagorica, scala temperata equabile e intonazione naturale («just intonation») si vede in W. APEL, *Intervals, Calculation of*, in ID, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1964, pp. 360-383, particolarmente p. 362.

Aristotele), risalente al 1310, aveva visto da poco la luce come pubblicazione a stampa.¹²¹ Credo di poter affermare senza sbagliarmi che il «triangolare psalterium» qui nominato sia l'arpa; infatti nell'antichità e nel Medio Evo essa il più delle volte veniva denominata in greco «psaltērion» e in latino «psalterium»; inoltre spesso nel Medio Evo veniva identificata con il «psalterium» a forma di Δ , citato in numerosi commenti ai Salmi e in altri testi da essi derivati.¹²² Dobbiamo perdonare Pietro d'Abano e Franchino Gaffurio se non approfondiscono il tema, chiarendo se intendessero davvero una forma triangolare dai lati rigorosamente rettilinei (fedele ad antichi valori simbolici) o magari lo strumento dalle linee più sinuose esistente al loro tempo. Certo non è un caso se, dopo Gaffurio, anche Lanfranco, come si è visto, si sia interessato all'arpa, prestandole una scala di *do* ritagliata entro quella del monocordo diatonico.

Quanto alle «fides», che, stando a Gaffurio, obbediscono pure esse ai rapporti matematici presenti nel monocordo, il *plurale tantum* potrebbe indicare, in quanto strumento a più corde, la *vihuela* a pizzico oppure la viola da gamba,¹²³ più difficilmente in questo periodo già la «violetta da braccio senza tasti» (o violino arcaico), nota a Lanfranco e ai suoi concittadini come strumento suonato da gruppi di professionisti. Nell'antichità uno dei significati di «fides» (= corda) riguardava un tipo di «cithara»; del termine era noto pure un diminutivo «fidicula», ereditato da Isidoro di Siviglia (580 circa - 636) con il significato di «strumento a più corde».¹²⁴ Potrebbero avere questa origine le successive voci medievali, indicanti uno strumento ad arco, *viola* (provenzale e italiano), *vièle* (francese), *Fiedel* (alto-tedesco) e *fiddle* (inglese), voci latinizzate come *viella* in diversi trattati del basso Medio Evo; potrebbe aggiungervi anche la già citata voce spagnola *vihuela*,¹²⁵ designante uno strumento a pizzico ma esistente anche nella varietà ad arco. Benché tale etimologia non sia stata ancora chiarita in modo completo e definitivo, vi sono alte probabilità che sia esatta. Detto questo, il *plurale tantum* «fides» usato da Gaffurio all'ablativo («in fidibus») potrebbe davvero richiamare uno di questi strumenti a manico tastato, o addirittura l'intera categoria.

¹²¹ GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, libro II, capitolo 40, c. LIXv; cfr. PETRUS APONENSIS (PIETRO D'ABANO), *Problemata Aristotelis cum commento*, Lucantonio Giunta, Venezia 1518, c. 166. Si veda anche F. GAFFURIUS, *De harmonia musicorum instrumentorum*, ed. Miller, p. 153).

¹²² FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali*, pp. 52-55; M. VAN SCHAIK, *The harp in the middle ages*, Atlanta, Amsterdam 1992, pp. 66-67, 86-87.

¹²³ S. LORENZETTI, *Viola da mano e viola da arco: testimonianze terminologiche nel Cortegiano (1528) di Baldassar Castiglione*, «Liuteria Musica e Cultura» 1996, Studi dedicati a / essays dedicated to John Henry van der Meer, a cura di R. Meucci, Turrin, Cremona 1996, pp.2-23.

¹²⁴ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie*, pp. 308-309.

¹²⁵ Devo l'ipotesi (basata su criteri scientifici) della derivazione da «fidicula» al prof. Francesco Filippo Minetti. Per l'uso del termine «viella» nella teoria musicale basso-medievale in lingua latina, si veda FERRARI BARASSI, *Testimonianze organologiche*, pp. 66- 67, 69, 79.

Hothby, Ramos, Lanfranco: sistemi trasportati e «Musica fitta»

Per tornare al discorso sulle alterazioni presenti nella scala, in genere ambientata in via ottimale sugli strumenti a tastiera, come si è visto la maggior parte dei teorici qui considerati ne prevedevano almeno cinque per ottava; ancora fedeli al calcolo pitagorico, essi facevano prevalere (almeno nominalmente) i diesis sui bemolli; ma in sede di prassi esecutiva lasciavano anche indovinare un rimescolamento dei rispettivi ruoli, a favore di una migliore formazione di linee melodiche e concordanze polifoniche. Fra le alterazioni discendenti era indiscusso il *sib*, erede di una lontana tradizione di ascendenza greco-classica; il *mib* comincia ad affacciarsi con Gaffurio in alternativa al *re#*, poi si stabilizza # con Aaron e Lanfranco, agli albori delle prime forme di temperamento.

Dal canto suo, come si è visto, Prosdocimo de' Beldomandi aveva inserito nel suo monocordo (ma di quale strumento in realtà si trattava?) tutte le alterazioni ascendenti e discendenti, sdoppiandole fra una nota diatonica e l'altra; ed è interessante notare che, ma mano che le otteneva nel calcolo, a ciascuna di esse singolarmente conferiva il nome di «ficta musica» («ficta musica que inter Γ et primum A reperitur», e così via), lasciando, naturalmente, indenne da tale definizione l'intoccabile «b rotundum». ¹²⁶

