

# PROLEGOAIE

Storia e teoria della coralità



I, 1  
2001

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



Fondazione Guido d'Arezzo  
Centro studi guidoniani





Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



I, 1  
2001

**Fondazione Guido d'Arezzo**

**POLIFONIE**

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

**Organo del / *Journal of the***  
Centro studi guidoniani

Rivista semestrale / *Half-yearly review*

**Comitato direttivo / *Advisory board***  
Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Redattrice / *Text editor***  
Paola Besutti

**Assistente alla redazione / *Editorial assistant***  
Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**  
*News from the Guido d'Arezzo Foundation*  
Maria Cristina Cangelli

**Consulente per la lingua inglese / *English language consultant***  
Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / *Web master***  
Silvia Babucci

**Grafica di copertina / *Cover graphic design***  
Laura Bizzarri

**Direttore responsabile / *Legal responsibility***  
Francesco Luisi

**Redazione e direzione / *Editorial office***  
Fondazione Guido d'Arezzo  
corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

**POLIFONIE**  
I, 1 - 2001

**Saggi / Articles**

FRANCESCO FACCHIN

- Si cantas, male cantas: si legis, cantas. Primi sondaggi  
per una riflessione sull'educazione vocale . . . . . 7  
*Si cantas, male cantas: si legis, cantas. First soundings  
towards a reflection on vocal education. . . . .* 45

IVANO CAVALLINI

- 'Linguarum non est praestantior ulla latina': le 'Har-  
monie morales' di Jakob Handl Gallus e il latino a  
Praga nel XVI secolo. . . . . 81  
*'Linguarum non est praestantior ulla latina': the  
'Harmonie morales' of Jakob Handl Gallus and Latin  
in sixteenth-century Prague. . . . .* 95

GABRIELE GIACOMELLI

- Un'inedita messa di Marco da Gagliano e le sue 'sre-  
golate bellezze' . . . . . 105  
*An unpublished mass by Marco da Gagliano and its  
'disordered beauties' . . . . .* 123

**Interventi / Discussions**

RODOBALDO TIBALDI

- La musica sacra italiana del XVII secolo: riflessioni e  
considerazioni su alcune recenti edizioni moderne. . . 133  
*Italian sacred music of the 17th century: some reflec-  
tions and thoughts about several recent modern  
editions . . . . .* 163

**Libri, musica e siti internet / Books, music and web**

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi. . . . .	191
<i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi . . . . .</i>	195

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**  
***News from the Guido d'Arezzo Foundation***

XLIX Concorso polifonico internazionale Guido d'Arezzo e XVIII Concorso polifonico nazionale Guido d'Arezzo (2001): programma delle manifestazioni . . . . .	207
<i>49th Guido d'Arezzo International Polyphonic Competition and 18th National Polyphonic Competition Guido d'Arezzo (2001): programme of events . . . . .</i>	
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> . . . . .	211



FRANCESCO FACCHIN

Si cantas, male cantas: si legis, cantas\*  
Primi sondaggi per una riflessione sull'educazione vocale

\*Cesare Augusto,  
espressione attribuitagli  
da MARCO FABIO QUINTILIANO,  
*Institutio Oratoria*, I/VIII, 2

Questo contributo si prefigge di esaminare alcuni aspetti dell'attenzione verso la vocalità e l'educazione vocale che nel mondo romano e della tarda antichità erano parte integrante della visione pedagogica e della pratica educativa infantile e del giovane. In particolare l'intenzione è di porre in rilievo innanzitutto gli elementi relativi la voce cantata e il suo *training* attraverso la cura igienica e, quale principale strumento per la comunicazione, il suo mantenimento in salute. Data la dimensione del tema della ricerca, i risultati non possono che essere ancora incompleti e parziali – mi si vorranno perdonare fin d'ora le omissioni compiute – ciononostante mi sembrano sufficienti per iniziare una prima riflessione critica su come oggi, contrariamente a quanto trattato dai retori romani e dai primi fisiologi greco-latini, si sia indirizzata la pratica dell'educazione vocale infantile e dell'adolescenza.

*Introduzione: l'organo della voce e la comunicazione verbale nel Medioevo*

Nell'abside della chiesa di S. Apollinare in Classe a Ravenna (Fig. 1) è possibile ammirare un'immagine di grande suggestione: nell'epistodomo è rappresentato in sintesi l'episodio della trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor; di lato emergono le figure di Mosè ed Elia, più sotto tre pecorelle sono simbolo degli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni che ne furono i testimoni. In basso campeggia nel verde di un prato, interrotto da cipressi, ulivi, fiori multicolori, uccelli, cespugli e rocce, S. Apollinare, verso il quale sono rivolte dodici pecore (gli Apostoli). Nella cornice che circonda la scena, nella fascia che limita anteriormente il catino, tra il Redentore e la mano di Dio – in uno spazio tra il convergere di festoni arborei sui quali cantano alcuni uccelli – possiamo osservare un cuore con le sue cavità sormontato da una sorta di cornucopia sopra la quale un uccello canta (Fig. 2). È, forse, la prima illustrazione dell'organo vocale secondo le conoscenze di fisiologia umana dell'epoca: il cuore e il suo ventricolo sinistro contenente aria, come la 'trachea-arteria', sono il fulcro del meccanismo della voce. L'organo vocale



Fig. 1. Ravenna, S. Apollinare in Classe, mosaici dell'abside / mosaics of the apse.



Fig. 2. Ravenna, S. Apollinare in Classe, mosaici dell'abside (particolare) / mosaics of the apse (particular).

segue dunque l'impulso del cuore che è principio della vita così come la voce è la sua manifestazione. Guglielmo Bilancioni spiega il significato di tale raffigurazione all'interno del vasto mosaico: «Dio ha in suo potere il cuore dell'uomo, ne possiede l'anima, rappresenta pertanto la volontà, la quale signoreggia dispotica i nostri sensi, le facoltà dell'anima e ogni membro del nostro corpo. Così il gesto della mano dell'Eterno che nella basilica classense affiora fra le nubi dell'empireo sarebbe restato muto, se non supplisse il disegno schematizzato che mostra come il moto della mano segua la voce-parola divina, indicando ai fedele il sublime Figliolo».<sup>1</sup> Più tardi Dante, nella *Commedia*, renderà assolutamente muta solo una categoria di dannati: gli indovini e fattucchieri condannati a camminare con il collo torto di 180 gradi, cosicché non soltanto non possono vedere innanzi a sé, ma è anche impedito loro di parlare. A tale proposito ancora il Bilancioni precisa che, ammessa una torsione del collo di 180 gradi, il tubo laringo-tracheale dovrebbe risultare fortemente stenotico; quindi produrre una forte riduzione del passaggio d'aria che renderebbe faticosa la respirazione. Motivo questo che non solo è all'origine della necessità di questi 'dannati' di procedere lentamente, ma è anche causa dell'impotenza funzionale della voce principalmente proprio per l'insufficiente pressione dell'aria: «il fenomeno fisio-patologico ha il suo equivalente senso morale: chi ostentò parola profetica e si arrogò di prevedere e di predire, viene punito nel vedere e nel dire».<sup>2</sup>

Certo, all'epoca di Dante, le conoscenze di anatomia e fisiologia della voce e dei suoi organi non erano di molto superiori a quelle tramandate dagli studi di Galeno; ne dobbiamo dimenticare che lo studio su osservazioni autoptiche era ancora molto difficile: il medico Mondino de' Liuzzi, coevo di Dante e docente nello studio bolognese, menziona le autopsie di una scrofa (1305) e di due donne (1315).<sup>3</sup> Rimane tuttavia rilevante la sottile attenzione che anche Dante dedica al fenomeno sonoro della voce e della respirazione che lo accompagna.

### *Tra Cicerone e Quintiliano: voce - emozione - comunicazione*

Le radici di questo interesse per la voce come strumento di comunicazione e la sua educazione affondano nella tradizione oratoria trasmessaci principalmente attraverso gli scritti di Cicerone (106-43 a.C.) e Quintiliano (ca. 35-96 d.C.).

---

<sup>1</sup> GUGLIELMO BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista*, Roma, Formiggini, 1932, pp. 282-284; ID., *L'organo della voce in uno dei mosaici di S. Apollinare in Classe*, «Il Valsalva», IV, 1928, pp. 85-90.

<sup>2</sup> BILANCIONI, *A buon cantor* cit., pp. 294-295.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 295-303.

Della voce «dobbiamo in primo luogo augurarci di averne e poi prendercene cura, qualunque essa sia»:<sup>4</sup> con questa risoluta affermazione Cicerone ribadisce, se mai avessimo dubbi, l'importanza e il ruolo determinante che la voce svolge nell'atto comunicativo. Elementi di questo processo sono gli stretti rapporti che intercorrono tra parola ed emozione – attraverso le caratteristiche della fluenza dell'eloquio e della più piccola variazione del timbro con il quale viene proferita la parola – e tra la respirazione e la lettura, ossia l'emissione della parola. Questi tratti dell'espressione verbale diventano significativi nel direzionare il contenuto semantico del testo ulteriormente enfaticizzato dalla gestualità. D'altro canto, sia Cicerone sia Quintiliano si soffermano sugli aspetti pedagogici e tecnici legati alla voce soprattutto per differenziare l'attività dell'oratore da quella dell'artista di teatro, attore o musicista.

Respirazione, voce-parola e gesto, studio tecnico della vocalità e del diritto sono gli strumenti del retore; essi costituiscono altrettante tappe nella sua preparazione:

La natura ha assegnato a ogni emozione un'espressione, un tono di voce e un gesto specifici; l'intero corpo umano, ogni espressione del volto e ogni tono di voce suonano, come le corde di una lira, a ogni emozione che li colpisce. I toni della voce sono infatti accordati come le corde di uno strumento, così da produrre a ogni tocco suoni acuti e gravi, accelerati e lenti, forti e deboli; fra questi estremi c'è inoltre, per ciascun genere, un tono intermedio. Da essi derivano parecchi altri toni, come il dolce e l'aspro, il serrato e l'esteso, il tenuto e lo staccato, il rotto e lo stridente, il decrescente o il crescente ottenuti con la modulazione del volume della voce. Non ve ne è nessuno che non venga regolato dal freno dell'arte [...], l'ira assumerà un tono di voce particolare, acuto, concitato, con frequenti interruzioni [...], la compassione e il dolore avranno un altro tono, flessibile, pieno, spezzato e flebile [...], diverso sarà il tono della paura, basso, esitante, avvilito [...], la violenza richiederà un tono diverso, intenso, energico, incalzante e insieme impetuosamente solenne [...], il piacere richiederà un altro tono, libero, tenero, gioioso e calmo [...].

LVIII. Diverso sarà il tono dell'abbattimento, basso pur senza far appello alla compassione, e uniforme nell'articolazione dei suoni [...].

LIX. Tutte queste emozioni devono essere accompagnate dal gestire,

<sup>4</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 224: «[...] quae primum est optanda nobis; deinde, quaecumque erit, ea tuenda»; ho utilizzato: MARCO TULLIO CICERONE, *L'oratore. Con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci*, traduzioni a cura di Mario Martina, Marina Ogrin, Ilaria Torzi e Giovanna Cettuzzi, Milano, BUR, 1999<sup>5</sup>.

ma non da quello teatrale che dà espressione a ogni parola, bensì da un gestire che chiarisca la situazione e il pensiero generale, non con la mimica ma con semplici cenni, e questo portamento del busto vigoroso e virile, preso non dalla scena e dai teatranti, ma da chi si esercita con le armi e nella palestra. I movimenti delle mani devono essere meno espressivi, con le dita che accompagnano le parole e non le sostituiscono; il braccio, quasi come l'arma dell'orazione, deve essere ben proteso in avanti; nei momenti di maggior tensione, all'inizio o alla fine, si batterà il piede.<sup>5</sup>

Quintiliano sembra meglio distinguere le due realtà compresenti nella comunicazione verbale: l'una sonora (l'emissione del suono in quanto realtà fisica), l'altra la parola (prodotto dell'articolazione dei suoni emessi). Tale aspetto rimarrà tuttavia ancora confuso fino agli studi dal medico Claudio Galeno (129-199 d.C.):

[...] e il suono della voce è condizionato dal modo in cui vengono pizzicate le sue corde; ma siccome le emozioni sono alcune reali, altre fittizie e frutto dell'imitazione, quelle reali come il dolore, l'ira, l'indignazione, erompono spontaneamente ma sono prive di arte e per questo devono essere plasmate dall'insegnamento e dal metodo. Invece, quelle prodotte dall'imitazione possiedono arte, ma sono prive di naturalezza e perciò, in questo caso è essenziale provarle intensamente, concepire le immagini della realtà ed esserne colpiti come se fossero vere. Così la voce come un intermediario, comunicherà all'animo dei giudici l'emozione ricevuta dal

---

<sup>5</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 216-217, 218, 219, 220-221: «omnis enim motus animi suum quendam a natura habet voltum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis voltus onmesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut motu animi quoque sunt pulsae. nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva; quas tamen inter omnis est suo quaeque in genere mediocris. atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera leve, asperum, contractum, diffusum, continenti spiritu, intermisso, fractum, scissum flexo sono extenuatum, inflatum. nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores. aliud enim vocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, [...] LVIII. aliud miseraatio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce [...] aliud metus, demissum et haesitans et abiectum [...] aliud vis, contentum, vehemens, imminens quadam incitatione gravitatis [...] aliud voluntas effusum et tenerum, hilaratum ac remissum [...] aliud molestia, sine commiseratione grave quoddam et uno pressu ac sono abductum [...]. LIX. Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palestra. Manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; suppletio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis».

nostro, perché essa è rivelatrice della mente e presenta tanti mutamenti quanto quella. Pertanto negli argomenti lieti, scorre piena, semplice e, in certo qual modo allegra; invece nelle contese si erge con tutte le forze e tende, per così dire, tutti i suoi nervi. Nell'ira è terribile, aspra, roca e ansimante, perché il respiro non può essere lungo quando viene emesso senza misura. Nel suscitare l'ostilità deve essere un po' più lenta, perché ad essa fanno ricorso quasi esclusivamente gli inferiori; invece nel lusingare, nel confessare, nello scusarsi, nel chiedere è dolce e sommessamente. La voce di chi persuade, ammonisce, promette, consola è grave; nel timore e nella vergogna è contenuta, è forte nelle esortazioni, piana nelle dispute, modulata, dolente e intenzionalmente come un po' smorzata nel commiserare; invece nelle digressioni è diffusa, sonora e tranquilla; nell'esposizione e nella conversazione presenta un tono uniforme e un'altezza intermedia tra l'acuto e il grave. Si leva poi quando le emozioni sono intense, si abbassa quando sono tranquille, più o meno a seconda del loro grado.<sup>6</sup>

L'espressione verbale è quindi legata al gesto «che anch'esso si accorda con la voce e obbedisce ai sentimenti assieme ad essa».<sup>7</sup>

Quanto poi alle qualità della voce, interessanti, e curiose, si rivelano le osservazioni e le considerazioni di Vitruvio – l'architetto dell'epoca di Giulio Cesare e di Augusto – nel rapportare le differenti tipologie vocali alle varie zone della terra che, caratterizzate da climi diversi, sarebbero

<sup>6</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 61-65: «[...] sonatque vox ut feritur; sed cum sint alii veri adfectus, alii ficti et imitati; veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, arte habent; sed hi carent natura, ideoque in iis primum est bene adfici et concipere imagines rerum et tamquam veris moveri. Sic velut media vox, quem habitum a nostris acceperit, hunc iudicum animis dabit: est enim mentis index ac totidem quot illa mutationes habet. Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira aspera ac densa et respiratione crebra: neque enim potest esse longus spiritus cum immoderate effunditur. Paulum <in> invidia facienda lentior, quia non fere ad hanc nisi inferiores confugiunt; at in blandiendo, fatendo, satisfaciendo, rogando lenis et summissa. Suadentium et monentium et pollicentium et consolantium grauis; in metu et uerecondia contracta, ad hortationibus fortis, disputationibus teres, miseratione flexa et flebilis et consulto quasi obscurior; at in egressionibus fusa et securae claritatis; inexpositione ac sermonibus recta et inter acutum sonum et grauem media. Attollitur autem concitati adfectibus, compositis descendit, pro utriusque rei modo altius uel inferius». Dell'opera di Quintiliano ho utilizzato l'edizione MARCO FABIO QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, trad. dei libri I-IV di Michael Winterbottom, note di Stefano Corsi, trad. e note dei libri IX-XI di Cesare Marco Calcante, Milano, Rizzoli, 1997 (Classici della BUR).

<sup>7</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 65: «[...] ut de gestu prius dicam, qui et ipse uoci consentit et animo cum ea simul paret».

causa anche delle modificazioni somatiche. Nel *De architettura*<sup>8</sup> Vitruvio mostra ampi interessi per la musica seppure i più lo conoscano per aver trattato delle caratteristiche architettoniche e acustiche del teatro e dell'*armonia* (cap. IV), ossia delle caratteristiche dei suoni, della tipologia delle melodie e del canto. Nel Libro VI, *Di diverse qualità de paesi et varij aspetti del cielo; secondo i quali si deono disporre gli edifici* (cap. I), nel rilevare la diversa tipologia e disposizione degli edifici in rapporto ai diversi climi nonché la differente statura delle genti che ai climi si accompagna, pone quest'ultima caratteristica somatica in relazione con il rispettivo tono della voce. Si mantiene così saldamente ancorato alle teorie mediche che indicano il rapporto tra umido e secco quale causa dei fenomeni che controllano le attività fisiologiche e le modificazioni all'interno del corpo umano. Dalla diversa distanza dal sole dei vari punti della terra («secondo ch'el Cielo alla inclinatione del Mondo è collocato») dipende l'impatto della sua azione che rende i corpi più o meno umidi. Vitruvio osserva, pertanto, che nei paesi del meridione del mondo, più vicini all'equatore, per effetto del calore, gli uomini sono più bassi e hanno, oltre ad altre peculiari caratteristiche somatiche, voce più sottile e acuta. Viceversa, coloro che abitano il settentrione del mondo, quindi le zone più lontane dal calore dei raggi del sole, per effetto della maggiore umidità che si accompagna al minor calore, tutto si gonfia e i corpi essendo più grandi (alti), danno una voce grave. I popoli che invece abitano nelle zone di mezzo (come greci e romani) hanno di conseguenza pure il tono di voce mezzano.<sup>9</sup> La singolarità di queste osservazioni in un trattato di architettura – che non manca per altro di riferimenti alla pratica e alla teoria della musica –, pur nella loro ingenuità, dà ulteriore ragione dell'attenzione verso l'importante strumento di comunicazione che ci appartiene ed è costituzionale e prerogativa del genere umano.

Dalle descrizioni di Cicerone e Quintiliano sulle funzioni comunicative della voce derivano alcune riflessioni in merito alle proprietà mimiche e mimetiche nell'uso artistico della voce, della sua natura nel rapporto con la respirazione e della funzione della gestualità non solo nello scandire i

---

<sup>8</sup> MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architettura*, in *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti et ampliati; et hora in più commoda forma ridotti*, Venezia, Francesco de' Franceschi e Giovanni Chrieger Allemanno Compagni, 1567, Libro V, capp. III-V. Edizione consultata VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi*, Milano, Polifilo, 1987.

<sup>9</sup> Si veda in BILANCIONI, *A buon cantor cit.*, pp. 296-297; VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura*, pp. 227-247 e 274-277; *Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di Giustina Scaglia, Firenze, Gonnelli, 1985, pp. 162-164.



momenti tipici dell'espressione, ma anche nell'aumentare la qualità della comunicazione o compensare certa tensione emotiva che particolari stati e situazioni possono determinare. Si tratta sempre di osservazioni che riflettono l'esperienza diretta e rispecchiano il normale comportamento fisiologico negli ambiti non patologici della comunicazione verbale umana in rapporto ai diversi stati emotivi. Per quanto riguarda la voce, oggi gli studi sui differenti *patterns* espressivi vocali hanno tenuto conto sia delle modificazioni nel suono dovute all'attivazione dei muscoli mimici facciali e degli organi fonatori e di articolazione e risonanza, sia del rapporto tra il sistema nervoso centrale e le risposte provenienti dal sistema nervoso autonomo (per esempio la salivazione). Emozioni 'positive', pertanto, comportano generalmente uno stiramento dei muscoli buccali provocando un sorriso e una dilatazione della laringe con il risultato sinergico di un aumento dell'estensione del tono vocale, analogamente a quando passiamo da un'emissione forzata a un'emissione di flusso. Tale situazione di rilassamento muscolare e di stiramento dei muscoli buccinatori produce la caratteristica voce rilassata dal timbro caldo. Al contrario, emozioni 'negative' comportano generalmente modificazioni mimiche a carico del cavo orale che si traducono in una voce tesa e acuta.<sup>10</sup> L'emozione, in sede di comunicazione verbale, può esprimersi secondo varie modalità: sul piano fonemico con una diminuita precisione dell'articolazione, sul piano semantico con l'omissione o la momentanea dimenticanza di parole e, attraverso l'intonazione, con l'aumento o l'abbassamento della frequenza, o dell'altezza; inoltre, il 'gruppo di respiro' (catena di suoni prodotta in una espirazione) può essere allungato o frammentato eccessivamente.<sup>11</sup> Sinteticamente Pio Enrico Ricci Bitti<sup>12</sup> ha organizzato l'espressione vocale delle singole emozioni, relativa ai parametri acustici, intorno a tre diverse caratteristiche della voce e del suo contenuto emozionale: a) valenza edonica, ossia il grado di piacevolezza/spiacevolezza dell'emozione attraverso la differente estensione della voce (ampia per le positive, ristretta per le negative); b) attivazione, che rivela il grado di rilassatezza/tensione attraverso il timbro più o meno teso; c) potenza, che indica la pienezza dell'espressione vocale mediante variazioni di ampiezza (impetuosità nella rabbia, 'filo di voce' nella paura).

Come già avevano intuito i retori non separando nell'*actio* il gesto dalla

<sup>10</sup> Un esempio di alterazione dell'eloquio da stress è stato osservato in bambini di età prescolare che reagiscono con il mutacismo totale o parziale. In questo caso vi è una riduzione importante dell'ampiezza del suono.

<sup>11</sup> AMLETO BASSI, *I disturbi della voce in età evolutiva*, «Rivista di psicologia», LVII, 1973, pp. 3-12: 5.

<sup>12</sup> PIO ENRICO RICCI BITTI, *Le emozioni e la loro esteriorizzazione*, in *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, a cura di Pio Enrico Ricci Bitti, Roma, Carrocci, 1998, pp. 15-28: 21.

verbalità e dalla mimica facciale, questo aspetto, assieme alle diverse posture del corpo, rappresenta un mezzo di segnalazione delle emozioni e partecipa alla comunicazione dello stato emotivo. Esistono gesti che non sono prodotti allo scopo di comunicare, bensì di regolare lo stato emotivo provato: sono i gesti di adattamento. La postura, sebbene da sola non possa esprimere un'emozione, partecipa associandosi agli altri indici e lungo la dimensione tensione/rilassamento, segnala l'intensità del grado di attivazione emozionale.<sup>13</sup>

Scopo di queste osservazioni da parte dei retori è quello di indicare al discente proprio le diverse modalità di comunicazione, rinviando per la tecnica all'esempio di maestri che sappiano riprodurre 'ad arte' tali espressioni. Il fine è di raggiungere un'efficace esposizione (*actio*) che manifesti le emozioni, perché queste, le emozioni, «sono uguali per tutti, e si riconoscono negli altri in base agli stessi segni con cui si manifestano in ognuno di noi».<sup>14</sup>

Tra gli aspetti legati all'educazione della voce oggi noi riconosciamo un'importante distinzione tra voce e parola, ossia tra la realtà fisico-sonora e quella generata dalla possibilità di articolare il suono prodotto dalla laringe per realizzare strutture dotate di significato, ma tale distinzione non fu coscientemente manifesta fino agli studi di Galeno. Egli compì i primi importanti studi anatomici e di fisiopatologia attorno al fenomeno voce con esperimenti 'in vivo' attraverso i quali scoprì non solo i nervi che permettono i vari movimenti della laringe, e tra questi il 'nervo ricorrente', ma anche il loro decorrere dall'encefalo.

Discorso a parte meriterebbe un'analisi più approfondita sull'uso della maschera (*persona*)<sup>15</sup> da parte degli attori nella tragedia greca. A tale riguardo Cicerone avverte che già gli 'antenati, avevano capito che nella comunicazione era fondamentale l'espressione del viso, giacché «essi non applaudevano molto neppure Roscio se portava sul viso la maschera».<sup>16</sup> A tale riguardo è possibile rilevare che se questo elemento, nel coprire il volto dell'attore, toglie da una parte forza all'espressione attraverso la mimica facciale – e

---

<sup>13</sup> PIO ENRICO RICCI BITTI - MICHAEL ARGYLE - DINO GIOVANNINI, JEAN GRAHAM, *La comunicazione di due dimensioni delle emozioni attraverso indici facciali corporei*, «Giornale italiano di psicologia», VI, 1979, pp. 341-350. Cfr. anche EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, *La gestualità coverbale in soggetti normali e afasici*, in ISABELLA POGGI - EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, 1997, pp. 107-120.

<sup>14</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 223: «Actio, quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant».

<sup>15</sup> Già l'etimo della parola: (*per-sonare*) chiarifica la sua funzione di emettere suoni per suo tramite.

<sup>16</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 221: «[...] quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem quidem magno opere laudabant».

in ciò risiede il motivo della critica –, dall'altra è uno strumento di modificazione del suono vocale sotto gli aspetti del timbro e della proiezione del suono; essendo la maschera un risonatore, e come tale acusticamente si comporta.

### *L'educazione della voce tra esercizio fisico e tecnica vocale*

Tuttavia gli aspetti dell'educazione della voce qui indagati non si esauriscono, né sono limitati al rapporto con i diversi atteggiamenti che consentono ed enfatizzano l'espressione delle emozioni; anzi questi costituiscono il momento di inizio nel rappresentare il grado di interesse primario per lo sviluppo delle abilità vocali.

Il fine dell'educazione vocale del giovane nel mondo greco-romano era, in quanto acquisizione del linguaggio e della comprensione delle frasi, non separabile dall'esercizio orale della recitazione dei testi e l'eloquenza era parte necessaria per il successo politico e quindi sociale. Così il lavoro sulla propria voce era parte della formazione scolare e dell'esercizio del retore, *domestica exercitatio* che permette di sperimentare lo *charme* della voce sugli uditori,<sup>17</sup> perché cosa «è più piacevole per le nostre orecchie e più conveniente a rendere gradevole l'*actio*, dell'alternanza, della varietà e del mutamento di tono?».<sup>18</sup>

Tra gli studi relativi all'argomento qui trattato, interessanti approcci si devono ad Aline Rousselle che ha investigato gli aspetti inerenti l'arte oratoria<sup>19</sup> e a Emiel Eyben alla quale si deve invece un contributo relativo alla visione della pubertà nell'antichità.<sup>20</sup> Già nel ginnasio il giovane greco accompagnava gli esercizi con la voce, con l'emissione del suono. Erano noti gli aspetti fisiologici dell'emissione vocale: dalla chiusura della glottide per sviluppare maggior forza e la ritenzione dell'aria, all'estremo dell'espressione vocale; il grido o il canto spinto, di forza, così come il ruolo di questo sistema per facilitare tutti gli aspetti biologici legati all'espulsione. Per tale

<sup>17</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 157: «Educenda deinde dictio est ex hac domestica exercitatione et umbratili medio in agmen, in pulverem, in clamorem, in castra atque in aciem forensem, subendus visus omnium et periclitandae vires ingenii, et illa commentatio inclusa in veritatis lucem proferenda est».

<sup>18</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 225: «Quid, ad aures nostras et actionis suavitatem quid est vicissitudine et varietate et commutatione aptius?».

<sup>19</sup> ALINE ROUSSELLE, *Parole et inspiration: le travail de la voix dans le monde romain*, «History and Philosophy of the Life Sciences», V, n. 2, 1983, pp. 129-157.

<sup>20</sup> EMIEL EYBEN, *Antiquity's View of Puberty*, in *Actes du colloque international sur la cartographie archéologique et historique* (Paris, Institut Pédagogique National, 24-16 janvier 1970), «Latomus», XXXI, 1972, pp. 678-697.

motivo l'atto dell'emissione del suono, o della non emissione, essendo volontario, rimane strettamente legato alla forza fisica e come tale fu coltivato. Tra le qualità di un oratore, ma più in generale del professionista della voce, sono indicate dai maestri romani, il possedere buoni polmoni e vigoria fisica. Come rammenta Ivan Illich,<sup>21</sup> per tutta l'antichità anche la lettura, essendo un'attività vocale eseguita ad alta voce, è stata considerata un vigoroso esercizio fisico, tanto che i medici dell'età ellenistica lo prescrivevano in alternativa alle camminate e all'esercitazione ginnica.<sup>22</sup> Inoltre, in epoca medievale, nei monasteri per il medesimo motivo i deboli e gli infermi non erano tenuti a leggere con la 'propria lingua'. A motivo di ciò è l'attenzione anche verso la persona e l'igiene vocale; colui che deve parlare all'aperto per lungo tempo dovrà possedere non solo doti e buone qualità vocali ma anche tecnica: «lingua agile, timbro della voce, buoni polmoni, vigoria fisica», sebbene «la tecnica possa essere per alcuni uno strumento di perfezionamento»;<sup>23</sup> «l'oratore compiuto» dovrebbe avere la voce del tragedo e il gestire quasi dell'attore più consumato.<sup>24</sup> Ciò nondimeno:

agli oratori non si addice la stessa attenzione che ai maestri di canto; vi sono però molte caratteristiche comuni ad entrambi: una robustezza fisica che consenta di evitare che la nostra voce si affievolisca come quella degli eunuchi, delle donne, dei malati [...]. Inoltre la gola deve essere in buone condizioni, cioè morbida e liscia, perché in presenza di un'imperfezione la voce si spezza, diventa velata, roca e fessa.<sup>25</sup>

Quintiliano precisa ulteriormente che per un oratore:

la voce sarà in primo luogo, per così dire, sana, cioè non sarà affetta da nes-

---

<sup>21</sup> IVAN ILLICH, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Raffaello Cortina, 1994, p. 53 (ed. orig. *In the Vineyard of the Text. A commentary of Hugh's Didascalion*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993).

<sup>22</sup> A tale riguardo si aprirebbe un interessante capitolo relativo al canto come pratica terapeutica.

<sup>23</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 114-115: «linguae solutio, vocis sonus, latera, vires [...] neque haec ita dico ut ars aliquos limare non possit».

<sup>24</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 128: «[...] vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus».

<sup>25</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 19-20: «Sed cura non eadem oratoribus quae phonascis convenit; tamen multa sunt utrisque communia, firmitas corporis, ne ad spadonum et mulierum et aegrorum exilitatem vox nostra tenuetur [...] praeterea ut sint fauces integrae, id est molles ac leves, quarum vitio et frangitur et obscuratur et axasperatur et scinditur vox». Circa la presenza di scuole di musica si veda GIAMPIERO TINTORI, *La musica di Roma antica*, Lucca, Akademos, 1996, pp. 33-43.

suno di quegli inconvenienti di cui ho appena fatto menzione (ossia gli accenti locali ecc.), in secondo luogo se non sarà sorda, confusa, esageratamente potente, dura, rigida, roca, troppo grossa oppure sottile, priva di consistenza, stridula, debole, molle, effeminata, se il respiro non sarà corto, né durevole, né difficile a riprendersi.<sup>26</sup>

### Ciò perché:

È elegante la declamazione che è assistita da una voce naturale, potente, ricca, modulabile, salda, dolce, durevole, sonora, limpida, che attraversa l'aria e che penetra profondamente nelle orecchie [è un tipo di voce adatta all'ascolto non per il suo volume, ma per la sua qualità specifica], inoltre, per così dire, maneggevole, soprattutto dotata di tutte le inflessioni e di tutte le tensioni richieste, fornita, come si suol dire, di tutta la gamma dei suoni, assistita dalla robustezza dei polmoni, da un respiro non solo resistente per durata, ma che non soccomberà facilmente alla fatica.<sup>27</sup>

### Si precisa però che:

[...] all'oratoria non si addicono né i suoni musicali più gravi né quelli più acuti. Infatti i primi sono poco chiari e troppo sonori e non sono in grado di apportare alcuna emozione, i secondi sono troppo esili ed eccessivamente chiari e sono non solo innaturali, ma non possono ricevere modulazioni di tono né possono reggere troppo a lungo la tensione. Infatti la voce, come le corde, è tanto più grave e piena quanto meno è tesa, ed è tanto più esile e acuta quanto più è tesa. Così la voce più bassa è priva di forza, quella più alta rischia di spezzarsi. Dunque bisogna utilizzare i suoni intermedi ed essi devono essere ora innalzati con un aumento della tensione, ora moderati allentandola.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 32: «Itemque si ipsa vox primum fuerit, ut sic dicam, sana, id est nullum eorum de quibus modo retuli patietur incommodum, deinde non subsurda, rudis, immanis, dura, rigida, rava, praepinguis, aut tenuis, inanis, acerba, pusilla, mollis, effeminata, spiritus nec brevis, nec parum durabilis, nec in receptu difficilis».

<sup>27</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 40: «Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aëra et auribus sedens (est enim quaedam ad auditum accomodata non magnitudine, sed proprietate), ad hoc velut tractabilis, utique habens omnes in se qui desiderantur sinus intentionesque et toto, ut aiunt, organo instructa; cui aderit lateris firmitas, spiritus cum spatio pertinax, tum labori non facile cessurus».

<sup>28</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 41-42: «Neque gravissimus autem in musica sonus nec acutissimus orationibus convenit. Nam et hic parum clarus nimiumque plenus nullum adferre animis motum potest, et ille praetenuis et immodicae claritatis cum est ultra verum, tum neque pronuntiatione flecti neque diutius ferre intentionem potest. Nam vox, ut nervi, quo remissior hoc gravior et plenior, quo tensor hoc tenuis et acuta magis est. Sic ima vim non habet, summa rumpi periclitatur. Mediis ergo utendum sonis, hique tum augenda intentione excitandi, tum summitenda sunt temperandi».

Cicerone, per bocca di Crasso, e dopo aver ammesso che un oratore dovrebbe avere tutte le abilità di un attore, ci fornisce le prime informazioni di ordine tecnico circa la formazione vocale degli attori tragici, ma forse è da presumere che la stessa disciplina sia stata seguita anche dai cantanti e in generale da coloro che utilizzavano la voce per mestiere:

[...] nessun aspirante oratore riceverà da me il consiglio di curare la sua voce come sono abituati a fare i Greci e gli attori tragici, i quali fanno per anni esercizi di declamazione stando seduti e, ogni giorno, prima di recitare in pubblico, si mettono sdraiati e alzano a poco a poco la voce e, dopo aver pronunciato il loro discorso, si mettono seduti e la riportano dal tono più acuto a quello più basso e in qualche modo la fanno, per così dire, rientrare in loro stessi.<sup>29</sup>

Nella prima di queste ultime tre citazioni, Quintiliano richiama la nostra attenzione su quella qualità della voce che permette a essa di 'attraversare' l'aria e penetrare 'profondamente' nelle nostre orecchie; quindi sull'estensione della voce cantata che comprende quei suoni gravi e acuti che l'oratore escluderà perché ai limiti dell'estensione: «i primi perché poco chiari e troppo sonori, i secondi per converso troppo chiari ma poco sonori». Significativamente queste asserzioni sono incentrate sulle caratteristiche qualitative della voce: categorie note delle quali noi tutti abbiamo esperienza diretta ma, nonostante ciò, ancor oggi per la complessità della dinamica dei fenomeni concomitanti che le costituiscono risultano ancora difficili da afferrare e ambigue nella natura. In particolare costituisce un problema quantizzarle e dunque misurarle. Il linguaggio utilizzato sia da Cicerone sia da Quintiliano è già di per sé equivoco. L'esistenza di una voce in grado di attraversare l'aria percettivamente si riferisce a due classi di costituenti intrinseci, l'una di tipo quantitativo quali, l'altezza, la durata e la potenza, il volume, della voce, l'altra qualitativo ossia i caratteri del timbro e delle sue modificazioni; a ciò si aggiungano le particolarità dello spazio entro il quale si compie l'atto vocale, nel contribuire a rendere una voce più o meno penetrante. Tutti questi requisiti intervengono nel facilitare il processo che determina la 'voce di proiezione' la quale poi obbedisce a quattro presupposti: intenzionalità (propria di tutti gli atti comunicativi), orientamento dello sguardo, verticalizzazione del corpo e respiro addominale.<sup>30</sup> Non sono pure da sottovalutare le

---

<sup>29</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 251: «Tamen me auctore nemo dicendi studiosus Grecorum more et tragoedorum voci serviet, qui et annos compluris sedentes declamant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quondam modo colligunt».

<sup>30</sup> FRANÇOIS LE HUCHE - ANDRÉ ALLALI, *La voce*, vol. I, Paris, Masson, 1993; cfr. inoltre EGGLE

correlazioni tra ‘proiezione’ del suono e articolazione per «veicolare l’emissione fonoarticolatoria, nella quale sta il significato del testo e con la quale le emozioni vengono trasmesse al punto più lontano dell’uditore».<sup>31</sup>

Il timbro della voce, prodotto delle formanti – ossia quelle bande di frequenze che si creano nei risonatori del tratto vocale quando sono eccitati dalla sorgente glottica –, non è di minor valore nel dare la massima energia al suono vocale avvantaggiando così la voce nel caso in cui un’altra sorgente sonora crei fenomeni di mascheramento.<sup>32</sup> Nota è altresì la funzione della formante (o delle formanti) del cantante proprio nel dare energia e intensità al canto con i corrispondenti aumento del volume della voce e modificazione del timbro.

Quanto poi alla verticalizzazione è lo stesso Quintiliano che suggerisce i corretti atteggiamenti posturali:

[...] la nuca deve essere eretta, non rigida o piegata all’indietro. Accorciare o allungare il collo sono atteggiamenti opposti, è vero, ma ugualmente brutti; ma quando esso è teso c’è sforzo e la voce si indebolisce e si stanca; il mento incollato al petto rende la voce meno chiara e, per così dire, più aperta a causa della compressione della gola.<sup>33</sup>

Bisognerà anche badare che la faccia di chi parla sia eretta, che le labbra non si contorciano, che un’apertura eccessiva non spalanchi la bocca, che il viso non guardi verso l’alto, che gli occhi non siano abbassati a terra, che il collo non penda a destra o a sinistra.<sup>34</sup>

---

ROSSETTO, *Il ruolo del logopedista nell’educazione e nella rieducazione della voce parlata nel cantante*, in *Atti della giornata di studio sulla voce cantata* (Este, 30 aprile 1996), a cura di Roberto Bovo, Limena, Imprimenda, 1996, pp. 107-120: 109. Per gli aspetti posturali legati alla verticalizzazione e al suono di proiezione si veda anche YVA BARTHÉLÉMY, *La voix libérée. Une nouvelle technique pour l’art lyrique et la rééducation vocale*, Paris, Laffont, 1984, pp. 185-191.

<sup>31</sup> MARIO DE SANTIS - FRANCO FUSSI, *La parola e il canto. Tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce*, Padova, Piccin, 1993, pp. 121-122.

<sup>32</sup> JOHN R. PIERCE, *La scienza del suono*, Bologna, Zanichelli, 1987, pp. 132-139: 138 (ed. orig. *The Science of Musical Sound*, New York, Scientific american Books, 1983).

<sup>33</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 82: «Cervicem rectam oportet esse, non rigidam aut supinam. Collum diversa quidem, sed pari deformitate et contrahitur et tenditur, sed tenso subest et labor tenuaturque vox ac fatigatur; adfixum pectori mentum minus claram et quasi latiorum presso gutture facit».

<sup>34</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 9: «Observandum erit etiam ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne immodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiectioni in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix».

La seconda affermazione – nella quale Quintiliano fa rilevare come i suoni musicali usati nel canto abbraccino una più ampia estensione al contrario della voce parlata dove l'oratore esclude tanto i suoni più acuti del registro di testa quanto i più gravi del registro di petto – lascia presumere la non conoscenza della tecnica del passaggio di registro, quindi del problema delle 'note di passaggio' e della conseguente necessità di omogeneizzare i vari registri vocali; o forse la non necessità nell'uso di questa tecnica nell'ambito della voce nella pratica oratoria. Sorge inoltre il dubbio se questo possa ulteriormente significare un utilizzo della voce cantata all'interno di un'estensione media da collocare nel registro centrale. L'avvertimento poi che i suoni più acuti rischiano di spezzare la voce sembrerebbe confermare il dubbio, o quantomeno indicare, che la tecnica vocale richiesta agli oratori privilegi i registri di 'petto' e 'medio' dovendo essi evitare sia i «suoni musicali» sia di «cantilenare», vale a dire di mescolare le due modalità espressive.

Il fenomeno della 'rottura della voce' avviene, come illustrano Mario de Santis e Franco Fussi, allorché non è posseduta ancora una perfetta tecnica nel 'passaggio' soprattutto dai toni medi ai toni acuti del 'registro di testa'. Quando sopraggiunge questa condizione, ossia nel momento del passaggio dal registro medio a quello di testa, se il meccanismo muscolare di compensazione delle tensioni non è perfetto, si verificano delle vere e proprie interruzioni vocali accompagnate a bruschi cambiamenti del timbro. Ciò accade quando l'attività dei muscoli cricotiroidei subentra improvvisamente a sostituire l'azione dei muscoli tiroaritmoidi. D'altro canto un'osservazione estetica di Cicerone ci informa dell'uso del registro di falsetto nel canto e quindi delle voci acute (maschili):

[...] quanto più delicati e voluttuosi sono, nel canto, i trilli e le voci in falsetto rispetto alle note esatte e gravi! E tuttavia, se essi sono ripetuti con eccessiva frequenza, protestano non solo le persone dai gusti sobri, ma anche il grande pubblico!<sup>35</sup>

Quintiliano per evidenziare la differenza nell'uso della voce tra il cantante e l'oratore, sottolinea che «i maestri di canto addolciscono tutti i suoni, anche quelli più acuti, con il canto».<sup>36</sup>

Si lascia così intuire come i maestri di canto avessero consapevolezza non solo dell'esistenza dei registri vocali, ossia di differenti zone della tessitura

---

<sup>35</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 98: «[...] quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et severae! Quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamata».