Anche Burzio aveva chiamato «fictae» le note dei tasti neri. Ora pure Lanfranco usa l'espressione «Musica fitta», ma in modo più restrittivo; lo fa in via preliminare quando si occupa del «solmizzare» in ambito schiettamente vocale, citando occasionalmente il predecessore «Andrea Ornithoparchi Meyningense Musico Alemano». ¹²⁷ In seguito, dopo avere dettato le «Regole per la Mano principale», utili al canto «per b molle», «per natura» e «per b quadro», e dopo avere esposto sia la «Mano dell'ordine di b quadro et di natura» sia quella «dell'ordine del b molle et di natura», dà infine la «Mano dell'ordine della Musica fitta», e spiega che tale ordine comprende, oltre il nostro *si* bemolle, ora promosso a *B fa ut*, anche il *mi* bemolle, con funzione di *E fa*. ¹²⁸ Quindi per lui l'unica nota caratteristica (in esclusiva) della «Musica fitta» è il *mib*. Più avanti, come si è già accennato, la stessa visuale veniva ribadita in campo strumentale, una volta esposta la «divisione della chorda», formulata la conseguente «Dichiaratione della Mano divisa per Tuoni et Semituoni» fra i tasti bianchi e neri di «Monochordi, Arpichordi et Organi» e conferita la «Denominatione de i tasti de gli instrumenti sopradetti». Come si è visto, nello schema a «Rota» che concludeva la trattazione sul modo di denominare i suoni (preso a prestito dalla musica vocale), la quinta ed ultima fascia presentava appunto l'«ordine» «del b molle et della Musica fitta»: e l'unica alterazione presente, oltre il *sib*, era proprio «*E. e. ee. fa*», ossia il *mib* nelle sue varie ottave. ¹²⁹

¹²⁶ PROSDOCIMO, *Parvus tractatulus*, p. 90 e pp. 90-104, 112-116.

¹²⁷ LANFRANCO, *Scintille*, p. 16.

¹²⁸ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 9, segg., 26 segg., 30.

¹²⁹ LANFRANCO, *Scintille*, pp. 119-124.

Diversamente da Prodocimo, Lanfranco non prende nemmeno in considerazione come «ficta musica» o «Musica fitta» le alterazioni di diesis: e in questo si dimostra dipendente da un *habitus* mentale vocalistico, strettamente legato alla pratica tradizionale del «solmizzare». Del resto, come già visto, alla stessa sfera egli si atterrà nel denominare le corde dell'arpa. Evidentemente per lui i diesis non fanno parte di un'ossatura precostituita, bensì sono varianti cromatiche aggiunte per perfezionare le consonanze.¹³⁰

D'altra parte Lanfranco non si avventura in spericolate trasposizioni del «*I*», ovvero dell'intero sistema, come invece avevano fatto sia alcuni teorici di scuola pitagorica sia altri dediti alle nuove tendenze: essi volevano giustificare così tutte le alterazioni possibili ascendenti e discendenti, anche sdoppiate in funzione omologa, che accoglievano in primo luogo nella sfera vocale, quindi anche sulle tastiere: per costoro non aveva davvero più significato il concetto di «musica ficta», dall'inflessione vagamente trasgressiva.

Il teorico di scuola pitagorica che più stupisce in questo senso è l'inglese Johannes Hothby (1430 circa – 1487), attivo non solo in Inghilterra, ma anche in Francia, in Spagna e in Italia: a Pavia, prima del 1464, era stato condiscipolo di Johannes Gallicus, a Lucca fu cappellano e insegnante di musica, grammatica, matematica e teologia presso la Cattedrale di San Martino, prestando servizio dal 1467 al 1486, e fu pure in relazione con Lorenzo de' Medici. Scrisse parecchi trattati (alcuni in lingua italiana) su vari aspetti della musica compreso, da una parte, il sistema degli esacordi e delle mutazioni e dall'altra il monocordo, ma nessuna sua opera venne stampata lui vivente; la più consistente fu il *Tractatus quarundam regularum artis musicae*. Fra l'altro egli contrastò la dottrina esposta nella *Musica practica* da Ramos de Pareja (1482): ne rifiutò la nuova divisione del monocordo, mantenendo quella tradizionale di matrice pitagorica, inoltre condannò il superamento, da parte dell'avversario, della solmisazione 'guidoniana' a favore del sistema delle ottave. Fu su altre basi che si dimostrò innovatore. Infatti agli ordini di natura e di bemolle affiancò anche quello di diesis e dichiarò possibile cantare su ogni grado del *Gamut* tutte e sei le sillabe della solmisazione, portando di conseguenza nella scala tutte le possibili alterazioni enarmoniche, cinque di diesis e cinque di bemolle.¹³¹ Come si vedrà, anche il rivale Ramos raggiungerà un traguardo analogo.

In pratica Hothby raggiunse per via di trasposizione canora lo stesso risultato che Prodocimo de' Beldomandi aveva ricavato dalla divisione pitagorica del monocordo. Tuttavia nemmeno lui confina questo suo ritrovato alla pura sfera vocale: infatti in un'*Epistola* scritta in italiano a uno sconosciuto seguace di Ramos, Hothby rivela di possedere uno strumento a tastiera munito di tasti spezzati: neri per le alterazioni cromatiche e rossi per quelle enarmoniche. Chissà se di questo precedente avrà avuto sentore circa settant'anni

¹³⁰ Per tale distinta funzione dei diesis e dei bemolli in Lanfranco, si veda G. MASSERA, *Musica inspettiva*, pp. 89-94.

¹³¹ B. J. BLACKBURN, s.v. *Hothby, John*, in *New Grove*², 11, pp. 749-751.

dopo Gioseffo Zarlino, quando, esposti i principi dell'«inspessazione cromatica» e dell'«inspessazione enarmonica» della scala sullo strumento a tastiera, esorterà a

fabricare un strumento alla simiglianza di quello ch'io ho mostrato, il quale sarà commodo et atto a servire alle modulationi et armonie di ciascuno delli nominati generi. Et questo non parerà ad alcuno difficile, perciocché uno de tali istrumenti feci fare io l'anno di nostra salute 1548 in Vinegia, per vedere in qual maniera potessero riuscire le armonie Cromatiche et le Enarmoniche; et fu un Clavocembalo et è anco appresso di me, il quale fece Maestro Domenico Pesarese, fabricatore eccellente di simili istrumenti, nel quale non solamente li Semituoni maggiori sono divisi in due parti, ma anche tutti li minori [...]; le [corde] Enarmoniche [...] si conosceranno nel Tastame delli detti istrumenti in questo: che a differenza delle diatoniche et delle cromatiche, si porranno di colore rosso, come nel sottoposto istrumento si può vedere.¹³²

A questo passo Zarlino fa seguire una figura di clavicembalo: vi si vede una tastiera di due ottave con i tasti diatonici contrassegnati da lettere da *A* ad *aa*. Tutti i tasti diatonici sono seguiti da alterazioni: esse sono singole dove dividono semitoni diatonici (*H-C*, *E-F*, *h-c*, *e-f*), invece negli altri casi sono doppie, ossia formate da due tasti accostati longitudinalmente. Di essi uno (cromatico) è nero mentre l'altro (enarmonico), che dovrebbe essere rosso, nella stampa xilografica rimane 'vuoto'. I tasti cromatici sono: *sib*, *do#*, *mib*, *fa#*, *sol#*, quelli enarmonici *la#*, *si#*, *reb*, *re#*, *mi#*, *solb*, *lab*, *la#*. I suoni omologhi sono così accoppiati (diamo qui sottolineati quelli 'principali' cromatici, colorati in nero nella figura originale):

do# - reb *re# - mib* *fa# - solb* *sol# - lab* *la# - sib*

I diesis sono sempre più vicini alla nota anteriore e i bemolli a quella successiva. Tale disposizione è opposta a quella riscontrata nel monocordo 'pitagorico' di Prosdocimo, grazie alla diversa maniera di concepire il calcolo della scala: ora essa si conforma al genere «diatonico-sintonico» o «sintonico acuto», per di più temperato. Come si vede, le note cromatiche, ossia le alterazioni ritenute più usuali, sono le stesse presenti singolarmente nella tastiera di Lanfranco; fra di esse appare anche il *mib*, nota già adottata da Lanfranco come rappresentante della «Musica fitta», in luogo del *re#*, preferito da diversi predecessori.

L'affinità fra le tastiere dei due strumenti appartenuti rispettivamente a Johannes Hothby e a Gioseffo Zarlino sta nel possedere tasti enarmonici, in entrambi i casi colorati di rosso: però la tastiera dello Zarlino, più complessa, ne comprende due in soprannumero; infatti vi si trovano divisi anche i semitoni diatonici *mi-fa* e *si-do*, che viceversa in Hothby rimanevano integri. In entrambi i casi il moltiplicarsi delle note doveva servire a creare consonanze e

¹³² ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, pp. 140-141. AIROLDI, *La teoria del temperamento*, pp. 98-100.

a oviare al tritono in tutte le posizioni della scala, anche in zone inusuali; così facendo si prevenivano eventuali inconvenienti prospettati sia dall'utilizzo di tonalità (nell'ottica di allora, «modi») di impianto meno comune, sia dall'intervento di modulazioni occasionali. Tuttavia il traguardo comune di Hothby e di Zarlino si raggiungeva da partenze diverse: il primo puntava su una molteplice trasposizione del sistema solmisatorio vocale, trasferita (senza ulteriori spiegazioni) anche sullo strumento a tastiera; invece il secondo, come già Prosdocimo ancorché con visuale post- e anti-pitagorica, la operava immediatamente sul monocordo, presupponendo di riversarla sugli strumenti derivati.

Un procedimento analogo a quello usato da Hothby, cioè quello di trasferire solo in seconda istanza sullo strumento a tastiera scale vocali variamente trasposte, si nota anche nel suo antagonista Ramos de Pareja. Che poi questi, diversamente da Hothby, si avvalga, come noto e come già visto, di una nuova divisione del monocordo in senso «naturale» (divisione che poi sarà adottata da molti e servirà da base anche allo Zarlino) costituisce un ordine di idee indipendente. Già fin dal 1410 un compatriota di Ramos, Fernand Estevan, aveva proposto di formare esacordi a partire dai suoni *la*, *re*, *sib*, *mib*, introducendo quindi, ancor prima di Hothby, nel sistema vocale le alterazioni *do#*, *fa#*, *mib*, *lab*.¹³³

Dal canto suo, in seguito Ramos propose di attribuire alla «manus», oltre il consueto «ordo naturalis» esordiente da Γ (*sol*₁) e completo di «*be-fa*» (*sib*), due interi «ordines accidentales», impiantati uno su *F* (*fa*₁), l'altro su *A* (*la*₁) con tutte le loro «proprietà», quindi dichiarò che tale assetto doveva informare altresì «*omne instrumentum perfectum*», ossia soprattutto gli strumenti a tastiera; le alterazioni così formate dovevano risultare:

do# mib fa# lab sib

Si tratta proprio delle stesse alterazioni da lui ammesse anche nel «monocordo» (ossia lo strumento da tasto); e tali alterazioni, grazie al nuovo rapporto di 5/4 attribuito ad alcune terze maggiori, a fronte di un'immutata grandezza delle quinte (3/2), risultano diversamente intonate rispetto ai parametri pitagorici.¹³⁴

Non contento delle trasposizioni prima proposte per la scala vocale, Ramos le ampliò, offrendo, come Hothby, anche la possibilità di valersi nel canto di sette diversi «*I*», trasportando quindi l'intero «ordo naturalis» oltre che sui gradi predetti, anche su *do*, *re*, *sib*, *mib*; ma questa volta egli si astenne dal condurre su base monocordale il calcolo degli intervalli e quindi di individuare aritmeticamente l'altezza degli accidenti formati; probabilmente l'operazione

¹³³ F. ESTEVAN, *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de organo* [Sevilla 1410], comentario, estudio, transcripcion y facsimil por M. P. Escudero García, Alpuero, Madrid 1984, p. 199 segg.; TORSELLI, «Musica practica», p. 97 segg.