<sup>36</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 23: «[...] illi [phonascis] omnes etiam altissimos sonos leniant cantu oris [...]».



vocale nelle quali il suono, se emesso naturalmente, si caratterizza per una diversa qualità timbrica con zone di disomogeneità nel passaggio dall'una all'altra; ma erano altresì coscienti dei problemi che creavano conducendo dalla voce di 'petto' al 'falsetto'. Pur tuttavia dobbiamo anche denunciare che non è possibile intendere con tali termini l'odierna estensione, non possedendo che rari documenti musicali. Peculiare resta l'uso di Quintiliano del verbo *lenire*, soprattutto accostato ad *altissimos sonos*: modalità di emissione vocale adottata dai maestri di canto? Altro dubbio a tale proposito è se non sia lo stesso Quintiliano a ignorare il problema tecnico-vocale. Ebbene, che significato dare allora all'espressione «addolcire anche i suoni più acuti»? La terminologia oggi adottata per descrivere la tecnica del passaggio di registro – il tema è ancora delicato e dibattuto in più ambienti – si avvale di espressioni come 'suono aperto' o 'suono coperto'. Si intende per suono aperto quel suono dal timbro eccessivamente chiaro (fino a divenire stridulo) che deriva dal mancato uso del corretto meccanismo di produzione nei diversi registri, essendo il 'passaggio', come già è stato detto, un meccanismo laringeo relativo alle diverse attività dei muscoli cricotiroideo e tiroaritenoidi.<sup>37</sup> A tale riguardo Antonio Juvarrà<sup>38</sup> ben chiarisce l'impossibilità di cantare vocali aperte dopo il passaggio – e quanto siano per altro inadatti i vocalizzi ascendenti per imparare tale tecnica se non sorvegliati dall'insegnante – e il risalto che inconsapevolmente viene dato all'esigenza di «uniformità di emissione e del legato melodico» per evitare lo 'stacco'. All'allievo viene quindi dato il consiglio che «'alleggerire' la voce in prossimità della zona critica di una scala ascendente è una condizione necessaria, ma purtroppo non unica».<sup>39</sup> Pertanto sembrerebbe possibile intendere *leniat* come l'interpretazione all'ascolto della qualità della voce conseguente l'uso di una tecnica volta a creare proprio l'omogeneità timbrica in tutta l'estensione vocale.

Nel XIII secolo il teorico Johannes de Garlandia descriverà i tre registri: voce di petto, di gola e di testa e il loro utilizzo nell'emissione, senza tuttavia dare ulteriori indicazioni in rapporto all'emissione cantata.<sup>40</sup> Ma è ancora

<sup>37</sup> Cfr. DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 119-121.

<sup>38</sup> ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche, trattato*, Milano, Ricordi, 1987, pp. 45-46.

<sup>39</sup> JUVARRA, *Il canto* cit., p. 46.

<sup>40</sup> MAGISTRUM DE GARLANDIA, *Introductio musice*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., ed. Edmond de Coussemaker, Paris, Durand, 1864-76; ristampa Hildesheim, Georg Olms, 1963, I, pp.157-175: «Sciendum est quod omnis vox humana se habet in triplici differentia: aut est pectoris, aut gutturis, aut capitis. Si sit pectoris, tunc se habet in gravibus; in fundamento cantus debet ordinari. Si sit gutturis, mediocriter se habet ad utrasque, scilicet ad graves et ad acutas. Et sicut vox pectoris tantummodo se habet in gravibus, ita vox capitis tantummodo se habet in superacutis; et sicut modi cantus, voces pectoris debent ordinari cum suo proprio, scilicet in fundamento, et voces gutturis semper in acutis medium locum debent obtinere».

Quintiliano che si sofferma sull'argomento, senza peraltro voler affrontare il problema di cosa sia e da cosa dipenda la voce:

Non è essenziale per il compito che ci siamo prefissi, passare in rassegna le ragioni per cui tutto ciò avvenga: se la differenza dipenda dagli organi nei quali l'aria respirata viene accolta o da quelle specie di canne attraverso cui passa; se essa abbia una sua natura intrinseca o se vari a seconda dell'impulso ricevuto; se sia assistita più dalla robustezza dei polmoni o del torace o anche da quella della testa. Infatti c'è bisogno di tutti questi organi [...].<sup>41</sup>

Egli riferisce anche, che:

Vario è il modo di utilizzare la voce. Infatti oltre alla nota tripartizione in acuta, grave, modulata, c'è necessità di un tono ora intenso ora attenuato, ora alto ora basso, e anche di tempi lenti o più rapidi. Ma ci sono molti livelli intermedi e come il viso, pur essendo costituito di pochissimi tratti, possiede un'infinita possibilità di differenziazione, così anche la voce, anche se comprende poche specie che possiedono una designazione verbale, è peculiare di ciascuno, ed essa viene riconosciuta dalle orecchie non meno di quanto il viso venga riconosciuto dagli occhi.<sup>42</sup>

Degna di nota è in questo passo l'affermazione circa la mancanza di una nominalizzazione, ossia di una terminologia, per descrivere tutte le possibili differenziazioni della voce: sono solo «poche specie che possiedono una designazione verbale»; quindi la consapevolezza di Quintiliano nel confessare di non possedere un termine astratto utile a verbalizzare tutti gli atteggiamenti vocali. A tale riguardo mi è spontaneo un parallelo che emerge dagli studi relativi alla competenza linguistica tecnica musicale condotti in ambito etnomusicologico da Simha Arom in una popolazione africana la cui cultura, anche musicale, aveva una trasmissione orale e dove si presentava,

---

<sup>41</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 16: «Nec causas cur quidque eorum accidat persequi proposito operi necessarium est: eorumne sit differentia in quibus aura illa concipitur, an eorum per quae velut organa meat: [an] ipsi propria natura, an prout movetur; lateris pectorisque firmitas an capitis etiam plus adiuvet. Nam opus est omnibus [...]». Si noti come in questa spiegazione ritorni l'immagine descritta all'inizio presente nel mosaico ravennate.

<sup>42</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 17-18: «Utendi voce multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita, acutae, grauis, flexae, tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. Sed his ipsis media interiacent multa, et ut facies, quamquam ex paucissimis constat, infinitam habet differentiam, ita vox, etsi paucas quae nominari possint continet species, propria cuique est, et non haec minus auribus quam oculis illa dinoscitur».

pure consapevolmente da parte dei musicisti esperti, il medesimo problema.<sup>43</sup>

Quanto alla pratica di vocalizzare in tutta l'estensione della voce Cicerone ci aveva già informati che essa è consolidata proprio come disciplina per rendere flessibile la voce, ma soprattutto per mantenere vivi gli atteggiamenti e gli automatismi motori atti a far sì che la voce abbia sempre la giusta impostazione alle varie altezze. Significativa è a tale riguardo l'espressione «et quasi quodam modo colligunt» con la quale indica la sensazione di riunificazione della voce nella pienezza dell'emissione. L'esercizio di esercitare la voce seduti e distesi – che Cicerone descrive e dice essere in uso nelle scuole e praticato dagli oratori greci e dagli attori tragici<sup>44</sup> – ha lo scopo precipuo di liberare i muscoli dalla fatica della stazione eretta ed è ancor oggi praticata, come esercizio in 'decubito dorsale', nel *training* vocale poiché facilita la proiezione del suono. È, pertanto, una delle metodiche seguite sia in talune scuole di canto sia, pur con diversa finalità, nella terapia rieducativa delle patologie foniatriche.<sup>45</sup> Con il suo invito a non praticare questa disciplina Cicerone conferma indirettamente l'ampia diffusione che essa doveva avere proprio per l'essere a sua volta mutuata da chi usava la voce nel contesto teatrale. D'altra parte, egli ha pronta la giustificazione a un'affermazione così radicale e che può apparire contraddittoria per chi sta sostenendo l'importanza di curare la voce-parola: il tempo a disposizione è sempre troppo limitato e, se non è possibile perfezionare neppure la voce «che, soprattutto, dà il massimo prestigio e supporto all'eloquenza» è già molto se «riusciamo a conseguire quegli scarsi risultati che ci consente il tempo lasciatoci dalla quotidiana battaglia delle nostre incombenze, ancor meno tempo si potrà riservare all'apprendimento del diritto civile».<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Si tratta di uno studio sulle modalità attraverso le quali i pigmei Aka acquisiscono una terminologia tecnica musicale attraverso una procedura deduttiva, in particolare quando vengono rilevati errori od omissioni: SIMHA AROM, *L'intelligenza nella musica tradizionale*, in *Cos'è l'intelligenza*, a cura di Jean Khalfa, Bari, Dedalo, 1995, pp. 117-134: 125-126 (tit. orig. *Intelligence in traditional music*, in *What is intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994).

<sup>44</sup> Si veda a nota 29.

<sup>45</sup> ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit., dice che è utilizzata dalla *troupe* del Roy Hart Theatre che, anzi, organizza stages per insegnarla ritrovando la voce attraverso una coscienza generale del sé. Come tecnica è impiegata anche nella rieducazione, viene citato PHILIPPE DEJONCKERE, *Précis de pathologie et de thérapeutique de la voix*, Paris, éd. J.-P. Delarge, 1980, pp. 192-194; DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 164-165, 169-173.

<sup>46</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 252-253: «[...] quod si in gestu, qui multum oratorem adiuvat, et in voce, quae una maxime eloquentiam vel commendat vel sustinet, elaborare nobis non licet ac tantum in utroque adsequi possumus, quantum in hac acie cotidiani muneris spatii nobis datur, quanto minus est ad iuris civilis perdiscendi occupationem descendendum? Quod et summatim percipi sine doctrina potest et hanc habet ab illis rebus dissimilitudinem, quod vox et gestus subito sumi et alicunde arripi non potest, iuris utilitas ad quamque repente vel a peritis vel de libris depromi potest».

Ma Cicerone, pur essendoci apparso non favorevole agli esercizi di vocalizzazione, consiglia a propria volta di adottarli iniziando dal tono medio – che è proprio di ciascuno – per tutta l'estensione della voce, in direzione prima gradualmente ascendente, poi discendente. Questo esercizio rappresenta una pratica di igiene vocale utile per mantenere sana la voce salvaguardandola da pericolosi stress:

In ogni voce c'è un tono medio, ma ciascuna voce ha il suo; l'innalzare gradatamente la voce dal tono medio è utile e piacevole (iniziare a parlare gridando ha infatti un che di rozzo), ed è anche benefico per conferire forza alla voce stessa. C'è poi un punto estremo del forzare la voce, che si trova però più in basso della nota più acuta, a cui la zampogna<sup>47</sup> non ti consentirà di innalzarti, richiamandoti anzi indietro. Di contro, analogamente, c'è un punto estremo di abbassamento, che si raggiunge scendendo per così dire una scala di toni. Questa varietà e questi passaggi della voce attraverso tutti i toni salveranno la voce e aggiungeranno fascino all'*actio*. Dunque voi lascerete a casa il flautista, e porterete con voi nel foro la sensibilità acquisita con questo esercizio.<sup>48</sup>

Come si può vedere, è qui esposta la tecnica di affrontare i vocalizzi iniziando proprio da quell'ambito della propria tessitura, il tono medio, nel quale è possibile esercitare la voce senza sforzo anche in potenza. Circa la considerazione che in ciascuno è presente un tono medio,<sup>49</sup> sotto i profili pedagogico e abilitativo-riabilitativo essa trova completamento e senso nell'ultima asserzione relativa alla stabilizzazione della 'tonica', intesa come proprio centro tonale ordinatore, al fine del modellamento e dell'auto-organizzazione del proprio campo tonale.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Così è stato tradotto *fistula*, probabilmente non si tratta di una zampogna, ma di un flauto.

<sup>48</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 227: «est quid medium sed suum cuique voci. Hic gradatim ascendere vocem utile et suave est – nam a principio clamare agreste quiddam est – et idem illud ad firmandam est vocem salutare. Deinde est quiddam contentionis extremum, quod tamen interius est quam acutissimus clamor, quo te fistula progredi non sinet, et tamen ab ipsa contentione revocabit. Est item contra quiddam in remissione gravissimum quoque tamquam sonorum gradibus descenditur. Haec varietas et hic per omnes sonos vocis cursus et se tuebitur et ni adferet suavitatem».

<sup>49</sup> Osservazione che già era stata fatta, sebbene in ambito diverso, anche da Cicerone; si veda la nota 5.

<sup>50</sup> Per una disamina sintetica dei problemi relativi all'intonazione e alla bibliografia didattica si veda in FRANCESCO FACCHIN, *La voce e il canto*, in LUCIANO BORIN - ROSSELLA BOTTACIN - PATRIZIA DALLA VECCHIA - FRANCESCO FACCHIN, *Musica perché. Quaderno delle esperienze del corso ministeriale di educazione al suono e alla musica*, Padova, CLEUP, 1998, pp. 59-79: 72-74; e LUCIANO BORIN, *Creare/ri-creare. 3. Interagire, ivi*, pp. 188-233: 201-209.

La pratica di utilizzare uno strumento a fiato per aiutare l'oratore a sostenere i suoni sembra ampiamente praticata, come mostrano le seguenti citazioni di Cicerone e di Quintiliano, ed è chiarificante il fatto che tale espediente servisse soprattutto per stabilizzare il tono dell'orazione; risultava ancora difficoltoso ai più mantenere costante il controllo dell'intonazione e del ritmo voluti? Anche un attore di fama riconosciuta qual è Roscio conferma non solo di affidarsi per la regolazione del ritmo e dell'intonazione allo strumento che lo segue, ma anche di indicare anticipatamente allo strumentista quelle variazioni che sono necessarie per adattare l'esecuzione alle proprie mutate capacità:

[...] quando pronunciava un discorso, Gracco era solito tenere con sé, nascosto dietro di lui, un aiutante esperto che, con una piccola zampogna [leggi flauto] di avorio, suonava rapidamente una nota per fargli innalzare il tono di voce quando si abbassava troppo e per farglielo abbassare quando era troppo alto.<sup>51</sup>

[...] per ora accontentiamoci del solo esempio di Gaio Gracco,<sup>52</sup> oratore di spicco dei suoi tempi: mentre parlava in assemblea, dietro di lui prendeva posto un musico che con uno strumento a canne [flauto] chiamato tonarion gli dava i toni cui doveva arrivare con la voce.<sup>53</sup>

Roscio [...] ama ripetere che, più avanzerà negli anni, più farà rallentare l'accompagnamento del flautista e renderà più moderati i brani cantati. E se lui, condizionato com'è da una rigorosa legge del ritmo e del metro, escogita ugualmente qualcosa per concedere un po' di riposo alla vecchiaia, tanto più sarà possibile a noi non solo rallentare il ritmo, ma anche mutarlo completamente.<sup>54</sup>

Non è sempre chiaro se Cicerone si riferisca alla voce parlata o alla voce cantata sebbene l'indicare la nota più acuta nel grido sembra non lasciare

<sup>51</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 225: «itaque et idem Graccus [...] cum eburneola solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret».

<sup>52</sup> Seconda metà del II secolo a.C., fratello di Tiberio Gracco.

<sup>53</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, X, 27 [*De musica*]: «[...] uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion vocant, modos, quibus deberet intendi, ministrabat [...]».

<sup>54</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 254-255: «solem idem dicere se [...] eo tardiore tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille, adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos non laxare modos, sed totos mutare possumus?».

dubbi; tuttavia il riferirsi in più passi all'altezza della voce in rapporto alle note dello strumento, ossia ad una intonazione vicina alla nota cantata, presuppone che la voce cantata fosse presa quale riferimento utile per permettere di discretizzare con maggior precisione le altezze distinguendo pertanto i singoli suoni per poi riferirli anche all'intonazione della voce parlata.

### *Respiro, voce e la tecnica come igiene vocale*

L'esercizio vocale per Cicerone appare dunque avere lo scopo di mantenere l'agilità e la flessibilità vocale e assicurare l'intonazione, rendendosi autonomi dal *tonarion*. Non di meno altro scopo è aumentare la capacità respiratoria al fine di ottenere respiri sufficienti a lunghe emissioni. In ogni caso più che uno studio teorico e tecnico egli rinvia alla fatica diurna senza temere di esporsi alle situazioni più pericolose che un qualsiasi attore o cantante senza alcun dubbio eviterebbe:

E veniamo alla voce, al respiro, ai gesti e alla lingua stessa: per muoverli ed esercitarli, non c'è tanto bisogno di teoria quanto di assidua fatica; e a questo riguardo vanno scelti con attenzione i modelli da imitare, i modelli cui vogliamo assomigliare. Dobbiamo guardare non solo agli oratori, ma anche agli attori, per non incorrere per effetto di abitudini sbagliate in qualche imperfezione o difetto.<sup>55</sup>

Si deve quindi condurre la parola fuori dal quieto rifugio di questi esercizi domestici, in mezzo alla folla, alla polvere e allo strepito, nell'accampamento e sul campo di battaglia del foro; si deve affrontare lo sguardo di tutti e si devono mettere alla prova le proprie capacità intellettuali, e la preparazione effettuata al chiuso deve confrontarsi con la luce della realtà.<sup>56</sup>

Ma la buona tecnica vocale non è tutto, per la professione dell'oratore si consiglia quale miglior esercizio per parlare correttamente quello della scrittura perché:

---

<sup>55</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 156: «iam vocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter, quos imitemur, quorum similes velimus esse. Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformatitem pravitatemque veniamus».

<sup>56</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 157: cfr. nota 17.

[...] i più [...] esercitano solo la voce, e nemmeno con perizia, e i polmoni, aumentano la velocità di parola e si diletano della propria ricchezza lessicale. E in ciò si ingannano, per il fatto che hanno sentito dire che, parlando, solitamente si impara a parlare. È infatti altrettanto vero il detto che, a forza di parlare in modo scorretto, assai facilmente si diventa cattivi oratori.<sup>57</sup>

Dunque Cicerone affronta il problema della tecnica solo per lo stretto necessario, rinviando parzialmente alla prassi esercitativa di attori e cantanti e anzi, quasi temendo che un eccesso di tecnicismo della voce-parola possa ostacolare il procedere fluido del proprio pensiero e dei contenuti all'interno della forma retorica, invita a esercitarsi più nel discorso scritto che in tanti esercizi di improvvisazione o vocalità poiché nessuno avrà da ridire se l'oratore sarà rauco di voce o non bene intonato. Si preoccupa tuttavia che la respirazione sia corretta e pone la respirazione come uno degli argomenti di cui occuparsi nello studio tecnico della voce, assieme ai gesti e alla lingua, ossia al fine di ottenere un'articolazione pronta, corretta e flessibile.

Quintiliano, a propria volta, esamina lo studio tecnico della voce nell'educazione del giovane oratore e, nel delineare le componenti dell'*actio*, voce e gesto, dà una prima importante indicazione sui parametri da considerare nel valutare la qualità di una voce:

La natura della voce si valuta sulla base del volume e del timbro. Il problema del volume è più semplice: in termini generali la voce è potente o debole; ma tra questi livelli estremi vi sono delle specie intermedie e tra quella che occupa il livello più basso e quella che occupa il livello più alto e viceversa vi sono molti gradi. Il timbro è più vario: la voce è limpida, roca, piena ed esile, dolce e aspra, contenuta e diffusa, rigida e modulabile, sonora e sorda.<sup>58</sup>

Si tratta di criteri ancora considerati validi, non smentiti neppure dalle attuali possibilità che ci offrono gli strumenti di analisi fisica del suono con i quali è possibile misurare, all'interno dell'intera estensione vocale, l'ambito entro il

<sup>57</sup> CICERONE, *De Oratore*, I, 149-150: «Sed plerique in hoc vocem modo, neque eam scienter, et vires exercent suas et linguae celeritatem incitant verborumque frequentia delectatur. In quo fallit eos quo audierunt, dicendo homines ut dicant efficere solvere. Vere enim etiam illud dicitur, perverse dicere homines perverse dicendo facillime consequi».

<sup>58</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 14-15: «Natura vocis spectatur quantitate et qualitate. Quantitas simplicior: in summam enim grandis aut exigua est; sed inter has extremitates mediae sunt species et ab ima ad summam ac retro sunt multi gradus. Qualitas magis varia: nam est et candida et fusca, et plena et exilis, et levis et aspera, et contracta et fusa, et dura et flexibilis, et clara et optusa».

quale è massimo il rendimento, ossia la differenza di intensità, e costante la qualità del timbro. In ogni caso restano vere e legittime le affermazioni sul valore dell'esercizio e le norme da seguire per un appropriato uso e controllo della voce:

[...] anche le qualità della voce, come quelle di ogni cosa, vengono potenziate se si dedica loro attenzione, vengono indebolite dalla trascuratezza o dall'incompetenza.<sup>59</sup>

[...] la voce, poi, non deve essere forzata al di là delle sue possibilità, perché spesso risulta soffocata, è meno chiara per effetto di uno sforzo troppo grande, e a volte, se emessa con violenza prorompe in quel suono a cui i Greci hanno dato un nome che deriva dal canto prematuro dei galli [*klogmós o kokkysmós*].<sup>60</sup>

Non di meno risulta evidente l'attenzione a evitare quei comportamenti scorretti, nonché dannosi, che alterano il tono della voce rendendolo non più aderente al testo così come accade quando viene utilizzato quel tono sgradevole della voce, caratteristico quando ci avviciniamo al limite estremo dell'estensione:

Vi è un tono di voce (detto dai Greci 'asprezza') diverso da questi [i vari altri toni esemplificati] e che va quasi oltre l'estensione della voce, la cui durezza eccede quasi i limiti naturali della voce umana.<sup>61</sup>

Quindi sono suggeriti alcuni comportamenti e atteggiamenti fonatori, indicati ancora oggi, per mantenere la continuità del suono, l'intelligibilità del testo e pienezza e ricchezza di timbro «Bisogna prolungare tutti i suoni, poi tenere le vocali e aprire bene la gola».<sup>62</sup>

Nell'espressione «aprire bene la gola» ritroviamo uno dei tanti 'modi di dire' che spesso i maestri di canto e di coro usano per invitare studenti e cantori a liberarsi da quelle tensioni che normalmente, soprattutto cantando nel

---

<sup>59</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 19: «Augenter autem sicut omnium, ita vocis quoque bona cura, [et] neglegentia vel inscitia minuuntur».

<sup>60</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 51: «Vox autem ultra vires urgenda non est; nam et soffocata saepe et maiore nisu minus clara est et interim elisa in illum sonum erumpit cui Greci nomen a gallorum immaturo cantu dederunt».

<sup>61</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 169: «Est his diversa vox et paene extra organum, cui Greci nomen amaritudinis dederunt, super modum ac paene naturam vocis humanae acerbata [...]».

<sup>62</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 167: «Producenda omnia trahendeque tum vocales aperiendaeque sunt fauces».



registro acuto, vengono localizzate nella zona faringea. In questo modo, ossia senza quelle tensioni, si rende possibile la stabilizzare la posizione della laringe in basso in modo tale da mettere in maggiore risalto la dimensione della voce.<sup>63</sup> Anche il movimento della lingua è interessato nel favorire questa ricerca. Infatti i muscoli che provvedono ai cambiamenti di posizione della lingua contribuiscono altresì alla ‘chiusura della gola’ così come all’ ‘apertura della gola’. La posizione della ‘gola aperta’, per altro, «viene impedita da ogni tensione esercitata sui muscoli del collo e da ogni tendenza a trascinare indietro la base della lingua».<sup>64</sup>

Chiara risulta sempre la differenza e la distanza che separa l’atto di parlare da quello del cantare, sebbene le due attività, come più volte è rimarcato, abbiano in comune molti aspetti e spesso si mescolino e si confondano una nell’altra dando risultati che sia per Cicerone sia per Quintiliano sono da rigettare. La lettura dovrà essere ‘virile’ e di una ‘dolce gravità’, e non somigliare alla lettura della prosa:

[...] poiché trattasi di canto, e i poeti dichiarano di cantare; non si scompnga tuttavia la cantilena, né venga resa effeminata dai gorgheggi,<sup>65</sup> come è di moda oggi.<sup>66</sup>

Sulla necessità di non cantilenare Quintiliano tornerà ancora, considerando quella pratica sconveniente, anzi un difetto da evitare:

[...] è sconveniente non solo adottare un tono cantilenante (difetto ampiamente diffuso) o uno stile indisciplinato, ma anche introdurre un’argomentazione senza mescolarvi delle emozioni [...];<sup>67</sup>

pertanto è un difetto:

[...] da cui si è particolarmente afflitti al giorno d’oggi in tutti i processi e nelle scuole: quello di parlare con un’intonazione cantilenante. E non so se ciò sia più inutile o più brutto. Cosa infatti è meno consono all’oratore che un’intonazione teatrale e che a volte assomiglia alla sfrenatezza di chi è ubriaco e gozzoviglia? [...] E se bisogna accettare integralmente questa

<sup>63</sup> JUVARRA, *Il canto* cit., p. 35.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>65</sup> Vedi GIOVENALE, *Le satire*, 1, 17 ecc.

<sup>66</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, VIII, 2: «[...] quia et carmen est et se poetae canere testantur; non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata».

<sup>67</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, I, 56: «in quibus non solum cantare, quod vitium pervasit, aut lascivire [...] adfectibus decet».

pratica, non c'è alcuna ragione per non rinforzare quell'inflessione della voce con cetre, flauti [...] con cembali.<sup>68</sup>

Tra i pregi che fanno di un oratore un buon oratore il possesso della voce è dunque una delle principali doti sebbene:

[...] neanche la voce, se non è priva di difetti, può assicurare un'azione ottima; infatti una voce buona e potente può essere usata come si vuole, mentre una cattiva e debole non consente di ottenere molti effetti, come l'intensificazione e il grido, e costringe ad adottare determinati accorgimenti, come interrompersi, abbassare il tono della voce e riposare con un'intonazione sgradevolmente cantilenante la gola irritata e i polmoni affaticati.<sup>69</sup>

Seppure non sia compito dell'oratore passare in rassegna i motivi e le ragioni delle caratteristiche della voce, è a ogni modo importante che la voce abbia un «tono dolce, non quello di un rimprovero» e, per quanto sia vario il modo di modulare la voce, le sue qualità vengono potenziate se si dedica loro attenzione. Interessanti sono le attenzioni verso la voce sotto un profilo igienico, ossia come norme per mantenere lo stato di salute. L'apparato fonatorio, «la gola», viene paragonato a uno strumento, il flauto, e al suo non perfetto funzionamento qualora la sua manutenzione sia carente. Inutile dire che con l'accostamento del flauto alla gola Quintiliano intende riferirsi agli organi di articolazione e risonanza la cui localizzazione delle sensazioni propriocettive è riferita principalmente alla gola dove hanno sede anche alcune modificazioni nella dimensione del tratto vocale di cui già si è accennato a proposito dell'espressione «a gola bene aperta»:

Come il flauto, pur avendo ricevuto lo stesso volume d'aria, produce un suono diverso a seconda che i fori siano chiusi, aperti, che non sia stato pulito a sufficienza o che presenti fessure, analogamente la gola, quando è gonfia strozza la voce, quando è indebolita la rende velata, quando è irri-

---

<sup>68</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 57-59: «Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis scholisque, cantandi. Quod inutilius sit an foedius nescio. Quid enim minus oratori convenit quam modulatio scaenica et nonnumquam ebriorum aut comisantium licentiae similis? [...] Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis, immo mehercule, quod est huic deformitati propius, cymbalis adiuvemus».

<sup>69</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 13: «Sed ne vox quidem [nisi] libera vitiiis nem habere optimam potest. Bona enim firmaque, ut volumus, uti licet; mala vel inbecilla et inhibet multa, ut insurgere et clamare, et aliqua cogit, ut intermittere et deflectere et raras fauces ac latus fatigatum deformi cantico reficere».

tata la rende roca, quando è spasticamente contratta produce un suono che assomiglia a delle canne rotte. L'aria espirata viene interrotta anche da un ostacolo, come un rigagnolo da una pietra: anche se la sua onda si ricongiunge poco oltre, tuttavia lascia un vuoto dopo l'ostacolo. Anche la saliva, quando è in eccesso, è di ostacolo alla voce, quando si è esaurita, la priva del suo sostegno. Infatti, come nel caso del corpo, la fatica colpisce non solo al momento, ma anche in seguito.<sup>70</sup>

Cosicché, se l'esercizio, grazie al quale tutto risulta potenziato, è ugualmente utile sia ai maestri di canto che agli oratori<sup>71</sup> diverse sono tuttavia le attenzioni e le norme igienico comportamentali e alimentari che i due professionisti della voce dovranno seguire nelle caratteristiche modalità e finalità d'uso del proprio strumento:<sup>72</sup>

A chi è impegnato in così numerosi affari pubblici non si può concedere un tempo fisso per la passeggiata, né egli può preparare la voce a intonare tutti i suoni, dal più grave al più acuto, né può sempre metterla al riparo dagli sforzi, poiché spesso deve parlare in più processi. Anche le regole relative all'alimentazione sono diverse perché non c'è bisogno tanto di voce dolce e delicata, quanto di una voce potente e durevole.<sup>73</sup>

A tale proposito vorrei brevemente sottolineare questa diversa attenzione verso i comportamenti igienico-alimentari, e anche sessuali, tra oratori e cantanti che mette in luce quale fosse non solo il ruolo, ma anche a quale tipo di attività fosse associato l'atto vocale. Infatti l'attività vocale professionale era intesa al pari dell'attività che l'atleta compiva sul proprio fisico al fine di mantenere e migliorare le proprie prestazioni. Ma non voglio dilungarmi oltre; questo è un altro interessante capitolo da indagare su come sia andato

<sup>70</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 20-21: «Nam ut tibiae eodem spiritu accepto alium clusis, alium paertis foraminibus, alium non satis purgatae, alium quassae sonum reddunt, item fauces tumentes strangulant vocem, optusae obscurant, rasae exasperant, convulsae fractis sunt organis similes. Finditur etiam spiritus obiectu aliquo, sicut lapillo tenues aquae, quarum fluctus etiam si ultra paulum coit, aliquid tamen cavi relinquit post id ipsum quod offenderat. Umor quoque vocem ut nimius impedit, ita consumptus destituit. Nam fatigatio, ut corpora, non ad praesens modo tempus, sed etiam in futurum adficit».

<sup>71</sup> Si veda la nota 59.

<sup>72</sup> Cfr. le note 24 e 25.

<sup>73</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 22-23: «Sed ut communiter et phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, quo omnia conualescunt, ita cura non idem genus est. Nam neque certa tempora ad spatiandum dari possunt tot civilibus officiis occupato, nec praeparare ab imis sonis vocem ad summos, nec semper a contentione condere licet cum pluribus iudiciis saepe dicendum sit. [...] Ne ciborum quidem est eadem observatio; non enim tam molli teneraque voce quam forti ac durabili opus est».

trasformandosi il concetto, e quindi anche l'approccio tecnico, di voce e di attività vocale.<sup>74</sup>

Ecco dunque alcuni obiettivi per l'istruzione dei giovani. Quintiliano dopo aver insistito sulla responsabilità del maestro di correggere i difetti di pronuncia:

Non voglio infatti che la voce del ragazzo che istruiamo a questo scopo s'indebolisca, esile come quella di una fanciulla, o tremi, come quella di un vecchio. [...] Qual è dunque il compito di questo maestro? In primo luogo, se ve ne sono, deve correggere i difetti di pronuncia, affinché le parole escano chiare e per ogni lettera venga emesso il suono appropriato [...].<sup>75</sup>

si sofferma sulla necessità di eliminare anche i difetti di impostazione ed emissione in quanto non è da:

[...] sopportare che si sentano parole pronunciate in gola o fatte risuonare nella cavità della bocca, o che il suono naturale della voce venga alterato da un effetto di maggior pienezza – artificio assolutamente sconveniente per una pura declamazione, che i Greci chiamano *catapeplasmēnon* (così è definito il suono dei flauti quando si chiudono i fori che rendono chiare le note, e il fiato, passando esclusivamente dall'uscita diretta, produce un timbro più grave). L'attore curerà anche [...] che tutte le volte in cui occorrerà alzare la voce lo sforzo sia dei polmoni, non della testa [...].<sup>76</sup>

Aline Rousselle<sup>77</sup> vede in quest'ultima affermazione – nella quale si raccomanda che lo sforzo vocale sia a carico dei polmoni piuttosto che della testa – un legame con un'educazione vocale infantile indirizzata verso l'utilizzo del registro di petto. Contrariamente, mi appare più plausibile si debba intendere come il richiamo alla realizzazione del cosiddetto 'appoggio' del fiato. Tale interpre-

---

<sup>74</sup> Cfr. infra 92.

<sup>75</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria, De prima pronuntiationis et gestus institutione*, I, XI, 1,4: «Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae vocis exilitate frangi volo aut seniliter tremere. [...] Quod est igitur huius doctoris officium? In primis vitia si qua sunt oris emendet, ut expressa sint verba, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur [...]».

<sup>76</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 6-9: «[...] nec verba in faucibus patietur audiri, nec oris inanitate resonare, nec, quod minime sermoni puro conveniat, simplicem vocis naturam pleniore quondam sono circumliniri, quod Graece *catapeplasmēnon* dicunt (sic appellatur cantus tibiaram quae, praecclusis quibus clarescunt foraminibus, recto modo exitu graviores spiritum reddunt). Curabit etiam [...] ut parsibi sermo sit, ut quotiens exclamandum erit, lateris conatus sit ille, non capitis [...]».

<sup>77</sup> ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit. pp. 133-134.

tazione sarebbe avvalorata anche dagli avvertimenti immediatamente precedenti a che «non cadano le sillabe finali, che il discorso si mantenga uniforme».<sup>78</sup>

Il meccanismo dell'appoggio fa infatti riferimento a una serie di sensazioni localizzate nel petto e nella zona epigastrica; per tale motivo, nel gergo dei cantanti si usano espressioni come «affondare gli acuti» nel senso di sostenerli, e così via.<sup>79</sup>

In più occasioni sia Cicerone sia Quintiliano hanno insistito sull'estrema individualità della voce che distingue tra loro le persone; con queste norme Quintiliano puntualizza ulteriormente i fattori che alterano l'emissione vocale e potrebbero comprometterne il meccanismo. Il principale compito del maestro sarà di correggere le emissioni con voce 'in gola' o timbricamente alterata per apparire più grave, *catapeplasmemon*. Le cause di tali difetti risiedono in alcuni atteggiamenti scorretti a carico degli organi di articolazione e risonanza; in particolare un esagerato arretramento del dorso della lingua, ipercontrazione faringea e eccessivo 'appoggio' in faringo-laringe, come già è stato visto a proposito di espressioni come «aprire bene la gola»; oppure lo spingere eccessivamente le labbra in avanti prolungando, come se fosse un tubo, la risonanza buccale con la produzione di una voce cupa e oscura generalmente indicata con l'aggettivo 'intubata'. Tale almeno sembra essere il senso fornito dall'analogia con il suono prodotto dal flauto con tutti i fori chiusi. Ciò rende possibile ipotizzare che tecnicamente fosse nota la tecnica della respirazione costo-diaframmatica attraverso la quale, nella fase di emissione, è possibile il miglior controllo della pressione sottoglottica: ossia realizzare proprio il cosiddetto 'appoggio' o 'sostegno del fiato'.<sup>80</sup>

Quanto poi alle altre indicazioni relative alla postura esse sono ancor oggi ampiamente condivise in quanto la differente stazione può favorire o inibire la corretta respirazione e la corretta posizione degli organi fonatori introducendo tensioni muscolari che alterano l'intero meccanismo pneumo-fono-articolatorio.<sup>81</sup>

Attuali sono le posizioni di Quintiliano in merito all'educazione precoce

<sup>78</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 8: «Curabit etiam ne extremae syllabae intercidant, ut par sibi sermo sit [...]». Si veda anche alla nota 40 relativamente alla necessità per la voce di salute e corretto funzionamento dei polmoni, del torace e della testa.

<sup>79</sup> A tale proposito JUVARRA, *La realizzazione dell'appoggio nel canto e Il ruolo del fiato nell'emissione e l'evoluzione dell'appoggio*, in *Il canto* cit., pp. 31-35: 35 e 36-42: 39.

<sup>80</sup> Si vedano la trattazione della respirazione, e relativi difetti QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 53-56. Per gli aspetti fisiologici si veda DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit. pp. 125-126, 131-139.

<sup>81</sup> Il rapporto tra postura, posizione degli organi articolatori e corretta emissione vocale è ben presente nella scuola di canto, si veda a tale riguardo di BARTHÉLÉMY, *La voix libérée* cit. nota 29.

e alla responsabilità che in questa fase hanno gli adulti ed in particolare coloro che si occupano di questa prima importante fase pre-scolare:

[...] nei ragazzi brilla la speranza di moltissime potenzialità: se poi essa durante la crescita si spegne, evidentemente non è mancata la natura, bensì l'attenzione degli adulti [...] non si trova nessuno che attraverso uno studio serio non abbia ottenuto niente.<sup>82</sup>

e all'obiezione che l'intelligenza si mostra in misura diversa in persone diverse risponde che:

[...] perché disdegnare i risultati raggiungibili fino a sette anni,<sup>83</sup> per modesti che siano? [...] Non sprechiamo quindi subito i primi anni, tanto più perché l'istruzione inizialmente si basa sulla sola memoria, e nei bambini la memoria non solo c'è già, ma è anche più che mai capace di trattenerne.<sup>84</sup>

Proprio in questo ambito è necessario il corretto esempio. Si insiste quindi sull'importanza dei primi 'maestri', ovvero di coloro ai quali sarà affidato il bambino, della necessità di una loro cultura la più ampia possibile e dell'esempio che essi con il loro linguaggio sapranno offrire e naturalmente sulla necessità dell'esempio corretto da parte delle nutrici perché «saranno le prime persone che il bambino ascolterà».<sup>85</sup> Inoltre se le nutrici e i genitori (entrambi i genitori: padre e madre) devono essere il più possibile colti,<sup>86</sup> tanto più lo dovranno essere i pedagoghi, avendo in ogni caso «consapevo-

---

<sup>82</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 2-3: «[...] in pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate, manifestum est non naturam defecisse, sed curam. [...] sed plus efficiet aut minus: nemo reperitur, qui sit studio nihil consecutus».

<sup>83</sup> A circa 7 anni i bambini e le bambine cominciano a frequentare la scuola elementare, dove imparavano a leggere, scrivere e la semplice aritmetica, prima, tra i 4 e i 7 anni erano affidati ai pedagoghi, generalmente schiavi che si occupavano della formazione morale e intellettuale del bambino. La scuola di grammatica, che rappresentava il secondo livello di istruzione, era frequentata fra i 9-10 e i 14-15 anni.

<sup>84</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 18,19: «[...] Aut cur hoc quantumquaque est usque ad septem annos lucrum fastidiamus? [...] Non ergo perdamus primum statim tempus, arque eo minus quod initia litterarum sola memoria constant, quae non modo iam est in parvis, sed tum etiam tenacissima est».

<sup>85</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 4,5: «[...] Ante omnia, ne sit vitiosus sermo nutricibus [...] Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur, et natura tenacissimus eorum quae rudis animis percepimus [...]».

<sup>86</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 6: «In parentibus vero quam plurimum esse eruditionis optaverim. Nec de patribus tantum loquor: nam Gracchorum eloquentiae multum contulisse accepimus Corneliam matrem [...]».

lezza della loro mancanza di erudizione».<sup>87</sup> Lo studio deve quindi essere «come un gioco: il bambino riceva domande ed elogi, e sia sempre contento d'essersi impegnato».<sup>88</sup> Ma è alla scuola di grammatica che dovranno imparare le arti liberali perché:

La grammatica, inoltre, dovendo trattare di metri e ritmi, non può non essere completa neppure se prescinde da nozioni di musica.<sup>89</sup>

Proprio nell'età di transizione tra infanzia e adolescenza si deve avere la massima cura per la voce:

Non senza ragione tutti hanno raccomandato di risparmiare la voce in modo particolare nel periodo di transizione tra l'infanzia e l'adolescenza perché essa risulta naturalmente ostacolata [...] tutto, per così dire, germogli e per questo è più delicato ed esposto al danneggiamento.<sup>90</sup>

Vi è a tale riguardo da sottolineare che sia i greci sia i romani legavano il fenomeno della rottura<sup>91</sup> della voce, tipico della pubertà, al suono prodotto dai capri. Aristotele descrive piuttosto estesamente il fenomeno durante il quale la voce infantile gradualmente si abbassa di tono sviluppando le caratteristiche della voce maschile adulta. Tale mutazione si accompagna a raucedine e ha caratteristiche di grande irregolarità: non è più così acuta ma neppure ancora vera-

<sup>87</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 8: «De paedagogis hoc amplius, ut aut sint eruditi plane, quam primam esse curam velim, aut se non esse eruditos sciat».

<sup>88</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 20: «Lusus hic [studium] sit, et rogetur et laudetur et numquam non fecisse se gaudeat [...]».

<sup>89</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, IV, 4: «Tum neque citra musicen grammaticae potest esse perfecta, cum ei de metris rhythmisque dicendum sit [...]».

<sup>90</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 28-29: «Illud non sine causa est ab omnibus praeceptum, ut parcatur maxime voci in illo a pueritia in adulescentiam transitu, quia naturaliter impeditur, non, ut arbior, propter calorem, quod quidam putaverunt (nam est maior alias) sed propter umorem potius: nam hoc aetas illa turgescit. Itaque nares etiam ac pectus eo tempore tument, atque omnia velut germinant eoque sunt tenera et iniuriae obnoxia». Per un commento relativo il problema della muta della voce si vedano ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit., p. 136; si veda inoltre EYBEN, *Antiquity* cit., pp. 680-682, 686-687, in particolare le pp. 688-691 per una descrizione secondo le fonti storico-letterarie delle alterazioni del timbro vocale durante la muta della voce.