¹³⁴ LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 130-131.

sarebbe risultata troppo ardua, dovendola realizzare in uno stadio di ricerca ancora sperimentale, al di fuori dei collaudati schemi pitagorici propri di Prodocimo de' Beldomandi. Ricapitolando le alterazioni uscite dai trasporti vocali operati nella seconda fase, si ottiene il seguente quadro:

*do#-reb mib fa#-solb lab sib*¹³⁵

A proposito di questa nuova operazione Ramos non accennava nemmeno all'opportunità di trasferirne il risultato sugli strumenti; ciò fa presumere che non ritenesse opportuno riprodurre sulle tastiere le soluzioni enarmoniche raggiunte in campo vocale, e quindi rinunciassero ai tasti spezzati. Come si vede, le alterazioni cromatiche da lui prescelte per le tastiere sono analoghe a quelle di Lanfranco, meno in un caso: infatti, diversamente dal nostro autore, Ramos preferisce il *lab* al *sol#*. Potrebbe sorgere il dubbio che ciò derivasse dalla sua *forma mentis* incentrata sulla scala naturale, in opposizione alla mentalità pitagorica di Lanfranco, ma il dubbio è subito fugato; infatti, come si è visto, più tardi Zarlino, pur superando palesemente la scala pitagorica, adatterà sui tasti neri le stesse alterazioni cromatiche di Lanfranco (e quindi anche *sol#*), benché affiancate alle enarmoniche sui tasti rossi. Per la verità il discorso è più complesso, poiché investe una realtà musicale che riguardo al primo '500 è ancora difficilmente afferrabile: quella del temperamento, che coinvolse anche Lanfranco. Tale procedimento si affiancò al diverso espediente, già considerato, di riconoscere talora funzioni consonanti ad alterazioni d'ambito pitagorico, che nella teoria erano nate con nomi e fini poi disattesi nella pratica, e con funzioni poi scambiate con altre: come si è visto si trattava, in una parola, di bemolli usati come diesis e viceversa.

Ciò non avviene più nel monocordo di Ramos; eppure, benché si affranchi dalla tirannia del calcolo pitagorico integrale, questo autore è il primo a riconoscere scompensi e ambiguità anche nella scala da lui proposta, e a invitare i musicisti pratici a ovviarvi evitando determinati passaggi; fra l'altro mette in discussione proprio l'identità del suono divisorio fra *sol* e *la*, che sulle prime aveva fissato ufficialmente come *lab*. Tutto questo fa pensare a una sua intenzione, anche se non dichiarata, di applicare una forma di temperamento, ossia di 'correggere' certi intervalli in fase di accordatura dello strumento.¹³⁶ Del resto abbiamo notato come anche Lanfranco, proprio in relazione all'alterazione divisoria fra *sol* e *la*, pur scegliendo il *sol#*, lasciasse un margine di autonomia al «diligente lettore», visto il rischio di una seconda eccedente tra quella nota e *fa*.

¹³⁵ RAMOS DE PAREJA, *Musica practica*, 346-375, 511-529. FERRARI BARASSI, *Strutture*, pp. 79-81. In quelle considerazioni (pp. 80, 81) disconoscevo erroneamente la produzione di un suono intermedio fra *sol* e *la* e la realizzazione di doppieni enarmonici, che invece, a un'analisi più accurata, risultano presenti.

¹³⁶ LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 130-131.

Il temperamento: Schlick, Aaron, Lanfranco

Certamente è proprio nella fase dell'accordatura finale, non in quella preliminare di calcolo degli intervalli, che si avvertono le prime manifestazioni del temperamento o «participatione»; esse non riguardano il musicista teorico, ma il pratico; per il momento, se vengono espresse, lo sono in termini vaghi senza comportare grandezze quantificabili, come quelle introdotte prima quasi timidamente da Ludovico Fogliano (1529), poi con decisione da Gioseffo Zarlino (1558; 1571, 1588). Eppure ancora prima vi fu chi si dedicò apertamente a consigliare qualche forma di temperamento, pur mantenendosi ancora su una linea possibilista e imprecisa. Il problema era particolarmente scottante per gli organisti che, data la natura prolungata dei suoni uscenti dal loro strumento, tolleravano meno di altri esecutori passaggi e incontri imperfettamente consonanti; e infatti fu proprio in veste di organaro e di organista, che prospettò simili spinose correzioni un musicista di primo piano come Arnold Schlick. Nel suo *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511), là dove tratta dell'accordatura degli organi, egli, senza appellarsi a una preliminare divisione del monocordo, si dimostra attento a una buona resa delle consonanze in vari punti della scala, badando all'eufonia degli incontri; ad esempio, pur senza citare Ramos (al quale egli sembra rifarsi almeno in parte, direttamente o indirettamente), egli denuncia a suo modo l'incidenza di quell'entità che oggi riconosciamo come comma sintonico, palese nell'eccessiva dilatazione di quattro quinte sovrapposte rispetto all'intervallo di terza maggiore; e con tutta probabilità si riferisce a terze maggiori «pure» («tertzen perfect»), non al ditono pitagorico, quando osserva che tre di esse messe in fila non raggiungono propriamente un'ottava; quindi consiglia una riduzione, anche se non sistematica, di certe quinte «so viel das gehör leyden mag» (= tanto quanto l'orecchio voglia sopportare) e di ingrandire lievemente le terze; in particolare, con maggiore determinazione rispetto a Ramos e a Lanfranco, discute la funzione dell'alterazione *sol#-lab* (da lui detta «post soll», ovvero «nota successiva a *sol*»), proponendo di abbassarla per consentirle sia di consonare con *mib* e *do*, sia, una volta rivestita con fioriture, di cadenzare su *la*.¹³⁷

Siccome Schlick usò la lingua tedesca, non poté influire sugli autori italiani, impossibilitati a comprenderla; ma la sua posizione è certamente indicativa di atteggiamenti diffusi parallelamente anche altrove. Se ne era già avuto sentore persino in Franchino Gaffurio, il quale, ben prima di pubblicare nel 1518 la citata *Harmonia musicorum instrumentorum*, nella *Practica musicae* (1496), a proposito di una certa quinta (a dire il vero di identità non chiara) aveva scritto:

¹³⁷ A. SCHLICK, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Peter Drach, Speyer 1511; Kap. 8, c. 14 segg; ed. di R. Eitner, «Monatshefte für Musikgeschichte», 1 (1869), p. 100 segg. Cfr. M. LINDLEY, *Early 16th-century Keyboard Temperaments*, «Musica Disciplina», 28 (1974), pp. 129-139; ID., *Stimmung und Temperatur*, pp. 137-138.

Quinta ipsa (quod organistae asserunt) minimae ac latentis incertaeque quodammodo quantitatis diminutionem patienter sustinet, quae quidem ab ipsis participata vocatur.¹³⁸

(Secondo quanto asseriscono gli organisti, la stessa quinta sopporta di buon grado una riduzione di grandezza minima e latente, in certo modo indefinita, che essi dicono partecipata).

Dopo Gaffurio e prima di Lanfranco un altro autorevole teorico italiano, Pietro Aaron, come già accennato, si mise sulla strada del temperamento. Dapprima, al pari di Gaffurio, ne parlò per sentito dire, ma poi diede espressamente precetti in prima persona. Abbiamo già ricordato Aaron come corrispondente epistolare del nostro autore e suo predecessore nell'uso della lingua italiana in trattati musicali a stampa, ma anche come fautore di una divisione «enarmonica» dell'intervallo *re-mi* con i tasti spezzati *re# - mi♭*. Relazioni biografiche a parte, fra Aaron e Lanfranco non si nota una coincidenza sistematica di vedute teoriche, ma alcune assonanze esistono: una di queste è precisamente la propensione al temperamento delle tastiere partendo dalla scala pitagorica. Anche Aaron, come Lanfranco, continua ad attenersi a quella scala e la fa esordire al grave da *F* (*fa*₁), quindi prospetta continuamente aggiustamenti intervallari. Nella sua prima opera, pubblicata in latino nel 1516, dava credito all'idea del comma come nona parte del tono, che era già apparsa in Giorgio Anselmi; e fra l'altro, ragionando sul perfezionamento della quinta diminuita *H-F* con l'aggiunta di un semitono cromatico all'acuto, foriero di un buon effetto «in Monochordo atque similibus instrumentis» (= sul «monocordo», ossia sul clavicordo, e sugli strumenti similari), Aaron riferiva di essere vagamente a conoscenza di procedure di temperamento, quando osservava che in certi intervalli

voces a peritis artis illius sic temperantur, ut [...] minimum nescio quid adimant [...] ac nihil aures offendant.¹³⁹

(i suoni vengono temperati dai professionisti di quell'arte in modo che sia loro tolto un non so che di minima entità, senza che l'orecchio risulti offeso).

In seguito, nel *Toscanello in musica* (1529), trattando della «divisione et dichiarazione del monachordo» [*sic*] si mostra ben altrimenti consapevole dell'utilità del temperamento; insiste da vicino sulla correzione degli intervalli per unire i suoni dando soddisfazione all'orecchio, e spiega ciò che è «necessario al sonatore d'intorno la participatione»; attua però un'operazione poco sistematica, quando esorta a rendere ogni quinta diatonica «un poco scarsa», la terza maggiore *C-E* (*do-mi*) «sonora et giusta, cioè unita al suo possibile», e ad accomodare altri intervalli con criteri analoghi. Aaron denomina le note sia

¹³⁸ F. GAFFURIO, *Practica musicae*, Giovanni Pietro da Lomazio, Milano 1496. Ristampa fotomeccanica Forni, Bologna 1972, Liber III, cap. 3, Regula 2, c. dd I. LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 131-132.

¹³⁹ AARON, *Libri tres de institutione harmonica*, cc. 42v-43r. LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, p. 140 e nota 62.

con i termini greci classici sia con quelli della solmisazione e designa le alterazioni come «tasti negri», come poi anche Lanfranco. Come già accennato, sul «tasto negro» posto fra *D sol re* ed *E la mi* (*re#-mib*) egli crea un dilemma analogo a quello che Schlick vedeva nel suono *sol#-lab*: Aaron considera tale suono troppo alto per formare una buona terza maggiore con *b mi* (*si*), e questo «per cagione de gli organisti, gli quali più tosto vogliono accomodare il C fa ut de la terza minore che il b mi de la maggiore, perché b mi da essi poco è operato»: in una parola essi preferiscono formare la terza minore *do-mib* piuttosto che la terza maggiore *si-re#*; egli vorrebbe sì abbassare quel suono per creare la prediletta terza *si-re#*; ma questo produrrebbe scompensi con le ottave e le quinte collegate; ecco il motivo per cui propone di «tagliare il tasto di sopra detto negro» così da dar luogo ai due suoni omologhi *re# e mib*.¹⁴⁰

Forse non è un caso che un simile sdoppiamento *re#-mib* corrisponda a quello di *mib-re#* teorizzato, come si è visto, anche da Gaffurio entro il suo «genus permixtum». Ma Gaffurio, pitagorico ossequiente, non lasciava dubbi sull'identità «cromatica» dei semitoni «maggiori» *re-re#*, *mib-mi* e «diatonica» del semitono minore *re-mib*, anche se era poi da vedersi il loro utilizzo effettivo; invece Aaron non pensava a classificare quei semitoni e parlava piuttosto di «terza maggiore» e «terza minore», cercate da lui e da altri; richiedeva palesemente un *re#* più basso e lasciava più alto il *mib*; raggiungeva così, per via di temperamento (come anche nel caso della terza *do-mi* «sonora et giusta») quegli effetti «naturali» che la scala pitagorica gli negava; per confermarli ricorreva anche al tasto spezzato. Dalle istruzioni di Aaron si è voluta dedurre addirittura una realizzazione *ante-litteram* del temperamento del «mean-tone» (mesotonico);¹⁴¹ ma probabilmente si tratta di una considerazione troppo ottimistica. Infatti il metodo di Aaron, da lui esposto in modo approssimativo, appare molto irregolare e discontinuo; certe soluzioni considerate buone in casi particolari o in certe zone della tastiera non si corrispondono dappertutto; e questo rende arduo dare del suo temperamento una definizione così impegnativa.