<sup>91</sup> ARISTOTELE, *De animalium generatione*, V, VII, 787b, 32-788a, 1-2; ARISTOTELE, *Generation of animals*, Engl. transl. by ARTHUR LESLIE PECK, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press-William Heinemann Ltd, 1953<sup>2</sup>, pp. 550-551: «E come avvengono tali cambiamenti [nello sviluppo sessuale] così si comporta anche la voce, più nei maschi, ma la stessa cosa accade anche alle femmine, solo che in modo meno evidente; e succede la voce – come la definiscono alcuni – «vada rompendosi durante la fase in cui è diseguale. Dopo ciò, alla debita età, si stabilizza nella tessitura grave o acuta».

mente grave. Inoltre non è completamente ferma e richiama il suono di corde non perfettamente tese e fuori intonazione. A tale riguardo Aristotele aveva puntualizzato che il fenomeno era più vistoso in coloro che avevano un'attività sessuale, mentre in coloro che se ne astenevano, come i cantanti e i coristi, il cambiamento avveniva più lentamente.<sup>92</sup>

Nella cura ed educazione vocale parte di rilievo ha la respirazione in quanto si lega strettamente al ritmo e anzi questo si combina e determina quello. Cicerone ricorda come i greci cercassero che le pause nelle orazioni fossero:

[...] da collocare non nei momenti di stanchezza dell'oratore, ma in quelli in cui aveva bisogno di prendere fiato; esse dovevano essere indicate non dai segni di interpunzione dei copisti ma dal ritmo delle parole e dei pensieri.<sup>93</sup>

Ciò è conseguenza naturalmente della necessità:

il fiato corto e il bisogno di respirare hanno reso necessari le pause fra un periodo e l'altro e gli intervalli fra le parole; ma questa invenzione è così gradevole che, anche se qualcuno fosse dotato di fiato inesauribile, noi non vorremmo che pronunziasse le parole senza fermarsi: risulta infatti gradevole alle nostre orecchie non solo ciò che i polmoni possono sopportare, ma anche ciò che essi affrontano con facilità. Di conseguenza il periodo più lungo è quello pronunciato con una sola emissione di fiato; ma questa è la regola della natura, diversa da quella dell'arte.<sup>94</sup>

Pertanto, già nell'affrontare l'esercizio della lettura Quintiliano, così

---

<sup>92</sup> ARISTOTELE, *Historia animalium*, IX (VII), I, 581a, 18-28; in ARISTOTELE, *History of animals*, 3 vols., ed. and Engl. transl. by David M. Balme, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press, 1991, pp. 415-416: «Intorno a questa stessa epoca, [all'età di quattordici anni] la voce inizia a farsi più roca e diseguale, non più acuta, ma non ancora grave e non ancora completamente uniforme; che richiama anzi le corde malamente tese e stonate di uno strumento: cosa che chiamano 'voce di capro'. Tutto ciò è più palese in coloro che praticano un'attività sessuale: infatti in costoro che vi si dedicano con vigore la voce muta presto in [nel registro] virile; il contrario accade in chi vi si astiene. Quando la controllino con esercizi, come fanno coloro che si dedicano al canto corale, la voce rimane la stessa più a lungo e subisce una muta più sfumata». Tale è ancora l'opinione di QUINTILIANO: *Institutio oratoria*: XI, III, 19-20.

<sup>93</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 173: «[...] interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librorum notis sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt [...]».

<sup>94</sup> CICERONE, *De Oratore*, III, 181-182: «clausulas enim atque interpuncta verborum animae interclusio atque angustiae spiritus attulerunt. Id inventum ita est suave ut si cui sit infinitus spiritus datus, tameneum perpetuare verba nolimus. Id enim auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse possit. Longissima est igitur complexio verborum, quae volvi uno spiritu potest. Sed hic naturae modus est, artis alius».



come aveva fatto Cicerone, insiste sulla necessità dell'esempio pratico e pone l'attenzione sull'uso del fiato affinché:

[...] il ragazzo impari dove trattenere il fiato, in quale punto fare una pausa all'interno del verso, dove si concluda e dove inizi il pensiero, quando alzare e quando abbassare la voce, che cosa dire con le varie inflessioni, cosa più lentamente, cosa più velocemente, cosa con maggior concitazione, cosa con maggiore pacatezza [...] il fanciullo deve capire ciò che sta leggendo.<sup>95</sup>

Inoltre la frase non deve essere sminuzzata riprendendo spesso fiato, né esso deve venire protratto fino a che viene meno. Infatti il suono del respiro ormai esaurito è sgradevole, la respirazione assomiglia a quella di un uomo che è stato a lungo immerso sott'acqua, l'inspirazione è troppo lunga e inopportuna, perché non avviene quando vogliamo ma quando siamo costretti. Perciò, quando si sta per pronunciare un periodo particolarmente lungo, bisogna raccogliere il fiato, ma in modo che ciò avvenga rapidamente e senza rumore e che non risulti assolutamente palese: negli altri casi il punto migliore per riprendere il respiro sarà in corrispondenza delle giunture del discorso.<sup>96</sup>

Dunque gli aspetti che vengono considerati sia da Cicerone sia da Quintiliano nell'uso funzionale delle competenze musicali nell'arte oratoria riguardano la voce – direttamente collegata a essa la respirazione – e gli aspetti relativi al ritmo.

Quintiliano, a ulteriore chiarificazione del ruolo e dell'importanza della respirazione per colui che usa la voce, descrive alcuni atteggiamenti respiratori viziati quali il respiro instabile che cagiona tremolio, il sibilo di chi inspira risucchiando il fiato tra le fessure dei denti, o chi respira ansimando o che lo fa risuonare rumorosamente all'interno, come è di alcuni che:

<sup>95</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria.*, I, VIII,1-2: «Superest lectio: in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi concludatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu, quid lentius, celerius, concitatus, lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. [...] ut omnia ista facere possit, intelligat».

<sup>96</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 53: «Spiritus quoque nec creboreceptus concidat sententiam, nec eo usque trahatur donec deficiat. Nam et deformis est consumpti illius sonus et respiratio sub aqua diu pressi similis et receptus longior et non oportunus, ut qui fiat non ubi volumus, sed ubi necesse est. Quare longiorem dicturis perihodon colligendus est spiritus, ita tamen ut id neque diu neque cum sonofaciamus, neque omnino ut manifestum sit: reliquis partibus optime inter iuncturas sermonis revocabitur».

[...] addirittura affettano questo atteggiamento per dare l'impressione di essere incalzati dall'abbondanza delle idee concepite [...].

Così è pure un atteggiamento respiratorio viziato quello di tossire fino a «emettere la maggior parte del respiro attraverso le narici mentre si parla». Tutti questi comportamenti, pur non costituendo dei veri difetti della voce sono nondimeno considerati il risultato dell'azione della voce.<sup>97</sup> Così se ciò che cambia da un genere poetico all'altro, o da un tipo di orazione a un altro, è il ritmo, significa che è la respirazione stessa a modificarsi.

### *La voce e il suono*

Sebbene sia Cicerone sia Quintiliano descrivano gli eventi e le gestualità vocali, nessuno dei due compie una fondamentale distinzione tra voce, realtà fisica del suono vocale e parola, l'elemento semantico prodotto dall'articolazione del suono laringeo. Galeno, a seguito delle sue osservazioni anatomico-fisiologiche distinguerà nel prodotto vocale fonatorio le caratteristiche fisiche: intensità (grande e piccola voce), altezza (grave e acuta), raucedine, e secchezza, così come la sua modulabilità: suono rotto, flebile fino alla distinzione di veloce e lento. Galeno porta quindi la realtà della voce come elemento sonoro allo strumento produttore, la laringe, con i muscoli che la muovono e tutti i nervi che dall'encefalo portano i comandi ai muscoli, e il motore del mantice polmonare. La parola invece è la realtà articolatoria che dipende dagli organi che sono preposti a modificare il flusso aereo e del suono, il principale dei quali è la lingua, ma anche l'azione di naso (le cavità nasali), labbra e denti.

Gli studi di Galeno in quest'ambito portano a importanti scoperte come quella del nervo ricorrente (che innerva, e quindi comanda, i muscoli della laringe), e dei muscoli intercostali nell'azione respiratoria di inspirazione ed espirazione.<sup>98</sup> Quindi il costante movimento tra due poli: la fonazione e la respirazione.

Nell'esaminare come l'aumento dei tempi di emissione della voce dopo

---

<sup>97</sup> Si veda QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 55-56: «[...] etiam si non utique vocis sunt vitia, quia tamen propter vocem accidunt potissimum huic loco subiciantur».

<sup>98</sup> CLAUDIO GALENO, *De usu partium corporis humani*, in *Claudii Galeni Opera omnia*, hrsg. v. C. G. Kühn, 20 voll., Hildesheim, Georg Olms, 1964-1965: voll. III-IV, 1964; Lib.V: XV, e VII: V, e VII: XI-XIII, trad. it. *Opere scelte di Galeno*, a cura di Ivan Garofalo e Mario Vegetti, Torino, UTET, 1978 (Classici della scienza, collezione diretta da Ludovico Geymonat), Lib. V: XV, 399-343 p. 432, Lib. VII: V, 525-526, p. 492; VII: XI, 554-555, pp. 506-507; VII: XII, 557-560, p. 508; VII: XIII, 560-563, pp. 509-510.

una inspirazione non dipenda dalla semplice respirazione tranquilla ma dalla inspirazione profonda, tipica dei gonfiatori di otri o dei suonatori di flauto o tromba,<sup>99</sup> Galeno ha anticipato le osservazioni sui meccanismi respiratori anche del cantante la cui inspirazione tende a essere profonda e rapida; ma per poter essere priva di sforzo è opportuno si sia in grado di usufruire al massimo dell'efficienza del diaframma e dei muscoli intercostali esterni, rendendo minimo l'utilizzo degli altri muscoli. Ciò si consegue attraverso opportuni esercizi di respirazione da praticare in posizione verticale, ma anche in posizione sdraiata sia supina sia sul fianco.<sup>100</sup> Il riscontro che traumi ai polmoni di varia natura ledono il meccanismo respiratorio – con la conseguente diminuzione del volume respiratorio e della voce, determinano una diminuzione dell'intensità della fonazione – ulteriormente rimanda a due importanti preoccupazioni: al ruolo sociale della voce e alla voce come sintomo dell'attività vitale essenziale.<sup>101</sup> Il suono che l'uomo articola in linguaggio è intimamente legato alla vita; la voce non è un sovrappiù dato all'uomo, ma un elemento fondamentale della struttura dei viventi.

Tra gli esercizi di igiene vocale si consiglia di non immettere l'aria fortemente («come fanno gli atleti») perché crea raffreddamento e disseccamento delle parti; anzi si emetterà o si canteranno le note più gravi possibili. Si rinuncia senz'altro all'emissione di note acute, ma l'esercizio consiste sempre nel salire poco a poco dalle note più gravi e rinforzando via via la voce sulle note acute. Sono le note gravi che costituiscono pertanto la fonte principale e la più importante della voce ben emessa: l'aria portata all'interno con l'inspirazione è la maggiore possibile. È attraverso le note gravi e morbide che è possibile ottenere la maggiore dispensa di umidità. Dunque questo 'esercizio igienico' per la voce costituisce la ginnastica dell'intellettuale e dell'uomo politico, fa parte dell'educazione scolare e post-scolare, ed è destinato a introdurre dell'aria nel corpo e a emetterne l'umidità:

Per questa medicina la capacità di emettere dei suoni gravi è garanzia d'una buona ventilazione, dunque d'una intelligenza sviluppata; e dunque ne sono evidentemente privati i bambini, le donne e gli eunuchi.<sup>102</sup>

L'esercizio vocale si realizza come un esercizio muscolare e respiratorio; termine dell'integrazione della voce nella concezione generale del corpo che è dovuta all'educazione scolare stessa. Così sono nondimeno la lettura ad alta

<sup>99</sup> GALENO, *Sui movimenti dei muscoli*, in *Opere scelte* cit., II, IX.

<sup>100</sup> DE SANCTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 135-135 e segg.

<sup>101</sup> Cfr. ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit. pp. 144-145.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 153.

voce e l'amore per la poesia a realizzare le fondamenta solide di questa coscienza del corpo che perfeziona così bene la voce e le sue possibilità. Antyllos pure si esprime circa gli esercizi che preparano la voce:

Per meglio declamare si reciti a memoria e sulla lira. Declamando si tengano le note le più gravi, facendo scendere la voce il più possibile, successivamente la si eleverà salendo verso le note più acute, e, raggiuntele non si terranno a lungo queste note acute, ma si ritornerà al punto di partenza, facendo discendere poco per volta la voce finché non sarà raggiunta la nota più grave sulla quale avevamo iniziato. La durata della declamazione è determinata dalle forze, dal piacere che troviamo e dall'abitudine.<sup>103</sup>

### *Riflessioni conclusive*

Si rinnova ancora una volta la continuità di una cultura dell'attenzione alla voce che oggi, nonostante le tante proposte, sembra essersi persa a favore di un'attività ora ludica e ora eccessivamente intellettualizzata. L'attività vocale è innanzitutto una pratica psicomotoria dove l'azione di più sistemi (nervoso, respiratorio, fonatorio, articolatorio e uditivo-percettivo) deve essere 'concertata', ossia deve avvenire secondo una assai delicata sincronia e ha nel lavoro organizzato dei muscoli che presiedono alla postura, alla respirazione, alla fonazione e all'articolazione il termine dell'integrazione della voce stessa con la concezione generale del corpo. La sola intonazione dell'unisono richiede una serie di operazioni nelle quali è direttamente coinvolto non solo il meccanismo produttivo, ma anche quello percettivo e propriocettivo, ossia di osservazione e memorizzazione di tutte le sensazioni interne tattili e muscolari che permettono la graduale costruzione dello 'schema corporeo-vocale'. Esse possono essere sintetizzate, come ricorda Per-Gunnar Alldahl, in attenzione, ascolto interiore e concentrazione attiva; attenzione verso la propria voce anche in relazione alle altre, e verso i meccanismi di controllo dell'intonazione che risulta influenzata dal registro vocale, dalle dinamiche scelte e dal timbro.<sup>104</sup> Si tratta pertanto di abilità che sono spendibili non solo all'interno dell'ambito musicale – benché questo le sfrutti didatticamente si faccia carico del loro maggiore sviluppo – ma anche in ambito extramusicale migliorando, e all'occasione permettendo un migliore mantenimento, le

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> PER - GUNNAR ALLDAHL, *L'intonazione del coro. Manuale teorico-pratico per direttori di coro, coristi, cantanti*, a cura di Fabio Lombardo e Silvio Segantini, Firenze, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale, 2000, p. 18.

nostre capacità percettive da una parte e comunicative dall'altra.

Spesso si ha oggi la sensazione che nell'insegnamento musicale l'attenzione si rivolga prevalentemente al materiale utilizzato, alle attività musicali d'insieme da proporre e, naturalmente, al loro essere più o meno impegnative e 'motivanti'. D'altro lato l'interesse di coloro che si occupano di vocalità appare sottostimare l'educazione vocale infantile, per dedicare la maggiore attenzione alle voci già formate e adulte. L'impressione che si ricava è che ancora si dia come implicito che il cantare assieme, in coro, sia già di per sé motivante e rappresenti una pratica vocale sufficiente, disconoscendo il valore di un'educazione vocale adeguata fin dalla più giovane età, primariamente come educazione alla salute, anzi un'educazione alla «voce come modello di salute».<sup>105</sup>

Infine agli uomini muti quanto serve avere in sé quello spirito divino?  
 Per cui, se nulla di meglio della parola abbiamo ricevuto dagli dei,  
 che cosa dovremmo stimare altrettanto degno di cura e fatica,  
 o in che cosa vorremmo eccellere fra gli uomini  
 più che in ciò per cui gli uomini stessi eccellono  
 fra tutti gli altri animali?<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Ringrazio l'amico dott. Mario Rossi, foniatra presso il Centro di foniatra e audiologia dell'Università di Padova che, coniano questa equivalenza, ha portato la mia attenzione a rivedere il mio modo di intendere la vocalità, i suoi principi e le sue finalità soprattutto nell'ambito pedagogico-educativo e dell'infanzia.

<sup>106</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, II, XVI, 17: «Denique homines quibus negata vox est quantulum adiuvat animus ille caelestis? Quare si nihil a dis oratione melius accepimus, quid tam dignum cultu ac labore ducamus aut in quo malimus praestare hominibus quam quo ipsi homines ceteris animalibus praestant?». Tali domande sono a loro volta citazione di CICERONE, *De Oratore*, I, 32-33.

FRANCESCO FACCHIN

Si cantas, male cantas: si legis, cantas\*  
First soundings towards a reflection on vocal education

\*Augustus Caesar,  
expression attributed to him  
by MARCUS FABIVS QVINTILIANVS,  
*Institutio Oratoria*, I/VIII, 2

The aim of this contribution is to examine some aspects of the attention to voice and voice education which were an integral part of the vision of teaching and the practice of the education of small children and the adolescents. In particular it aims to give special emphasis to all the elements relating to the singing voice and its training through health care and the maintenance of the health of the voice as the principal instrument of communication. Given the size of the subject of enquiry, the results can only, at this stage, be partial and incomplete, and we apologise in advance for any omissions. Even so, it seems to me that there is enough to begin an initial critical reflection on how today, in comparison with what can be deduced from the Roman rhetoricians and the earliest Graeco-Roman physiologists, an approach to the practice of the vocal education of children and adolescents can in fact be made

*Introduction: the vocal organ and communication in the Middle Ages*

In the apse of the Church of S. Apollinare in Classe in Ravenna (Fig. 1) a very evocative image can be seen: in the epistodome there is a synthetic representation of the episode of the transfiguration of Christ on Mount Tabor. On the side stand the figures of Moses and Elijah, and further down are three sheep, the symbols of Saints Peter, James and John, who witnessed the event. In the lower part of the picture stands S. Apollinare in the midst of a green field, interspersed with cypresses, olives, multicoloured flowers birds, bushes and rocks; twelve sheep (representing the apostles) are turned towards him. In the frame which surrounds this scene, in the strip around the edge of the vault, between the Saviour and the hand of God, in a space between the converging of festoons of branches on which some birds are singing, we can see a heart, with its cavity surmounted by a sort of cornucopia, above which again is a bird, singing. (Fig. 2). This is perhaps the first representation of the vocal organ according to the knowledge of human physiology of that era. The heart and its left ventricle containing air, like the tracheal artery, is the fulcrum of the voice. The vocal organ thus follows the

impulse of the heart, which is the principle of life, as the voice is its manifestation. Guglielmo Bilancioni explains the significance of this representation, within the framework of the huge mosaic: “God holds the heart of man in His power; He possesses his soul, and thus represents the will, which rules despotically over our senses, the faculty of the soul and every member of our body. Thus the gesture of the hand of the Almighty which emerges from the clouds the of heaven in the the great basilica would be mute if it were not supplemented by the schematised design which shows the motion of the hand as following the Divine voice/word, indicating the sublime Son to the faithful”.<sup>1</sup> Later on, Dante, in the *Divine Comedy*, was to describe only one category of the damned as absolutely mute: the diviners and sorcerers, condemned to climb a hill, twisted round 180°, so that not only can they not see before them, but they are also barred from speech. On this subject, Bilancioni again specifies that if we assume a twist of 180°, the laryngo-tracheal tube would suffer from strong stenosis. This would thus produce a restricted passage of air which would make breathing difficult. This not only results in the need for these ‘damned souls’ to proceed slowly, but is also the cause of the functional impotence of the voice, mainly because of the lack of air pressure: “the physio-pathological phenomenon has its equivalent in the moral field: anyone who utters prophetic words and takes to himself the prerogative of foreseeing and predicting, will be punished in sight and speech”.<sup>2</sup>

Certainly in the age of Dante, the knowledge of the anatomy and physiology of the voice and its organs was not much advanced over that handed down by Galen’s studies. We should not forget that studies of autopsy results was very difficult; the doctor Mondino de’ Liuzzi, a contemporary of Dante and teacher in the Bolognese *studium*, mentions the autopsy of a pig (1305) and two women. (1315).<sup>3</sup> However, the subtle attention that Dante too dedicated to the sound phenomenon of vocal sound and the respiration which accompanies it was considerable.

### *Cicero and Quintilian: voice - emotion - communication*

The roots of this interest in the voice as an instrument of communication, and in its education, are to be found in the oratorical tradition handed down to us

---

<sup>1</sup> GUGLIELMO BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista*, Roma, Formiggini, 1932, pp. 282-284; ID., “L’organo della voce in uno dei mosaici di S. Apollinare in Classe”, *Il Valsalva*, VI, 1928, pp. 85-90.

<sup>2</sup> BILANCIONI, *A buon cantor*, pp. 294-295.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 295-303.

mainly through the writings of Cicero (106-43 B.C.) and Quintilian (c. 35-96 A.D.).

“We must first of all congratulate ourselves on having” the voice “and then take care of it, whatever it may be like”:<sup>4</sup> with this determined statement, Cicero reasserts, if we ever had any doubt on the matter, the importance of the voice and the determining role which it plays in the act of communication. One element of this process is close relationship existing between word and emotion – through the characteristics of the fluency of eloquence and of the small variations of timbre with which the word is uttered – and through respiration and reading, or the “emission” of the word. These traits of verbal expression acquired meaning in the handling of the semantic content of the text, further emphasised by the use of gesture. On the other hand, both Cicero and Quintilian stress the pedagogical and technical aspects linked to the voice, above all separation of the activity of the orator from that of the theatrical artist, whether actor or musician.

Respiration, vocal speech and gesture, technical study of speech and of law are the instruments of the rhetorician: they also constitute stages in his preparation.

Nature has assigned an expression to every emotion; a tone of voice and a specific gesture: the entire human body, every expression of the face and every tone of voice are in tune, like the strings of a lyre, with every emotion which strikes them. The tones of the voice are in fact tuned like the strings of an instrument, so as to produce at every touch sharp and flat sounds, rapid and slow ones, strong and weak ones; among these extremes there is also, for each genre, an intermediary tone. Numerous other tones derive from these – such as the bitter, the astute, and the extended; the sustained and the staccato, the broken and the strident, the diminishing or the swelling, obtained by the modulation of the volume of the voice. There is no voice which is not regulated by the halter of the art [...] Wrath will assume one tone of voice, sharp, rousing, with frequent interruptions [...] Compassion and sorrow will have a different one – flexible, full, broken and plaintive, [...]

LVIII. Different again will be the tone of fear – low, hesitant, submissive [...] Violence will require yet another – intense, energetic, urgent and at the same time impetuously solemn [...] Pleasure will demand another tone – free, tender, joyous and calm [...] while the tone of humility will be dif-

---

<sup>4</sup> I have used: MARCO TULLIO CICERONE, *L'oratore. Con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci*, Milano, BUR, 1999<sup>5</sup>, in the translation edited by Mario Martina, Marina Ogrin, Ilaria Torzi e Giovanna Cettuzzi; CICERONE, *De Oratore*, III, 224: “[...] quae primum est optanda nobis; deinde, quaecumque erit, ea tuenda”.



ferent – low but without appealing for compassion, and uniform in the articulation of its sounds [...].

LIX. All these emotions must be accompanied by gesture, but not the theatrical gesture which gives expression to every word; rather a gesture which throws light on the situation and the thinking in general; not with mime, but with simple indications; and this comportment of the vigorous and manly figure is to be taken not from the stage and the actors but from those who exercise with arms and in the gymnasium.

The movements of the hands must be less expressive, with the fingers accompanying the words, not substituting for them; the arm, almost as it were the weapon of the speech, must be projected well forward; in the moments of greatest tension, at the beginning or the end, the feet may be stamped.<sup>5</sup>

Quintilian seems to make a better distinction between the two factors present in verbal communication: the one being sonority, the emission of sound as a physical reality and the other the word, the product of the emission of the sounds produced. This aspect was, however, to remain confused until the studies made by the medical scientist, Claudius Galenus (Galen) (129-199 A.D.).

[...] and the sound of the voice is conditioned by the way in which its chords are plucked; but just as the emotions are real in some cases and fake in others, and the product of imitation, the real ones like sorrow and anger and indignation arise spontaneously, but are devoid of art,

---

<sup>5</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 216-217, 218, 219, 220-221: “[...] omnis enim motus animi suum quendam a natura habet voltum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis voltus onmesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut motu animi quoque sunt pulsae. nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva; quas tamen inter omnis est suo quaeque in genere mediocris. atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera leve, asperum, contractum, diffusum, continenti spiritu, intermisso, fractum, scissum flexo sono extenuatum, inflatum. nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores. aliud enim vocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, [...] LVIII. aliud miseratio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce [...] aliud metus, demissum et haesitans et abiectum [...] aliud vis, contentum, vehemens, imminens quadam incitatione gravitatis [...] aliud voluntas effusum et tenerum, hilaratum ac remissum [...] aliud molestia, sine commiseratione grave quoddam et uno pressu ac sono abductum [...]. LVIII. Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palestra. Manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; suppletio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis”.

and for this reason must be shaped by teaching and method. On the other hand those produced by imitation do possess art, but they are devoid of naturalness, and thus in such cases it is essential to test them intensely, to conceive the images of reality to be struck as though they were real. Thus the voice as an intermediary will communicate the emotion received from our own soul to the soul of the judges, for it is the revealer of the mind and shows as many changes as the mind does. Thus in lightweight subjects it runs full, simple and in a sense, easefully; on the other hand in verbal contests it struggles with all its force and, as it were, strains every nerve. In wrath it is terrible, bitter, harsh and disquieting, because the breathing cannot be long when it is emitted without measure. In answering hostility it must be a little slower, because it is almost exclusively the inferior who will have recourse to this; in flattery, on the other hand, in confession, in seeking forgiveness, in asking for something, it is sweet and submissive. The voice of one who persuades, warns, promises, or comforts is serious; in fright and shame it is contained; it is strong in exhortation, even in dispute, modulated, sorrowful and intentionally a little subdued in commiseration: on the other hand in digression it is diffused, sonorous and even; in exposition and in conversation it presents a uniform tone, and an intermediary level between high and deep. It is raised, again, when the emotions are intense; lowered when they are calm, more or less according to their degree.<sup>6</sup>

Verbal expression is thus linked with gesture, “which too must accord with

---

<sup>6</sup> From the works of Quintilian I have used the edition: MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, Italian trans., *La formazione dell'oratore*, Milano, Rizzoli, 1997 (Classici della BUR): trans. Books I-IV by Michael Winterbottom, notes by Stefano Corsi, trans. and notes of Books IX-XI by Cesare Marco Calcante. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 61-65: “[...] sonatque vox ut feritur; sed cum sint alii veri adfectus, alii ficti et imitati; veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, arte habent; sed hi carent natura, ideoque in iis primum est bene adfici et concipere imagines rerum et tamquam veris moveri. Sic velut media vox, quem habitum a nostris acceperit, hunc iudicum animis dabit: est enim mentis index ac totidem quot illa mutationes habet. Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira aspera ac densa et respiratione crebra: neque enim potest esse longus spiritus cum immoderate effunditur. Paulum <in> invidia facienda lentior, quia non fere ad hanc nisi inferiores confugiunt; at in blandiendo, fatendo, satisfaciendo, rogando lenis et summissa. Suadentium et monentium et pollicentium et consolantium grauis; in metu et uerecondia contracta, ad hortationibus fortis, disputationibus teres, miseratione flexa et flebilis et consulto quasi obscurior; at in egressionibus fusa et securae claritatis; in expositione ac sermonibus recta et inter acutum sonum et grauem media. Attollitur autem concitati adfectibus, compositis descendit, pro utriusque rei modo altius uel inferius”.

the voice and obey the sentiments together with it".<sup>7</sup>

Turning to the quality of the voice, the observations and thoughts of Vitruvius are both interesting and unusual. He was an architect of the age of Julius Caesar and Augustus, and he related the different types of voice to the various zones of the earth which, characterised by different climates, were in his view also a cause of the modifications of speech. In his *De architectura*<sup>8</sup> Vitruvius shows considerable interest in music, though most people know him for having dealt with the characteristics of the architecture of the theatre, and of harmony (ch. 4), or the characteristics of sounds, and the types of melody and song. In Book VI, "Di diverse qualità de paesi et varij aspetti del cielo; secondo i quali si deono disporre gli edifici" (ch. I), when he discusses the various types and arrangements of the buildings in relation to the different climates, as well as the differing stature of peoples who go with those climates, he associates this latter bodily characteristic with the respective tones of voice. He thus keeps closely to medical theories which indicate the relation between humidity and dryness as a cause of the phenomena that control physiological activities and the modifications within the human body. The varying distances from the sun of the various points of the earth ("according are linked to which the Heavens to the inclination of the earth") controls the impact of its action, which makes the bodies more or less humid. Vitruvius observes, then, that in the lands in the south of the earth, nearer to the Equator, as a result of the heat, human beings are shorter and have, as well as other special bodily characteristics, more subtle and sharp voices. In contrast, among those who inhabit the north of the world, i.e. the zones further from the heat and the rays of the sun, as a result of the greater humidity which accompanies the lesser heat, everything swells, and the bodies being greater (i.e. taller) have a deeper voice. On the other hand the peoples who inhabit the median zones (such as Greeks and Romans) have as a result a median tone of voice.<sup>9</sup> The strangeness of these observations, incorporated in a treatise about architecture (which is not lacking, moreover, in comments about

---

<sup>7</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 65: "[...] ut de gestu prius dicam, qui et ipse uoci consentit et animo cum ea simul patet".

<sup>8</sup> MARCUS VITRUVIUS POLLIO, *De Architettura*, in *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti et ampliati; et hora in più commoda forma ridotti*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, et Giovanni Chrieger Allemanno Compagni, 1567, Libro V, chs. III-V. Edition consulted: VITRUVIUS, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi*, Milano, Polifilo, 1987.

<sup>9</sup> See in BILANCIONI, *A buon cantor*, pp. 296-297; VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura*, pp. 227-247 and 274-277; *Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini*, edited by Giustina Scaglia, Firenze, Gonnelli, 1985, pp. 162-164.

the theory and practice of music), even in their naivety give us further reason for attention to this important instrument of communication which belongs to us and is a constituent element and special prerogative of the human race.

From the descriptions by Cicero and Quintilian on the communicative functions of the voice come some reflections concerning the properties of mimicry and imitation in the artistic use of the voice, its nature in relation to breathing, and the function of gesture not only in emphasising the key moments of expression, but also in increasing the quality of communication or compensating for certain emotional tensions which particular states and situations may cause. These are always observations which reflect direct experience and mirror the normal physiological behaviour in non-pathological conditions of human verbal communication in relation to different emotional states. As far as the voice is concerned, today studies of different expressive vocal patterns have taken not only the modifications in sound due to the activation of the facial mimic muscles, and of the sound-producing organs and articulation and resonance, but also the relation between the central nervous system and the response coming from the autonomous nervous system (such as salivation). ‘Positive’ emotions thus generally involve a stretching of the mouth muscles, provoking a smile and a dilation of the larynx, with the synergical result of an increase in the extension of the vocal tone, similar to when we pass from a forced emission to a smooth one. This situation of muscular relaxation and stretching of the mouth muscles produces the typical relaxed, warm timbre of voice. In contrast, ‘negative’ emotions generally involve mimical modifications affecting the oral cavity, which are translated into a tense and sharp voice.<sup>10</sup> Emotion, in terms of verbal communication, can express itself in various modes: on the phonematic plane, it produces less precision in articulation, and on the semantic plane, the omission or momentary forgetting of words, and through intonation, the increasing or lowering of frequency or of the pitch. Moreover the “respiratory group” (a chain of sounds produced in a release of breath) can be excessively prolonged or broken up.<sup>11</sup> Pio Enrico Ricci Bitti<sup>12</sup> has classified vocal expression of the individual emotions in relation to acoustic parameters in summary form, around three different characteristics of the voice and its emotional content: a) hedonic valency, or the degree of pleasing/unpleasing

---

<sup>10</sup> An example of the change in utterance caused by stress can be observed in children of pre-school age, who react with total or partial muteness. In this case there is an important reduction in the amplitude of the sound.

<sup>11</sup> AMLETO BASSI, “I disturbi della voce in età evolutiva”, *Rivista di psicologia*, LVII, 1973, pp. 3-12:5.

<sup>12</sup> PIO ENRICO RICCI BITTI, “Le emozioni e la loro esteriorizzazione”, in *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, ed. by Pio Enrico Ricci Bitti, Roma, Carrocci, 1998, pp. 15-28: 21.

character of the emotion through the different extension of the voice (broad for positive emotions, restricted for negative ones) and b) activation, which reveals the degree of relaxation/tension through the more or less tense timbre; c) potency, which indicates the fullness of vocal expression through variations of breadth (impetuosity in wrath, “fine thread of a voice” in fear).

As the rhetoricians had already perceived in not separating the gesture from the verbal content and the facial mime in the *actio*, this aspect – together with the various postures of the body – is a means of signalling the emotions, and plays a part in the communication of the emotional state. There are gestures which are not produced with the aim of communicating but of regulating the emotive state of the speaker: these are the gestures of adaptation. Posture, while it cannot express an emotion on its own, plays a part by associating itself with the other indices, and along the dimension of tension/relaxation, it shows the intensity of the degree of emotional activation.<sup>13</sup>

The aim of these observations on the part of the rhetoricians was to indicate to the student the different ways of communication, referring them in technical matters to the example of masters who are able to reproduce such expressions *ad arte*. The aim is to attain an effective exposition (*actio*) which manifests the emotions, because these “are equal for all, and recognise one another on the basis of the same signs by which they are manifested in each of us”.<sup>14</sup>

Among the aspects linked to the education of the voice today, we recognise an important distinction between voice and word, or between the physical-sonorous phenomenon and that generated by the possibility of articulating the sound produced by the larynx to achieve structures which possess significance. But this distinction was not consciously made until the studies of Galen appeared. He undertook the first important anatomical and physio-pathological studies on the phenomenon of the voice, with ‘live’ experiments, through which he discovered not only the nerves which permit the various movements of the larynx, among them the ‘recurrent laryngeal nerve’, but also their passage from the brain.

---

<sup>13</sup> PIO ENRICO RICCI BITTI - MICHAEL ARGYLE - DINO GIOVANNINI, JEAN GRAHAM, “La comunicazione di due dimensioni delle emozioni attraverso indici facciali corporei”, *Giornale italiano di psicologia*, VI, 1979, pp. 341-350. Cfr. also EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, “La gestualità coverbale in soggetti normali e afasici”, in ISABELLA POGGI - EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, 1997, pp. 107-120.

<sup>14</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 223: “Actio, quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant”.

The use of the mask (*persona*)<sup>15</sup> by the actors in Greek tragedy requires a separate analysis. On this matter, Cicero warns that our “ancestors had already understood that in communication the expression of the face was fundamental, since “they did not applaud even Roscius if he was wearing a mask over his face”.<sup>16</sup> With regard to this, it is possible to show that if this element, in covering the face of the actor, on the one hand takes away strength from the expression through the facial mime – and this is what the criticism is about – on the other hand it is an instrument of modification of the vocal sound in the aspect of the timbre and the projection of the sound. The mask is a resonator, and as such it has an acoustic function.

*The education of the voice, including physical exercise and vocal technique.*

However, these aspects of the education of the voice that we have noted so far are not exhaustive, nor are they limited to the relationship to the different attitudes which make it possible to emphasise the expression of the emotions. Indeed these are the starting point in representing the degree of primary interest in the development of vocal ability.

The aim of vocal education of the young in the Graeco-Roman world, in terms of acquisition of language and comprehension of phrases, could not be separated from the oral exercise of recitation of texts, and eloquence was a necessary part of political success and hence also of social advancement. In this way, the work on one’s voice was part of the school programme of training, and of the exercise of the rhetorician, *domestica exercitatio* which made it possible to experiment with the charm of the voice on the hearers,<sup>17</sup> since nothing “is more pleasing to our ears and more suited to render the *actio* acceptable than the alternation, variation and changing of the tone”.<sup>18</sup>

Among the studies relating to the subject dealt with here, we owe some interesting insights to Aline Rousselle who has investigated the aspects inherent in the art of oratory<sup>19</sup> and to Emiel Eyben to whom we

<sup>15</sup> The etymology of the word (*per-sonare*) already throws light on its function of emitting sounds through it!

<sup>16</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 221: “[...] quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant”.

<sup>17</sup> CICERO: *De Oratore*, I, 157: “Educenda deinde dictio est ex hac domestica exercitatione et umbratili medio in agmen, in pulverem, in clamorem, in castra atque in aciem forensem, subendus visus omnium et periclitandae vires ingenii, et illa commentatio inclusa in veritatis lucem proferenda est”.

<sup>18</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 225: “Quid, ad aures nostras et actionis suavitatem quid est vicissitudine et varietate et commutatione aptius?”.

<sup>19</sup> ALINE ROUSSELLE, “Parole et inspiration: le travail de la voix dans le monde romain”, *History and Philosophy of the Life Sciences*, 5/2, 1983, pp. 129-157.

owe a contribution relating to the vision of puberty in antiquity.<sup>20</sup> In the gymnasium, the young Greek boy accompanies his exercises with the voice, and with the emission of sounds. The physical aspects of the vocal emissions were noted, from the closure of the glottis to accumulate greater strength and retention of air, to the extremes of vocal expression: the shout or the loud song, sung with vigour, and also the role of this system in facilitating all the biological aspects linked to expulsion. For this reason, the act of emitting sounds, or of not emitting them, since it is voluntary, remains strictly linked to physical strength, and as such was cultivated. Among the qualities of an orator, but more generally those of professional voice-users, the Roman masters indicate specifically the possession of good lungs and physical vigour. As Ivan Illich mentions,<sup>21</sup> throughout antiquity even reading, being a vocal activity carried out aloud, was considered a vigorous physical exercise, so that the doctors of the Hellenistic era prescribed it as an alternative to walking and gymnastic exercise.<sup>22</sup> Moreover, in the mediaeval era, in the monasteries for the same reason, the weak and infirm were exempted from reading “with their own tongue”. One reason for this is care for the person and vocal health, since anyone who was to speak in the open air for any length of time must possess not only gifts and good vocal qualities but also technique: “an agile tongue, timbre of the voice, good lungs, physical vigour”, while “technique may be for some an instrument of reaching perfection”;<sup>23</sup> “ ‘the complete orator’ must have the voice of a tragedian, and the gestures almost of the most consummate actor”.<sup>24</sup>

Despite this:

[...] the same attention is not given to orators as to singing masters; however they have many characteristics in common: a robust physique which helps them to avoid their voices becoming feeble like those of eunuchs, women and the sick [...]. Moreover the throat must be in good condition, i.e. soft and smooth, because when there is some

---

<sup>20</sup> EMIEL EYBEN, “Antiquity’s View of Puberty”, in *Actes du colloque international sur la cartographie archéologique et historique* (Paris, Institut Pédagogique National, 24-16 January 1970), *Latomus*, XXXI, 1972, pp. 678-697.

<sup>21</sup> IVAN ILLICH, *In the Vineyard of the Text. A commentary of Hugh’s Didascalion*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

<sup>22</sup> In relation to this an interesting discussion might be opened on singing as a therapeutic practice.

<sup>23</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 114-115: “linguae solutio, vocis sonus, latera, vires [...] neque haec ita dico ut ars aliquos limare non possit”.

<sup>24</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 128: “[...] vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus”.

imperfection the voice cracks, becomes muffled or raucous and croaky.<sup>25</sup>

Quintilian goes on to make the further point that for an orator:

the voice must be, in the first place, so to speak, healthy – i.e. not affected by any of those problems which I have already mentioned (or by local accents, etc.); secondly it should not be dull, confused, exaggeratedly potent, hard rigid, raucous, too great or too refined, lacking consistency, strident, weak, soft or effeminate, if the breathing is not short, nor long-lasting nor difficult to recover.<sup>26</sup>

This is because:

Declamation which is assisted by a natural voice, powerful, rich, well-modulated steady, sweet, lasting, sonorous, limpid, which crosses the air and penetrates deeply into the ears, is elegant [This is a type of voice adapted to listening not because of its volume but because of its specific quality] Moreover it has to be manageable, so to speak, above all, equipped with all the inflections and tensions demanded; provided, as we are used to saying, with the whole range of sounds, assisted by the robust condition of the lungs, and gives breathing which no longer continues for a long time, but which does not succumb easily to fatigue.<sup>27</sup>

However, it should be clear that:

[...] in oratory neither the flattest nor the sharpest musical sounds are suit-

<sup>25</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 19-20: “Sed cura non eadem oratoribus quae phonascis convenit; tamen multa sunt utrisque communia, firmitas corporis, ne ad spadonum et mulierum et aegrorum exilitatem vox nostra tenuetur [...] praeterea ut sint fauces integrae, id est molles ac leves, quarum vitio et frangitur et obscuratur et axasperatur et scinditur vox”. About the musical school cf. GIAMPIERO TINTORI, *La musica di Roma antica*, Lucca, Akademos, 1996, pp. 33-43.

<sup>26</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 32: “Itemque si ipsa vox primum fuerit, ut sic dicam, sana, id est nullum eorum de quibus modo retuli patietur incommodum, deinde non subsurda, rudis, immanis, dura, rigida, rava, praepinguis, aut tenuis, inanis, acerba, pusilla, mollis, effeminata, spiritus nec brevis, nec parum durabilis, nec in receptu difficilis”.