Anche il suo collega Giovanni Maria Lanfranco si cimenta con il temperamento, espediente ormai divenuto cruciale per chi si occupa di accordatura delle tastiere. Nell'affrontare tale bisogna, una volta stabiliti ufficialmente i capisaldi della scala mediante divisioni aritmetiche, egli dismette la veste teorica e assume quella pratica. Come già Aaron, anch'egli prende le mosse dalla scala pitagorica, che aveva appena calcolato; né in quest'ambito né altrove gli interessa discutere, come invece avevano fatto Hothby, Burzio e Gaffurio, le novità di Ramos de Pareja.

¹⁴⁰ AARON, *Toscanello in musica*, libro II, cap. XLI «De la participatione et modo dacordar linstrumento [sic], cc. M-M iiiii. MASSERA, *Musica ispettiva*, pp. 101-102, nota 1; LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 139-140 e note 60-64.

¹⁴¹ J. MURRAY BARBOUR, *Tuning and temperament: a historical survey*, Michigan State College, Press East Lansing, 1953, p. 48 segg. Qualche perplessità in proposito è stata già espressa, in verità, da MASSERA, *Musica ispettiva*, p. 101, nota 1.

Prima di saggiare le concordanze sulla tastiera, egli espone tredici regole da seguire; segnaleremo quelle che sono sembrate e sembrano le più interessanti. Di seguito alla seconda («la accordatura si fa per mezzo delle Ottave, Quinte, Quarte et Terze»), le regole numero 4, 5 e 6 dicono rispettivamente:

Le Quinte vanno partecipate, cosicché lo estremo acuto tenga del Basso, ovvero che l'grave si faccia più presso allo acuto. Per il che esse quinte debbono essere tirate in guisa che la orecchia non bene di loro si contenti.

La Quarta si accorda per lo contrario, perciocché lo suo estremo acuto va tirato in alto per quanto si può contentare la orecchia, ovvero che l'grave di tanto si de allontanar dallo acuto [...].

Lo estremo acuto di ciascuna Terza maggiore va alzata [*sic*] in modo che l' senso più non ne voglia, ovvero [...] l' Basso allungandosi dallo acuto [...] in giù si lascia che più basso non si possa patir. Ma le Terze minori per lo contrario si accordano. Et le maggiori naturalmente sono poste fra ut-mi et fra fa-la, ma le minori fra re-fa et fra mi-sol si trovano [...].¹⁴²

Il precetto di rimpicciolire le quinte «giuste» sfidando l'orecchio (come raccomandava Schlick), e contestualmente di allargare le quarte, appartiene ad ogni forma di «participatione» ossia temperamento; quello che dà da pensare invece è l'allargamento delle terze maggiori con conseguente restringimento delle minori. Tutti gli altri temperamenti, compreso quello di Aaron e il nostro temperamento equabile, hanno ridotto e riducono di tanto o di poco il «ditono» pitagorico (81/64) riconsciutamente dissonante; su questa strada d'altronde si erano posti in forma del tutto radicale Ramos de Pareja e seguaci, adottando per le terze maggiore e minore le grandezze «naturali» o «giuste» di 5/4 e 6/5. Come mai invece Lanfranco allarga le terze maggiori e stringe le minori? Se si adocchiano le pagine successive alle predette regole, poste sotto il nuovo titolo «Essempio della accordatura de i Monochordi et Organi» si legge l'esortazione a compiere l'operazione «non scordandoti la natura delle Quinte et delle Quarte»; infatti, citando ad una ad una l'intonazione delle varie quinte e quarte, l'autore più di una volta usa di nuovo il verbo «participare». Per forza di cose il concetto si riverbera sulle terze: infatti egli invita a «participare» determinati suoni non solo con le loro quinte discendenti e quarte ascendenti, ma anche con le terze maggiori discendenti e minori ascendenti, usando espressioni evocatrici come «gustare» o «toccare». Di conseguenza certe situazioni appaiono contraddittorie rispetto al programma iniziale di allargamento delle terze maggiori e di diminuzione delle minori; lo si nota quando ad esempio, per intonare il $do\#_3$, si prescrive: «partecipa in Quinta od in Quarta [con $fa\#_2$ e/o con $fa\#_3$] quel tasto negro che è fra c sol fa ut et d la sol re [appunto $do\#_3$], toccandolo nondimeno con le sue Terze, che sono a la mi re primo et e la mi secondo [la_2 e mi_3]». Ora, se il $do\#_3$ è «partecipato» (sceso) rispetto alla sua quinta inferiore $fa\#_2$, come può contemporaneamente salire rispetto alla sua terza inferiore la_2 , suono che risulta già stabilizzato in partenza al pari di tutti gli altri situati sui tasti bianchi?

¹⁴² Il complesso delle regole si legge in LANFRANCO, *Scintille*, pp. 132-134.

Altri punti forieri di interrogativi si trovano nelle regole nona e decima, dove si asserisce che i tasti neri situati tra *fa* e *sol*, *sol* e *la*, *do* e *re* (ossia *fa*#, *sol*# e *do*#) sono «comuni [...] col b molle, senone [leggasi: «se non è» = e ciò non può accadere se non] nella participatione, almeno nel sonare», inoltre si afferma che «l'ordine di b molle non procede mai per lo tasto bianco di b fa b mi [*si* bequadro] né per lo negro che è fra le g et le a [*sol*#], ma usasi tuttavia sonando quei tasti neri che sono fra le f et le g [*fa*#] et fra le c et le d [*do*#]». Difficoltà di interpretazione a parte, parrebbe ora impossibile scambiare il *sol*# per un *lab*; eppure poco prima era emersa una comunanza di *fa*#, *sol*# e *do*# «col b molle». Sembra di poter dedurre che la «participatione», smussando la rigida fisionomia degli intervalli, rendesse possibile, ancor più che in passato, un'utilizzazione delle alterazioni con funzioni diverse da quella d'origine. Viene ancora alla mente il passo dello stesso Lanfranco relativo all'identità problematica, entro la scala, del «tasto negro fra g et a», calcolato come *sol*#, ma poi lasciato alla «consideratione del diligente lettore». Indubbiamente la scelta fra *sol*# e *lab*, presentata anche qui in termini e equivoci, per molti costituiva un dilemma chiave, come si è già notato pure con Ramos e con Schlick, mentre Aaron si crucciava invece per il binomio *re*#-*mib*.