<sup>27</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 40: “Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aëra et auribus sedens (est enim quaedam ad auditum accomodata non magnitudine, sed proprietate), ad hoc velut tractabilis, utique habens omnes in se qui desiderantur sinus intentionesque et toto, ut aiunt, organo instructa; cui aderit lateris firmitas, spiritus cum spatio pertinax, tum labori non facile cessurus”.



able. In fact the former are less clear and too sonorous, and are not capable of conveying any emotion, while the latter are too thin and excessively clear, and are not only unnatural but cannot receive modulations of tone, nor can they maintain tension for any length of time. In fact the voice, like the chords, is deeper and fuller when it is least tense, and more feeble the more tense it is. Thus the lowest voice is devoid of strength and the highest risks cracking. So it is necessary to use the intermediary sounds, and they must be sometimes raised by an increase of tension, and sometimes modulated by lowering it.<sup>28</sup>

Cicero speaking through Crassus, and after having admitted that an orator should have all the abilities of an actor, provides us with the first information of a technical kind about the vocal training of tragic actors, but perhaps we may assume that this same discipline was also followed by singers and in general by all who used the voice as their craft:

[...] no aspiring orator will receive from me the advice to take care of his voice in the way that the Greeks and the tragic actors are wont to do, for they practice exercises of declamation for years, both standing and every day before speaking in public, they lie down and raise the voice little by little, and after having pronounced their speech, they sit down and raise it from the lower tone to a higher one, and in some way, so to speak, make it return into themselves.<sup>29</sup>

In the first of these last three quotations, Quintilian calls our attention to that vocal quality which allows it to “cross” the air, and penetrate “deeply” into our ears. In other words, to the extension of the singing voice which includes those deeper and higher sounds that the orator will exclude because they are at the limits of extension: “the former because they are not very clear and too sonorous, and the latter because, on the contrary, they are too clear but lack sonority”. Significantly, these statements are centred on the qualitative char-

---

<sup>28</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 41-42: “Neque gravissimus autem in musica sonus nec acutissimus orationibus convenit. Nam et hic parum clarus nimiumque plenus nullum adferre animis motum potest, et ille praetenuis et inmodicae claritatis cum est ultra verum, tum neque pronuntiatione flecti neque diutius ferre intentionem potest. Nam vox, ut nervi, quo remissior hoc gravior et plenior, quo tensior hoc tenuis et acuta magis est. Sic ima vim non habet, summa rumpi periclitatur. Mediis ergo utendum sonis, hique tum augenda intentione excitandi, tum summitenda sunt temperandi”.

<sup>29</sup> CICERO: *De Oratore*, I, 251: “Tamen me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum more et traegedorum voci serviet, qui et annos compluris sedentes declamitant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quondam modo colligunt”.

acteristics of the voice: noted categories of which we all have direct experience, but which despite this, even today still prove difficult to grasp, and are ambiguous in their character because of the complexity and dynamism of the elements which make them up. In particular, quantifying, and thus measuring, them remains a problem. The language used both by Cicero and Quintilian is already equivocal in itself. The existence of a voice capable of crossing the air perceptively refers to, and is characterised by, two classes of intrinsic constituents: one of a quantitative type such as the pitch, duration and power, and volume of the voice, and the other qualitative, or the characteristics of the timbre and its modifications. To this must be added the detail of the space within which the vocal act is performed in contributing to rendering the voice more or less penetrating. All these prerequisites intervene in facilitating the process which determines the “voice of projection”, which then obeys four preconditions: intention (proper to all acts of communication), direction of the gaze; vertical position of the body, and abdominal respiration.<sup>30</sup> Nor should the correlations between ‘projection’ of sound and articulation “to convey the phono-articulatory emission, in which lies the meaning of the text and with which the emotions are transmitted to the furthest point of the auditorium”<sup>31</sup> be forgotten. The timbre of the voice, product of the *formanti* – or the frequency bands which are created in the resonator of the vocal tract when they are excited by the glottal source – is of no less value in giving the maximum energy to the vocal sound, thus boosting the voice in case another source of sound creates masking phenomena.<sup>32</sup> The function of the *formante* (or *formanti*) of the singer is also known to be to give energy and intensity to the singing with a corresponding increase in the volume of the voice and modification of the timbre.

Turning to the vertical positioning of the body, it is Quintilian himself who suggests the correct posture:

[...] the neck must be erect, not rigid or leaning back. Shortening or lengthening the neck are opposite attitudes, it is true, but both equally ugly; but

<sup>30</sup> FRANÇOIS LE HUCHE - ANDRÉ ALLALI, *La voce*, vol. 1, Paris, Masson, 1993, cf. EGLE ROSSETTO, “Il ruolo del logopedista nell’educazione e nella rieducazione della voce parlata nel cantante”, in *Atti della giornata di studio sulla voce cantata* (Este, 30 aprile 1996), edited by Roberto Bovo, Limena, Imprimenda, 1996, pp. 107-120:109. For aspects of posture linked to the vertical position and the sound of projection, see also YVA BARTHÉLÉMY, *La voix libérée. Une nouvelle technique pour l’art lyrique et la rééducation vocale*, Paris, Laffont, 1984, pp. 185-191.

<sup>31</sup> MARIO DE SANTIS - FRANCO FUSSI, *La parola e il canto. Tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce*, Padova, Piccin, 1993, pp. 121-122.

<sup>32</sup> JOHN R. PIERCE, *The Science of Musical Sound*, New York, Scientific American Books, 1983 (Ital. trans. *La scienza del suono*, Bologna, Zanichelli, 1987, pp. 132-139: 138).

when it is stretched there is effort and the voice is weakened and tires; the chin declined towards the chest makes the voice less clear and so to speak, more open because of the compression of the throat.<sup>33</sup>

It should also be ensured that the face of the person speaking is erect, that the lips are not contorted, that excessive opening doesn't stretch the mouth too wide, that the gaze doesn't look (directly) at the other, that the eyes are not cast downwards, and that the neck does not lean to left or to right.<sup>34</sup>

The second statement, in which Quintilian points out how musical sounds used in song embrace a broader range in contrast to the speaking voice where the orator excludes all the high sounds of the head register as well as the deeper sounds of the chest register, leads us to presume that he did not know the technique of passing from one register to another, i.e. of the problem of the 'passage notes' and the consequent need to standardise the various vocal registers; or perhaps the non-necessity of the use of this technique in the context of the voice in oratorical practice. Moreover some doubt arises whether this could also mean a use of the singing voice within a medium extension to be placed in the central register. Again, the warning that the highest sounds risk cracking the voice would seem to confirm the doubt, or at least to suggest, that the vocal technique required of orators favours the chest and 'medium' registers, as these have to avoid both the "musical sounds" and "sing-singing", in other words mixing the two modes of expression.

The phenomenon of the 'cracking of the voice' takes place, as Mario de Santis and Franco Fussi have shown, when the speaker does not yet possess a perfect technique for the 'passage', above all from the middle tones to the high ones of the "head register". When this condition arises, or in the moment of the passage from the middle register to the head register, if the muscular mechanism for compensating the tensions is imperfect, there will be real vocal sudden accompanied by brisk changes of timbre. This occurs when the activity of the crico-thyroid muscles suddenly intervenes to substitute the action of the thyro-arthroidic muscles. On the other hand, an aesthetic observation by Cicero tells us of the use of the falsetto register in singing, and thus of the high (male) voices:

---

<sup>33</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 82: "Cervicem rectam oportet esse, non rigidam aut supinam. Collum diversa quidem, sed pari deformitate et contrahitur et tenditur, sed tenso subest et labor tenuaturque vox ac fatigatur; adfixum pectori mentum minus claram et quasi latiore presso gutture facit".

<sup>34</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, XI, 9: "Observandum erit etiam ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne inmodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiectioni in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix".

How much more delicate and voluptuous, in singing, are the trills and the falsetto voices in contrast to the precise and deeper notes! And yet, if they are repeated with excessive frequency not only those of sober tastes protest, but also the public at large!<sup>35</sup>

In order to point to the difference in the use of the voice between the singer and the orator, he stresses that: “the singing masters sweeten all the sounds, even the sharpest ones, by singing”.<sup>36</sup>

We are thus able to divine that the singing masters were aware not only of the existence of vocal registers or the different zones of the vocal texture in which the sound if naturally emitted is characterised by a different quality of the timbre, with areas of dissimilarity in the passage from one to the other, but they were equally aware of the problems which they created by passing from the chest voice to the falsetto. We ought to point out, however, that it is not possible to understand the present day range by these terms, as we only possess very rare musical documentation. Quintilian’s use of the verb *lenire* remains surprising, especially when it is coupled with *altissimos sonos*: modes of vocal emission adopted by the singing masters? Another source of doubt in this matter is whether it is not Quintilian himself who is ignorant of the technical vocal problem. What meaning, if so, should we give to the expression “sweeten even the sharpest sounds”? The terminology adopted today to describe the technique of the passage from one register to another – the subject is still delicate, and discussed in many different contexts – makes use of expressions such as ‘open sound’ and ‘covered sound’. By ‘open sound’ is understood the sound of the excessively clear timbre (to the point of stridency) which derives from the non-use of the correct mechanism of production in the various registers. This is a “passage” – as has already been mentioned – a mechanism of the larynx related to the various activities of the crico-thyroid and thyro-arithenoid muscles.<sup>37</sup>

In connection with this Antonio Juvarra<sup>38</sup> clearly shows the impossibility of singing open vowels after the passage – and also how poorly adapted aspiring voice students are to learn such technique if they are not supervised by their teachers, and the emphasis that is unconsciously given to the need for “uniformity of emission and the melodic legato” to avoid the ‘break’. The

<sup>35</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 98: “[...] quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae vocalae quam certae et severae! Quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamant”.

<sup>36</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 23: “[...] illi [phonascis] omnes etiam altissimos sonos leniant cantu oris [...]”.

<sup>37</sup> Cfr. DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto*, pp. 119-121.

<sup>38</sup> ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche, trattato*, Milano, Ricordi, 1987, pp. 45-46.

student is thus advised that to “make the voice ‘lighter’ in proximity to the critical area of an ascending scale is a necessary condition, but unfortunately not unique”.<sup>39</sup> Thus it seems possible to understand *leniat* as the listening interpretation of the quality of voice consequent upon the use of a technique aimed at creating standardisation of timbre in the whole vocal range.

In the 13th century, the theorist Johannes de Garlandia was to describe the three registers: chest voice, throat voice and head voice, and their use in emission, but without giving further indications relating to emission when singing.<sup>40</sup>

But it is again Quintilian who gives some emphasis to the argument, though without dealing with the problem of what it is, and on what the voice depends:

It is not essential for the task which we have set ourselves to review the reasons why all this happens: whether the difference depends on the organs in which the air breathed is received or on those sorts of tubes through which it passes; whether it has its own intrinsic nature or varies according to the impulse received; whether it is assisted more by the robust character of the lungs or of the thorax or even of the head. In fact, there is a need for all these organs [...].<sup>41</sup>

He also mentions that:

The mode of using the voice varies. In fact, apart from the well-known tripartite division into sharp, deep and modulated, there is a need for a tone which is sometimes intense and sometimes attenuated; sometimes high and sometimes low, and also for tempi that are more or less rapid. But

---

<sup>39</sup> JUVARRA, *Il canto*, p. 46.

<sup>40</sup> MAGISTRUM DE GARLANDIA, *Introductio musice*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker, Paris, Durand, 1864-76; reprint by Hildesheim, Olms, 1963, 1, pp.157-175: “Sciendum est quod omnis vox humana se habet in triplici differentia: aut est pectoris, aut gutturis, aut capitis. Si sit pectoris, tunc se habet in gravibus; in fundamento cantus debet ordinari. Si sit gutturis, mediocriter se habet ad utrasque, scilicet ad graves et ad acutas. Et sicut vox pectoris tantummodo se habet in gravibus, ita vox capitis tantummodo se habet in superacutis; et sicut modi cantus, voces pectoris debent ordinari cum suo proprio, scilicet in fundamento, et voces gutturis semper in acutis medium locum debent obtinere”.

<sup>41</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 16: “Nec causas cur quidque eorum accidat persequi proposito operi necessarium est: eorumne sit differentia in quibus aura illa concipitur, an eorum per quae velut organa meat: [an] ipsi propria natura, an prout movetur; laterisque pectorisque firmitas an capitis etiam plus adiuvet. Nam opus est omnibus [...]”. Note how in this explanation we find a return to the image of the Ravenna mosaic described at the beginning.

there are many intermediary levels, and just as the face, though made up of very few traits, possesses an infinite possibility of differentiation, so too the voice, even though it includes few species which possess a verbal designation, is peculiar to each person and it is recognised by the ears to no less a degree than the face is recognised by the eyes.<sup>42</sup>

In this passage the statement about the lack of any nomenclature, or terminology to describe all the possible differentiations of the voice, is worthy of note. “Few species which possess a verbal designation”; in other words, Quintilian shows his awareness by confessing that he does not possess an abstract term usable to verbalise all vocal capacities. In this regard a parallel comes to mind, which arises from the studies relating to technical musical linguistic competence, carried out in an ethno-musical context by Simha Arom among an African population whose culture, including music, had an oral transmission, and in which the same problem arose, even consciously, on the part of medical experts.<sup>43</sup>

With regard to the practice of vocalisation in the whole extension of the voice, Cicero had already informed us that it is cultivated particularly as a discipline to render the voice flexible, but above all to keep alive the abilities and motor automatisms activated so as to ensure that the voice always has the right inflexion at different heights. For this issue, the expression “et quasi quodam modo colligunt” is of some importance; by this he indicates the sensation of reunifying the voice in the fullness of emission. The exercise of using the voice seated and lying down – which Cicero describes and says is in use in the schools, and practised by the Greek orators and tragic actors<sup>44</sup> – has the primary aim of freeing the muscles from the fatigue of standing erect, and is still practised today as an exercise in ‘dorsal decubitus’ in vocal training, since it facilitates the projection of sound. Thus it is one of the methods followed both in certain schools of singing and, for different purposes, in the re-educative treat-

<sup>42</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 17-18: “Utendi voce multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripertita, acutae, gravis, flexae, tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. Sed his ipsis media interiacent multa, et ut facies, quamquam ex paucissimis constat, infinitam habet differentiam, ita vox, etsi paucas quae nominari possint continet species, propria cuique est, et non haec minus auribus quam oculis illa dinoscitur”.

<sup>43</sup> This refers to a study on the ways by which the Aka pygmies acquire a technical musical terminology through a deductive procedure, in particular when errors or omissions are revealed.: SIMHA AROM, “Intelligence in traditional music”, in *What is intelligence?*, ed. by Jean Khalifa, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 137-160.

<sup>44</sup> See note 29.

ment of pathologies of the voice.<sup>45</sup> By encouraging his listeners not to practise this discipline Cicero indirectly confirms the widespread popularity which it must have enjoyed, as it was favoured by those who used their voices in the context of the theatre. On the other hand, he has to justify for so radical a statement, which may appear contradictory for someone who is sustaining the importance of caring for the voice and the word. The time available is always too limited and if it is not possible to perfect even the voice, “which, above all, gives the maximum prestige and support to eloquence”, it is already something if we “succeed in obtaining those few results which time leaves us in the daily battle of our commitments; even less time will it be possible to reserve for learning civil law”.<sup>46</sup>

But Cicero, even though he would seem to be unfavourable to the exercises of vocalisation, nevertheless advises us to adopt them, by beginning from the medium tone – which is the norm for everyone – over the whole vocal range, in a direction which is first gradually rising, and then descending. This exercise represents a practice of vocal health useful for maintaining the voice in good condition, and safeguarding it from dangerous stress.

In every voice there is a middle tone, but each voice has its own: gradually raising the voice from the middle tone is useful and pleasurable (beginning to speak with a shout in fact has something crude about it), and it is also beneficial to confer strength on the voice itself. There is an extreme point of forcing the voice, which however is found lower down than the sharper notes, to which the bagpipe<sup>47</sup> will not allow you to rise, calling you back, rather. On the contrary, there is similarly a point of lowest depth, which is reached by descending, so to speak, a scale of tones. This variety

---

<sup>45</sup> ROUSSELLE, “Parole et inspiration”, says that it is used by the troupes of the Roy Hart Theatre which in fact organises stages to teach it, rediscovering the voice through a general awareness of the self. As a technique it is also employed in reeducation, quoted in the above-mentioned PHILIPPE DEJONCKERE, *Précis de pathologie et de thérapeutique de la voix*, Paris, éd. J.-P. Delarge, 1980, pp. 192-194; DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto*, pp. 164-165, 169-173.

<sup>46</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 252-253: “[...] quod si in gestu, qui multum oratorem adiuvat, et in voce, quae una maxime eloquentiam vel commendat vel sustinet, elaborare nobis non licet ac tantum in utroque adsequi possumus, quantum in hac acie cotidiani muneris spatii nobis datur, quanto minus est ad iuris civilis perdiscendi occupationem descendendum? Quod et summam percipi sine doctrina potest et hanc habet ab illis rebus dissimilitudinem, quod vox et gestus subito sumi et alimuno arripit non potest, iuris utilitas ad quamque repente vel a peritis vel de libris depromi potest”.

<sup>47</sup> This is how the word *fistula*, has been translated; probably it was not a bagpipe but a sort of flute.

and these passages of the voice through all the tones will safeguard the voice and will add fascination to the *actio*. Thus you will leave the flautist behind, and bring with you to the forum the sensitivity acquired by this exercise.<sup>48</sup>

As can be seen, here we have described the technique of dealing with vocalisation, beginning from the context of the voice's own texture, the medium tone, in which it is not possible to exercise the voice without effort, even in potency. With regard to the notion that a medium tone is present in everyone,<sup>49</sup> in terms of teaching and rehabilitation it finds a complement and meaning in the recent assertion relating to the stabilisation of the 'tonic', understood as the actual ordinating central tone, with the aim of modelling and self-organisation of one's own tonal field.<sup>50</sup>

The practice of using a wind-instrument to assist the orator to maintain his sound level seems to have been widely used, as the following quotes from Cicero and Quintilian show, and further clarification is to be found in the fact that such expedients would have served above all to stabilise the tone of the oration; was it still difficult for most people to maintain constant control of the intonation and rhythm that they were seeking? Even a famous actor such as Roscius confirms that not only did he entrust himself for the regulation of rhythm and intonation to an instrument which followed him around, but also that he indicated in advance to the instrumentalist what variations were necessary to adapt the execution to his own changed capacities.

[...] when he gave a speech, Gracchus was accustomed to keep with him, hidden behind him, an expert assistant who, with a small bagpipe (again, probably a flute in fact) of ivory, rapidly played a note to cause him to

---

<sup>48</sup> CICERO, *De Oratore*, III, 227: "[...] est quid medium sed suum cuique voci. Hic gradatim ascendere vocem utile et suave est – nam a principio clamare agreste quiddam est – et idem illud ad firmandam est vocem salutare. Deinde est quiddam contentionis extremum, quod tamen interius est quam acutissimus clamor, quo te fistula progredi non sinet, et tamen ab ipsa contentione revocabit. Est item contra quiddam in remissione gravissimum quoque tamquam sonorum gradibus descenditur. Haec varietas et hic per omnes sonos vocis cursus et se tuebitur et actioni adferet suavitatem”.

<sup>49</sup> An observation which had already been made, though in another context, by Cicero: see note 5.

<sup>50</sup> For a summary study of the problems relating to intonation and to the didactic bibliography on the subject, see in FRANCESCO FACCHIN, “La voce e il canto”, pp. 59-79:72-74 and LUCIANO BORIN, “Creare/ri-creare: 3. Interagire”, pp. 188-233:201-209, in LUCIANO BORIN - ROSSELLA BOTTACIN - PATRIZIA DALLA VECCHIA - FRANCESCO FACCHIN, *Musica perché. Quaderno delle esperienze del corso ministeriale di educazione al suono e alla musica*, Padova, CLEUP, 1998.



raise the tone of his voice when it dropped too low, and to cause him to lower it when it was too high.<sup>51</sup>

[...] for now, let us just take into account the single example of Gaius Gracchus,<sup>52</sup> a leading orator of his times; when he spoke in an assembly a musician would stand behind him with a reed instrument (flute) called the tonarion, who gave him the tones for which he should strive with his voice.<sup>53</sup>

Roscius [...] likes to repeat that the older he gets the more he will slow down the flautist's accompaniment and make the songs with a more moderated speed. And if he, conditioned as he is by a strict law of rhythm and metre, is still thinking even now of something that will give him a bit of rest in his old age, how much more so will it be possible for us not only to slow down the pace but also to change it completely?<sup>54</sup>

It is not clear whether Cicero is referring to the spoken or the singing voice, even though “indicating the highest notes” seems not to leave any doubt: however, the reference in several passages to the height of the voice in relation to the instrument, or to an intonation near to the sung note, presupposes that the singing voice was taken as a useful reference to make it possible to ‘give distinction to’ the heights with greater precision, thus distinguishing the single sounds so as to refer them to the intonation of the spoken voice.

### *Breathing, voice and the technique as vocal health*

It seems then that for Cicero vocal exercise had the aim of maintaining vocal agility and flexibility, and assuring intonation, rendering itself independent of the *tonarion*. Another, no less important aim is to augment the breathing

---

<sup>51</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 225: “[...] itaque et idem Gracchus [...] cum eburneola solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret?”.

<sup>52</sup> Second half of the 2nd century B.C., brother of Tiberius Gracchus.

<sup>53</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, X, 27 [*De musica*]: “[...] uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion vocant, modos, quibus deberet intendi, ministrabat [...]”.

<sup>54</sup> CICERO: *De Oratore*, I, 254-255: “solem idem dicere se [...] eo tardiore tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille, adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos non laxare modos, sed totos mutare possumus?”.

capacity with the intention of obtaining sufficient breath for long utterances. In any case, rather than indicating a theoretical and technical study, he is pointing to a long-term effort, without fearing exposure to more dangerous situations which any actor or singer would undoubtedly avoid.

And let us turn to the voice, to breathing, to gestures and the tongue itself: to move and exercise them, there is not so much a need for a theory as for assiduous effort; and with regard to this, the models to imitate, the models which we wish to assimilate, much be chosen with care. We must look not only to the orators, but also to the actors, to avoid imperfections or defects as a result mistaken habits.<sup>55</sup>

So it is necessary to bring the word forth from the quiet refuge of these domestic exercises, into the midst of the crowd, into the dust and racket, into the camp and the battlefield of the forum; we must face up to the gaze of all, and put to the proof our own intellectual capacities, and the preparation made must, in the end, come face to face with the light of reality.<sup>56</sup>

But good vocal technique is not everything; for the profession of orator advice is given as to what exercises are best for speaking correctly what is written down, because:

the majority[...] only exercise the voice, (and that not even with expertise), and the lungs; they increase the speed of speech and brag about their rich vocabulary. And in this they deceive themselves, because they have heard say that, in speaking, one usually learns to speak. But on the contrary, it is truly said that, as a result of speaking in an incorrect way, one easily becomes a poor orator.<sup>57</sup>

So Cicero deals with the problem of technique solely as a strict necessity, referring it partly to the exercising practice of actors and singers, and indeed, almost fearing that an excess of technical concern of the voice and word may

<sup>55</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 156: “[...] iam vocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter, quos imitemur, quorum similes velimus esse. Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformatitem pravitatemque veniamus”.

<sup>56</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 157: cfr. note 17.

<sup>57</sup> CICERO, *De Oratore*, I, 149-150: “Sed plerique in hoc vocem modo, neque eam scienter, et vires exercent suas et linguae celeritatem incitant verborumque frequentia delectatur. In quo fallit eos quo audierunt, dicendo homines ut dicant efficere solvere. Vere enim etiam illud dicitur, perverse dicere homines perverse dicendo facillime consequi”.

obstruct the fluid proceeding of one's own thought and of the content within the rhetorical form. He advocates instead that one should perform exercises in righting rather than in word than in improvisation or vocal technique, so that no-one will be able to protest if the orator be raucous in voice, or poor in tone. He is concerned, however, that the breathing should be correct, and he makes breathing one of the subjects which should take a leading place in the technical study of the voice, together with the gestures and the tongue, for the purpose of obtaining a ready, correct and flexible articulation.

Quintilian, in turn, examines the technical study of the voice in the education of the young orator, and in outlining the components of the *actio*, voice and gesture, he gives a first important indication of the parameters to be taken into account in evaluating the quality of a voice:

The nature of the voice is assessed on the basis of its volume and timbre. The problem of the volume is simpler: in general terms the voice is strong or weak; but between these extreme levels there are intermediary species and between what occupies the lowest levels and what occupies the highest, and vice-versa, there are many degrees. The timbre is more varied: the voice is limpid, raucous, full or feeble, sweet or bitter, contained or diffused, rigid or capable of modulation, sonorous or flat.<sup>58</sup>

Here we have criteria which are still considered valid even now, not even negated by the present-day possibilities which offer us the tools for physical analysis of sound, with which it is possible to measure, within the whole vocal range, the context within which the maximum outcome, or the difference of intensity, can be obtained, and the quality of the timbre can be kept constant. In any case, the statements on the value of exercise and the rules to be followed for an appropriate use and control of the voice remain true and legitimate:

The qualities of the voice, too, like those of anything else, are strengthened if attention is dedicated to them, and are weakened if they are neglected or handled with incompetence.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 14-15: "Natura vocis spectatur quantitate et qualitate. Quantitas simplicior: in summam enim grandis aut exigua est; sed inter has extremitates mediae sunt species et ab ima ad summam ac retro sunt multi gradus. Qualitas magis varia: nam est et candida et fusca, et plena et exilis, et levis et aspera, et contracta et fusa, et dura et flexibilis, et clara et optusa".

<sup>59</sup> QUINTILIAN:, *Institutio oratoria*, XI, III, 19: "Augenter autem sicut omnium, ita vocis quoque bona cura, [et] neglegentia vel inscitia minuuntur".

[...] then the voice must not be forced beyond its own possibilities, because it often proves to be suffocated : it is less clear as a result of being forced too hard, and in turn, if it is uttered with violence, it will burst out in that sound to which the Greeks have given a name which is derived from the early call of the cockerel: [klogmós or kokkysmós].<sup>60</sup>

It is equally clear that attention was also to be given to avoiding those incorrect and even damaging forms of vocal behaviour which alter the tone of the voice, rendering it no longer close to the text, such as happens when the unpleasant tone of voice characteristic of reaching the extreme limit of the vocal range, is used:

There is a tone of voice (called by the Greeks 'sourness') differing from these (the other tones mentioned) which goes almost beyond the vocal range; the harshness of which almost exceeds the natural limits of the human voice.<sup>61</sup>

So, some suggestions are made about other vocal behaviour and capacities, still recommended today, suited to maintaining the continuity of sound, intelligibility of the text, and fullness and richness of tone "It is necessary to prolong all the sounds, then hold the vowels and open wide the throat".<sup>62</sup>

In the expression "open wide the throat" we find one of the many "manners of speaking" which the singing teachers and choirmasters use to encourage their students and singers to free themselves from the tensions which are normally localised in the zone of the pharynx, especially when singing in the high register. In this way, without those tensions, it becomes possible to stabilise the position of the larynx in the lower register in such a way as to throw the dimension of the voice into greater relief.<sup>63</sup> The movement of the tongue, too, is involved in aiding this quest. In fact, the muscles which provide for the changing position of the tongue contribute as much to the 'closing of the throat' as to the 'opening of the throat'. The position of the 'open throat', moreover, "is impeded by every

<sup>60</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 51: "Vox autem ultra vires urgenda non est; nam et soffocata saepe et maiore nisu minus clara est et interim elisa in illum sonum erumpit cui Greci nomen a gallorum immaturo cantu dederunt".

<sup>61</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 169: "Est his diversa vox et paene extra organum, cui Greci nomen amaritudinis dederunt, super modum ac paene naturam vocis humanae acerba [...]".

<sup>62</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 167: "Producenda omnia trahendeque tum vocales aperiendaeque sunt fauces".

<sup>63</sup> JUVARRA, *Il canto*, p. 35.

tension applied to the muscles of the neck, and by every tendency to drag the base of the tongue back”.<sup>64</sup>

The difference and the distance which separate the act of speech from the act of singing always remain clear, even though the two activities, as we have often stated, have many aspects in common and are often mixed and confused with each other, producing results which, for both Cicero and Quintilian, are to be rejected. The reading must be ‘virile’ and of a ‘sweet gravity’, and should not resemble the reading of ordinary prose:

[...] since this is a matter of singing, and the poets claim to sing; the sing-song tone must not be completely eliminated, nor should it be rendered effeminate by trilling,<sup>65</sup> as is fashionable today.<sup>66</sup>

Quintilian returns again to the need to avoid sing-songing, considering the practice inappropriate, and indeed a defect to be avoided:

[...] it is inappropriate not only to adopt a sing-song tone (a widespread defect) or an undisciplined style, but also to introduce a subject without mingling the emotions with it [...];<sup>67</sup>

thus it is a defect:

[...] with which we are particularly afflicted today in all the processes, and in the schools: that of speaking in a sing-song tone. And I do not know whether this is more useless or more ugly. What, indeed, is less suited to an orator than a theatrical intonation, which at times resembles the gabbling of one who is drunk or over-indulging? [...] And if we need to accept this practice at all, then there is no reason not to reinforce that vocal inflection with cithers, flutes [...] even cymbals.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 27.

<sup>65</sup> See JUVENAL, *The satires*, 1, 17 ecc.

<sup>66</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, VIII, 2: “[...] quia et carmen est et se poetae canere testantur; non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata”.

<sup>67</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, I, 56: “in quibus non solum cantare, quod vitium pervasit, aut lascivire [...] adfectibus decet”.

<sup>68</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 57-59: “Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis scholisque, cantandi. Quod inutilius sit an foedius nescio. Quid enim minus oratori convenit quam modulatio scaenica et nonnumquam ebriorum aut comisantium licentiae similis? [...] Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis, immo mehercule, quod est huic deformitati propius, cymbalis adiuvemus”.

Among the qualities which make a good orator, the possession of his voice is thus one of the principal gifts, even though:

[...] not even the voice, if it is not devoid of defects, can ensure the best actio; in fact a good, powerful voice can be used as one wishes, while a bad or weak voice does not permit one to obtain many effects, such as intensification and the cry, and it forces us to adopt certain devices, such as interrupting oneself, lowering the tone of the voice, and resting the irritated throat and the tired lungs with an unpleasant singsong tone.<sup>69</sup>

Even though it is not the task of the orator to review the motives and reasons for the characteristics of the voice, it is even so important that the voice should have a “sweet tone, not that of a rebuke”, and since the modes of modulating voices are so varied, its qualities should be strengthened if one devotes attention to it. The attention paid to the voice from the point of view of health, or in other words as rules for maintaining its state of health, is very interesting. The vocal apparatus, “the throat” is compared to an instrument, the flute, and to its imperfect functioning whenever its maintenance is neglected. It goes without saying that by placing the flute alongside the voice, Quintilian means to refer to the articulation and resonance: the localisation of which in the proprioceptive sensations is referred mainly to the throat, where certain modifications in the vocal tract are also to be found (these were referred to in connection with the expression *a gola bene aperta*:

Just as the flute, although it has received the same amount of air, produces a different sound according to whether the holes are open or closed, or it has not been cleaned sufficiently, or there are cracks present, so the throat, when it is swollen strangles the voice; when it is weak, renders it fuzzy, when it is irritated, renders it raucous, when it is spasmodically contracted, produces a sound like a broken reed. The expired air is also interrupted by an obstacle, like a streamlet by a stone: even if its wave is then reunited further on, this nevertheless leaves a gap after the obstacle. Saliva, too, when there is too much of it, is an obstacle to the voice, when it is exhausted it deprives it of its support. In fact, as in the case of the body, fatigue strikes not only at

<sup>69</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 13: “Sed ne vox quidem [nisi] libera vitiis actionem habere optimam potest. Bona enim firmaque, ut volumus, uti licet; mala vel inbecilla et inhibet multa, ut insurgere et clamare, et aliqua cogit, ut intermittere et deflectere et rasas fauces ac latus fatigatum deformi cantico reficere”.

the moment itself, but subsequently as well.<sup>70</sup>

So then, while the exercise by which everything is strengthened is equally useful to both music teachers and orators<sup>71</sup> the attention and the health, behavioural and food rules which the two professionals of the voice must follow in the characteristic modes and intended uses of their own instruments, are different.<sup>72</sup>

It is not possible to fix a time for taking a walk for someone who is engaged in numerous public affairs, and he cannot prepare his voice to intone all sounds, from the deepest to the highest, nor can he always keep it free from forcing, because he often has to speak in several processes. And the rules relating to food are different, because there is not so much a need for a sweet and delicate voice as one that is powerful and durable.<sup>73</sup>

In this context I would like to stress briefly this different attention to the activities connected with health and the food supply, and also to sexual behaviour, between orators and singers, which throws light not only on what their role was, but also on the question of what type of activity the vocal act was associated with. Professional vocal activity was in fact considered on a par with the training which the athlete gave his own physique, with the aim of maintaining and improving his performance. But I do not wish to go further into this; it is another interesting chapter for investigation, on how the concept of voice and vocal activity was undergoing transformation and hence also the technical approach to it.<sup>74</sup>

Here, then are some objectives for the training of the young. After insist-

---

<sup>70</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 20-21: "Nam ut tibiae eodem spiritu accepto alium clusis, alium paertis foraminibus, alium non satis purgatae, alium quassae sonum reddunt, item fauces tumentes strangulant vocem, optusae obscurant, rasae exasperant, convulsae fractis sunt organis similes. Finditur etiam spiritus obiectu aliquo, sicut lapillo tenues aquae, quarum fluctus etiam si ultra paulum coit, aliquid tamen cavi relinquit post id ipsum quod offenderat. Umor quoque vocem ut nimius impedit, ita consumptus destituit. Nam fatigatio, ut corpora, non ad praesens modo tempus, sed etiam in futurum adficit".

<sup>71</sup> See note 59.

<sup>72</sup> Cf. notes 24 and 25.

<sup>73</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 22-23: "Sed ut communiter et phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, quo omnia conualescunt, ita cura non idem genus est. Nam neque certa tempora ad spatiandum dari possunt tot civilibus officiis occupato, nec praeparare ab imis sonis vocem ad summos, nec semper a contentione condere licet cum pluribus iudiciis saepe dicendum sit. [...] Ne ciborum quidem est eadem observatio; non enim tam molli tenetque voce quam forti ac durabili opus est".

<sup>74</sup> Cf. above, 92.

ing on the responsibility of the teacher to correct defects of pronunciation, Quintilian goes on:

I do not wish that the voice of the boy whom we are teaching should be weakened for this purpose, should become frail like that of a girl, or tremble like that of an old man. [...] What then is the task of this teacher? In the first place, if there are defects of pronunciation, they should be corrected, so that the words come out clear, and an appropriate sound is emitted for each letter. [...],<sup>75</sup>

he also stresses the need to eliminate the defects of manner and emission, as, he says, it is:

intolerable that words should be heard pronounced deep down in the throat, or made to resound in the cavity of the mouth, or that the natural sound of the voice should be altered by an effect of greater fullness – an absolutely unsuitable artifice for a pure declamation, which the Greeks call *kataplasmenon* (this is how the sound of the flute is defined when the holes which make the notes clear are closed, and the breath, passing exclusively from the direct exit, produces a deeper timbre). The actor will also take care [...] that every time that it is necessary to raise the voice the effort shall come from the lungs and not from the head [...].<sup>76</sup>

Aline Rousselle<sup>77</sup> sees in this last statement – in which it is recommended that the vocal effort be referred to the lungs and not the head – a link with a form of childhood vocal education aimed at the use of the chest register. On the contrary, it seems to me more probable that it should be understood as a reference to the realisation of the so-called *appoggio sul fiato*. This interpretation would also seem to be supported by the warnings which immediately precede it, against collapsing the last syllable, “so that the discourse shall be kept uniform”.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria, De prima pronuntiationis et gestus institutione*, I, XI, 1,4: “Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae vocis exilitate frangi volo aut seniliter tremere. [...] Quod est igitur huius doctoris officium? In primis vitia si qua sunt oris emendet, ut expressa sint verba, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur [...]”.

<sup>76</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, I, XI, 6-9: “[...] nec verba in faucibus patietur audiri, nec oris inanitate resonare, nec, quod minime sermoni puro conveniat, simplicem vocis naturam pleniore quondam sono circumliniri, quod Graece *kataplasmenon* dicunt (sic appellatur cantus tibiaram quae, praecclusis quibus clarescunt foraminibus, recto modo exitu graviorem spiritum reddunt). Curabit etiam [...] ut parsibi sermo sit, ut quotiens exclamandum erit, lateris conatus sit ille, non capitis [...]”.

<sup>77</sup> ROUSSELLE, “Parole et inspiration”, pp. 133-134.

<sup>78</sup> QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, I, XI, 8: “Curabit etiam ne extremae syllabae intercidant, ut par sibi sermo sit [...]”. See also in note 40 concerning the need of the voice for health and correct functioning of the lungs, thorax and head.



The sustain mechanism in fact refers to a series of sensations located in the chest and in the epigastric zone; for this reason in the jargon of singers, expressions like *affondare gli acuti* are used, in the sense of sustaining them, etc.<sup>79</sup>

On several occasions both Cicero and Quintilian have laid great stress on the extreme individuality of the voice, which distinguishes people from one another. With these rules, Quintilian further specifies the factors which alter vocal emission and could affect the mechanism adversely. The main task of the singing master will be to correct emissions with the voice *in gola*, or altered in timbre to cause more serious, *katapaplasmena*. The causes of such defects lie in certain incorrect activities on the part of the organs of articulation and resonance; in particular an exaggerated drawing back of the back of the tongue, hyper-contraction of the pharynx and excessive *appoggio* in the pharyngo-larynx area, as has already been seen in the case of expressions such as *aprire bene la gola*, or pushing the lips out excessively at the front, as if it were a tube, resonance in the mouth, with the production of a gloomy and obscure voice, generally indicated by the adjective 'intubata'. Such at least seems to be the meaning provided by the analogy with the sound produced by the flute with all the holes closed. This makes it possible to surmise that technically, the technique of costal-diaphragmatic respiration was known, by which in the stage of emission, it is possible to control the sub-glottal pressure better, or to achieve the so-called *appoggio* or *sostegno del fiato*.<sup>80</sup>

With regard to the other indications relating to the posture, these are still widely shared even today, inasmuch as different stance may help to cause inhibition of correct breathing and the correct position of the sound-producing organs by introducing muscular tensions which alter the whole pneumo-phono-articular mechanism.<sup>81</sup>

Quintilian's positions about early education and the responsibility which adults have in this phase are quite contemporary; especially concerning those who are concerned with this first important pre-school stage:

[...] in children, the hope of very many potentialities shines out; if this is dampened during their growth, it is clear that it is not nature which is

---

<sup>79</sup> On this, see JUVARRA, "La realizzazione dell'appoggio nel canto e il ruolo del fiato nell'emissione e l'evoluzione dell'appoggio", in *Il canto*, pp. 31-35: 35 e 36-42: 39.

<sup>80</sup> Compare the treatment of breathing, and its relative defects QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, XI, III, 53-56. For the physiological aspects see DE SANCTIS - FUSSI, *La parola e il canto*, pp.125-126, 131-139.

<sup>81</sup> The relation between posture, position of the articulatory organs and correct emission of the voice is clearly present in the school of singing: see, in this context, BARTHÉLÉMY, *La voix libérée*, note 29.

lacking but the attention of the adult world. [...] there is not anyone who has not obtained anything through serious study.<sup>82</sup>

and to the objection that intelligence is found in different degrees in different people he replies that:

[...] why disdain the results obtainable up to seven years old,<sup>83</sup> however modest they may be? [...] We must not, then, throw away at once the earliest years, even more so because education is initially based on memory alone, and in children, not only does memory already exist, but it is also more than ever capable of retention.<sup>84</sup>

In this same context, an appropriate example is needed. Thus the insistence on the first *maestri*, or those to whom the child was entrusted; on the need for them to have the widest possible culture, and on the example which they, with their language, would be able to offer. Naturally too stress was laid on the need for a correct example on the part of the nurses, because “they will be the first people whom the child will listen to”.<sup>85</sup> Moreover, if the nurse and the parents (both father and mother) must be of the best possible education themselves,<sup>86</sup> even more so must the pedagogues be, being aware in every case of their lack of erudition”.<sup>87</sup> Thus study must be “like a game: the child receives questions and praise, and will always be contented to be occupied”.<sup>88</sup>

But it is in the grammar school that they must learn the liberal arts, because:

<sup>82</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 2-3: “[...] in pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate, manifestum est non naturam defecisse, sed curam. [...] sed plus efficiet aut minus: nemo reperitur, qui sit studio nihil consecutus”.

<sup>83</sup> At around 7 years old, boys and girls began to attend elementary school, where they learned reading, writing and simple arithmetic; first, between 4 and 7 years, they were entrusted to the pedagogues, usually slaves who dealt with their moral and intellectual training. The grammar school, which represented the secondary level of education, was attended between 9-10 and 14-15 years of age.

<sup>84</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, I, 18,19: “[...] Aut cur hoc quantumquaque est usque ad septem annos lucrum fastidiamus? [...] Non ergo perdamus primum statim tempus, arque eo minus quod initia litterarum sola memoria constant, quae non modo iam est in parvis, sed tum etiam tenacissima est”.

<sup>85</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, I, 4,5: “[...] Ante omnia, ne sit vitiosus sermo nutricibus [...] Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur, et natura tenacissimi sumus eorum quae rudis animis percepimus [...]”.

<sup>86</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, I, 6: “In parentibus vero quam plurimum esse eruditionis optaverim. Nec de patribus tantum loquor: nam Gracchorum eloquentiae multum contulisse accepimus Corneliam matrem [...]”.

<sup>87</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, I, 8: “De paedagogis hoc amplius, ut aut sint eruditi plane, quam primam esse curam velim, aut se non esse eruditos sciat”.

<sup>88</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, I, I, 20: “Lusus hic [studium] sit, et rogetur et laudetur et numquam non fecisse se gaudeat [...]”.

Grammar, furthermore, since it must deal with metre and rhythm, cannot be complete, if it sets aside notions of music.<sup>89</sup>

It is in the age of transition from childhood to adolescence that the greatest care must be taken of the voice:

Very rightly all have recommended saving the voice in a special way in the period of transition from childhood to adolescence, because it is naturally impeded [...] everything, so to speak, is a seedling at this stage, and thus more delicate and exposed to damage.<sup>90</sup>

It should be stressed in this context that both Greeks and Romans compared the phenomenon of the breaking of the voice,<sup>91</sup> typical of puberty, to the sound produced by goats. Aristotle describes at some length the phenomenon during which the childish voice gradually lowers in tone, developing the characteristics of the adult male voice. But this change is accompanied by roughness, and is characterised by great irregularity: it is no longer so sharp and high, but not yet genuinely deep. Also, it is not yet completely stable and recalls the sound of chords that are not perfectly tensed, and are out of tune. On this score, Aristotle had specified that the phenomenon was more evident in those who had begun some kind of sexual activity, while in those who abstained, such as singers and

---

<sup>89</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*. I, IV, 4: “Tum neque citra musicen grammaticae potest esse perfecta, cum ei de metris rhythmisque dicendum sit [...]”.

<sup>90</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*. XI, III, 28-29: “Illud non sine causa est ab omnibus praeceptum, ut parcatur maxime voci in illo a pueritia in adulescentiam transitu, quia naturaliter impeditur, non, ut arbor, propter calorem, quod quidam putaverunt (nam est maior alias) sed propter umorem potius: nam hoc aetas illa turgescit. Itaque nares etiam ac pectus eo tempore tument, atque omnia velut germinant eoque sunt tenera et iniuriae obnoxia”. For a comment relating to the problem of the change of voice see ROUSSELLE, “Parole et inspiration”, p. 136; and aslo Eyben, “Antiquity”, pp. 680-682, 686-687, in particular, pp. 688-691 for a description accordino to the historical and literary sources of alterations in the vocal timbre during the change of voice.

<sup>91</sup> ARISTOTLE: *De animalium generatione*, V, VII, 787b, 32-788a, 1-2; ARISTOTLE, *Generation of animals*, English transl. By Arthur Leslie Peck, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press-William Heinemann Ltd, 19532, pp. 550-551: “And as these changes come about (in sexual development) so the voice also behaves, more so in the males, but the same thing also occurs in the females, but in a less obvious way. It happens that the voice- as some describe it – ‘is breaking’ during the stage in which it is uneven. After this, at the due age, it stabilises at a deep or a high pitch”.

choristers, the change came more slowly.<sup>92</sup>

In the care and education of the voice the breathing has a major role, in that it is closely linked to rhythm, and indeed this combines with and determines the latter. Cicero recalls that the Greeks sought that pauses in speeches:

[...] should be made not in moments when the orator is tired, but in those in which he needs to take breath; they should be indicated not by punctuation marks made by the copyists, but by the rhythm of words and thoughts.<sup>93</sup>

This is a natural consequence of need:

[...] shortness of breath and the need to breathe have made pauses between one sentence and another and intervals between words, necessary. But this invention is so pleasing that, even if someone were gifted with inexhaustible breath, we would not wish him to pronounce his words without pausing: in fact it is pleasing to our ears not only to listen to what the lungs can sustain, but also what they can undertake with ease. Consequently, while the longest sentence may be the one pronounced with a single emission of breath, this is the rule of nature, different from that of art.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> ARISTOTLE, *Historia animalium*, IX (VII), I, 581a, 18-28; in ARISTOTLE, *History of animals*, 3voll., ed. and Engl. transl. by David M. Balme, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press, 1991, pp. 415-416: "Around this age [the age of fourteen years], the voice begins to become more raucous and uneven, no longer high-pitched, but not yet deep and not yet completely uniform, which reminds us of strings of an instrument which are poorly tensed and out of tune: something which is termed 'goat-voice'. All this is more evident in those who undertake sexual activity: in fact in those who devote themselves to it with energy, the voice changes quickly into the virile register; the opposite occurs in the case of those who abstain. When they control it with exercises, as do those who devote themselves to choral singing, the voice remains the same for longer, and undergoes a more subtle change". This is also the opinion of QUINTILIAN: *Institutio oratoria*: XI, III, 19-20.

<sup>93</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 173: "[...] interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librariorum notis sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt [...]"]

<sup>94</sup> CICERO: *De Oratore*, III, 181-182: "[...] clausulas enim atque interpuncta verborum animae interclusio atque angustiae spiritus attulerunt. id inventum ita est suave ut si cui sit infinitus spiritus datus, tameneum perpetuare verba nolimus. Id enim auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse possit. Longissima est igitur complexio verborum, quae volvi uno spiritu potest. Sed hic naturae modus est, artis alius".

Thus, already in dealing with reading exercise, Quintilian insists, as Cicero had done, on the need for practical example, and points the attention to the use of the breath, so that:

[...] the boy can learn when to hold his breath, at what point he should make a pause within the verse, where he should conclude and where to begin a passage or a thought when to raise and when to lower the voice, what to say with the various inflections, what to say more slowly and what more quickly, what with greater excitement and what with greater calm [...] the child must understand what he is reading.<sup>95</sup>

Furthermore the phrase must not be broken up by frequent taking of breaths, nor should it be protracted until no breath remains. The sound of breathing which is nearly exhausted is unpleasant; the breathing is like that of a man who has been immersed in the water for a long time, the intake too lengthy and inappropriate, because it does not take place when we wish, but is forced. Thus, when we are about to utter a particularly long sentence, we need to gather the breath, but in such a way that this takes place rapidly and without noise, and is absolutely not obvious; in other cases the best point for re-taking the breath will be in correspondence with the joining points in the speech.<sup>96</sup>

So the aspects which are considered both by Cicero and Quintilian in the functional use of musical skills in the art of the orator concern the voice – and directly linked to it, the breathing – and those aspects that are connected with rhythm.

To give greater clarity to the role and importance of the breathing for anyone who uses the voice, Quintilian describes certain defective respiratory actions, such as uneven breathing, which causes a tremolo, the whistling sound of those who suck in their breath between the teeth, or those who breathe anxiously or make their breath resound noisily internally, as is the case with some who:

---

<sup>95</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria.*, I, VIII,1-2: “Superest lectio: in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi concludatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu, quid lentius, celerius, concitatius, lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. [...] ut omnia ista facere possit, intelligat”.

<sup>96</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 53: “Spiritus quoque nec crebroreceptus concidat sententiam, nec eo usque trahatur donec deficiat. Nam et deformis est consumpti illius sonus et respiratio sub aqua diu pressi similis et receptus longior et non oportunus, ut qui fiat non ubi volumus, sed ubi necesse est. Quare longiorem dicturis perihodon colligendus est spiritus, ita tamen ut id neque diu neque cum sonofaciamus, neque omnino ut manifestum sit: reliquis partibus optime inter iuncturas sermonis revocabitur”.

[...] actually affect this practice, to give the impression of being overwhelmed by the abundance of the ideas they have conceived [...].

Thus it is also a wrong respiratory practice to cough to the extent of “emitting the best part of the breath through the nostrils while speaking”.

All these practices, while not constituting genuine voice-defects, are nevertheless to be considered the results of the *actio* of the voice.<sup>97</sup> Thus if what changes from one poetic genre to another or from one type of oration to another, is the rhythm, it means that it is the breathing itself which must be modified.

### *Voice and sound*

While both Cicero and Quintilian describe the events and the gestures of the voice, neither of them makes a basic distinction between voice, the physical reality of the vocal sound, and word – the semantic element produced by the articulation of the laryngeal sound. Galen, following his anatomical and physiological observations, was to distinguish in the vocal product between the physical characteristics: intensity (great and small voice), pitch (deep and high) roughness and dryness, and also its capacity for modulation: broken sound, plaintive and so on, and the distinction between fast and slow. Galen thus traces the reality of the voice as a sonorific element back to its productive instrument, the larynx, with the muscles that move it and all the nerves which carry the commands from the brain to the muscles, and the driving force of the lungs acting as bellows. The word, on the other hand, is the articulatory reality, which depends on the organs designed to modify the flow of air and sound, the principal of which is the tongue, but also the action of the nose (the nasal cavity) lips and teeth.

Galen’s studies in this context led to important discoveries such as that of the recurrent nerve (which innervates, and thus controls, the muscles of the larynx) and of the intercostal muscles in the breathing action of inspiration and respiration.<sup>98</sup> Hence the constant movement between two poles: phonation

<sup>97</sup> See QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, XI, III, 55-56: “[...] etiam si non utique vocis sunt vitia, quia tamen propter vocem accidunt potissimum huic loco subiciantur”.

<sup>98</sup> CLAUDIUS GALEN: *De usu partium corporis humani*, in *Claudii Galeni Opera omnia*, hrsg. v. C.G. Kühn, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 20 voll., 1964-1965: voll. III-IV, 1964; Lib.V: xv, e VII: v e VII: xi-xiii, Italian trans. *Opere scelte di Galeno*, edited by Ivan Garofalo e Mario Vegetti, Torino, UTET, 1978 (Classici della scienza, collezione diretta da Ludovico Geymonat), Lib. V: xv, 399-343 pag. 432, Lib. VII: v, 525-526, p. 492; VII: xi, 554-555, pp. 506-507; VII: xii, 557-560, p. 508; VII: xiii, 560-563, pp. 509-510.

and respiration.

In examining how the increase in the tempi of vocal emission after an inspiration does not depend simply on calm respiration but on deep respiration, typical of the winebag blowers or flute or trumpet players,<sup>99</sup> Galen also anticipated the observations on the respiratory mechanism of singers, whose intake of breath tends to be deep and rapid. But in order not to be devoid of strength it is advantageous that one should be capable of using the efficiency of the diaphragm and of the external intercostal muscles to the maximum, thus rendering the use of other muscles minimal. This is done through appropriate respiratory exercises, to be practised in a vertical position, but also in a horizontal position, lying supine or on one side.<sup>100</sup> The discovery that traumas of various kinds to the lungs harm the respiratory system – with consequent diminution of the respiratory volume and the voice, causing a lessening of the intensity of phonation – reminds us once again of two important concerns: the social role of the voice and the voice as symptom of essential, vital activity.<sup>101</sup> The sound which human beings articulate into language is intimately linked with life: the voice is not an additional asset given to man but a fundamental element of the structure of living beings.

Among the exercises for the health of the voice, it is advised that one should not emit air strongly (“as the athletes do”) because this causes cooling and drying of the parts; thus the deepest possible notes are to be emitted or sung. One should definitely refrain from emitting high notes, but the exercise always consists in rising little by little from the deeper notes, and slowly reinforcing the voice on the higher notes. It is the deeper notes which thus constitute the principal and most important source of the well-uttered voice: as much air as possible must be conveyed within by inspiration. It is through the deep and soft notes that it is possible to obtain greater dispersion of humidity. So this “healthy exercise” for the voice acts as the gymnastics of the intellectual and the politician; it is part of school and post-school education, and is intended to introduce air into the body and emit humidity.

---

<sup>99</sup> GALEN, “Sui movimenti dei muscoli”, in *Opere scelte*, II, ix.

<sup>100</sup> DE SANCTIS - FUSSI, *La parola e il canto*, pp. 135-135ff.

<sup>101</sup> Cfr. ROUSSELLE, “Parole et inspiration”, pp. 144-45.

For this medicine, the capacity to emit deep sounds is a guarantee of a good ventilation, and hence of a developed intellect. Thus children, women and eunuchs are obviously lacking in it.<sup>102</sup>

Vocal exercise is carried out as a muscular and respiratory exercise; an element in the integration of the voice in the general conception of the body which is due to school education itself. Thus, reading aloud and the love of poetry are still the things which provide the solid foundation of this knowledge of the body, which perfects the voice and its possibilities so thoroughly. Antyllos also gives an opinion on the exercises which prepare the voice:

[...] In order to declaim better, one should recite from memory, accompanied by the lyre. In declaiming, one holds on to the lower notes, causing the voice to descend as low as possible, and then subsequently one raises it, ascending towards the higher notes. Once these high notes are reached, they should not be held too long, but one should return then to the point of departure, making the voice descend little by little until the deep notes with which we began are reached. The duration of the declamation should be determined by the strength, the pleasure we find in it, and by habit.<sup>103</sup>

### *Concluding observations*

Once again the continuity of a culture of care for the voice is being renewed; today, despite the many suggestions made, it seems to have been lost in favour of a practice which is sometimes over-strenuous and at other times over intellectualised. Vocal activity is above all a psycho-motor practice in which the action of several systems (the nervous, respiratory, phonatory, articulatory and auditory-perceptive) must be “concerted” or must take place according to a quite delicate synchrony. The organised work of the muscles which govern posture, respiration, phonation and articulation, etc., has as its ultimate aim the integration of the voice itself with the general notion of the body. Even simple unison intonation requires a set of operations in which not only the productive mechanism, but also the perceptive and proprioceptive mechanisms are involved directly; in other words the mechanisms of observation and memorisation of all the internal, tactile and muscular sensations which allow the gradual construction of the “corporeal-vocal scheme”. They can be summed up, as Per-Gunnar Alldahl, notes, in attention, interior listen-

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 153.

<sup>103</sup> Ibid.



ing and active concentration; attention to one's own voice, and also in relation to others', and towards the mechanisms of control of the intonation, which is influenced by the vocal register, the chosen dynamics, and the timbre.<sup>104</sup> Thus this is a question of abilities which can be used not simply within the musical context (even if this does exploit them and in didactic terms care is taken of their greater development), but also in extra-musical contexts, by improving and (when occasion permits) providing better maintenance of our perceptive capacities on the one hand, and communicative abilities on the other.

One often has the feeling today that in musical teaching attention is mainly given to the material used, to overall musical activities to be undertaken, and naturally to the question of whether they are more or less demanding or 'motivating'. On the other hand, the interest of those involved with vocal training seems to underestimate childhood vocal education, in order to devote greater attention to the already formed, adult voice. The impression that one gets is that it is still taken for granted that singing together, in chorus, is motivating in itself, and represents a sufficient vocal practice, setting aside the value of an adequate vocal education from the earliest years, primary as health education, and indeed education for the "voice as a model of health".<sup>105</sup>

In the end, what does it serve mute men to have that divine spirit in them?  
For this reason, if we have received no greater gift from the gods than the gift of words,  
What should we esteem as equally worthy of care and effort,  
or in what should we wish to excel among men  
more than in what men themselves excel amid all the other animals?<sup>106</sup>

(Engl. trans. Brian Williams)

---

<sup>104</sup> PER-GUNNAR ALLDAHL, "L'intonazione del coro. Manuale teorico-pratico per direttori di coro, coristi, cantanti", edited by Fabio Lombardo and Silvio Segantini, Firenze, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale, 2000, p. 18.

<sup>105</sup> I am grateful to my friend Dr. Mario Rossi, phoniatrician at the *Centro di foniatría e audiologia* of the University of Padova who, in pointing out this equivalence, called my attention to rethinking my own way of understanding *vocalità*, its principles and aims, above all in the context of pedagogy and education and infancy.

<sup>106</sup> QUINTILIAN: *Institutio oratoria*, II, XVI, 17: "Denique homines quibus negata vox est quantum adiuvat animus ille caelestis? Quare si nihil a dis oratione melius accepimus, quid tam dignum cultu ac labore ducamus aut in quo malimus praestare hominibus quam quo ipsi homines ceteris animalibus praestant?". See also CICERO: *De Oratore*, I, 32-33.

‘Linguarum non est praestantior ulla latina’  
 Le ‘*Harmoniae morales*’ di Jakob Handl Gallus  
 e il latino a Praga nel XVI secolo

Molto è stato scritto negli ultimi tempi su Jakob Handl Gallus e le mie parole non aggiungeranno quasi nulla di nuovo alla conoscenza della sua opera.<sup>1</sup> Ciononostante, le assidue ricerche condotte sulla biografia del compositore sloveno, in Austria Boemia Moravia e Slesia, non hanno contribuito del tutto a fare luce su alcuni aspetti fondamentali della sua personalità artistica. Mancano, per esempio, le risposte agli interrogativi più volte sollevati circa la sua dimestichezza con i circoli intellettuali di Praga, città ove il maestro si trasferì intorno alla metà del 1586 dopo essere stato *choro praefectus* a Olomouc (Olmütz) e in altri luoghi della Moravia. Inoltre, l’impiego presso la chiesa di Svati Jan na Bržehu in qualità di *regens chori* fa di Gallus una figura di secondo piano se confrontata con Philippe de Monte e Charles Luython, i quali operavano alle dirette dipendenze dell’imperatore Rodolfo II. Il maestro, tuttavia, trovò conforto al suo probabile isolamento nell’amicizia con i poeti e con gli accademici praguesi. Tra questi Jakob Chimarraeus, cappellano di corte e cantore che favorì l’attività di Gallus, e fu da questi ricambiato con la composizione dell’ode a sei voci *Chimarraee tibi io*,<sup>2</sup> Jan Sequenides Černovický, il cui sostegno fu indispensabile per la pubblicazione dei *Moralia* (1596),<sup>3</sup> e gli scrittori che più o meno direttamente hanno contribuito con i loro testi alla confezione di una parte di questa raccolta.<sup>4</sup>

La scelta di Gallus di dare alle stampe nel pieno della sua maturità artistica opere profane in lingua latina, e le suggestioni cui fu sottoposto quando pervenne a tale decisione, sono i motivi sui quali si può ancora ragionare, senza la pretesa di offrire una soluzione definitiva del problema.

Prima di affrontare tale argomento è utile gettare uno sguardo alla tradizione della polifonia scolastica e ai mutamenti avvenuti dopo la metà del XVI

<sup>1</sup> L’ultimo ponderoso contributo è il volume di EDO ŠKULJ, *Clare vir. Ob 450 letnici rojstva Iacobusa Gallusa* [Clare vir. a 450 anni dalla nascita di Iacobus Gallus], Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 2000, in particolare, per il tema qui affrontato, cfr. il cap. *Gallusovi madrigali* [I madrigali di Gallus], pp. 245-297.

<sup>2</sup> DRAGOTIN CVETKO, *Iacobus Handl Gallus vocatus carniolanus*, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1991, p. 33.

<sup>3</sup> JACOB HANDL, *The ‘Moralia’ of 1596*, ed. by Allen Bennet Skei, Madison, A-R, 1970.

<sup>4</sup> Alcune testimonianze sui contatti di Gallus con gli umanisti di Praga sono state raccolte da JITKA SNIŽKOVÁ, *Iacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten*, in *Iacobus Gallus and his Time*, ed. by Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn, Ljubljana, The Slovene Academy of Sciences and Arts, 1985, pp. 134-141.

secolo nella media Europa, in virtù della graduale affermazione delle lingue nazionali a discapito del latino.

Anzitutto va rilevato che la grande diversità tra l'Italia e i paesi dell'Europa centrale è costituita in questi ultimi dall'uso estensivo del latino, non solo come lingua dell'amministrazione e della chiesa cattolica, ma anche della letteratura e in special modo della lirica. La forza del latino promanava dalle scuole e dalle università e la sua codificazione era avvenuta anche in senso poetico, quale veicolo dell'espressione personale degli autori, in quanto mancava qualsiasi unità linguistica tra polacchi tedeschi ungheresi ruteni slovacchi cechi sloveni e croati, e non sussistevano le condizioni per motivare un legame analogo a quello con il volgare reclamato dai letterati di casa nostra («è necessario essere latino chi vuol essere buon toscano» afferma Cristoforo Landino).<sup>5</sup> Alla cospicua tradizione scolastica si contrappongono, comunque, le tendenze dei maestri tedeschi e francofiamminghi operanti in quel vasto territorio, che iniziarono a privilegiare i nuovi generi profani – madrigale chanson villanella e Lied – riservando la lingua morta quasi esclusivamente al settore della musica sacra. In questo quadro l'opera di Gallus si distingue da quella dei coetanei, soprattutto olandesi, i quali, con la tipica abilità di chi è abituato a pensare in varie lingue, si adattarono presto a musicare pezzi in italiano, francese e tedesco. Con una singolare inversione di rotta il *carnolianus*, nelle *Harmoniae morales*<sup>6</sup> e nei *Moralia*, optò invece per i versi di Lilio, Vitale, Asmenio, Virgilio, Catullo, Massimiano, Ovidio e Marziale, al cui fianco volle collocare 37 componimenti di autori cechi anonimi, riuniti nell'antologia *Carmina proverbialia* (1576), e alcuni segmenti dei *Proverbia dicteria* di Andreas Gartner (1575), come si può vedere nella lista che segue, frutto dei minuziosi confronti attuati da Allen Bennet Skei, Heinz Walter Lanzke e Edo Škulj:<sup>7</sup>

<sup>5</sup> BOJAN BUJIČ, *Humanist Tradition, Geography and the Style of Late Sixteenth-Century Music*, in *Gallus carniolus in evropska renesansa [Gallus carniolus e il rinascimento europeo]*, I, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1991, pp. 7-22.

<sup>6</sup> Le edizioni più accreditate di quest'opera sono: JACOBUS GALLUS CARNIOLUS, *Harmoniae morales quatuor vocum*, ur. Dragotin Cvetko in Ludvik ŽEPIČ, Ljubljana, Slovenska Matica, 1966; e ID., *Harmoniae morales*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1995 (*Monumenta Artis Musicae Sloveniae*, 26).

<sup>7</sup> ALLEN BENNET SKEI, *Jakob Handl 'Moralia'*, I, Ph.D. diss., University of Michigan, 1965, pp. 76-78; ID., *Jakob Handl 'Moralia'*, «The Musical Quarterly», LII, 1966, pp. 431-447; HEINZ WALTER LANZKE, *Die weltlichen Chorgesänge 'Moralia' von Jacobus Gallus*, Doktorwürde Diss., Universität zu Mainz, 1964, pp. 13-16; JACOBUS GALLUS, *Harmoniae morales*, ur. Edo Škulj cit.

*Harmoniae morales* lib. I, 1589

- 1 Dii tibi, si qua pios (VIRGILIO, *Eneide*)  
 2 O fortuna potens (*Anthologia latina*)  
 9 Anna soror (OVIDIO, *Heroides*)  
 10 Heu, crucior certe (GARTNER, *Proverbia dicteria*)  
 11 Nusquam tuta fides (*Carmina proverbialia*)

*Harmoniae morales* lib. II, 1590

- 15 Si vis laudari (*Carmina proverbialia*)  
 16 Si tibi gratia (*ivi*)  
 17 Nil est asperius misero (CLAUDIANO, *Eutropius* e *Carmina proverbialia*)  
 18 Hanc volo quae non vult (AUSONIO, *Epigrammata*)  
 20 Quod licet, ingratum est (OVIDIO, *Amores*)  
 21 Dulcis amica, veni (*De Philomela*)  
 22 Si vox est, canta (OVIDIO, *Ars amatoria*)  
 23 Perfer et obdura (OVIDIO, *Amores*)  
 24 Si proluxa facit sapientem barba (*Carmina proverbialia*)  
 25 Quisquis amat dictis (*Anthologia latina*)  
 26 Ne iactes (*Carmina proverbialia*)  
 27 Vos, qui nulla datis (*ivi*)  
 28 O homo, si scires quidnam esses (*ivi*)  
 29 Nemo placet stultis (*ivi*)  
 30 Vitam quae faciant beatiorem (MARZIALE, *Epigrammata*)  
 31 Libertas animi cibus est (*Carmina proverbialia*)  
 32 Barbara, Celarent, Darii, Ferio (logica classica)  
 31 Vivite felicies (VIRGILIO, *Eneide*)

*Harmoniae morales* lib. III, 1590

- 34 In terra sumus rex est (*Proverbia dicteria* e *Carmina proverbialia*)  
 35 Cui dolus est gratus (*ivi*)  
 36 Archipoeta facit versus (*Carmina proverbialia*)  
 37 Doctus ait se scire nihil (*ivi*)  
 39 O quam dura premit miseros (MASSIMIANO, *Elegiae*)  
 40 Sunt tibi vitandis sermones (*Proverbia dicteria* e *Carmina proverbialia*)  
 41 Quid sis, quid fueris (*Carmina proverbialia*)

42	O mors quam dura ( <i>ivi</i> )
43	En ego campana ( <i>ivi</i> )
44	Numquam bella bonis ( <i>ivi</i> )
46	Linquo coax ranis ( <i>ivi</i> )
51	Lex et natura ( <i>ivi</i> )
52	Opto placere bonis ( <i>ivi</i> )
53	Pascitur in vivis livor (OVIDIO, <i>Amores</i> )

In apparenza, dunque, il lavoro svolto da Gallus sembra discendere dalla linea definita dai *magistri* del primo Cinquecento, Konrad Celtes e Petrus Tritonius. Qui basterà ricordare che Celtes fondò una serie di società di studiosi, tra le quali la *Sodalitas litteraria danubiana*, fiorita a Vienna sotto l'imperatore Massimiliano nel 1497 e assunta a modello per altri circoli umanistici, nonché le varie edizioni musicali usate in tale ambito, come le *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* dell'atesino Tritonio (1507), le odi oraziane delle *Harmoniae poeticae* di Paul Hofhaimer e Ludwig Senfl (1539) o le *Melodiae prudentianae et in Virgilium* di Nikolaus Faber con le musiche di Lucas Hordisch e Sebastian Forster (1533). Il legame con le *Harmoniae morales* di Gallus – molto meno con i *Moralia* che sono a cinque, sei, otto voci – è evidenziato dall'uso comune di testi in voga nei sodalizi letterari e dalla loro realizzazione a quattro parti, ove la scelta del quattro è dettata dalla perfezione attribuita a codesto numero in obbedienza alla simbologia pitagorica.<sup>8</sup> All'epoca dei *Moralia*, però, la relazione storica tra l'omofonia e la lirica classica era una convenzione estinta anche nel cuore dell'Europa. Heinrich Loriti Glareanus, molto prima che in Italia, nel suo *Dodecachordon* (1547) separa i *phonasci*, esecutori di monodia intesa anche come canto omofono a più voci, dai polifonisti o *synphonetae*. Da un punto di vista banalmente formale Gallus sembra proseguire sulla via tracciata dagli illustri predecessori dianzi nominati, ma la struttura delle *Harmoniae morales* smentisce tale asserto con l'assimilazione dello stile del madrigale e del mottetto, diversamente dalla trama sillabica dei lavori scolastici regolati sulla cadenza dei metri, accolta dall'autore come una delle tante componenti a lui care, opportunamente adattata al disegno polifonico.<sup>9</sup>

Sul ricorso al latino da parte di Gallus alcuni studiosi hanno formulato una

---

<sup>8</sup> GIUSEPPE VECCHI, *Lirica di Catullo e umanesimo musicale*, in Id., *Dulce melos*, IV, Bologna, AMIS, 1982, pp. 9-19, cfr. anche l'introduzione a *Petri Tritonii Melopoiae sive harmoniae tetracenticae*, a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, AMIS, 1967.

<sup>9</sup> Il rapporto paradigmatico tra le *Harmoniae morales* e i circoli intellettuali di Praga è stato indagato anche da HARTMUT KRONES, *Musik und Humanismus im Prag Rudolfs des II. am Beispiel der Moralia von Iacobus Gallus*, «Wiener humanistische Blätter», XXXIII, 1992, pp. 57-74.

manciata di ipotesi non prive di interesse. Frattanto bisogna rammentare che il musicista elogia la lingua nella prefazione e in uno dei suoi *moralia* (H. m., III, 49).<sup>10</sup> Sebbene gli italiani «si divertano nell'ascoltare madrigali» e siano attratti da napolitane e villanelle, o se i francesi e i tedeschi inorgogliscono nell'udire musiche intonate nelle rispettive lingue, scrive Gallus nella lettera prefatoria, è da ritenersi superiore il latino, perché «italus, gallus, germanus sive polonus» che sia, nessuno può vantarsi del proprio intelletto se non conosce la lingua dei classici, che è l'unico idioma per la trasmissione del sapere e in quanto tale il più diffuso, anche se ingiustamente negletto dai musicisti («Latinam linguarum reginam in hoc genere penè deserta video»):

*Harmoniae morales* lib. III, 49

Lingarum non est praestantior ulla latina,  
 quam quisquis nescit, barbarus ille manet,  
 sis Italus, Gallus, Germanus sive Polonus,  
 nil nisi vulgaris diceris, arte rudis,  
 quisquis latine nequit, nulla se iactet in arte,  
 nil scit, nil didicit, barbarus ille manet.

Dragotin Cvetko ha giustamente opinato che il compositore conoscesse il tedesco e il ceco, ma quale *carniolanus* come amava definirsi, forse non sentiva come proprio nessuno dei generi che si erano imposti di recente nella musica profana.<sup>11</sup> In quel giro d'anni le lingue slave avevano fatto la loro apparizione solo nelle raccolte di canti devozionali e nel rito delle chiese riformate, ossia presso gli utraquisti boemi e i seguaci sloveni e croati di Lutero. È probabile che Gallus si sia servito del latino in base alla propria estraneità alle lingue di uso comune nel repertorio secolare. Quanto a dire che da sloveno, non potendo rivolgersi alla parlata materna, egli si è forzatamente rivolto al latino. Se così non fosse egli non avrebbe utilizzato la forma del madrigale per dare il suono ai testi scolastici, rompendo con una vecchia consuetudine dei centri da lui frequentati in Austria, Slesia, Boemia e Moravia. In questo senso non deve trarre in inganno il fatto che qualche altro compositore, attivo a Praga nello stesso torno di tempo, abbia composto lavori profani in latino. Per esempio i *Madrigalia, tam italica, quam latina* a cinque-sei voci di Camillo Zanotti (Nuremberg, Gerlach,

<sup>10</sup> D'ora in avanti al titolo dei singoli brani dell'opera di Gallus farà seguito la sigla H. m. (= *Harmoniae morales*), con il numero ordinale indicante il volume di appartenenza e il cardinale riferito alla posizione del brano nell'intera collezione comprendente tre libri.

<sup>11</sup> CVETKO, *Iacobus Handl Gallus vocatus carniolanus* cit., pp. 102-103.

1590)<sup>12</sup> sono di tono elogiativo per onorare le nozze di Vilelm z Rožbemberka con Polyxena Pernstein e i versi latini hanno le medesime caratteristiche di quelli italiani.<sup>13</sup> Per quanto paradossale possa sembrare, allora, i testi classici e quelli dei coetanei cechi sarebbero serviti al Nostro per affermare la propria appartenenza al ceppo sloveno o, quantomeno, per esprimere indifferenza nei confronti della moderna ‘linea nazionale’.

Un altro elemento da non trascurare, per una più intima conoscenza dell’itinerario spirituale di Gallus, concerne la diffusione in Boemia delle *fraternitates litteratorum*, associazioni laiche formate da borghesi e studiosi, di norma impiegati per l’esecuzione di polifonie, canti monodici in latino e in ceco. Questi gruppi, a fronte della defezione degli istituti ecclesiastici sin dal tempo delle guerre hussite, prestavano servizio stabile presso le chiese della capitale e non erano alieni dal mutuare la lezione dei compositori chiamati alla corte imperiale.<sup>14</sup> Ordunque, non sarebbe stato impossibile per Gallus coniugare le formule del madrigale con la prassi vetusta delle odi a più voci, spinto dai colleghi di qualche *literátská bratrstva*. Quali, per esempio, la *fraternitas* della chiesa di San Giovanni, ove Gallus svolgeva le mansioni di *kan-tor*, o i sodalizi di San Michele e Santo Enrico.<sup>15</sup> A questo fine Jitka Snižková ha potuto riesumare l’inventario dei libri posseduti dal maestro, una messa parodia a cinque voci *super Levavi oculos meos* e un foglio a stampa di grande formato con le odi funebri per la scomparsa di Gallus avvenuta nel 1591.<sup>16</sup>

Inventario a parte, steso in ceco e sottoscritto tra gli altri dal fratello Girzik e dall’umanista Jan Šuman, è la collocazione della messa nel *Graduale latino-bohemicum* della Biblioteca Universitaria di Praga a destare la nostra curiosità. Il manoscritto in questione, redatto dalla corporazione di San Michele nel 1578, assembla brani in latino e in ceco, alcuni dei quali dovuti alla penna di Jan Trojan Turnovský. La messa ove compare il nome di Gallus

<sup>12</sup> EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANÇOIS LESURE - CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 [Il nuovo Vogel]*, Pomezia, Min-koff, 1977, 3014.

<sup>13</sup> ROBERT LINDELL, *Music at the Court of Rudolf II*, in *Gallus carniolus in evropska renesansa [Gallus carniolus e il rinascimento europeo]*, II, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1992, p. 160.

<sup>14</sup> JAN KOUBA, *Od husitsví do Bílé hory [Dagli hussiti alla Montagna bianca]*, in *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby [La musica nelle storia dei cechi dal medioevo ai tempi moderni]*, Praha, Supraphon, 1989, pp. 83-146: 98-100.

<sup>15</sup> ALLEN BENNET SKEI, *Handl, Jacob*, in *The The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, VIII, pp. 140-142: 141. Sull’oda si legga il recente contributo di CLAUDIO GALLICO, *Oda è canto. Livelli musicali di umanesimo*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIV, n. 2, 1999, pp. 207-229.

<sup>16</sup> SNIŽKOVÁ, *Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage [Contributo sul rapporto di Jacob Gallus Handl con Praga]*, «Muzikološki Zbornik», VI, 1970, pp. 12-19; ID., *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten cit.*

è concepita secondo una versione utraquista difforme dalla liturgia romana, mancando del *Sanctus del Benedictus* e dell'*Agnus Dei*, sostituiti dai mottetti *Laus tibi Christe*, *Mittit ad Virginem* e *Beata es Virgo Maria*, con interpolazioni al tenor e al discantus di melodie estratte dal graduale boemo.<sup>17</sup>

Infine, il foglio intitolato *In tumulum Iacobi Handेलii Carnioli insignis musicae practicae Artificis*, arricchito dall'emblema della *Pax et concordia* e dall'effigie del defunto, raccoglie gli epicedia di Jan Khernerus Plzenus, dal 1585 rettore presso l'università carolina, di Martin Galli, Jan Matthiolus Vodniansis e Jan Sequenides Černovický, rispettivamente rettore, *succentor* e gentiluomo in ruolo alla scuola di Sant'Enrico.<sup>18</sup>

Le *Harmoniae morales* sono edite in tre parti per un totale di 53 brani. Il libro primo, con 14 pezzi, ha per titolo *Quatuor vocum liber I harmoniarum moralium quibus heroica, facetiae, naturalia, quodlibetica, tum facta fictaque poetica & c. admixta sunt* (Praga, Nigrin [=Černý], 1589).<sup>19</sup> Il secondo e il terzo, impressi con privilegio imperiale sempre da Nigrin a Praga nel 1590, contengono ciascuno 19 e 20 brani. L'opera è dedicata agli amici ed estimatori che hanno convinto Gallus a redigere tali componimenti («Iacobus Handl suis musicaeque amicis»). Una dedica nient'affatto retorica, poiché v'è motivo di credere che gli fossero state mosse talune critiche circa il suo lavoro di autore interamente devoto alla musica sacra.

I brani collezionati da Gallus non appartengono *in toto* al genere dei *moralia*, ossia non perseguono sempre intenti didattici, poiché la tipologia cui si rivolge il compositore è etica in una dimensione più ampia rispetto al dettato degli umanisti. Per quanto riguarda l'uso delle fonti, egli si avvale della lirica classica con assoluta disinvoltura (da cui l'adozione nel titolo del termine *quodlibetica*) e collega versi distanti o giustappone i nuovi agli originali, per creare una migliore corrispondenza tra il testo e la costruzione polivoca.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> SNIŽKOVÁ, *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten* cit., pp. 135-137. Il problema della messa studiata dalla Snižková va inquadrato non tanto nell'ottica della specialità o dell'eccezione, quanto di un uso strumentale di una tradizione comune anche alla chiesa cattolica. Per esempio, all'epoca di Franchino Gaffurio a Milano era invalsa la prassi di intervenire sull'ordinario con i mottetti *missales* per questioni di carattere devozionale, ossia in relazione alle festività previste dal calendario liturgico della diocesi. Queste deroghe, visibili nella cosiddetta *missa brevis*, rispondono a criteri diversi da quelli che regolano gli adattamenti della messa utraquista, che sono invece il frutto di una scelta dogmatica. La precisazione, al fine di evitare qualsiasi fraintendimento, mi è stata suggerita dal professor Giulio Cattin, cui va il mio sentito ringraziamento.

<sup>18</sup> SNIŽKOVÁ, *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten* cit., pp. 137-139.

<sup>19</sup> Cfr. l'edizione moderna di Cvetko e Žepič cit. a nota 6.

<sup>20</sup> Come attestano anche le provenienze più disparate nell'elenco dei riconoscimenti: SKEI, *Jakob Handl 'oralia'*, «The Musical Quarterly», LII, 1966, pp. 431-447: 432, 438.



La modernità di Gallus si esprime con l'uso vario del contrappunto e in quello altrettanto impressivo delle situazioni armoniche; di rado però egli ricorre al cromatismo, che della musica d'avanguardia è uno dei tratti emergenti. Anche i canoni della *imitatio naturae* occupano in questo caso uno spazio ragguardevole. Gallus applica i principi della mimesi osservando il cadenzare dei versi, mediante la traduzione del metro in note che obbediscono blandamente alla prosodia, e si affida alle tecniche del madrigale onde rappresentare il valore figurativo delle parole. Il procedimento è alquanto marcato nei brani che hanno per soggetto gli animali. *Currit parvus lepulus* (H. m., I, 4), *contrafactum* dell'antico motivo di Jan Campanus Vodnianský intonato dagli studenti di Praga (*Flevit lepus parvulus*), dipinge la corsa della lepre con alcuni madrigalismi su «ascendo».<sup>21</sup> Come nelle prefazioni ad altre opere l'autore ironizza poi con il proprio nome in *Gallus amat Venerem* (H. m., III, 36), ma in questo caso il gallo non ha una fisionomia zoomorfa e soffre le pene d'amore dell'uomo, mentre l'onomatopea alla parole «cucuri curit», pronunciate in successione scalare da tutte e quattro le voci, getta una luce malevola sul modello del lamento amoroso tipico del madrigale coevo (Es. 1).

Alla gallina è dedicata la settima delle *Harmoniae*, *Quam gallina suum parit ovum*, che ricorda per la rapida scansione degli accordi il chiocciare di *Ein Hennlein weiss* di Antonio Scandello (*Neue und lustige weltlichen deutsche Liedlein*, 1570).<sup>22</sup> La trama del madrigale di Gallus è comunque dotata di espressioni più varie rispetto al tessuto omofono del Lied. Vi hanno risalto il cambio dal tempo ternario in binario e l'imitazione del cocodè, «glo-glo, gloc-ci-nat», ove, in corrispondenza dell'ultima sillaba, il soprano sale di quarta e poi tutte le voci all'improvviso compiono il balzo da Do a Sol maggiore. Similmente in *Permultos liceat cuculus* (*Moralia*, 27), tratto dai *Carmina proverbialia*, Gallus fa saltare di quinta e di quarta le voci che pronunciano il «cu-cu». Così ancora in *Anseris est giga* fanno capolino l'oca, il cuculo e il corvo, mentre in *Liquo coax ranis* (H. m., III, 46) la stupidità della gazza viene paragonata a quella delle persone che parlano senza aver nulla da dire, con probabile riferimento ai detrattori del musicista, «pica sibi propria garrulitate placet» (Es. 2).

I due distici elegiaci di *Dulcis amica veni* (H. m., II, 21), ispirati al *De Philomela* dell'XI secolo, esaltano gli artifici canori dell'usignolo. L'autore, invece di affidarsi a un'improbabile onomatopea, preferisce marcare con insi-

<sup>21</sup> DANILO POKORN, *Animal Pictures in Gallus' 'Moralia'*, in *Jacobus Gallus and his Time* cit., pp. 118-133; oltre al contributo di Pokorn si può leggere l'analisi formale relativa alla musica per il distico elegiaco di Catullo *Odi et amo*, proposta da PETER ANDRASCHKE, *Textwahl und Sprachbehandlung in den 'Moralia' von Jacobus Gallus*, in *Gallus in mi - Gallus und Wir*, Ljubljana, Slovenski Glasbeni Dnevni, 1991, pp. 71-79.

<sup>22</sup> POKORN, *Animal Pictures in Gallus' 'Moralia'* cit., pp. 122-123.

stenza la parola «mille» alludendo alle molteplici *nuances* dell'uccello in questione. Il medesimo sintagma, connaturato al madrigale sin dai tempi di Archadelt (cfr. le parole «di mille morti» in *Il bianco e dolce cigno*), viene riproposto da Gallus in *Archipoeta facit versus* (H. m., III, 36), allo scopo di deridere gli scrittori avvezzi a creare versi di encomio per tanti colleghi, secondo un atteggiamento che evidenzia l'intercambiabilità del frasario e lo svuota di qualsiasi partecipazione emotiva (Es. 3).<sup>23</sup>

Ancora in relazione alla falsa cultura, *Doctus ait se scire* (H. m., III, 37) descrive l'immaginaria erudizione dell'uomo incolto.<sup>24</sup> La tensione dinamica risultante dalla distribuzione degli attacchi, ossia la tecnica di far entrare separatamente le voci, rende questo brano uno dei più arditi della raccolta e pregiudica qualsiasi comparazione con le canzonette italiane che illustrano la figura del pedante, o dei poeti adusi alle sperimentazioni linguistiche più radicali all'insegna dell'antipetrarchismo.

Del pari complesso è *Heroes, pugnate viri fortissimi!* (H. m. I, 12), che inizia largo e maestoso come un mottetto ed evoca indi il clima della battaglia mediante una scrittura fitta e nervosa, piegata a raffigurare gli scoppi delle «bombardae» (esemplare la condotta su «bom, bidi, bidi-bom» e l'analogo «fam, fari, fari-ron»). Sebbene il tratto descrittivo emerga con prepotenza, come in taluni brani di Matteo Flecha, maestro spagnolo allogato presso la cappella rudolfina, Gallus non tralascia qui l'insegnamento dei *magistri* e traduce i valori delle note secondo uno schema pseudoquantitativo per la corretta definizione del ritmo versale (Es. 4).