In passato la bivalenza di certe alterazioni asserita da Lanfranco ha fatto ipotizzare una sua precoce adesione al temperamento equabile; ma l'opinione è stata presto sfatata da Giuseppe Massera, il quale ha cercato di ricostruire in via interlocutoria i rapporti numerici sottostanti alle quinte e alle terze maggiori intonate da Lanfranco. Ne è scaturita un'ipotesi interessante, costruita imponendo arditamente alla scala pitagorica correzioni basate su frazioni di comma sintonico;¹⁴³ ma, ancora una volta, ciò forse è significato voler prestare un'eccessiva sistematicità alla precoce descrizione del temperamento operata dal nostro teorico, labile e imprecisa come lo erano state anche quelle di Schlick e di Aaron. Indubbiamente però è stato utile il prendere atto, come fa Massera, della riduzione minima proposta da Lanfranco per le quinte. Contestualmente anche le terze pitagoriche vengono diminuite, questa volta non di poco; invece, per ottenere lo stesso risultato partendo dalle terze «pure» o «giuste», queste non dovrebbero essere diminuite ma aumentate.¹⁴⁴

Dunque, se dobbiamo stare ai valori ipotizzati da Massera, la riduzione della quinta sarebbe più piccola rispetto alle riduzioni più tardi attribuite loro da Zarlino nei suoi tre diversi tipi di temperamento;¹⁴⁵ perciò le quinte di

¹⁴³ Nota: In opposizione a BARBOUR, *Tuning and temperament*, p. 41 segg., si veda MASSERA, *Musica inspettiva*, pp. 97-98, 104. Evita invece posizioni nette LINDLEY, *Keyboard Temperaments*, pp. 144-150; ID., *Stimmung und Temperatur*, p. 138.

¹⁴⁴ Massera prefigura una riduzione di 1/10 di comma sintonico per le quinte, 2/5 di comma per le terze pitagoriche, ma un aumento di 3/5 di comma per le terze maggiori «pure» o «giuste». Cfr MASSERA, *Musica inspettiva*, pp. 98-99, 103-104.

¹⁴⁵ Zarlino dà, come riduzione delle quinte, rispettivamente 2/7 di comma, 1/4 di comma, 1/3 di comma; di conserva prescrive, per le terze maggiori «pure», rispettivamente una riduzione di 1/7 di comma, nessuna correzione, e la riduzione di 1/3 di comma. Si veda AIROLDI, *La teoria del temperamento*, pp. 51-130.

Lanfranco risultano più larghe; e rispetto a quelle quantificate da Zarlino lo sono anche le terze maggiori, e in misura considerevole. Dunque il mistero dell'allargamento proposto da Lanfranco per le terze maggiori e la riduzione per le minori si può spiegare così: benché egli si fondi in partenza sulla scala pitagorica, in questo caso particolare non pensa alle terze pitagoriche, fuori misura per un'utilizzazione pratica, bensì alle terze «pure» o «giuste» identificate da Ramos con le grandezze di $5/4$ e di $6/5$, grandezze poi adottate quasi universalmente dalle tastiere o in forma genuina o temperate in qualche misura, fino al sorgere del temperamento mesotonico. Dunque, benché estraneo alle polemiche sorte intorno al «monocordo» di Ramos, almeno in questo dettaglio Lanfranco si adegua in fondo, tacitamente e quasi di sfuggita, ai valori introdotti dal teorico spagnolo, che tanto avevano fatto e facevano discutere intorno a lui. Senza parere, li aveva accettati anche Schlick, sicuramente più per una questione di buon senso che per partito preso. Del resto, come si è visto, anche quell'autore esortava a ingrandire lievemente le «*terzen perfect*», da identificarsi probabilmente con terze pure consonanti.

Al momento in cui Lanfranco espone nelle *Scintille* (1533) i suoi suggerimenti per la «participatione» condotta sulla scala pitagorica, non solo il tedesco Schlick (1511), ma anche l'italiano Ludovico Fogliano avevano già concepito un analogo principio; però Schlick velatamente, Fogliano apertamente, adottavano la scala di Ramos de Pareja, non quella pitagorica; e d'altra parte l'opera di Fogliano *Musica theoricæ* (1529), in lingua latina, farà da punto di partenza per le teorizzazioni di Gioseffo Zarlino in fatto di temperamento.¹⁴⁶

Fogliano, che per primo quantifica la «participatio» in termini matematici precisi, la introduce per ovviare alla differenza del comma sintonico ($81/80$) intercorrente fra i due differenti intervalli di tono (maggiore e minore) che compongono la terza maggiore di $5/4$ (sovrapposizione quantificabile con $9/8 \times 10/9 = 5/4$, equivalente a $10/9 \times 81/80 \times 10/9 = 5/4$); la correzione consiste nel dividere in due il comma sintonico, togliendone una metà al primo dei due toni e attribuendo l'altra metà al secondo; poi egli esegue anche altri aggiustamenti. Nel farlo, a quanto è stato rilevato, utilizza una tecnica impropria (di natura grafica), tuttavia il suo principio è esatto; il metodo, una volta migliorato e sviluppato, porterà al temperamento mesotonico, o del «tono medio», inaugurato da Zarlino.¹⁴⁷

Viceversa alla stessa epoca, in altro ambito organologico, ossia in quello dei liuti e delle viole da gamba, per calcolare la posizione dei tasti divisorii sul manico si ricorreva sempre più spesso a criteri aritmetici non necessariamente legati al monocordo, e da un certo momento in poi orientati per lo più verso

¹⁴⁶ L. FOGLIANO, *Musica theoricæ*, G. A. Nicolini et Fratelli de Sabio, Venezia 1529; ristampa anastatica Forni, Bologna 1970. AIROLDI, *La teoria del temperamento*, pp. 16, 46-47, 53, 126.