Gli esempi riprodotti inducono a ritenere che le *Harmoniae morales* circolassero nell'ambiente intellettuale di Praga, durante il periodo felice che vide la corte degli Asburgo impegnata in un'opera di mecenatismo a favore della città d'oro. Tale doveva essere il luogo deputato per l'esecuzione di questi madrigali latini, moraleggianti quanto i *consilia* di Johannes Murnelius (*Sententiae et proverbia ex Plauto, Terentio, Virgilio, Ovidio, Horatio*, 1534), di Johannes Anysius (*Sententiae morales*, 1529) o di Johannes Camerarius (*Opuscula quedam moralia*, 1583), che predicano la vanità dell'uomo, l'amore e la finitezza delle cose attraverso citazioni carpite agli *auctores* classici. Nelle *Harmoniae* di Gallus riverbera la sapienza antica, quale fonte di ispi-

<sup>23</sup> Archadelt realizza il madrigalismo con una formula simile, ma di segno opposto, mediante l'inversione dei termini. Mentre Gallus attua il passaggio dall'imitazione all'omioritmia, ribattendo a lungo e in modo percussivo le medesime note alla parola «mille» («Archipoeta facit versus pro mille poetis»), il maestro fiammingo, nel testo di Giovanni Guidiccioni, antepone il passo omoritmico all'imitazione per conferire il senso di eco alla medesima parola; cfr. tra le varie edizioni: JACQUES ARCADELT, *Venti madrigali a quattro voci dal I libro*, a cura di Luigi Lera, Udine, Pizzicato, 1989, pp. 42-43.

<sup>24</sup> Su cui CVETKO, *Jacobus Handl Gallus vocatus carniolanus* cit., p. 79.

razione per il bel poetare e per la forza della logica (su cui i versi di *Barbara Celarent* usati in chiave mnemotecnica), e quale strumento di elezione per il libero dibattito tra uomini di cultura.<sup>25</sup> La scelta di rinnovare la tradizione accademica sfruttando uno stile variamente atteggiato, si configura come un esercizio erudito e seducente, ma anche solitario e retrospettivo al cospetto del nuovo corso impresso alla polifonia e degli eventi politici che di lì a poco sconvolgeranno la media Europa. La reazione degli Asburgo non lascerà traccia di quell'umanesimo che a Praga aveva inglobato le istanze del verbo husita, coinvolgendo anche l'università carolina, dalle cui fila furono allontanati tutti i cattolici per formare una classe borghese compattamente evangelica e ceca.<sup>26</sup> A queste idee potrebbe essersi fugacemente accostato Gallus, se, come credo, sono da reputare valide prove l'amicizia con il rettore dell'ateneo Jan Plzenus, con il musicista utraquista Turnovský e con gli umanisti delle società dei santi Michele ed Enrico. Frequentazioni alle quali si aggiungono la citata messa del *Graduale latino-bohemicum* e il contributo alla composizione dei *Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesange* del teologo protestante Nicolaus Selnecker (Leipzig, Beyer, 1586) con la musica per *O Herre Gott in meiner Noth ruff ich zu dir*.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> LANZKE, *Die weltlichen Chorgesänge 'Moralia' von Jacobus Gallus* cit., p. 33.

<sup>26</sup> Ricavo queste notizie dal documentato saggio di ANNA SKÝBOVÁ, *Le ordinazioni dei sacerdoti utraquisti a Venezia nella prima metà del XVI secolo*, in *Italia e Boemia nella cornice del rinascimento europeo*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1999 (Civiltà veneziana, 49), pp. 51-65: 67.

<sup>27</sup> CVETKO, *Iacobus Handl Gallus vocatus carniolanus* cit., pp. 103, 121.

## Esempi musicali / Musical examples

Es. / Ex. 1 – J. H. GALLUS, *Gallus amat Venerem*, miss. / bars. 19-23.

[con]fec-tum cu - cu-ri cu - rit o - pus cu - rit  
 [con]fec - tum cu - cu-ri cu - rit o - pus  
 [con]fec-tum cu - cu-ri cu - rit o - pus  
 [con]fec-tum cu - cu-ri o - pus

Es. / Ex. 2 – J. H. GALLUS, *Quam gallina suum parit ovum*, miss. / bars. 24-28.

[o]nus glo-glo glo-glo gloc-ci - nat, glo-glo glo-glo gloc-ci - nat  
 [o]nus glo-glo glo-glo gloc-ci - nat  
 [o]nus glo-glo glo-glo gloc-ci - nat  
 [o]nus glo-glo glo-glo gloc-ci - nat

Es. / Ex. 3 – J. H. GALLUS, *Archipoeta facit versus*, miss. / bars. 5-11.

musical score for the first system, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The lyrics are: [ver]sus pro mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le.

musical score for the second system, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The lyrics are: mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le mil - le po - e - tis.

Es. / Ex. 4 – J. H. GALLUS, *Heroes, pugnate viri fortissimi!*, miss. / bars. 29-37.

tym - pa-na clan - gunt, tym - pa-na clan - gunt, bom  
 [to]nant bom-bar - dæ, tym - pa - na clan - - -  
 [bombar]dæ, tym - pa - na clan - gunt, tym - pa-na clan gunt, tym - pa -  
 [bom]bar - dæ, tym - pa-na clan - gunt, tym - pa-na clan -

bom, bom bom, bom bi-di-bi-di bom, bom bi-di bi-di bom, bom bom  
 gunt bom bom, bom bi-di bi-di bom, bom bi-di bi-di bom bom bom  
 na clan-gunt, bom bom, bom bom bom bom, bom bom, bom bi-di bi-di bom  
 gunt, bom bom, bom bom bom, bom bi-di bi-di bom



Fig. 1 – Jakob Handl Gallus (*Opus musicum*, Praga, Nigrin, 1591).

‘Linguarum non est praestantior ulla latina’  
The ‘*Harmoniae morales*’ of Jakob Handl Gallus and Latin in  
sixteenth-century Prague

Much has recently been written on the Slovenian composer Jakob Handl Gallus, so the present contribution will add hardly anything new to our knowledge of his work.<sup>1</sup> Nonetheless, despite assiduous research (in Austria, Bohemia, Moravia and Silesia) on his life, there are still some fundamental aspects of his artistic personality that need further illumination. One frequently raised question awaiting an answer concerns his links with the intellectual circles of Prague, the city where he settled around the middle of 1586 after serving as *choro praefectus* at Olomouc (Olmütz) and elsewhere in Moravia. Then there is the matter of his job as *regens chori* at the church of Svati Jan na Bržehu, a position that makes him a less important figure than Philippe de Monte and Charles Luython, both of whom were directly employed by the emperor Rudolph II. In his probable isolation, however, Gallus found comfort in the friendship of the poets and academicians of Prague. Among these were Jakob Chimarraeus, court chaplain and *kantor*, who supported Gallus’ activities and was duly rewarded with the composition of the six-voice ode *Chimarrae tibi io*,<sup>2</sup> Jan Sequenides Černovický, whose backing was vital to the publication of the *Moralia* (1596)<sup>3</sup> and the various writers whose texts contributed (more or less directly, as the case may be) to the realization of a part of this collection.<sup>4</sup>

Another issue on which there is room for further debate – and on which we do not pretend to offer a definitive solution here – is that of Gallus’s decision to publish a collection of secular works in Latin at the peak of his artistic maturity, and of the influences that lay behind that decision.

Before tackling this subject it is worth taking a quick glance at the tradition of scholastic polyphony and at the changes that occurred in central

---

<sup>1</sup> The most recent substantial contribution is that of EDO ŠKULJ, *Clare vir. Ob 450 letnici rojstva Iacobusa Gallusa* [*Clare vir. 450 years after the birth of Iacobus Gallus*], Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 2000; on the subject dealt with here, see in particular the chapter “Gallusovi madrigali” [“The madrigals of Gallus”], pp. 245-297.

<sup>2</sup> DRAGOTIN CVETKO, *Iacobus Handl Gallus vocatus carniolanus*, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1991, p. 33.

<sup>3</sup> JACOB HANDL, *The ‘Moralia’ of 1596*, ed. by Allen Bennet Skei, Madison, A-R, 1970.

<sup>4</sup> Evidence of Gallus’s contact with the Prague humanists has been collected by JITKA SNIŽKOVÁ, “Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten”, in *Jacobus Gallus and his Time*, ed. by Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn, Ljubljana, The Slovene Academy of Sciences and Arts, 1985, pp. 134-141.



Europe after the middle of the 16th century in connection with the gradual affirmation of the national languages over the use of Latin.

In the use of Latin we observe above all a great diversity between Italy and the central European countries, for in the latter areas Latin was widely used not only in the administration and in the Catholic Church, but also in the literature and, particularly, in the poetry. In the absence of any linguistic unity binding Poles, Germans, Hungarians, Ruthenians, Slovaks, Czechs, and Croats, and in the absence of conditions justifying a link with the vernacular (as had been claimed by the Italian literati: “È necessario essere latino chi vuol essere buon toscano”, was Cristoforo Landino’s slogan), Latin was assiduously cultivated in the schools and universities and the language was codified as the medium for personal and poetic expression.<sup>5</sup> Working against this established scholastic tradition, however, was the growing tendency of the German and Franco-Flemish musicians operating in that vast area to prefer the new secular genres (madrigal, chanson, villanella and Lied) and to relegate the dead language almost exclusively to the domain of sacred music. Against this background Gallus’s work distinguishes itself from that of his contemporaries, above all the Dutch, who (with the typical ability of those accustomed to thinking in various languages) rapidly adapted to setting Italian, French and German texts. By a singular departure from this mainstream Gallus opted, in both his *Harmoniae morales*<sup>6</sup> and the *Moralia*, for the poetry of Lilius, Vitalis, Asmenius, Virgil, Catullus, Maximianus, Ovid and Martial, together with 37 works by anonymous Czech authors collected in the anthology *Carmina proverbialia* (1576), and other fragments of Andreas Gartner’s *Proverbia dicteria* (1575). The following list (the result of meticulous research carried out by Allen Bennet Skei, Heinz Walter Lanzke and Edo Škulj) offers a more detailed picture:<sup>7</sup>

<sup>5</sup> BOJAN BUJČ, “Humanist Tradition, Geography and the Style of Late Sixteenth-Century Music”, in *Gallus carniolus in evropska renesansa* [*Gallus carniolus and the European Renaissance*], I, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1991, pp. 7-22.

<sup>6</sup> The most reliable editions of this work are: JACOBUS GALLUS CARNIOLUS, *Harmoniae morales quatuor vocum*, ur. Dragotin Cvetko in Ludvik ŽEPIČ, Ljubljana, Slovenska Matica, 1966; and ID., *Harmoniae morales*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti 1995 (*Monumenta Artis Musicae Sloveniae*, 26).

<sup>7</sup> ALLEN BENNET SKEI, *Jakob Handl ‘Moralia’*, I, Ph.D. diss., University of Michigan, 1965, pp. 76-78; ID., “Jakob Handl *Moralia*”, in *The Musical Quarterly*, LII, 1966, pp. 431-447; HEINZ WALTER LANZKE, *Die weltlichen Chorgesänge ‘Moralia’ von Jacobus Gallus*, Doktorwürde Diss., Universität zu Mainz, 1964, pp. 13-16, GALLUS, *Harmoniae morales*, ur. Edo Škulj.

*Harmoniae morales* lib. I, 1589

- 1 Dii tibi, si qua pios (VIRGIL, *Eneide*)
- 2 O fortuna potens (*Anthologia latina*)
- 9 Anna soror (OVID, *Heroides*)
- 10 Heu, crucior certe (GARTNER, *Proverbia dicteria*)
- 11 Nusquam tuta fides (*Carmina proverbialia*)

*Harmoniae morales* lib. II, 1590

- 15 Si vis laudari (*Carmina proverbialia*)
- 16 Si tibi gratia (*ibid.*)
- 17 Nil est asperius misero (CLAUDIANUS, *Eutropius* e *Carmina proverbialia*)
- 18 Hanc volo quae non vult (AUSONIUS, *Epigrammata*)
- 20 Quod licet, ingratum est (OVID, *Amores*)
- 21 Dulcis amica, veni (*De Philomela*)
- 22 Si vox est, canta (OVID, *Ars amatoria*)
- 23 Perfer et obdura (OVID, *Amores*)
- 24 Si prolixa facit sapientem barba (*Carmina proverbialia*)
- 25 Quisquis amat dictis (*Anthologia latina*)
- 26 Ne iactes (*Carmina proverbialia*)
- 27 Vos, qui nulla datis (*ibid.*)
- 28 O homo, si scires quidnam esses (*ibid.*)
- 29 Nemo placet stultis (*ibid.*)
- 30 Vitam quae faciant beatiorem (MARTIAL, *Epigrammata*)
- 31 Libertas animi cibus est (*Carmina proverbialia*)
- 32 Barbara, Celarent, Darii, Ferio (classical logic)
- 31 Vivite felicies (VIRGIL, *Eneide*)

*Harmoniae morales* lib. III, 1590

- 34 In terra sumus rex est (*Proverbia dicteria* e *Carmina proverbialia*)
- 35 Cui dolus est gratus (*ibid.*)
- 36 Archipoeta facit versus (*Carmina proverbialia*)
- 37 Doctus ait se scire nihil (*ibid.*)
- 39 O quam dura premit miseros (MAXIMIANUS, *Elegiae*)
- 40 Sunt tibi vitandis sermones (*Proverbia dicteria* e *Carmina proverbialia*)
- 41 Quid sis, quid fueris (*Carmina proverbialia*)
- 42 O mors quam dura (*ibid.*)

- 43 En ego campana (*ibid.*)  
44 Numquam bella bonis (*ibid.*)  
46 Linquo coax ranis (*ibid.*)  
51 Lex et natura (*ibid.*)  
52 Opto placere bonis (*ibid.*)  
53 Pascitur in vivis livor (OVID, *Amores*)

In appearance, therefore, Gallus's work seems to follow the approach laid down by the early 15th-century *magistri* Konrad Celtes and Petrus Tritonius. Here it is sufficient to remember that Celtes founded a series of literary societies, among which the *Sodalitas litteraria danubiana* (which flourished in Vienna under the emperor Maximilian in 1497 and became an example for other humanistic circles), and that various musical editions issued from this milieu. Examples are the *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* of Petrus Tritonius (1507), the Horatian odes in the *Harmoniae poeticae* of Paul Hofhaimer and Ludwig Senfl (1539) and the *Melodiae prudentianae et in Virgilium* of Nikolaus Faber, set by Lucas Hordisch and Sebastian Forster (1533). The link with Gallus's *Harmoniae morales* – and to a much lesser extent with the *Moralia* for five, six and eight voices – is evidenced by the common use of texts then in vogue at the literary societies and by their four-voice setting (where the choice of four is dictated by the perfection attributed to this number in Pythagorean symbology).<sup>8</sup> By the time of the *Moralia*, however, the historical link between homophony and classical lyric poetry was extinct as a convention even in the heart of Europe. In his *Dodecachordon* (1547) Heinrich Loriti Glareanus, much earlier than in Italy, distinguishes between the *phonasci*, i.e. the performers of monody (also understood as homophonic singing for several voices), and the polyphonists or *synphonetae*. From the purely formal point of view Gallus would seem to have been proceeding along the route mapped out by the illustrious predecessors mentioned above. But the musical structure of the *Harmoniae morales* and its assimilation of the madrigal and motet style contradict such superficial appearances and differentiate his work from the scholastic works with their syllabic writing closely based on metrical criteria: for Gallus this was just one of the many components that had to be adapted to the overall polyphonic structure.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> GIUSEPPE VECCHI, "Lirica di Catullo e umanesimo musicale", in ID., *Dulce melos*, IV, Bologna, AMIS, 1982, pp. 9-19; see also the introduction to *Petri Tritonii Melopotiae sive harmoniae tetracenticae*, a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, AMIS, 1967.

<sup>9</sup> The paradigmatic relationship between the *Harmoniae morales* and the literary circles of Prague has also been investigated by HARTMUT KRONES, "Musik und Humanismus im Prag Rudolfs des II. am Beispiel der *Moralia* von Iacobus Gallus", in *Wiener humanistische Blätter*, 33, 1992, pp. 57-74.

On Gallus's use of Latin, interesting conjectures have been advanced. To start with, it is worth noting that he praises the language in both the preface and one of the *moralia* (H. m., III, 49).<sup>10</sup> While, as he observes in the prefatory letter, the Italians "delight in listening to madrigals" and are attracted to napolitane and villanelle, and while the French and Germans swell with pride when they hear music set in their respective languages, Latin is clearly superior because nobody (no matter whether "italus, gallus, germanus sive polonus") can boast of his intellect if he is ignorant of the language of the classics, the only idiom for the transmission of knowledge and hence the widest spread – though one unjustly neglected by musicians ("Latinam linguarum reginam in hoc genere penè deserta video"):

*Harmoniae morales* lib. III, 49

Lingarum non est praestantior ulla latina,  
 quam quisquis nescit, barbarus ille manet,  
 sis Italus, Gallus, Germanus sive Polonus,  
 nil nisi vulgaris diceris, arte rudis,  
 quisquis latine nequit, nulla se iactet in arte,  
 nil scit, nil didicit, barbarus ille manet.

Dragotin Cvetko has justly supposed that while the composer – as a true *carniolanus* (as he liked to describe himself) – certainly knew both German and Czech, he perhaps failed to identify with any of the secular musical genres that had recently emerged.<sup>11</sup> In those years the Slavic languages had made their appearance only in collections of devotional songs and in the liturgy of the reformed churches, or among the Bohemian Utraquists and the Slovenian and Croatian followers of Luther. Most likely it was Gallus's remoteness from the languages commonly used in the secular repertory that made him resort to Latin. In other words, as a Slovenian unable to employ his mother tongue he inevitably turned to Latin. If that were not the case, he wouldn't have used the madrigal form as his manner of setting the scholastic texts, thus breaking with an old custom observed at the cities he had frequented in Austria, Silesia, Bohemia and Moravia. In this connection we must not be deceived by the fact that secular works in Latin were also composed by other composers active in Prague at about the same time. For example, the five- and six-voice *Madrigalia, tam italica, quam latina* by Camillo Zanotti (Nuremberg, Gerlach,

<sup>10</sup> Hereafter the title of Gallus's individual works is followed by the letters H. m. (= *Harmoniae morales*), a roman numeral indicating the volume number and an arabic numeral indicating its place in the three-volume collection.

<sup>11</sup> CVETKO, *Iacobus Handl Gallus vocatus carniolanus*, pp. 102-103.

1590)<sup>12</sup> are laudatory in tone (honouring the marriage of Vilelm z Rožbemberka to Polyxena Pernstein) and here we find the same characteristics in both the Latin and Italian poetry.<sup>13</sup> Hence, paradoxical though it may seem, the classical texts and those of his Czech contemporaries served Gallus to assert that he belonged to Slovenian stock or, at the very least, to express indifference to the current ‘nationalist trend’.

Another aspect that throws important light on Gallus’s artistic development is the diffusion in Bohemia of *fraternitates litteratorum*, lay societies formed by ordinary citizens and scholars and usually devoted to the performance of polyphonies and monodic songs in Latin and Czech. Following the decline of the ecclesiastical institutions ever since the time of the Hussite Wars, these groups offered their permanent services at the churches of the capital and were inclined to take their cue from the composers employed at the imperial court.<sup>14</sup> Now, Gallus’s use of madrigal formulas in combination with the traditional genre of the polyphonic ode could well have been encouraged by colleagues of certain *literátská bratrstva*. Examples were the *fraternitas* of the church of St John, where Gallus performed duties as *kantor*, or the societies of St Michael and St Henry.<sup>15</sup> In this connection Jitka Snižková has succeeded in unearthing an inventory of the books owned by Gallus, a five-voice parody mass *super Levavi oculos meos* and a large printed sheet containing the funerary odes written on Gallus’s death in 1591.<sup>16</sup>

Apart from the inventory – drawn up in Czech and signed by, among others, his brother Girzik and the humanist Jan Šuman – what particularly arouses our curiosity is the positioning of the mass in the *Graduale latino-bohemicum* of the University Library of Prague. This manuscript, drawn up by the corporation of St Michael in 1578, collectes pieces in Latin and Czech, some written by Jan Trojan Turnovský. The mass bearing Gallus’s name fol-

<sup>12</sup> EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE- CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* [*The new Vogel*], Pomezia, Minkoff, 1977, 3014.

<sup>13</sup> ROBERT LINDELL, “Music at the Court of Rudolf II”, in *Gallus carniolus in evropska renesansa* [*Gallus carniolus e il rinascimento europeo*], II, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1992, p. 160.

<sup>14</sup> JAN KOUBA, “Od husitsví do Bílé hory” [“From the Hussites to the White Mountain”], in *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby* [Music in the history of the Czechs from the Middle Ages to modern times], Praha, Supraphon, 1989, pp. 83-146: 98-100.

<sup>15</sup> ALLEN BENNET SKEI, “Handl, Jacob”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, VIII, pp. 140-142: 141. About the *oda* see CLAUDIO GALLICO, “Oda è canto. Livelli musicali di umanesimo”, in *Rivista italiana di musicologia*, XXXIV, n. 2, 1999, pp. 207-229.

<sup>16</sup> SNIŽKOVÁ, *Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage* [*Contribution on Jacob Gallus Handl’s relationship with Prague*], in *Muzikološki Zbornik*, VI, 1970, pp. 12-19; ID., “Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten”.

lows an Utraquist version divergent from the Roman liturgy, lacking the *Sanc-tus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, replaced by the motets *Laus tibi Christe*, *Mit-tit ad Virginem* and *Beata es Virgo Maria*, with the interpolation of chants from the Bohemian Gradual in the tenor and discantus.<sup>17</sup>

Finally, the printed sheet entitled *In tumulum Iacobi Handेलii Carnioli insignis musicae practicae Artificis*, embellished with the emblem of *Pax et concordia* and an effigy of the deceased, collects epicedia by Jan Khernerus Plzenus, rector of the Carolinum University from 1585, Martin Galli, Jan Matthiolus Vodniansis and Jan Sequenides Černovický, respectively rector, *succentor* and gentleman on the staff at the school of St Henry.<sup>18</sup>

The *Harmoniae morales* are published in three books and total 53 pieces. The first book, with 14 pieces, is entitled *Quatuor vocum liber I harmoniarum moralium quibus heroica, facetiae, naturalia, quodlibetica, tum facta fictaque poetica & c. admixta sunt* (Prague, Nigrin [=Černý], 1589).<sup>19</sup> The second and third, printed in 1590 again by Nigrin in Prague with an imperial privilege, contain 19 and 20 pieces respectively. The work is dedicated to the friends and admirers who convinced Gallus to publish it ("Iacobus Handl suis musicaeque amicis"). There is nothing at all rhetorical about the dedication, as there is cause to believe that he had been criticized for his work as a composer entirely dedicated to sacred music.

The pieces collected by Gallus do not all belong to the genre of the *moralia*. In other words, they do not always pursue didactic designs. His typology has a broader ethical scope than that laid down by the humanists. As for the use of sources, his recourse to the classical lyric is utterly free of constraint (hence the term *quodlibetica* in the title) and he freely unites lines distant from one another or juxtaposes new lines to original lines, as means of improving the correspondence between text and polyphonic setting.<sup>20</sup>

Gallus's modernity is expressed through a varied use of counterpoint and an equally impressive use of harmonic elements; rarely, however, do we find

<sup>17</sup> SNIŽKOVÁ, "Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten", pp. 135-137. The mass studied by Snižková must be seen not so much as a special or exceptional phenomenon, but rather in relation to its functional use in a tradition common also to the Catholic church. In Milan in Franchinus Gaffurius's day, for example, *motetti missales* were introduced either for devotional reasons or in connection with the festivities of the diocese's liturgical calendar. These departures, which can be observed in the so-called *missa brevis*, respond to different criteria from those governing the adaptations of the Utraquist mass, which are rather the result of dogmatic choice. The importance of clarifying this point was recommended to me by Professor Giulio Cattin, whom I warmly thank.

<sup>18</sup> SNIŽKOVÁ, "Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten", pp. 137-139.

<sup>19</sup> See the modern edition by Cvetko and Žepič (cited above, fn. 6).

<sup>20</sup> As is also attested by the wide range of sources in the list of identifications: SKEI, "Jakob Handl 'Moralia'", in *The Musical Quarterly*, LII, 1966, pp. 431-447: 432, 438.

the sort of chromaticism that was then an emerging trait of the avant-garde music. *Imitatio naturae* is also strongly featured. Gallus applies the principles of mimesis while observing the rhythmic stresses of the lines (that sensitively translate the metre into note values) and uses madrigal techniques to represent the pictorial value of the words. The procedure is striking in the pieces with animals as a subject. *Currit parvus lepulus* (H. m., I, 4), a *contrafactum* of an earlier motif by Jan Campanus Vodnianský set by the students of Prague (*Flevit lepus parvulus*), employs a madrigalism on “ascendo” to depict the running of the hare.<sup>21</sup> As in the prefaces to other works the composer makes ironic play with his own name in *Gallus amat Venerem* (H. m., III, 36), though here the cock is not zoomorphically represented, but suffers the agonies of human love; the onomatopoeia at the words “cucuri curit”, stated in scalar succession by all four voices, throws a satirical light on the model of the amorous lament typical of the contemporary madrigal (Ex. 1).

The hen, on the other hand, is the subject of the seventh piece of the *Harmoniae*, *Quam gallina suum parit ovum*, in which the rapid succession of chords is reminiscent of the clucking of *Ein Hennlein weiss* by Antonio Scandello (*Neue und lustige weltlichen deutsche Liedlein*, 1570).<sup>22</sup> Compared to the homophony of the Lied, however, the texture of Gallus’s madrigal draws on a greater variety of expressive resources. Particular emphasis is given to the shift from triple to duple time and the imitation of cackling at “glo-glo, gloc-ci-nat”: here, with the last syllable, the soprano rises by a fourth, at which all the voices suddenly make the leap from C to G major. Likewise, for the cuckoo call in *Permultos liceat cuculus* (*Moralia*, 27), drawn from the *Carmina proverbialia*, Gallus makes the relevant voices leap by a fifth and fourth. In *Anseris est giga* it is the goose, cuckoo and crow that make an appearance, while in *Liquo coax ranis* (H. m., III, 46) the stupidity of the magpie is likened to the foolishness of those who speak without anything to say, with a probable reference to the musician’s detractors, “pica sibi propria garrulitate placet” (Ex. 2).

The two elegiac distichs of *Dulcis amica veni* (H. m., II, 21), inspired by the 11th-century *De Philomela*, exalt the vocal skills of the nightingale. Instead of attempting an improbable onomatopoeia, the composer prefers to insist on the word “mille”, thereby alluding to the multiple nuances expressed by the bird in question. The same syntagma, a standard feature of the madri-

<sup>21</sup> DANILLO POKORN, “Animal Pictures in Gallus’ ‘Moralia’”, in *Jacobus Gallus and his Time*, pp. 118-133; in addition to Pokorn’s contribution, see also the formal analysis of the music for Catullus’s elegiac distich *Odi et amo* by PETER ANDRASCHKE, “Textwahl und Sprachbehandlung in den *Moralia* von Jacobus Gallus”, in *Gallus in mi – Gallus und Wir*, Ljubljana, Slovenski Glasbeni Dnevni, 1991, pp. 71-79.

<sup>22</sup> POKORN, “Animal Pictures in Gallus’ ‘Moralia’”, pp. 122-123.

gal ever since Arcadelt's day (cf. "di mille morti" in *Il bianco e dolce cigno*), is again proposed by Gallus in *Archipoeta facit versus* (H. m., III, 36), where the intention is to scoff at writers in the habit of reeling off encomiums for all their colleagues and hence resorting to an interchangeable phraseology devoid of emotional involvement (Ex. 3).<sup>23</sup>

Again in relation to corrupt culture, *Doctus ait se scire* (H. m., III, 37) describes the imaginary erudition of the culture-less man.<sup>24</sup> The dynamic tension resulting from the distribution of attacks (the technique of making the voices enter one by one) makes this one of the boldest pieces in the collection; it also rules out all comparison with those Italian canzonette that describe either pedants or poets that indulge in radical forms of linguistic experimentation in the name of anti-Petrarchism.

Equally complex is *Heroes, pugnate viri fortissimi!* (H. m. I, 12), which begins like a motet (largo and maestoso) and then evokes the atmosphere of the battle through a denser and more nervous compositional style, also employed to represent the explosions of the "bombardae" (exemplary is the conduct at "bom, bidi, bidi-bom" and the analogous "fam, fari, fari-ron"). While the descriptive element emerges very strongly, as it does in certain pieces by Matteo Flecha (a Spanish musician employed at Rudolph II's chapel), Gallus still observes the teaching of the former *magistri* and employs a pseudo-quantitative scheme that correctly translates the poetic metre into note values (Ex. 4).

The examples reproduced suggest that the *Harmoniae morales* circulated in Prague's intellectual environment during the fertile period when the Habsburg court was committed to important artistic patronage in the city. This, then, must have been the ideal milieu for performing these Latin madrigals, which are as moralizing in tone as the *consilia* of Johannes Murmelius (*Sententiae et proverbia ex Plauto, Terentio, Virgilio, Ovidio, Horatio*, 1534), Johannes Anysius (*Sententiae morales*, 1529) or Johannes Camerarius (*Opuscula quedam moralia*, 1583), all of which draw on quotations from the classical *auctores* to preach the vanity of man and of love and the transience of all things. In Gallus's *Harmoniae* ancient knowledge reverberates not only as an inspiration to fine poetic creation and for its strength of logic (see the

<sup>23</sup> Arcadelt uses a similar formula to achieve his madrigalism, but in an opposite way, by inverting the musical textures. While in Gallus's work the passage moves from imitation to homorhythm and introduces an extended, percussive reiteration of the same notes at "mille" ("Archipoeta facit versus pro mille poetis"), the Flemish master, at the same word in his text by Giovanni Guidiccioni, places the homorhythmic passage before the imitation as a means of expressing the idea of echo; see, among the various editions: JACQUES ARCADELT, *Venti madrigali a quattro voci dal I libro*, a cura di Luigi Lera, Udine, Pizzicato, 1989, pp. 42-43.

<sup>24</sup> See CVETKO, *Jacobus Handl Gallus vocatus carniolanus*, p. 79.



mnemotechnical function of the lines of *Barbara Celarent*), but also as the ideal vehicle for free debate between men of culture.<sup>25</sup> The decision to breathe fresh life into the academic tradition by adopting a more varied style can be seen as an exercise of great erudition and appeal. But if viewed against the future developments in polyphony and the political events that would soon cast their shadow over central Europe, the approach was also a solitary and retrospective one. For the Habsburg reaction was to leave not a trace of that humanist tradition – a tradition that had absorbed the lesson of Hussite teaching in Prague and had even implicated the Carolinum, driving out all the Catholics so as to form a compactly evangelical and Czech bourgeois class.<sup>26</sup> That Gallus can be fleetingly associated with these ideas, is plausibly demonstrated by his friendships with the rector of the university Jan Plzenus, the Utraquist musician Turnovský and the humanists of the societies of St Michael and St Henry. As further evidence we may add the above-mentioned mass of the *Graduale latino-bohemicum* and his contribution of music for *O Herre Gott in meiner Noth ruff ich zu dir* to the *Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesange* of the Protestant theologian Nicolaus Selnecker (Leipzig, Beyer, 1586).<sup>27</sup>

(Engl. trans. Hugh Ward-Perkins)

---

<sup>25</sup> LANZKE, *Die weltlichen Chorgesänge 'Moralia' von Jacobus Gallus*, p. 33.

<sup>26</sup> I derive this information from the well-documented article by ANNA SKÝBOVÁ, “Le ordinazioni dei sacerdoti utraquisti a Venezia nella prima metà del XVI secolo”, in *Italia e Boemia nella cornice del rinascimento europeo*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1999 (Civiltà veneziana, 49), pp. 51-65: 67.

<sup>27</sup> CVETKO, *Jacobus Handl Gallus vocatus carniolanus*, pp. 103, 121.

GABRIELE GIACOMELLI

## Un'inedita messa di Marco da Gagliano e le sue 'sregolate bellezze'

Sino dallo storico saggio biografico di Emil Vogel apparso nel lontano 1889,<sup>1</sup> in Marco da Gagliano (Firenze, 1582 - ivi, 1643) si è sempre riconosciuto essenzialmente l'autore della *Dafne*, opera commissionatagli nel 1607 per le nozze (poi rinviate) fra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, o anche, tutt'al più, della *Flora* per le nozze del 1628 fra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici). Una qualche attenzione è stata invero riservata anche ai sei libri di madrigali a cinque voci che sono stati oggetto di studio soprattutto da parte di Einstein, Butchart e Strainchamps.<sup>2</sup> Ma i ruoli di maestro della cappella della cattedrale fiorentina di S. Maria del Fiore (1608-1643), e quindi della cappella granducale di Toscana, ricoperti dal Gagliano, lo indussero a comporre, soprattutto, una gran mole di musica sacra, tuttora per lo più ignota. Questa vasta produzione – che l'autore dette alle stampe soltanto in minima parte – consta di composizioni appartenenti alle più varie tipologie, dalla messa al mottetto, dal responsorio all'inno. Un repertorio del quale è impossibile per il momento definire con esattezza i contorni mancando un censimento del *corpus* che, fino a quando non usciranno i cataloghi degli archivi musicali dell'Opera di Santa Maria del Fiore e della basilica fiorentina di S. Lorenzo, sarà assai arduo mettere in atto. Frattanto, dobbiamo dunque limitarci a registrare singoli *repechages* musicologici e concertistici che, quanto meno, datano all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, quando Mario Fabbri curò la ristampa anastatica dei *Responsori della Settimana Santa* a quattro voci pari.<sup>3</sup>

Più recente, invece, è la prima ripresa in tempi moderni di una messa a sei voci, eseguita in Santa Maria del Fiore nel 1997 in occasione della prima edizione dei concerti *O flos colende. Musica sacra a Firenze*, manifestazione a cadenza annuale in cui sono stati riproposti anche

---

<sup>1</sup> Cfr. EMIL VOGEL, *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570-1650*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», V, 1889, pp. 396-442 e 509-568.

<sup>2</sup> Cfr. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton NJ, Princeton University Press, 1949, II, pp. 729-742 (rist. 1971); DAVID S. BUTCHART, *I madrigali di Marco da Gagliano*, Firenze, Olschki, 1982; EDMOND STRAINCHAMPS, *Theory as Polemic: Mutio Effrem's 'Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano'*, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. by Christopher Hatch and David W. Bernstein, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 189-216.

<sup>3</sup> Cfr. MARCO DA GAGLIANO, *Responsori della settimana santa a 4 voci pari*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630; cfr. ID., *Responsori della settimana santa a 4 voci pari*. Ristampa anastatica dell'edizione originale del 1630 con note introduttive di Mario Fabbri, Bologna, Forni, 1982.

molti altri brani del medesimo autore, in parte editi nell'omonima antologia.<sup>4</sup> A questa messa – da non confondere con quella pubblicata nella silloge del 1614, avente il medesimo organico –<sup>5</sup> intendo dunque rivolgere l'attenzione in questa sede, prendendo anche spunto dalla recentissima registrazione in compact disc.<sup>6</sup> Per le sue caratteristiche stilistiche essa si iscrive a pieno titolo nel particolare contesto culturale e artistico della cappella fiorentina, rappresentando senza dubbio uno dei vertici della produzione musicale locale in epoca secentesca. Ma prima di affrontare questioni di natura stilistica mi preme mettere in luce alcuni problemi di tipo filologico inerenti l'attribuzione e la datazione del componimento.

Copiata in *unicum* nel manoscritto II-18 (cc. 89-105) dell'Archivio musicale dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, è possibile inscrivere questa messa con certezza nel catalogo delle opere di Marco da Gagliano, grazie a una serie di riscontri documentari incrociati. La prima evidenza è costituita dall'attribuzione che compare nella pagina dell'indice del codice, in cui si legge: «Messa a sei di M. M. a c. 89», abbreviazione da sciogliere in M[esser] M[arco] (da Gagliano). Nel medesimo codice sono copiate infatti molte altre composizioni del fiorentino, attribuitegli mediante la medesima sigla. Anzi, il redattore dell'indice ha attribuito ancor più esplicitamente a «M. Marco» la prima di esse (la messa a sei voci pubblicata nel 1614, citata nell'indice subito prima della messa che è qui oggetto d'indagine), intendendo evidentemente riferire al medesimo compositore anche tutte le composizioni successivamente indicizzate sotto la più laconica sigla «M. M.».

Inoltre, grazie alle annotazioni contenute in alcuni inventari secenteschi, è possibile ricostruire almeno in parte le vicende del codice fino alla sua strutturazione definitiva, certificando definitivamente la paternità della messa, della quale rimangono tuttavia ignote la data e l'occasione per la quale essa fu composta. Nel più antico di questi preziosi inventari<sup>7</sup> – redatto il 15 marzo 1651 in occasione della consegna al provveditore dell'Opera da parte di Giovanni Cilandri (erede del defunto maestro di cappella Giovanni Battista da Gagliano, fratello minore di Marco) dei

<sup>4</sup> Cfr. *O flos colende. Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, a cura di Gabriele Giacomelli e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1998. Vi figurano la messa a otto voci in doppio coro e i mottetti *Iubilate Deo* e *Elisabeth Zachariae*.

<sup>5</sup> Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales*, A/I, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1971-81 (d'ora in poi RISM) G 105.

<sup>6</sup> Cfr. MARCO DA GAGLIANO, *Missa in Assumptione Beatae Mariae Virginis*, Insieme vocale e strumentale *L'Homme Armè*, direttore Fabio Lombardo, Tactus, 1999 (TC 580701).

<sup>7</sup> Cfr. Firenze, Archivio di S. Maria del Fiore (d'ora in poi I-Fd), V-3-30, n. 1.

libri di musica già appartenuti all'archivio musicale della cattedrale –<sup>8</sup> viene descritto il codice segnato col numero 21 nel modo seguente: «Un libro manoscritto con coperta verde, introiti, messe e mottetti di c. 78 e sono composizioni di messer Marco da Gagliano». Che si tratti del nostro manoscritto risulta evidente anche dalla presenza dell'antica segnatura «XXI» tuttora leggibile nella carta di guardia, sopra la più recente «18». Il fatto poi che attualmente il codice consti di 116 carte, anziché delle originali 78, si spiega con l'aggiunta operata dopo il 1659 – quando ancora iniziava dall'attuale carta 38 recante l'introito (*Puer natus est nobis*) *Et filius datus est*, come precisato nell'inventario redatto nel 1657 –<sup>9</sup> di un gruppo di fogli contenenti i brani che adesso precedono l'introito natalizio, come la messa *Gabriel archangelus* di Palestrina. Ecco dunque la descrizione del manoscritto offerta nell'inventario redatto il 7 aprile 1661, una volta operata l'aggiunta:

21. Un libro manoscritto coperta verde messa del Palestina sino a c. 20, bianco sino a c. 36 et a c. 37 [*recte* 38] *Et filius datus est nobis*, e altri mottetti, e messa, altri mottetti, altra messa Magnificat Verbum caro. Et Dies irae opere di messer Marco da Gagliano sino 114.

Tutto considerato, appare dunque chiaro che la sezione originale del manoscritto – appartenuta alla collezione privata di Giovanni Battista da Gagliano – è quella corrispondente alle odierne cc. 38-116 (nell'inventario sono computate soltanto 114 carte, essendo le ultime due prive di musica), all'interno delle quali è appunto copiata la messa in questione.

Quanto alle musiche ivi contenute, costituisce un'interessante testimonianza del loro valore il parere espresso nel settembre del 1651 dal sottomaestro Giovanni Battista Comparini, che le ritenne «utili alla cappella per esser quelle composizioni buone, e quei maestri celebri», deci-

<sup>8</sup> Giovanni Battista da Gagliano, che era morto l'8 gennaio dello stesso anno, in realtà non aveva mai ricevuto la nomina ufficiale a maestro di cappella pur avendone svolto tutte le funzioni con relativa retribuzione sin dai tempi in cui era ancora in carica (ma fisicamente indisposto) il fratello Marco. Per le vicende della cappella e dei suoi protagonisti in epoca secentesca rimando a *O flos colende* cit., in particolare alla *Cronologia e al relativo Regesto*. Gli inventari sono stati pubblicati nella loro interezza e commentati in GABRIELE GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio musicale della cattedrale di Firenze (1638-1677)*, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 105-126 e in ID., *Due granduchi in cent'anni (1621-1723): continuità e tradizione nel repertorio della cappella musicale*, in *Cantate Domino. Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli, Carolyn Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, pp.195-218.

<sup>9</sup> Cfr. I-Fd, V-1-19, pp. 84-95.

do quindi l'acquisto del codice da parte dell'Opera.<sup>10</sup>

Ed è proprio la messa in questione a rappresentare la composizione più impegnativa e interessante del gruppo, palesando la sicura conoscenza e la profonda assimilazione del linguaggio polifonico di scuola palestriniana da parte dell'autore, della cui ammirazione per il *princeps musicae* è ormai nota prova documentaria la richiesta avanzata nell'agosto del 1638 di un suo libro di messe «che deve servire per la Cappella». <sup>11</sup> L'inizio del *Kyrie* appare dunque paradigmatico di una dottrina contrappuntistica solida e tutt'altro che scolastica (Es. 1).

Risulta evidente la matrice gregoriana del soggetto, nel I modo, in merito alla cui identificazione posso per il momento avanzare solo qualche ipotesi. Da un controllo effettuato sui corali gregoriani conservati nell'archivio dell'Opera del duomo di Firenze risulta infatti particolarmente significativa la similitudine con la ben nota antifona al Magnificat *Virgo prudentissima* per i primi vesperi della festività dell'Assunzione di Maria. La versione tramandataci dal manoscritto H 8, databile allo scorcio del Cinquecento, ci offre una melodia – identica, almeno nell'incipit, a quella comunemente nota, riportata nei repertori di uso corrente compreso il *Liber Usualis* – riconoscibile anche nell'omonima versione polifonica che Giovanni Maria Casini, organista di Santa Maria del Fiore, avrebbe composto circa un secolo più tardi (Es. 2).<sup>12</sup>

Tuttavia un'analogia melodia caratterizza anche l'incipit di altre due antifone, più importanti della precedente, appartenendo entrambe al *corpus* dei canti pasquali: si tratta di *Pueri Hebraeorum portantes* e di *Pueri Hebraeorum vestimenta*, destinate alla cerimonia della distribuzione dei rami benedetti nella domenica delle Palme. In questo caso, la lezione tramandataci dai corali gregoriani del duomo differisce da quella comunemente nota, riportata nei repertori di uso corrente. Nel manoscritto D 2. 21 (redatto in epoca cinquecentesca, come il manoscritto F 30 in cui è copiata a c. CXXXV la seconda antifona soltanto) figura infatti un incipit per entrambe le antifone, che si discosta dalla versione tradizionale,

<sup>10</sup> Cfr. I-Fd, II-2-20, p. 216. Ricordo che oltre alle citate due messe del Gagliano vi si trovano alcuni mottetti, fra cui *Ne timeas Maria* (incluso anche nella ricordata silloge del 1614), attribuiti al medesimo autore anche nel codice di Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana (d'ora in poi I-Fl), *Archivio di S. Lorenzo*, ms II-5.

<sup>11</sup> Cfr. I-Fd, IV-2-29, n. 261; documento ultimamente pubblicato in GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio* cit., p. 111.

<sup>12</sup> Un'edizione moderna del mottetto polifonico, incluso dall'autore nei *Moduli quatuor vocibus* op. I (Roma, Mascardo, 1706), è adesso disponibile in *O flos colende* cit., pp. 77-80.

soprattutto per l'assenza del re iniziale (Es. 3 e 4).<sup>13</sup>

Quanto alle versioni polifoniche tramandate nei manoscritti del duomo, è interessante rilevare la presenza di soggetti riconducibili sia alla lezione dei sopracitati corali, sia a quella di gran lunga più comune, evidente tuttavia in due soli componimenti, entrambi di autore anonimo. Sono il *Pueri Hebraeorum vestimenta*, copiato nel manoscritto II-45 (che segue immediatamente un *Pueri Hebraeorum portantes* avente un tenor tratto invece dai corali del duomo) e il *Pueri Hebraeorum portantes*, copiato nel manoscritto II-13, codici risalenti entrambi alla metà del Cinquecento.<sup>14</sup> Il primo brano è caratterizzato da uno stile contrappuntistico non particolarmente felice e alquanto arcaico, non solo rispetto a quello della messa di Gagliano – con la quale non ha nulla in comune se non la somiglianza del soggetto – ma anche rispetto alla produzione polifonica di Francesco Corteccia (maestro di cappella all'epoca in cui fu redatto il manoscritto, che contiene, per altro, molte sue composizioni) la quale appare nel complesso di ben altra levatura (Es. 5). Anche il secondo brano non ha nulla in comune con la messa, eccezion fatta per la somiglianza del soggetto con cui esordiscono le due voci superiori. In questo caso, tuttavia, lo stile contrappuntistico appare più maturo che nel brano precedente, tanto da apparire ipotizzabile un'attribuzione al ricordato Corteccia, autore ben rappresentato nel codice (Es. 6).

La messa di Gagliano non può dunque essere considerata una parodia dei *Pueri adespoti*.<sup>15</sup> Rimanendo per il momento in sospeso – se pur circoscritta

<sup>13</sup> Un'analogia tradizione melodica è testimoniata da alcuni corali mantovani e cremonesi, cui dovette attingere Marc'Antonio Ingegneri per il mottetto *Pueri Hebraeorum portantes*, come messo in luce in PAOLA BESUTTI, *Ricorrenze motiviche nella produzione musicale sacra di area cremonese fra Cinque e Seicento*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, Atti della giornata di studi (Cremona, 27 novembre 1992), a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzi, Lucca, LIM, 1995, pp. 15-23: 19. Nelle melodie copiate nei corali del duomo sono riscontrabili ulteriori sporadiche similitudini, ma appartenendo a canti assolutamente secondari (che, inoltre, è ipotizzabile avessero modellato il proprio profilo melodico sui modelli più antichi), ritengo improbabile un loro impiego come soggetto per un importante *Ordinarium* polifonico.

<sup>14</sup> Per la cronologia cfr. soprattutto FRANK A. D'ACCONE, *Updating the Style: Francesco Corteccia's Revisions in His Responsories for Holy Week*, in *Music and Context. Essays for John M. Ward*, edited by Anne Dhu Shapiro, Harvard, Harvard University, 1985, pp. 32-53 e *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, American Institute of Musicology, Hänssler, 1979, I pp. 238 e 241.

<sup>15</sup> Un discreto numero di manoscritti del duomo tramandano un *Pueri Hebraeorum portantes*, stavolta attribuibile con un certo margine di sicurezza a Luca Bati, successore del Corteccia alla guida della cappella e a sua volta maestro di Gagliano (cfr. soprattutto FRANK A. D'ACCONE, *The Sources of Luca Bati's Sacred Music at the Opera di Santa Maria del Fiore*, in *Altro polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. by Richard Charteris, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990, pp. 159-177). Delle sei voci costituenti l'organico del brano, quella del Canto II, parzialmente imitata dall'Alto, esordisce con un soggetto che potrebbe configurarsi come una parafrasi fiorita dell'omonima antifona gregoriana (rispetto alla quale mancano però note significative, prima fra tutte il do grave), ma è davvero troppo poco per considerare il brano come modello per la messa.

fra due alternative entrambe plausibili – l'identificazione del soggetto, passo a esaminare questioni di natura stilistica, per meglio collocare la composizione nel particolare contesto culturale della tradizione della cappella fiorentina, di cui rappresenta un esempio fra i più significativi dell'epoca.

L'adesione a un tipo di scrittura di stampo ancora tardocinquecentesco è immediatamente rilevabile: l'assenza di un qualsiasi apporto strumentale, financo del basso continuo (anche se non è ovviamente da escludere che a livello di prassi esecutiva si procedesse alla realizzazione di un semplice basso seguente organistico), la accomuna agli altri brani inclusi tanto nell'edizione del 1614 quanto, più in generale, a quelli presenti nell'intero *corpus* di manoscritti dell'archivio dell'Opera del duomo di Firenze risalenti alla medesima epoca. Ma ciò che distingue questa messa è la piana cantabilità delle singole linee melodiche (appunto di ascendenza gregoriana), che l'autore evita di contaminare con gli stilemi idiomati del repertorio strumentale coevo. Del tutto assenti risultano infatti figurazioni ritmiche che non siano quelle comunemente in uso, per esempio, nel repertorio palestriniano. Quanto alla scelta degli intervalli sono rilevabili rarissime deroghe alle regole del contrappunto osservato che, nella Firenze di metà Seicento, erano ancora oggetto di studio e di venerazione da parte di non poche personalità del mondo musicale. Era un coetaneo e concittadino del Gagliano, il monaco val-lombrosano Severo Bonini (anche lui membro dal 1607 di quell'accademia degli Elevati, fondata proprio dal maestro di cappella del duomo), a lamentarsi dell'andazzo intrapreso dai compositori dell'epoca, rei di aver «dato un calcio alle regole del Zarlino». <sup>16</sup> Gli scritti del grande teorico veneto costituivano infatti il principale punto di riferimento per la composizione musicale, mentre le immortali composizioni di Palestrina assumevano il ruolo di *exempla* cui ogni compositore era tenuto, quanto meno, a confrontarsi. Il succitato Bonini le ammirava quali «opere che invero saranno scuola sempre a tutti li contrappuntisti, di sommo studio et arte tale che questo singulare maestro si può realmente in questa professione assomigliare come ad uno Aristotile nella filosofia». <sup>17</sup> Ma Bonini non era un mero *laudator temporis acti*; le sue composizioni (in particolare gli *Affetti Spirituali* scritti, come recita il titolo dell'opera, «in istile di Firenze»), la sua stessa energica e circostanziata difesa di Marco da Gagliano (di cui ammirava l'«elegante maniera del comporre») dalle censure mossegli dall'astioso Muzio Effrem – appartenente alla genia degli «ignorantelli imbrattati solamente nella farina del contrappunto» – <sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. SEVERO BONINI, *Discorsi e Regole sopra la Musica et il Contrappunto*, Firenze, Biblioteca Riccardiana e Moreniana, ms. 2218, ed. moderna a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 83; lo scritto è databile alla metà del Seicento.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 83.

<sup>18</sup> Per le due citazioni cfr. *ivi*, p. 110 e p. 120.

testimoniano inequivocabilmente il suo essere al passo con i tempi.

Tornando dunque alla nostra messa – che è ipotizzabile riscuotesse il consenso del Bonini, ammiratore del «leggiadrissimo stile» impiegato dal Gagliano in «madrigali [...] mottetti a cinque e sei, con alcune messe» –<sup>19</sup> vediamo di passare in rassegna i pochissimi passi che si discostano dalle regole zarliniane e dagli *exempla* palestriniani. Per la scelta degli intervalli melodici, si segnala una quarta diminuita ascendente con cui una sensibile, allontanando la sua naturale risoluzione su una tonica secondaria, raggiunge il terzo grado: Zarlino aveva biasimato l'uso degli intervalli di tritono, quinta diminuita e simili dato che «offendono grandemente il sentimento» (Es. 7).<sup>20</sup> Ma soprattutto un passo in cui è palese la reminiscenza dell'andamento zigzagante tipico del basso seguente strumentale (Es. 8).

Anche per quanto concerne la dimensione verticale sono rari gli esempi che si discostano dal contrappunto osservato. Nella condotta delle voci, tralasciando alcuni casi di quinte e ottave 'nascoste' (stigmatizzate dai teorici ma in realtà ampiamente praticate, soprattutto nelle composizioni destinate a rimanere manoscritte), si segnalano un paio di casi di movimenti paralleli fra consonanze perfette, assai prossimi ad alcuni esempi già sconsigliati a suo tempo da Zarlino e in tutto simili a passi che il citato Muzio Effrem individuò nei madrigali dello stesso Marco da Gagliano, sottoponendoli a censura. Nel primo caso abbiamo un movimento di due ottave salvate da una sola semiminima (Es. 9); nel secondo tre quinte salvate da una semiminima (Es. 10). Si confrontino con un paio di esempi pubblicati dal teorico veneto assieme ad altri «passaggi da non usare molto di lungo» (Es. 11) e con il passo censurato da Muzio Effrem – appartenendo a un madrigale a note nere l'accento cade qui su ogni semiminima anziché sulle minime, come negli esempi precedenti – a sua volta fatto oggetto di critica dal Bonini che intese difendere Marco da Gagliano, segnalando scorrettezze ben più gravi commesse dallo stesso Effrem nei suoi pochissimi madrigali (Es. 12).

Anche a livello di urti dissonanti si rilevano soltanto sporadiche 'scorrettezze'. L'entrata di una voce in dissonanza con una nota di passaggio accentata nel basso (Es. 13), ma soprattutto le quarte e seste che vengono talvolta a crearsi col basso in corrispondenza delle entrate del soggetto del secondo *Kyrie* (soluzione non praticata da Palestrina ma ammessa dallo stesso Zarlino, che reputava buone le quarte col basso se sottoposte alla terza maggiore – «perciocché non potranno fare se non buoni effetti» – come in effetti si verifica nel passo riportato all'Es. 14).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, p. 110.

<sup>20</sup> Cfr. GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni harmoniche [...] di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della Pratica ampliate*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1573<sup>3</sup>, p. 239.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 289 e sgg.



Degno di nota nell'esempio precedente è anche l'urto di settima maggiore che si produce fra la semiminima di passaggio del tenore e quella del soprano. Ma, a ben vedere, si tratta in tutti i casi di situazioni divenute ormai pienamente accettate nel primo Seicento a livello di pratica compositiva, soprattutto in ambito madrigalistico. Con le osservazioni precedenti infatti si è semplicemente inteso evidenziare come le possibili censure di ordine teorico siano da ritenersi inconsistenti sul piano della pratica e ininfluenti ai fini dell'inquadramento della messa nel determinato contesto culturale e stilistico della cappella granducale medicea dell'epoca. Fu, del resto, Marco da Gagliano in persona a rispondere alle censure dell'Effrem con una lunga e articolata replica (che sembra riecheggiare alcune tematiche della ben più nota polemica Artusi – Monteverdi, rispetto alla quale è tuttavia assente ogni riferimento al rapporto parola-musica, centrale nella poetica monteverdiana) pubblicata in appendice all'edizione delle *Sacrae Cantiones* del 1622 come lettera «A benigni lettori».<sup>22</sup> Le efficaci parole di Gagliano (o di chi per lui) sono quanto mai esemplificative del profondo divario esistente fra l'atteggiamento mentale del musico teorico e quello del compositore, il quale si confronta essenzialmente con il giudizio della committenza e del pubblico che lo attende alla prova dei fatti:

La Musica è una di quell'arti che non fa gli huomini eminenti senza l'operazione, e si come non sarà mai stimato gran medico, senza l'esperienza, e la pratica d'aver medicato e guarito moltissimi infermi, così non dee stimarsi gran musico chi con molti componimenti, e perfetti non ha dato saggio di sé per le scuole degli intendenti. Nell'operare s'incontron tali difficoltà che non s'immaginaron giamai, e tal cosa si stima talor perfetta, che praticata poi non val nulla, si come interviene anche spesso per lo contrario. Interviene ancora che talvolta l'uscir di regola cresce non poca bellezza all'opera, sì come mi vien detto esserne molti esempi in architetture eccellenti, e nelle musiche di quei grand'huomini che noi più stimiamo, son frequentissimi, le quali sregolate bellezze, a chi non s'avanza troppo oltre nell'esperienza, posson esser tenute grossissime inavvertenze, ed errori da principianti.

Le «sregolate bellezze» che abbiamo individuato con pedante zelo nella messa del maestro fiorentino sono sì poca cosa che appare pienamente legittimo considerare la composizione nella luce del sostanziale rispetto per gli autorevoli modelli tardocinquecenteschi. Essa si iscrive dunque a pieno titolo nel particolarissimo contesto culturale in cui operava la cappella musicale

---

<sup>22</sup> Cfr. RISM G 106. Il testo integrale della postfazione è stato pubblicato in VOGEL, *Marco da Gagliano* cit., pp. 565-567. Il passo qui pubblicato è tratto dall'originale.

di S. Maria del Fiore, caratterizzato da un rigido controllo esercitato dal potere ecclesiastico e politico che non ammetteva deroghe all'ossequio della più classica tradizione controriformistica romana. La vicenda in cui incorse Filippo Vitali – che, maestro di cappella dal 1651 al 1654, fu censurato perché intendeva rinnovare il repertorio ormai obsoleto – è sintomatica di un simile stato di cose. Quelle che per Vitali erano ormai «opere vecchissime», per le autorità erano invece «opere solite cantarsi e praticate in Cappella con gusto dell'Universale», che come tali non potevano essere messe da parte.<sup>23</sup> Dunque, si imponeva dall'alto la cristallizzazione del repertorio, ancora sostanzialmente costituito dalle composizioni di Palestrina (soprattutto) e De Victoria (oltre che dei maestri di cappella locali), le quali erano altresì considerate quali sempiterni modelli di riferimento per l'attività compositiva, come esplicitamente riconosciuto proprio in ambiente fiorentino da Severo Bonini.

A questo *milieu* culturale apparteneva Marco da Gagliano che, nel comporre la messa a sei voci, dovette trovare felice ispirazione in quello «stile sodo alla Palestrina» che sarebbe stato ammirato nella Firenze di fine Seicento anche da un sovrano al passo con i tempi e assai esperto di cose musicali, quale il granprincipe Ferdinando de' Medici.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Cfr. GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio* cit., pp. 122 e sgg. e ID., *Due granduchi in cent'anni* cit., pp. 196-197.

<sup>24</sup> Cfr. Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo del Principato*, 5877, n. 311, 26 dicembre 1690, lettera scritta dal granprincipe Ferdinando de' Medici a Giuseppe Corso Celani, cit. in MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961, p. 106.

Esempi musicali / Musical examples

Es. / Ex. 1 – M. DA GGLIANO, *Messa* (I-Fd, ms. II-18, cc. 89-105), *Kyrie*, miss. / bars. 1-22.



C I Ky -

C II Ky - ri - e e - le - - i -

A

TI

TII Ky - - - ri - e e - le - - -

B



7

ri - e e - le - - - i - son,

son, e - le - - - i - son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky -

Ky - ri - e e - le - - - i - son,

i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri -

16

Ky - ri -  
e e - le - i - son,  
ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le -  
Ky - ri - e e - le -  
le - i - son, Ky -  
e e - le - i - son,

Es. / Ex. 2 – *Virgo prudentissima*, antifona al Magnificat (I-Fd, H 8, *Antifonario*, c. CXXXI).

Vir-go pru-den - tis - si - ma, quo pro - gre - de - ris

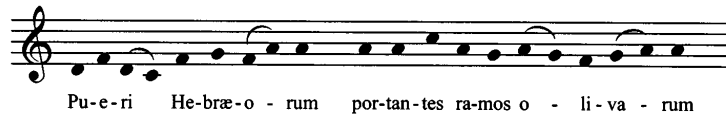
Es. / Ex. 3 – Parte superiore: *Pueri Hebraeorum portantes*, antifona alla distribuzione delle palme (I-Fd, D 2.21, Graduale, c. XCVv).

Parte inferiore: *Pueri Hebraeorum vestimenta*, antifona alla distribuzione delle palme (*ivi*, c. XCViv).



Es. / Ex. 4 – Parte superiore: *Pueri Hebraeorum portantes*, antifona alla distribuzione delle palme (*Liber Usualis*, p. 583).

Parte inferiore: *Pueri Hebraeorum vestimenta*, antifona alla distribuzione delle palme (*ibid.*).



Es. / Ex. 5 – ANONIMO, *Pueri Hebraeorum vestimenta*, (I-Fd, ms. II-45, cc. 2-3), miss. / bars. 1-14.

C

A

T

B

Pu - e - ri He - bræ - o -

- - - - rum, He - bræ - o -

- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,

Pu - - - e - - - ri

e - ri He - - - bræ - - - - o - rum,

10

- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,

pu - e - ri He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

He - bræ - o - - - - - - - - - - rum, He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

Detailed description: This is a musical score for a four-part vocal setting. The parts are labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is written in 2/4 time and G major. The lyrics are in Latin: 'Pueri Hebraeorum vestimenta'. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the vocal lines. The third system starts at measure 10 and concludes the phrase. The lyrics are: 'Pu - e - ri He - bræ - o -', '- - - - rum, He - bræ - o -', '- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,', 'Pu - - - e - - - ri', 'e - ri He - - - bræ - - - - o - rum,', '10', '- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,', 'pu - e - ri He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,', 'He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,', 'He - bræ - o - - - - - - - - - - rum, He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,'.

Es. / Ex. 6 – ANONIMO, *Pueri Hebraeorum portantes*, (I-Fd, ms. II-13, cc. 127v-128), miss. / bars. 1-8.

C  
Pu - e - ri

A

T  
Pu - e - ri He - bræ - o - - - -

B  
Pu - e - ri He - bræ - o -

He - bræ - o - - - - rum por - tan - tes

Pu - - e - ri He - bræ - o - - - - rum

- - rum por - tan - tes ra - mos o - li - va -

rum, He - bræ - o - - - - rum por - tan - tes ra - mos o - li - va -

Es. / Ex. 7 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Gloria, miss. / bars. 36-39, A.

30

ma - - - gnam glo - ri - am

Es. / Ex. 8 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Gloria, miss. / bars. 63-70, B.

63

Chri - ste, Do - mi-ne De - us a - gnus

Es. / Ex. 9 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Kyrie, miss. / bars. 65-67.

65

ste e - le - - - -

Chri - ste e - le -

ste e - - - -

[le] - - - - i - son,

Chri

ste e - le - - - -



Es. / Ex. 10 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Gloria, miss. / bars. 57-59.

57

ni - ge -

u - ni - ge -

u - - - - ni - ge - - - ni -

Es. / Ex. 11 – G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1573<sup>3</sup>, p. 242.

Es. / Ex. 12 – M. DA GAGLIANO, *La bella pargoletta* (*Sesto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1617; cfr. E. STRAINCHAMPS, *Theory as Polemic*, cit., p. 203), miss. / bars. 3-4.

S

cor non sen - te/A - mo - re

Q

ta ch'an - cor non sen - te/A - mo -

A

La bel - la par - go - let - ta ch'an -

Es. / Ex. 13 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Kyrie, miss. 38-47.

38

Chri -

Chri - - - ste e - le - - - - -

Chri - - - ste e - le - - - - -

43

Chri - - - ste e - le - - - - -

Chri - - - ste e - le -

ste e - le - - - - - i - son,

- i - son,

- i - son,

Es. / Ex. 14 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Kyrie, miss. 82-90.

82

son, Ky - ri - e e - le - i -  
Ky - ri - e e - le - - - i -  
le - i - son, Ky - ri - e e - le -  
- i - son,  
Ky - - - ri - - - e e - - - le - i -  
Ky - - - ri - e e - le - - - - - i -

87

son,  
son, Ky - ri - e e - le -  
i - son,  
Ky - ri - e - - - e - le - - - i -  
son, Ky - ri - e e - le -  
son, Ky - - - ri - - -

GABRIELE GIACOMELLI

## An unpublished mass by Marco da Gagliano and its ‘disordered beauties’

Ever since Emil Vogel’s historic biographical essay of 1889,<sup>1</sup> Marco da Gagliano (Firenze, 1582 – *ibid.* 1643) has always been identified essentially as the composer of *Dafne*, the opera commissioned for the Gonzaga-Savoia wedding (then postponed) of 1607, or, at most, also of *Flora* (for the Farnese-Medici wedding of 1628). Admittedly some attention has also been given to the six books of five-voice madrigals, especially by Einstein, Butchart and Strainchamps.<sup>2</sup> But if we consider Gagliano’s duties as *maestro di cappella* at Santa Maria del Fiore, the cathedral of Florence (1608-1643), and then at the chapel of the grand-duke of Tuscany, which induced him to compose mainly a large amount of sacred music, we find that most of his work is still utterly unknown. This huge production – only a minimal part of which was actually printed – consists of compositions belonging to the most varied typologies ranging from the mass and motet to the responsory and hymn. Moreover, in the absence of a proper census of that *corpus* (which can hardly be carried out until the catalogues of the musical archives of the Opera di Santa Maria del Fiore and the Florentine church of S. Lorenzo have been completed) it is also impossible to establish with any precision the full nature of that corpus. In the meantime, we must restrict ourselves to recording individual musicological rescue operations (and related concert performances), which date at least to the early 1980s, when Mario Fabbri edited a facsimile reprint of the *Responsori della Settimana Santa* for four equal voices.<sup>3</sup>

More recently, however, we witnessed the first performance in modern times of a mass for six voices in Santa Maria del Fiore in 1997 during the first year of the concert series *O flos colende. Musica sacra a Firenze*, an annual event that has also unearthed many other pieces by the same composer, in part

---

<sup>1</sup> See EMIL VOGEL, “Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570-1650”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, V, 1889, pp. 396-442 and 509-568.

<sup>2</sup> See ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 vols., Princeton NJ, Princeton University Press, 1949, II, pp. 729-742 (repr. 1971); DAVID S. BUTCHART, *I madrigali di Marco da Gagliano*, Firenze, Olschki, 1982; EDMOND STRAINCHAMPS, “Theory as Polemic: Mutio Effrem’s *Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano*”, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch and David W. Bernstein, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 189-216.

<sup>3</sup> See MARCO DA GAGLIANO, *Responsori della settimana santa a 4 voci pari*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630; facsimile reprint of these edition Bologna, Forni, 1982 (with introductory notes by Mario Fabbri).

published in the anthology of the same name.<sup>4</sup> It is on this mass – not to be confused with the mass for the same forces published in the 1614 collection<sup>5</sup> – that I wish to focus my attention here, also in consideration of the very recent recording on compact disc.<sup>6</sup> In its stylistic features it is fully characteristic of the particular cultural and artistic environment of the Florentine chapel, and undoubtedly it represents one of the high points of Florentine musical production in the 17th century. But before tackling the stylistic issues, I would first like to examine certain problems of a philological nature concerning the attribution and dating of the composition.

This mass survives solely in manuscript II-18 (fols. 89-105) of the Archivio Musicale of the Opera di Santa Maria del Fiore in Florence. It can be securely added to the catalogue of Gagliano's works, thanks to documentary evidence related to the manuscript. Our first evidence is the attribution that appears on the page carrying the manuscript's table of contents, where we read: "Messa a sei di M. M. a c. 89", an abbreviation that can be filled out as M[esser] M[arco] (da Gagliano). In fact the same codex includes many other works by Gagliano, all attributed to him by the same abbreviation. Indeed the first of these pieces is ascribed even more explicitly to "M. Marco" (the six-voice mass published in 1614, cited in the table immediately before the mass which concerns us here), from which we infer that all the compositions successively identified by the more laconic "M. M." were evidently meant to refer to the same person.

Moreover, thanks to the annotations contained in certain 17th-century inventories, it is possible to reconstruct at least part of the manuscript's history until its definitive structuring, and to establish conclusively the paternity of the mass, though we are still left in the dark over the date and the occasion for which it was composed. The earliest of these valuable inventories<sup>7</sup> was drawn up on 15 March 1651 when Giovanni Cilandri (heir of the deceased *maestro di cappella* Giovanni Battista da Gagliano, Marco's younger brother) handed over to the *provveditore* of the Opera some music books that had formerly belonged to the musical archive of

---

<sup>4</sup> See *O flos colende. Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, ed. Gabriele Giacomelli and Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1998. It includes the eight-voice mass for double choir and the motets *Iubilare Deo* and *Elisabeth Zachariae*.

<sup>5</sup> See *Répertoire International des Sources Musicales, A/I*, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1971-81 (hereafter RISM) G 105.

<sup>6</sup> See MARCO DA GAGLIANO, *Missa in Assumptione Beatae Mariae Virginis*, Insieme vocale e strumentale L'Homme Armé, directed by Fabio Lombardo, Tactus TC 580701, 1999.

<sup>7</sup> See Firenze, Archivio di Santa Maria del Fiore (hereafter I-Fd), V-3-30, n. 1.

the cathedral.<sup>8</sup> Our codex is here identified by the number 21 and described as follows: “Un libro manuscritto con coperta verde, introiti, messe e mottetti di c. 78 e sono compositioni di messer Marco da Gagliano”. That this indeed refers to our manuscript is also confirmed by the fact the former call number “XXI” is still legible on the flyleaf, above the more recent “18”. The fact that the codex now consists of 116 folios, instead of the original 78, is explained by the addition – made after 1659, when it still began with the present fol. 38 bearing the Introit (*Puer natus est nobis*) *Et filius datus est*, as attested in the inventory drawn up in 1657<sup>9</sup> – of a group of sheets containing the pieces that now precede the Christmas Introit, including Palestrina’s *Gabriel archangelus* mass. Here, therefore, is the description of the manuscript given in the inventory drawn up on 7 April 1661, after the additions were made:

21. Un libro manuscritto coperta verde messa del Palestina sino a c. 20, bianco sino a c. 36 et a c. 37 [recte 38] *Et filius datus est nobis*, e altri mottetti, e messa, altri mottetti, altra messa Magnificat Verbum caro. Et Dies irae opere di messer Marco da Gagliano sino 114.

All things considered, it is clear therefore that the original section of the manuscript – which belonged to the private collection of Giovanni Battista da Gagliano – is that corresponding to the present fols. 38-116, which also include the mass in question (in the inventory only 114 folia are counted, given that the last two are without music).

As for the musical works contained, an interesting attestation of their value is the opinion expressed in September 1651 by the *sottomaestro* Giovanni Battista Comparini, who considered them “useful for the chapel because the compositions were good, and the masters famous”, and thus

---

<sup>8</sup> Giovanni Battista da Gagliano, who had died on 8 January of the same year, had in fact never received an official nomination to the post of *maestro di cappella*, even though he had carried out all of its functions with respective pay ever since the period when his brother Marco still held the post but did not perform his duties because of poor health. On the history of the chapel and its musicians in the 17th century, see *O flos colende*, in particular the Chronology and respective *Regesto*. The inventories, complete and with comments, are published in GABRIELE GIACOMELLI, “Palestrina nel repertorio musicale della cattedrale di Firenze (1638-1677)”, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all’Ottocento*, ed. Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 105-126 and in Id., “Due granduchi in cent’anni (1621-1723): continuità e tradizione nel repertorio della cappella musicale”, in *Cantate Domino. Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Proceedings of the international congress (Firenze, 23-25 May 1997), ed. Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli and Carolyn Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, pp. 195-218.

<sup>9</sup> See I-Fd, V-1-19, pp. 84-95.

decided in favour of the purchase of the manuscript by the Opera.<sup>10</sup>

The most challenging and interesting composition of the group is precisely the mass, a work that also reveals Gagliano's secure knowledge and profound assimilation of the polyphonic style of the Palestrina school. Documentary evidence of his admiration for the *princeps musicae* is given by his very own request, advanced in August 1638, for a book of his masses "which must serve for the Chapel".<sup>11</sup> The beginning of the Kyrie is therefore an exemplary instance of a contrapuntal doctrine that was solid, yet anything but scholastic (Ex. 1).

Though the Gregorian origin of the subject in the 1st mode is evident enough, for its identification I can at present only advance a few conjectures. From an examination of the chant-books preserved in the Archivio musicale of the Opera del Duomo in Florence I found a particularly significant resemblance to the well-known antiphon to the Magnificat *Virgo prudentissima* for the first Vespers of the feast of Mary's Assumption. The version given below, transmitted in Manuscript H 8 (datable to the end of the 16th century), is identical (at least as far as the incipit is concerned) to that commonly known and given in the books of current usage (including the *Liber Usualis*); and is also recognised in the polyphonic composition of the same name composed by Giovanni Maria Casini, organist of Santa Maria del Fiore, almost a century later (Ex. 2).<sup>12</sup>

However, a similar melody is also found in the incipit of two other antiphons that are more important than the above, both belonging to the corpus of Easter chants.<sup>13</sup> They are *Pueri Hebraeorum portantes* and *Pueri Hebraeorum vestimenta*, chants for the ceremony of the distribution of the

<sup>10</sup> See I-Fd, II-2-20, p. 216. As well as the two masses by Gagliano the manuscript also includes some motets, among which *Ne timeas Maria* (also included in the 1614 collection), attributed to the same composer also in the manuscript of Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Archivio di S. Lorenzo*, ms II-5.

<sup>11</sup> See I-Fd, IV-2-29, n. 261; a document recently published in GIACOMELLI, "Palestrina nel repertorio", p. 111.

<sup>12</sup> A modern edition of the polyphonic motet, which the composer included in the *Moduli quatuor vocibus* op. I (Roma, Mascardo, 1706), is now available in *O flos colende*, pp. 77-80.

<sup>13</sup> A similar melodic tradition is attested in certain Mantuan and Cremonese chant-books, to which Marc'Antonio Ingegneri must have resorted for his motet *Pueri Hebraeorum portantes*, as evidenced in PAOLA BESUTTI, "Ricorrenze motiviche nella produzione musicale sacra di area cremonese fra Cinque e Seicento", in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, Proceedings of the day of studies (Cremona, 27 November 1992), ed. by Antonio Delfino and Maria Teresa Rosa Barezzi, Lucca, LIM, 1995, pp. 15-23: 19. Further sporadic similarities can be identified in other melodies copied in the cathedral chant-books, but since they belong to chants of utterly secondary importance (which, in any case, are quite likely to have modelled their melodic profiles on earlier models), I feel that their use as the subject of an important polyphonic *Ordinarium* is improbable.

holy branches on Palm Sunday. In this case, the reading transmitted by the cathedral's chant-books differs from the more generally known melody given in the books of current usage. In fact, in manuscript D 2. 21 (drawn up in the 16th century, like manuscript F 30, where the second antiphon only is copied, on fol. CXXXV) the incipit for both antiphons differs from the traditional version, above all by the absence of the opening D (Ex. 3 and 4).

As for the polyphonic versions of these texts transmitted in the cathedral manuscripts, it is interesting to note the presence of subjects comparable both to the reading of the cathedral chant-books and to the much more common reading, which however appears in only two compositions, both anonymous. These two works are the *Pueri Hebraeorum vestimenta* copied into manuscript II-45 (immediately following a *Pueri Hebraeorum portantes* with a tenor taken instead from the chant-books) and the *Pueri Hebraeorum portantes* copied into manuscript II-13, in both cases sources that date to the mid 16th century.<sup>14</sup> The former piece is in a contrapuntal style that is awkward and somewhat archaic, not only compared to Gagliano's mass – with which it has nothing in common except the resemblance of the subject – but also compared to the polyphonic works, generally of a much higher standard, by Francesco Corteccia, *maestro di cappella* at the time when the manuscript, which also contains many of his works, was drawn up (Ex. 5). Nor does the second piece have anything in common with the mass, except for a resemblance to the subject with which the two upper voices begin. In this case, however, the contrapuntal style is much more mature than in the previous work, and one could even conjecture an attribution to Corteccia himself, a composer well represented in the codex (Ex. 6).

Gagliano's mass cannot, therefore, be considered as a parody of the anonymous *Pueri*.<sup>15</sup> So leaving unresolved the secure identification of the

---

<sup>14</sup> For the chronology, see above all FRANK A. D'ACCONE, "Updating the Style: Francesco Corteccia's Revisions in His Responsories for Holy Week", in *Music and Context. Essays for John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro, Harvard, Harvard University, 1985, pp. 32-53 and *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, American Institute of Musicology, Hänssler, 1979, I pp. 238 and 241.

<sup>15</sup> A fair number of manuscripts of the cathedral transmit a *Pueri Hebraeorum portantes*, this time attributable with a reasonable degree of security to Luca Bati, Corteccia's successor as head of the cappella and teacher of Gagliano (see above all FRANK A. D'ACCONE, "The Sources of Luca Bati's Sacred Music at the Opera di Santa Maria del Fiore", in *Altro polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. Richard Charteris, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990, pp. 159-177). Of the six voices that constitute the piece's forces, that of Canto II, partially imitated by Alto, begins with a subject that could be construed as an embellished paraphrase of the chant of the same title (though certain significant notes, particularly the low C, are missing). But this is surely too little to justify considering the piece as a model for the mass.



subject (though limiting it to two alternatives, both plausible), I will now move on to examine issues of a stylistic nature and attempt to place the work more precisely in the particular cultural context of the Florentine chapel's tradition, of which indeed this mass stands as one of the most important examples in this period.

What is immediately observed is how the composition style complies fully with that of the late 16th century. The absence of any instrumental contribution, even of a continuo part (though obviously we cannot rule out the possibility that a simple *basso seguente* was added by the organ in performance), is a feature shared with the other pieces included both in the 1614 edition and, more generally, in the entire corpus of manuscripts of the Archivio musicale of the Opera del Duomo in Florence dating to the same period. But what distinguishes this mass is the prominence of its smooth singable melodic lines (of Gregorian derivation, as we noted above), which the composer takes pains not to contaminate with the idiomatic features of the contemporary instrumental repertory. In fact, what is completely lacking is a recourse to any rhythmic figurations other than those commonly used, for example, in the Palestrina repertory. As for the choice of intervals, again there are very few exceptions to the rules of strict counterpoint, which in Florence were still the object of study and veneration in the mid 17th century by a number of important musicians. It was one of Gagliano's contemporaries and fellow-citizens, the Vallumbrosan monk Severo Bonini (also a member, since 1607, of the Accademia degli Elevati that Gagliano himself founded), who complained of the trend followed by the composers of his age, guilty of "giving a kick to the rules of Zarlino".<sup>16</sup> In fact the writings of that great theorist constituted the main point of reference for musical composition, and the immortal compositions of Palestrina were assigned the role of *exempla* against which every composer should, at the very least, compare his own. Bonini admired them as "works that indeed will always be a school for all contrapuntalists, of such a supreme study and art that this singular master can truly be likened in this profession as to an Aristotle in philosophy".<sup>17</sup> But Bonini was not a mere *laudator temporis acti*. He was also a musician of his own day, as is unequivocally attested by both his own compositions (in particular the *Affetti Spirituali* written, as the work's title reads, "in stile di Firenze") and his own strenuous and particularised defence of Marco da Gagliano (whose "elegant manner of composing" he admired) from the criticisms of the ran-

---

<sup>16</sup> See SEVERO BONINI, *Discorsi e Regole sopra la Musica et il Contrappunto*, Firenze, Biblioteca Riccardiana e Moreniana, ms. 2218, modern edition by Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 83. This work can be dated to the mid 17th century.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83.

corous Muzio Effrem, who belonged to the race of “ignoramuses merely tainted in the flour of counterpoint”.<sup>18</sup>

But to return to our mass, which (we can be sure) met with Bonini’s approval, for he admired the “leggiadrissimo style” Gagliano used in his “madrigals [...] motets for five and six voices, with a few masses”.<sup>19</sup> Here we shall point to the very few passages that diverge from Zarlino’s rules and Palestrina’s *exempla*. On the choice of melodic intervals, we may mention an ascending diminished fourth by which a leading note reaches the third degree (avoiding its natural resolution on a secondary tonic), whereas Zarlino had censured the use of the tritone, the diminished fifth and similar intervals, given that they “greatly offend feelings” (Ex. 7).<sup>20</sup> Above all, however, we note a passage that is clearly reminiscent of the zigzagging movement typical of the instrumental *basso seguente* (Ex. 8).

As for the vertical dimension, the examples that deviate from strict counterpoint are again rare. In the voice leading, as well as a few cases of hidden fifths and octaves (stigmatised by the theorists but in actual practice widely used, above all in compositions destined to remain in manuscript), there are a couple of cases of parallel movement between perfect consonances, very similar to examples formerly criticised by Zarlino and in every respect similar to passages that the above-mentioned Muzio Effrem picked out for censure in Gagliano’s madrigals. In the first example we have two octaves saved only by an intervening crotchet (Ex. 9); in the second, three fifths saved by a crotchet (Ex. 10).

These can be compared with a couple of examples published by Zarlino together with other “passages not to be used at great length” (Ex. 11) and with a passage criticised by Muzio Effrem, which belongs to a madrigal “*a note nere*” and hence has its stresses on the crotchet instead of the minim (as in the above examples). Effrem was in turn criticised by Bonini, who came to Marco da Gagliano’s defence by pointing out certain more serious infringements committed by Effrem in his own very few madrigals (Ex. 12).

On the matter of dissonant clashes, again we find only sporadic ‘slips’. For example, the entry of one voice that dissonantly clashes with an accented passing note in the bass (Ex. 13), but above all the six-four chords that are sometimes created against the bass at the entries of the subject of the second *Kyrie* (a procedure not used by Palestrina but admitted by Zarlino himself, who approved of fourths against the bass if they themselves are below a major

<sup>18</sup> For the two quotations, *ibid.*, p. 110 and p. 120.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>20</sup> See GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni harmoniche [...] di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della Pratica ampliate*, Venezia, Francesco de’ Franceschi, 1573<sup>3</sup>, p. 239.

third – “since they cannot but make good effects” – as in fact happens in the Ex. 14).<sup>21</sup>

Also worthy of note in the above example is the clash of a major seventh produced between the crotchet passing note of the tenor and that of the soprano. Now, if we consider all these cases, we in fact find that at the practical level of composition they were all fully accepted in the early 17th century, above all in the madrigal literature. So the above observations merely confirm the insubstantiality of the possible theoretical criticisms and show how little bearing they have on how the mass should be viewed within the specific cultural and stylistic context of the Medicean grand-ducal chapel of the time. Besides, Marco da Gagliano himself wrote a long and fully argued reply to Effrem’s censure (introducing themes somehow reminiscent of those brought up in the much better-known polemic between Artusi and Monteverdi, though lacking all reference to the word-music relationship that central to Monteverdi’s poetics), which he published as an appendix to the edition of *Sacrae Cantiones* of 1622 as a letter to his “benevolent readers”.<sup>22</sup> The telling words chosen by Gagliano (or whoever might have written the text in his stead) stand as an excellent indicator of the profound breach between the attitude of the music theorist and that of the composer who essentially submits his work to the judgement of his patrons and of a public interested only in the practical results:

Music is one of those arts that eminent men do not accomplish without practice. Just as a doctor will never be considered great without the experience and practice of having treated and cured numerous sick, in the same way we must not consider as great a musician who has not given sample of his work in many excellent compositions for the schools of the knowledgeable. In practice one encounters difficulties that were never imagined, and sometimes one considers as perfect a thing that later turns out to be of no value in practice; exactly as the opposite also often happens. And it also happens that the breaking of rules sometimes increases the work’s beauty not a little, as I’ve been told there are many examples in the finest architecture, and as is also frequent in the music of the great men we most esteem; though their disordered beauties, to those without much experience, can be held to be very serious failures and the mistakes of beginners.

The “disordered beauties” that we identified with pedantic zeal in

---

<sup>21</sup> Ibid., pp. 289 ff.

<sup>22</sup> See RISM G 106. The complete text of this “afterword” is published in VOGEL, *Marco da Gagliano*, pp. 565-567. The passage published here is taken from the original.

Gagliano's mass are of such minimal importance that we are fully justified in considering the composition in the light of its substantial respect for the authoritative late 16th-century models. It fully belongs therefore to the very particular cultural context in which the musical chapel of Santa Maria del Fiore operated: a context distinguished by the rigid control exercised by an ecclesiastical and political power that did not admit deviations from the closest respect of the most classic Roman Counter-reformation tradition. The events involving Filippo Vitali – who, as *maestro di cappella* from 1651 to 1654, was criticised because he intended to renew a repertory by then obsolete – is symptomatic of that climate. What for Vitali were “very old works”, for the authorities were instead “works customarily sung and performed in the Chapel to universal approval”, and as such could not be put on one side.<sup>23</sup> And so a crystallisation of the repertory was imposed from above: a repertory still substantially made up of the compositions of Palestrina (above all) and Victoria (along with the ‘local’ *maestri di cappella*), all equally considered as enduring models of reference for compositional work, as explicitly acknowledged (in a specifically Florentine context) by Severo Bonini.