¹⁴⁷ LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, pp. 140-141; AIROLDI, *La teoria del temperamento*, pp. 16, 46-47, 126-127.

un temperamento dalle ambizioni equabili, anche se approssimativo.¹⁴⁸ Ma certo quest'ultimo risvolto del problema non tocca Lanfranco: infatti quando egli (come si è visto) verso la fine del suo lavoro si dedica a spiegare le accordature di strumenti diversi da quelli a tastiera fra cui proprio il liuto e le viole da gamba, non si avventura sulla divisione del loro manico, limitandosi a registrare l'intonazione delle corde vuote, senza alcun riferimento né alla divisione del monocordo né ad altro genere di calcolo.

Conclusione

Ecco completato, nel modo più diligente di cui sono stata capace, il panorama delle considerazioni che Lanfranco dedica agli strumenti musicali nel contesto delle teorie a lui coeve. Come si è visto, alle notizie da lui offerte sugli strumenti a corda e sulla realtà liutaria, cembalaria e organaria bresciana, già in buona parte scandagliate negli studi moderni, ora se ne sono aggiunte altre sull'inserimento di quel musicista nel mondo culturale di allora e sul suo contributo peculiare (solo in parte precedentemente accertato) nel determinare la scala degli strumenti a tastiera, ivi compresi gli aspetti del temperamento: versanti teorici che si è cercato di contestualizzare entro l'analoga trattatistica del suo tempo. L'indagine sulle tastiere getta collateralmente un'utile luce anche sulla fisionomia e la funzione storica del clavicordo, al quale allora in Italia non era riconosciuto questo nome, mentre lo era in Germania; gli accertamenti in materia attinti dal trattato di Lanfranco e da altri scritti teorici coevi si vanno ad aggiungere agli importanti risultati conseguiti finora dagli studi di indirizzo squisitamente organologico incentrati su tale strumento.¹⁴⁹

Post-Scriptum

Ultimamente sono tornata a meditare sul problema linguistico relativo a Lanfranco, da me sollevato nel paragrafo «Frequentazione, interessi umanistici, approccio teorico». Da me interpellata, la gentile collega Piera Tomasoni, docente di Storia della lingua italiana presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona), in una sua lettera del 3 aprile 2014, dopo un'analisi linguistica a campione delle *Scintille di musica*, conclude per «una lingua già quasi toscana», ma con residui di «forme latineggianti e tratti ampiamente interregionali» e «settentrionali»: in

¹⁴⁸ M. LINDLEY, *Lutes, viols and temperaments*, Cambridge University Press, Cambridge-NewYork-New Rochelle-Melbourne-Sidney 1984, p. 11, 43-51; ID., *Stimmung und Temperatur*, pp. 111-118, 144-151; P. BARBIERI, *Acustica, accordatura e temperamento nell'Illuminismo veneto*, Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 290-296; AIROLDI, *La teoria del temperamento*, p. 131-132.

¹⁴⁹ *De Clavicordio: Proceedings of the International Clavichord Symposium, Magnano 1993*, ed. by B. Brauchli, S. Brauchli, A. Galazzo, Musica Antica Magnano, Magnano 1994.

definitiva nel testo si avverte quell'«impasto» fatto di una «lingua mista, di ampia circolazione, proposto soprattutto nel *Cortegiano* del Castiglione». Quanto alla rilevata «toscanizzazione», essa potrebbe risalire in parte a un correttore di tipografia, emulo dell'ultimo revisore del *Cortegiano*, il quale intervenne «in senso bembesco proprio sulla lingua del Castiglione!». In effetti «i Britannico, stampatori di grande tradizione, potrebbero ben aver avuto alle loro dipendenze un simile correttore», il quale di sua iniziativa avrebbe agito sulle *Scintille* in modo analogo.

La collega consiglia tuttavia di sorvolare sul riferimento diretto a Castiglione e a Trissino, che non hanno esattamente la stessa posizione e sui quali le interpretazioni non sono concordi. Ella suggerisce infine la seguente sintesi:

È probabile che con «l'universale italiana favella», impiegata per il momento, Lanfranco intendesse riferirsi solo a quella in uso nei luoghi d'Italia che gli erano più familiari, in Lombardia, in Emilia e nel Veneto, e che l'aggettivo «universale» potesse indicare una lingua «comune», alla portata di tutti, facile da comprendere per coloro cui egli si rivolgeva da vicino: in sostanza una lingua già toscanizzata, ma con residui settentrionali e grafie ancora in parte latineggianti, come quella che ci consegna la stampa bresciana.

Elena Ferrari Barassi è Professore Emerito dell'Università di Pavia. Professore Ordinario presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, è stata coordinatore del Dottorato di ricerca in Musicologia (1995-2000) e Direttore del Dipartimento di Scienze musicologiche (2006-2010). È stata professore ospite alla Portland State University (1970) e presso l'Università di Strasburgo (1972). Interessi scientifici ultimamente prevalenti: organologia e iconografia musicale. 2002-2003 coordina classificazione e terminologia degli strumenti musicali nel progetto *Images of music* di "Europa 2000", diretto da Tilman Seebass, Università di Innsbruck.

Elena Ferrari Barassi is Professor Emeritus at Pavia University. Full Professor at Department of Musicology (Cremona), she was board coordinator for Ph.D. in Musicology (1995-2000) and head of Department for Musicologic Sciences (2006-2010). She was Visiting Professor at Portland State University (1970) and at University of Strasbourg (1972). Prevailing scientific interests in recent times: organology and musical iconography. 2002-2003 coordinated musical instrument classification and terminology for the international project *Images of music*, directed by Tilman Seebass, University of Innsbruck, inside "Europe 2000" program.