It was to this cultural environment that Marco da Gagliano belonged. When composing the six-voice mass, he therefore had to find fertile inspiration in that “solid style of Palestrina” that was still to be admired in late 17th-century Florence by a sovereign as enlightened and expert on contemporary musical styles as the grand-prince Ferdinando de’ Medici.<sup>24</sup>

(Engl. trans. Hugh Ward-Perkins)

<sup>23</sup> See GIACOMELLI, “Palestrina nel repertorio”, pp. 122 ff. and ID., “Due granduchi in cent’anni”, pp. 196-197.

<sup>24</sup> See the letter of the grand-prince of 26 December 1690 to Giuseppe Corso Celani (Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo del Principato*, 5877, no. 311, quoted in MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de’ Medici*, Firenze, Olschki, 1961, p. 106).



La musica sacra italiana del XVII secolo:  
riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne

La musica del XVII secolo soffre ancora oggi di una situazione particolare, dovuta a una indubbiamente strana considerazione da parte degli studiosi; è il secolo della nascita dell'opera, della nascita (o rinascita) della monodia accompagnata, nonché del diffondersi della musica strumentale, tutti campi verso i quali si sono concentrati e si concentrano tuttora le ricerche metodologicamente più scaltrite. La musica sacra,<sup>1</sup> viceversa, non ha ricevuto un'attenzione pari alla sua importanza, o anche solo alla sua reale presenza nella realtà musicale seicentesca, sia quella che intona testi latini, sia quella in lingua italiana, appartenente alla sfera per così dire devozionale (ma l'argomento sarebbe da rivedere completamente), e per i motivi più diversi: pregiudizi di natura ora estetica, ora religiosa, ora addirittura confessionale, mancanza di un numero adeguato di lavori preparatori, impostazione di stampo romantico-idealista (lo si voglia ammettere o no) che vuole limitarsi a considerare solo le grandi figure di un'epoca. A tutto ciò si aggiungono altre due ragioni, tra loro diverse, ma entrambe determinanti. La prima, fatto elementare, talmente ovvio che non si capisce come abbia potuto essere trascurato per tanto tempo (e come talvolta lo sia ancora), è che senza una buona competenza nel campo della storia liturgica, della storia religiosa e degli strumenti metodologici necessari si rischiano fraintendimenti nella comprensione di un brano, di una raccolta, o anche di un autore. La seconda, è che mancano edizioni moderne in numero sufficiente; quelle poche esistenti, spesso disperse in collane a uso pratico non facilmente reperibili, non bastano a colmare la lacuna esistente.<sup>2</sup> E a tal proposito è bene non dimenticare mai che un'edizione, per essere tale, è sempre (o dovrebbe essere) un'operazione intellettuale che necessita di competenze molteplici di carattere più ampiamente culturale; se così non è, siamo nell'ambito della trascrizione, ovvero la parte preliminare del lavoro di edizione vera e propria. Certo, in mancanza di altro, ben vengano anche le trascrizioni: sempre meglio di niente. Una delle conseguenze di questa situazione, per esempio, è che un lavoro assolutamente pionieristico e meritorio, le cui premesse erano tali da scoraggiare chiunque, come *North Italian Church*

---

<sup>1</sup> Usiamo questa terminologia per praticità, senza intendimenti polemici e senza voler partecipare al dibattito sulla liceità o meno dell'impiego dell'aggettivo 'sacra', ma solo per quello che significa convenzionalmente.

<sup>2</sup> Quest'ultima considerazione, ne siamo consci, può al contrario essere letta come causa di quanto detto finora: è un po' la storia del gatto che si morde la coda.

*Music in the Age of Monteverdi*<sup>3</sup> del mai abbastanza compianto Jerome Roche, risulta superato e contraddetto in molte conclusioni laddove ci si concentra a fondo su un singolo aspetto (un problema, un genere, un compositore etc.); ma era inevitabile, e non saremo mai sufficientemente grati a Roche per quell'impresa.

Imprescindibile rimane la pubblicazione in edizione moderna di questo repertorio; ma, naturalmente, il molto che rimane da fare non deve far sì che venga ribaltata l'ottica prevalente, e vengano quindi dimenticati i grandi capolavori dei massimi autori, dal momento che nuove ricerche nel campo della storiografia e della filologia possono essere in grado di richiedere nuove edizioni del poco già esistente. Ecco il motivo per cui sono state trattate insieme, in questa sede, tre diverse edizioni, apparentemente accomunate solo dal periodo: una nuova edizione del *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi curata da uno dei maggiori specialisti del periodo, dell'autore e dell'opera stessa, come Jeffrey Kurtzman (quindi edizione di un capolavoro più volte pubblicato da parte di diversi studiosi); una collana monumentale di venticinque volumi dedicata alla musica sacra italiana seicentesca, anch'essa curata da studiosi specialisti (quindi edizione di un repertorio per lo più inedito); l'edizione di un'opera inedita di un compositore noto, ma non troppo studiato, come Lodovico Viadana a cura di un musicista, direttore di coro, ma anche persona attenta ai problemi della didattica e della musica cinquecentesca. Avremo modo di vedere come diversi siano in realtà i motivi che rendono possibile una discussione coerente. Innanzi tutto sono edizioni, e quindi vi sono questioni di carattere metodologico comuni; in secondo luogo tutte e tre si prefiggono l'obiettivo di essere edizioni sia per lo studio sia immediatamente utili all'esecutore, e quindi sarà interessante vedere come sono stati risolti i vari problemi mano a mano che si presentano. Vedremo anche se, e come, verranno affrontate le inevitabili questioni di carattere liturgico, un punto che riteniamo fondamentale, e che non può essere affrontato con superficialità: piuttosto che trattarlo non adeguatamente, meglio rinunciarvi e rivolgersi a uno specialista.

## 1.

L'edizione del *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi, edita dalla Oxford University Press, rappresenta un punto d'arrivo, per altro atteso da diverso tempo, di quasi trent'anni di studi dedicati al grande compositore cremonese e al suo capolavoro del 1610 in particolare dal curatore, Jeffrey

---

<sup>3</sup> JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Kurtzman.<sup>4</sup> Come tutti sanno, risale al 1972 la sua tesi di dottorato,<sup>5</sup> successivamente pubblicata riveduta e accresciuta del capitolo riguardante la messa *In illo tempore*.<sup>6</sup> Si tratta pertanto di un lavoro che giunge dopo moltissimi anni di riflessione sui singoli problemi che l'opera ancora oggi offre.

L'edizione ha il fine dichiarato di rivolgersi sia agli studiosi sia agli interpreti, e a tale scopo essa prevede un volume con l'edizione del *Vespro* e un secondo volume separato con l'apparato critico intitolato *Critical Appendix*;<sup>7</sup> ma per la verità le cose sono un poco più complesse di quanto sembri a prima vista. Il volume dell'edizione vera e propria è così strutturato:

1. una breve introduzione di carattere storico-critico, in cui sono riassunte le principali caratteristiche dell'opera;
2. la specificazione dell'organico richiesto con relativi ambiti;
3. i criteri editoriali;
4. alcuni facsimili;
5. l'edizione del *Vespro* comprensiva anche del *Magnificat* a 6 voci (nella quale sono presentati anche il salmo *Lauda Jerusalem* e i due *Magnificat* trasposti alla quarta grave; si tratta di una polemica ben nota, su cui non penso sia il caso di ritornare);
6. antifone in canto fermo per le principali solennità mariane;
7. suggerimenti per l'aggiunta di abbellimenti improvvisati, comprendenti anche una versione diminuita del *Nigra sum*;
8. una sorta di apparato ridotto (*Performance notes*): una scelta operata all'interno dell'apparato critico di situazioni ritenute «of particular interest to performers».

Il volume di apparato critico è occupato in buona parte dalla trascrizione semi-diplomatica del *Bassus generalis* (pp. 1-43); seguono poi i criteri editoriali già presenti nel volume di edizione, con la sola aggiunta della descrizione dei testimoni (la stampa di Amadino del 1610 e l'antologia di Kauffmann del 1615 contenente il *Deus in adiutorium* e il *Dixit Dominus*), completa di elenco delle biblioteche che possiedono esemplari, anche parziali, e l'apparato critico vero e proprio, questa volta integrale (comprendente quindi anche le *Performance notes* dell'altro volume). La divisione del materiale così opera-

<sup>4</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610)*, Performing Score, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>5</sup> JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century*, PhD. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

<sup>6</sup> Id., *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Texas, Rice University Studies, 1978 (Monograph in Music, vol. 64, n.4).

<sup>7</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610). Critical Appendix. Bassus Generalis. Critical Notes*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.



ta, seppur concepita per il doppio uso di studio e di esecuzione, non risulta particolarmente agevole, né forse troppo felice. Ad aumentare una certa impressione di disagio concorre il fatto che, fin dall'introduzione, si faccia continuo riferimento al ponderoso volume monografico che Kurtzman ha pubblicato a parte, ovvero *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, sempre per i tipi della Oxford University Press (tra l'altro bisogna anche notare che, mentre l'edizione musicale è uscita nel marzo del 1999, il volume è stato disponibile solo all'inizio del 2000). Non è questa la sede per la recensione di tale saggio (a cui ci riferiremo d'ora in poi con il nome di 'monografia'); ma sarà inevitabile fare spesso riferimento a esso per diverse questioni anche editoriali, dal momento che, per avere un quadro completo delle scelte di Kurtzman e della sua edizione, è indispensabile lavorare tenendo sott'occhio tutti e tre i volumi.

Come è logico aspettarsi da uno studioso da anni dedito al repertorio della musica sacra italiana seicentesca, moltissimi sono i meriti di questa edizione; un controllo effettuato su tutti i testimoni superstiti, un'ampia visione delle singole questioni, e soprattutto un apparato critico assai dettagliato e preciso (a volte potrebbe sembrare ridondante, ma meglio un'informazione in più che una in meno), assai più completo, per esempio, di quello presente nell'edizione (per altro esemplare) curata da Jerome Roche e uscita purtroppo postuma nel 1994.<sup>8</sup> Un'opera complessa come il *Vespro*, però, difficilmente potrà avere un'edizione definitiva e chiarificatrice di tutti i problemi (il curatore stesso tiene a sottolineare nell'introduzione che «No critical edition is ever definitive, and many of the performance practice issues of the Monteverdi *Vespers* may never be resolved») e alcune scelte operate da Kurtzman non riescono infatti del tutto soddisfacenti o convincenti.

In primo luogo l'edizione vera e propria. Questa edizione ha lo scopo «to serve both the performer and the scholar» (p. VI), poiché, come Kurtzman giustamente sostiene, «an accurate edition is only the beginning, since seventeenth-century notation represents only partially what Monteverdi and other early Baroque musicians would have expected a performance of this music to sound like» (p. VI). Secondo quest'ottica sono state concepite le versioni abbassate del salmo 147 *Lauda Jerusalem* e dei due *Magnificat*; le appendici recanti le antifone in canto fermo, suggerimenti per abbellimenti e diminuzioni, la versione diminuita del concerto *Nigra sum*; e in generale tutta la terza parte della monografia (*Performance practice*), articolata in ben tredici capitoli dedicati rispettivamente a una discussione 'filosofica' sul concetto di prassi esecutiva storica (cap. 11, quella che i critici discografici nostrani chiamano 'esecuzione filologica'), agli strumenti per il basso continuo (cap. 12),

<sup>8</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, Urtext Edition, ed. by Jerome Roche, London, Eulenburg, 1994.

agli organi e alla loro registrazione (cap. 13), alla realizzazione del continuo (cap. 14), all'uso di voci soliste e/o di un coro (cap. 15), allo stile vocale (cap. 16), al diapason e trasposizione (cap. 17), agli strumenti obbligati (cap. 18), alla prassi del raddoppio e/o della sostituzione da parte degli strumenti (cap. 19), al metro e tempo (cap. 20), all'ornamentazione vocale e strumentale (cap. 21), al temperamento (cap. 22), e persino alla pronuncia del latino nell'Italia del primo Seicento (cap. 23, una questione per la quale si fa riferimento a una bibliografia limitata a due o tre titoli esclusivamente in inglese). Tutto questo materiale, considerata la finalità dell'edizione, avrebbe dovuto, a mio parere, far parte del secondo volume dell'edizione (a questo punto di commento e apparato), per evitare troppa dispersione nella consultazione. Sempre per i medesimi scopi l'edizione comprende una realizzazione del basso continuo, i cui criteri sono enunciati nel cap. 14 della monografia (ricordiamo che il *Bassus generalis* presente nella stampa, di tipologia molto variabile, come è ben noto, è trascritto a parte nel volume di apparato). Nella sua relazione di base al convegno monteverdiano tenutosi a Mantova nel 1993, e poi pubblicato nei relativi atti,<sup>9</sup> Kurtzman teneva a puntualizzare: «Any edition of music with a basso continuo, should, in my view, also furnish a realization of the continuo part according to seventeenth-century style» (p. 7). Si tratta di un'opinione meditata e assolutamente rispettabile, e tale scelta permette certo a musicisti non professionisti o non esperti del Seicento di dare una resa per lo meno stilisticamente corretta (anche se tante sono le cose da considerare oltre a questo aspetto). Per altro sappiamo bene come i cembalisti e gli organisti non amino leggere parti realizzate *per extenso*, e preferiscano improvvisare tenendo sott'occhio la partitura; e, per quanto riguarda il significato di tale operazione in relazione all'edizione in sé, vorremmo ricordare il parere radicalmente opposto di Dahlhaus, secondo il quale il basso continuo è da considerarsi:

una pratica che prevede tra i suoi caratteri essenziali proprio l'apertura verso molteplici realizzazioni. Nella misura in cui gli esperti — che considerano la realizzazione del basso come ostacolo e non come ausilio per la fantasia — diventano la tipologia predominante nella pratica esecutiva della musica barocca, il procedimento editoriale storicamente più corretto (rinunciare a realizzare il basso) appare anche quello più pratico. A una pratica esecutiva che da essenzialmente amatoriale si è trasformata in essenzialmente professionale corrisponde una filologia che, anziché dissimulare

<sup>9</sup> JEFFREY KURTZMAN, *Monteverdi's Sacred Music: the State of Research*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Art, Miscellanea, 5), pp. 3-29: 7.

la distanza storica, la rende consapevole consentendo al senso estetico di superarla.<sup>10</sup>

Nella medesima relazione si puntualizza che un'edizione critica «must present an accurate version of the original musical notation, altering neither note values nor mensuration signatures» (p. 7); e così viene fatto. Non si vuole certo contestare la legittimità di tale scelta, anche se torneremo su questo punto; ci si chiede eventualmente perché, in tale contesto, il  $\text{C}$  sia regolarmente spartito alla semibreve anziché alla breve (cosa che nella stampa monteverdiana avviene solo per il *Deus in adiutorium*, e occasionalmente in altri momenti). Una spartitura alla semibreve con indicazione  $\text{C}$  potrebbe forse fuorviare il musicista non esperto, il quale potrebbe interpretare come moderna indicazione di 4/4 l'originaria indicazione di *tempus imperfectum*. Una deroga a tale modo di procedere, l'unica, si trova in un famoso e assai discusso passo della *Sonata sopra Sancta Maria*, allorché tutti gli strumenti sono notati con semibreve, ma soprattutto minime e seminime annerite (che diventano nella notazione identiche a semiminime e crome) con l'indicazione della cifra 3 per ciascun raggruppamento ternario, mentre il soprano che canta l'invocazione litanica è notato in  $\text{C}$  (bb. 130-141 dell'ed. Kurtzman). Secondo l'editore, siamo davanti a quella situazione che Brunelli, tra i pochissimi (per non dire l'unico), definisce situazione di *meliola*, e la sua corretta interpretazione obbliga il soprano, che, ripetiamo, canta in  $\text{C}$ , a una diminuzione dei suoi valori della metà. Le considerazioni di Kurtzman (brevemente riassunte nell'apparato, discusse per esteso nella monografia) su tale punto sono dupplici: 1) il fatto che sia definito da Praetorius *sextupla o tactus trochaicus diminutus* da un lato; 2) la constatazione che senza la diminuzione l'invocazione litanica si presenterebbe a un livello ritmico maggiore di tutte le altre occorrenze. Se quest'ultimo punto è certamente opinabile, per quanto riguarda il primo bisogna osservare che Brunelli, nelle sue *Regole utilissime*, non parla affatto di diminuzione a proposito della *meliola*, in tutto e per tutto assimilata alla *emiolia*:

La Meliola si può segnare sotto qual si voglia Tempo, & quella che manda tre Minime nere a Battuta due in terra, & una in aria, & s'usa di farla come dimostrerà l'essempio, & ogni volta che non seguirà il tre uscirà fuori di

<sup>10</sup> CARL DAHLHAUS, *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, trad. it. di Gianmario Borio, in *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, Nuova serie, 4), pp. 63-73: 68 (ed. orig. *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «Fontes Artis Musicae», XXV, 1978, pp. 19-27: 22).

Meliola, la quale può uscire tanto in nere, quanto in bianche [segue esempio musicale].<sup>11</sup>

Non chiara, poi, è l'osservazione che «the diminution created by blackening minims, to which Praetorius refers, is confirmed by the cantus part-book, which contains both the vocal part and the basso continuo» (monografia, pp. 461-462); ciò che appare nel libro parte del cantus è solo la certezza che quelle che sembrano essere semiminime sono, in realtà, delle minime annerite, e nient'altro. Praetorius, inoltre, sembra riferirsi a una vera e propria proporzione in cui compare sempre il segno relativo (6/1 o 6/2, per esempio) con eventuale notazione annerita (e si potrebbe anche discutere se Praetorius non ha per caso mischiato tra loro situazioni eterogenee riscontrabili per lo più nel repertorio strumentale; ma questo è tutt'altro discorso).

A prescindere da questo problema, però, a mio parere se ne apre un altro. Il carattere di assoluta eccezionalità della raccolta del 1610 è riscontrabile a qualsiasi livello, non solo musicale: contrapposizione tra scrittura osservata e stile concertante, tra monodia e policoralità, uso scaltrito e assolutamente determinante degli strumenti, tipologie diverse del concetto di 'basso continuo' e 'partitura' nel medesimo libro-parte, semiografia di stampo ovviamente tradizionale e nuovi significati riguardanti il *tactus*. L'oscillazione talvolta riscontrabile all'interno dello stesso brano rende quest'ultimo variabile *grosso modo* dalla semibreve alla semiminima, ma la notazione adopera sempre e invariabilmente il segno mensurale  $\text{C}$  (ed è ovvio; superfluo aggiungerlo). Secondo il principio sopra enunciato è chiaro che uno degli scopi dell'edizione critica è quello di dare uno specchio fedele della notazione monteverdiana, pur con tutte le sue incertezze e ambiguità (ma in questo quadro non rientrano le chiavi), allora l'intervento operato nella *Sonata* risulta piuttosto incoerente, dal momento che solo in quel punto si dà conto di una incongruità (vera o presunta che sia) semiografica, e la si risolve direttamente nel testo; e in quel punto non viene più presentata «an accurate version of the original musical notation». Per tutti gli altri casi, binari o ternari che siano, vengono rigorosamente e fedelmente mantenuti segni mensurali e valori. Kurtzman non rinuncia comunque alla loro interpretazione, ma lo fa nella monografia (cap. 20), arrivando a conclusioni per lo più convincenti e del tutto condivisibili maturate sulla base della notazione stessa e non rispetto a considerazioni di carattere meramente teorico (ben nota è la polemica con Roger Bowers apparsa su «Music and Letters»);<sup>12</sup> e non è un caso che le sue conclusioni coincidano con quelle di un

<sup>11</sup> ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica*, Firenze, Timan, 1606, cap. 22, pp. 19-20.

<sup>12</sup> ROGER BOWERS, *Some Reflections upon Notation and Proportions in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610*, «Music & Letters», LXXIII, 1992, pp. 347-398; risposta di JEFFREY KURTZMAN in LXXIV, 1993, pp. 487-495, e controrisposta di ROGER BOWERS in LXXV, 1994, pp. 145-154.

altro studioso attento in prima istanza all'aspetto notazionale come Uwe Wolf.<sup>13</sup> L'esecutore si trova quindi ad avere, nella sua «performance edition», la realizzazione del basso continuo, la trasposizione di alcuni brani, e suggerimenti vari sull'ornamentazione; per tutte le altre questioni, e soprattutto per la più importante, ovvero quali tempi adottare per un'esecuzione corretta, si rimanda alla monografia. Questa situazione avrebbe reso ancor più necessaria una diversa distribuzione del materiale, anche perché (è forse noioso da parte mia ricordarlo, ma è un dato di fatto oggettivo) l'edizione è stata pubblicata il 25 marzo del 1999 come sottolineava il catalogo della Oxford University Press, mentre la monografia, contenente la spiegazione su come adoperare correttamente quell'edizione, non è stata disponibile fino al gennaio del 2000. Dal momento che edizioni in cui la notazione monteverdiana è mantenuta fedelmente e correttamente esistono già, ovvero quelle di Bartlett<sup>14</sup> e, soprattutto, di Roche, e che evidente (oltre che ribadita più volte) è la preoccupazione di Kurtzman di fornire un testo utile all'esecutore, valeva forse la pena provare a dare un testo in cui i problemi semiografici fossero lì risolti.<sup>15</sup>

So che ci troviamo di fronte a uno dei nodi cruciali riguardanti i criteri da adottare nel pubblicare musica scritta con un sistema diverso da quello attuale, problema che ha portato e porta tuttora a prese di posizione radicalmente diverse; per rimanere a Monteverdi, si può leggere il dibattito seguito alla relazione di Claudio Gallico tra lo stesso Gallico e Nino Pirrotta nello storico convegno monteverdiano del 1968,<sup>16</sup> oppure più recentemente i manuali di Feder,<sup>17</sup> di Caldwell,<sup>18</sup> di Grier,<sup>19</sup> e la raccolta di saggi vari curata da Maria Caraci Vela, alla cui introduzione rimandiamo per avere un quadro complessivo dei problemi e dei metodi propri della filologia musicale.<sup>20</sup> Dahlhaus, nel

<sup>13</sup> UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH, 1992.

<sup>14</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Clifford Bartlett, Huntingdon, King's Music, 1986 (revised ed. 1990).

<sup>15</sup> Cfr. per esempio CLAUDIO MONTEVERDI, *Vesperae Beatae Mariae Virginis (Marien-Vesper) 1610*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1966<sup>2</sup>.

<sup>16</sup> *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazione e comunicazioni*, (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di Raffaello Monterosso [Cremona], 1969.

<sup>17</sup> GEORG FEDER, *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche di edizione*, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. orig. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987).

<sup>18</sup> JOHN CALDWELL, *Editing Early Music*, Oxford, Clarendon Press, 19982.

<sup>19</sup> JAMES GRIER, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>20</sup> DAHLHAUS, *La critica del testo musicale* cit., pp. 3-35.

medesimo saggio già citato in precedenza, partendo dall'idea che la semplice traslitterazione della notazione antica potesse violare «non solo l'intenzione sonora ma anche l'intenzione scritturale dell'originale» (p. 67), arrivava alla conclusione che un'edizione modernizzata «che integri il testo con un'ipotesi sul tempo è in realtà più vicina all'originale che non un'edizione che nasconda una dimensione della scrittura originale per timore di prendere una decisione non pienamente giustificata» (p. 67); e questo è pienamente comprensibile nel quadro di un'edizione certo critica, ma rivolta specificamente a un esecutore. È anche vero, però, che il contatto con la notazione originale, l'aspetto visivo proprio dell'originale, è un'esigenza sentita da molti studiosi come imprescindibile per l'edizione stessa (rimanderei, per esempio, alle discussioni epistolari tra Feininger e Lowinsky ricordate da quest'ultimo nel necrologio dedicato a Feininger stesso),<sup>21</sup> e talvolta anche da alcuni esecutori. Il problema che mi pongo, e per il quale non sono ancora giunto a dare una risposta (ammesso che questo avverrà mai), è se sia possibile che un'edizione possa rispondere contemporaneamente alle esigenze dello studioso e a quelle dell'interprete, o se, preso atto della diversità di metodi che queste richiedono, non sia al contrario necessario pensare a una pluralità di edizioni, a somiglianza di quanto avviene, per esempio, per i testi classici, per i quali una cosa è l'edizione Teubner, un'altra l'edizione a uso scolastico, basata comunque sulla precedente. Questa è una cosa che è sempre avvenuta, è vero, ma raramente nell'ambito della medesima pubblicazione; mi riferisco a qualcosa che potrebbe essere analogo a una traduzione con testo originale a fronte, che è testo critico (non riproduzione facsimile di un testimone). Mi rendo conto che vi sono ragioni anche economiche che impediscono una tale soluzione; ma le nuove possibilità date dei mezzi informatici, opportunamente utilizzate, potranno forse dare un aiuto non indifferente (naturalmente a patto di cambiare mentalità).

L'edizione è assai accurata e chiara dal punto di vista tipografico, anche se ci si chiede il perché della scelta di stampare i pentagrammi relativi alle parti strumentali più piccoli rispetto a quelli delle parti vocali. Abbiamo riscontrato un unico errore di stampa: nel concerto *Nigra sum*, b. 73, parte del basso continuo, al diesis vicino al fa mancano le parentesi quadre, dal momento che quella è un'alterazione suggerita, e non presente nella stampa di Amadino (un errore è ovviamente possibile, ma è curioso che sia capitato proprio per un'alterazione, dal momento che nell'introduzione, alla p. V, si dice «Many [editions] contain editorial alterations and additions that are not clearly distinguished from Monteverdi's original notation. Although most

<sup>21</sup> EDWARD LOWINSKY, *Laurence Feininger (1909-1976): la vita, l'opera, l'eredità spirituale*, in *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*, a cura di Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 8-36.

have been conceived as performing editions, all have certain deficiencies in that regard»). Kurtzman dà e giustifica la propria interpretazione dei diversi casi controversi del *Vespro* (come l'accordo di b. 144 del *Dixit Dominus*, maggiore o minore a seconda delle diverse edizioni ed esecuzioni), e di un passo corrotto del *Nisi Dominus* (le battute finali, bb. 211-215, quinto del I coro e tenore del II coro), fornisce una propria originale interpretazione, basata su alcune correzioni manoscritte presenti nell'esemplare di Wrocaw. Nella soluzione per così dire tradizionale viene mantenuto l'inciso melodico-ritmico di base (semiminima puntata-croma) costantemente aumentato (minima puntata-semiminima) in tutte le voci sull'estensione della cadenza (Es. 1), nella soluzione di Kurtzman i due incisi (di base e aumentato) sono tra loro accostati ovviamente solo nelle due voci errate (Es. 2), mentre in apparato è offerta una soluzione in cui non appare alcuna aumentazione della struttura melodica (Es. 3).

Certamente non è possibile dire con certezza quale soluzione sia più giusta delle altre; vorrei solo far rilevare che quella tradizionale richiede comunque minori interventi sul testo, e che nelle due soluzioni di Kurtzman viene recuperata la struttura melodico-ritmica riscontrabile fin dall'inizio del Salmo, ma non la tecnica imitativa per cui i singoli incisi sono tra loro sfalsati di una semiminima.

Qualche motivo di stupore si ha allorché si passa a esaminare l'ultimo aspetto dell'edizione (ultimo solo nel nostro discorso), ovvero l'imprescindibile considerazione del contesto liturgico nel quale l'opera va calata per la sua corretta interpretazione e collocazione. La prima sorpresa si ha leggendo (p. 47) le seguenti parole nell'apparato a proposito del *Deus in adiutorium*:

The versicle and response do not appear in early-seventeenth century breviaries or psalters; the version of the versicle given here is the solemn tone for Vespers of solemn feasts drawn from *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English* [...].

Immediatamente due domande nascono spontanee: in primo luogo ci si chiede per quale motivo bisognava aspettarsi di trovare tale melodia in un breviario, visto che questo non è certo un libro contenente musica; in secondo luogo, quando il curatore correda l'edizione musicale con le antifone in canto piano tratte da un antifonario del 1607, ci rendiamo conto che i termini breviario e antifonario sono usati indifferentemente l'uno per l'altro («the antiphons given below are derived from a breviary published in Venice in 1607», con rimando in nota al sopra menzionato antifonario, volume dell'edizione pp. 255-262: 255), una cosa che lascia perplessi e che non può essere imputata a una carenza della lingua inglese (che ben conosce la differenza tra i due termini). In secondo luogo ci si chiede se è proprio necessario continuare a

utilizzare il *Liber Usualis* quando si ha a che fare con un repertorio musicale anteriore alla fine del XIX secolo e, soprattutto, con una liturgia diversa da quella presente nel *Liber usualis*, ovvero quella riformata da Pio X nel 1911 (ma questo, come vedremo più avanti, è purtroppo una costante e uno dei temi trasversali di questa recensione). Una fonte di riferimento poteva essere, per esempio, il *Directorium chori* di Giovanni Guidetti, alla quale si è rivolto, per esempio, John Whenham nel suo saggio *Monteverdi: Vespers (1610)*, edito a Cambridge nel 1997 (non utilizzato da Kurtzman perché pubblicato a suo dire troppo tardi). Purtroppo, e lo dico con vivo dispiacere e rammarico, è proprio sulle questioni storico-liturgiche che Kurtzman mostra di essere a volte troppo sbrigativo; per esempio, se leggiamo nella monografia il capitolo dedicato alla liturgia vespertina e al 'problema' delle antifone, troviamo immediatamente la seguente affermazione (p. 56):

The Pius V breviary was the sequel to the deliberations of the Council of Trent (1545-1563) and replaced the reform breviary of Cardinal Quiñones, which had served the Roma liturgy from 1535 to 1568.

In realtà, le cose non stanno affatto così. Il breviario di Quiñones, detto anche breviario di Santa Croce, venne stampato con il *placet* di Paolo III nel 1535, venne revocato da Paolo IV (1555-1559), riapprovato da Pio IV (1559-1565); ma soprattutto, fu pensato per la recita privata, e il suo uso fu sempre facoltativo (e quindi non costituì mai il testo ufficiale dell'ufficio romano, che rimase sempre il cosiddetto breviario curiale di derivazione francescana). Queste essenziali informazioni sono presenti in maniera sintetica ma chiara proprio in uno dei testi a cui Kurtzman rimanda, ovvero l'ormai classico *La liturgia delle ore in Oriente e in Occidente* di Robert Taft. Ugualmente poco più avanti, nella discussione sull'impiego delle antifone mariane nelle varie ore così come prescritto dal breviario (p. 58 nota 3), non si comprende il riferimento ai monaci, i quali seguivano il *cursus* regolare, non certo quello secolare. Ripeto, spiace dover rilevare queste cose; forse sono il segnale di una certa maniera un po' troppo disinvolta di accostarsi alla storia della liturgia che avremo modo, purtroppo, di osservare ancora.

2.

L'edizione del *Vespro* di Kurtzman è stata recensita, tra gli altri, da Paul McCreesh («Early Music», XXVIII, 2000, pp. 658-660), il che è piuttosto interessante, in quanto la recensione offre il punto di vista dell'esecutore (come è ben noto, McCreesh è il direttore del prestigioso Gabrieli Consort). Egli esordisce rilevando come moltissima musica del XVII secolo continui a



rimanere inedita e sconosciuta. A colmare almeno in parte questa grave lacuna interviene una collana di pubblicazioni edita dalla Garland dedicata specificamente alla musica sacra italiana seicentesca, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*. Si tratta di un complesso di venticinque volumi articolati in tre filoni principali: musiche per l'*Ordinarium missae* (voll. 1-10), musiche per i Vespri e la Compieta (voll. 11-20), mottetti (voll. 21-25). Di questi sono finora disponibili tutti i volumi delle messe e quasi tutti quelli dei vespri, mentre per il 2001 sono previsti i primi due volumi dei mottetti, entrambi dedicati ad Alessandro Grandi. Il piano editoriale è imponente, ed è tale da rendere preziosissima questa collana per chiunque voglia occuparsi di musica seicentesca; in qualche modo potrebbe essere integrata con un'altra collana della Garland, *Solo motets from the Seventeenth Century*, ma si pone comunque come opera del tutto autonoma. I curatori dei volumi sono Anne Schnoebelen per le messe, Jeffrey Kurtzman per i Vespri e Compieta, Elizabeth Roche per i mottetti. Ogni volume contiene una parte comune, ovvero la *General introduction* e gli *Editorial methods*, l'introduzione vera e propria, variamente articolata, come avremo modo di osservare più avanti, e la trascrizione moderna delle musiche.

È naturalmente impossibile recensire singolarmente tutti i volumi, per lo meno nell'ambito di una discussione generale come la presente, ma è certo possibile osservare l'insieme dell'opera e le sue caratteristiche; e se è assolutamente doveroso sottolineare ulteriormente l'importanza di questa pubblicazione, che si pone come il primo serio tentativo di dare un quadro complessivo del repertorio sacro italiano del XVII secolo, pur tuttavia ci sembra giusto rilevare quelle perplessità che, inevitabilmente, sorgono davanti a lavori di tale mole. I motivi di incertezza sorgono esaminando il piano generale dell'opera, in quanto è rilevabile un certo squilibrio nella ripartizione globale: se è vero (come è ribadito anche nella *General Introduction* posta all'inizio di ciascun volume) che è il mottetto «the first genre in which the church composer experimented with the new styles», allora sembra strana la scelta di pubblicare solo cinque volumi dedicati a esso contro i venti dedicati alla messa e ai vespri e compieta. Anche gli ambiti cronologici sembrano indicare ulteriormente la separazione tra due blocchi: per le messe e i vespri e compieta i compositori scelti occupano tutto il XVII secolo (1600-1700), per i mottetti solo la prima metà del secolo (1600-1650). La scelta operata sui compositori è, come ovvio, assolutamente opinabile, soprattutto per quei musicisti che ancora oggi sono quasi del tutto sconosciuti, eccezion fatta per le grandi figure di riferimento, anche se non si può fare a meno di osservare che una figura come quella di Lodovico Viadana sia presente solo in alcuni dei volumi dedicati a vespri e compieta; inclusioni e omissioni potrebbero prestarsi a numerose osservazioni critiche, e questo fa parte delle regole del gioco, ma risultano difficilmente spiegabili

alcune incongruenze che potremmo sintetizzare nei seguenti punti:

- i volumi dedicati ai mottetti sembrano per ora escludere (a meno di un futuro cambiamento di direzione) il primo decennio del secolo, escludendo quindi, oltre a Viadana, compositori come Leone Leoni, Antonio Burlini, o Arcangelo Crotti, o Severo Bonini, solo per citarne alcuni quasi a caso; per di più, la rosa di musicisti presenti è piuttosto ristretta (Grandi, Rigatti, Rovetta, Capello, Caprioli, Donati, Crivelli, Merula, Marini, Tarditi, Fontei, Casati, Capuana). Per di più mancano raccolte mottettistiche di ambiente romano (le stampe di Agazzari, di Giovanni Francesco Anerio, o di Giovanni Bernardino Nanino);

- nessun musicista di ambito milanese viene preso in considerazione (Cima, Baglioni, Grancini etc., per tacere dell'importante antologia del Lucino); non vorrei che si trattasse del solito vecchio luogo comune di un presunto conservatorismo di Milano (il quale, se presente – il che è in realtà tutto da verificare – riguarderebbe semmai quasi esclusivamente il Duomo);

- assenti quasi del tutto sono compositori operanti nell'ambiente romano; alcuni di loro sono considerati soltanto nei volumi dedicati a vesperi e compieta e, quasi di sfuggita, alle messe (Graziani e Foggia, quindi musicisti attivi nella seconda metà del secolo), ma un autore come Benevoli è completamente assente;

- più in generale, manca del tutto ogni riferimento alla musica scritta e stampata a sud di Roma;

- il cosiddetto *stile antico* (uso il termine presente nell'introduzione generale, evitando di proposito ogni discussione sulla legittimità o meno dell'impiego di tale termine) è in gran parte ignorato; anche in questo caso temo vi sia un pregiudizio di fondo derivante da un'ottica tutto sommato parziale della composizione nel corso del Seicento;

- ci si potrebbe poi chiedere, infine, perché non dedicare i voll. 11-20 più genericamente alla musica per l'Ufficio, includendo, per esempio, anche trascrizioni da raccolte di Lamentazioni e Responsori per la Settimana Santa.<sup>22</sup>

Il quadro risultante è piuttosto chiaro: la collana prende in considerazione musica sacra in stile concertato composta da autori operanti per lo più in area padano-veneta (dimenticavamo: anche i compositori fiorentini sono sostanzialmente ignorati). È una scelta assolutamente legittima, per alcuni aspetti del tutto condivisibile, ma non si capisce per quale motivo non lo si debba dichiarare onestamente, almeno nell'introduzione generale.

---

<sup>22</sup> Ugualmente perplessi lascia la scelta di ignorare completamente la messa da requiem, partendo dalla considerazione puramente quantitativa che «Printed Requiem masses are few». I requiem a stampa sono per lo meno una cinquantina, un numero certo non impressionante, ma certo rilevante, se si pensa al ruolo che tale composizione ha rivestito nei centocinquantanni precedenti al Seicento.

Le introduzioni ai singoli volumi sono articolate in diversi punti, e contengono sia notizie di carattere storico sia questioni riguardanti più strettamente l'aspetto filologico, come dimostra la presenza di apparati critici (*Editorial comments and corrections*) in cui si segnalano errori della stampa originale, questioni riguardanti le alterazioni, e vengono anche indicati minuziosamente i vari cambi di chiave riscontrabili nelle parti di basso continuo. La contestualizzazione è necessariamente sintetica: inquadramento del compositore e dell'opera scelta, illustrazione delle caratteristiche della composizione, qualche cenno analitico sulla stessa, ma ridottissimi riferimenti bibliografici. Purtroppo, vi sono talvolta passi che suscitano l'imbarazzo del lettore (e ancor di più del recensore), e vorrei limitarmi a un paio di esempi emblematici; ve ne sarebbero molti, il più delle volte derivanti da una bibliografia di riferimento esclusivamente di area anglo-sassone, con totale esclusione di saggi in lingua italiana (nonché, in misura leggermente diversa, ma comunque avvertibile, in lingua tedesca) secondo un costume che, negli ultimi tempi, sembra farsi sempre più frequente. Ignorare i lavori di Maurizio Padoan su Santa Maria Maggiore di Bergamo,<sup>23</sup> per esempio, e rifarsi solo al pionieristico saggio di Roche del 1966<sup>24</sup> significa dare un'interpretazione restrittiva e superata del repertorio musicale di quell'importante istituzione (cfr. vol. 3, p. XV). Vale anche la pena segnalare il fatto che quasi mai si indica l'esistenza di un'eventuale edizione moderna (non tutto quanto si trova in questi volumi è inedito).

Nel vol. 14, dedicato a composizioni per vesperi e compieta a quattro voci, si trova un *De profundis* di Lodovico Viadana, tratto dal suo *Officium defunctorum* del 1600. A un certo punto (p. XV) il curatore, Kurtzman, osserva che il salmo è composto:

in the fourth tone, rather than in the eight, where the plainchant version is found in the *Liber Usualis* (p. 1774). Indeed, in the 16th and early 17th centuries, *De profundis* was often set polyphonically in the fourth tone, which was typically associated with texts of lamentations and anguish.

<sup>23</sup> MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598–1626)*, Como, AMIS, 1983; Id., *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi*, «Rivista internazionale di musica sacra», VI, 1985, pp. 7-66: 8-13; Id., *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, ivi, XI, 1990, pp. 115-57; Id., *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29), pp. 9-27.

<sup>24</sup> JEROME ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643*, «Music & Letters», XLVII, 1966, pp. 296-314.

A prescindere dal fatto che le caratteristiche affettive erano associate ai modi ecclesiastici e non ai toni salmodici, per quale motivo si sente la necessità di fare riferimento ancora una volta al *Liber usualis*? Tanto più che nella liturgia post-tridentina il tono previsto per il salmo 129 è il VII, non l'VIII (e si potrebbe anche osservare che tra le ufficiature polifoniche dei defunti è quasi sempre utilizzato il previsto VII tono per tale salmo; su ciò mi permetto rimandare al mio contributo sugli *Officia defunctorum* polivocali apparso sulla «Rivista internazionale di musica sacra», XI, 1990, pp.156–213).

L'imbarazzo cresce con l'esempio successivo. Il vol. 2, curato da Anne Schnoebelen, è estremamente interessante, in quanto vengono pubblicate alcune delle prime messe che impiegano parti strumentali autonome e obbligate, e in particolare le composizioni di Giovanni Francesco Capello (1615), Amadio Freddi (1616) e Ercole Porta (1620; si poteva pensare a un 'poker' accludendo anche l'*Apparato musicale* di Amante Franzoni del 1613). Nell'introduzione si accenna brevemente ai diversi impieghi che gli strumenti avevano (rinforzo, sostituzione, introduzione etc.), ad alcune opere e compositori (come i movimenti presenti nelle *Symphoniae sacrae* parte II di Giovanni Gabrieli), e si ricorda anche che «Adriano Banchieri, in 1609, described a mass by one Bassiano (the work no longer exists) in which instruments were used to replace some voices in the four-choir work» (p. XI). Tale osservazione era già apparsa in un articolo che la stessa Schnoebelen aveva pubblicato su nel 1990;<sup>25</sup> ma il celebre passo di Banchieri, tratto dalle *Conclusioni nel Suono dell'Organo* (Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1609) dice qualche cosa di un po' diverso (il corsivo è mio):

Hora ritrovandomi (si come ho detto) io colà [ovvero a Verona, nel monastero di Santa Maria degli Organi] fui richiesto dal M.R.P.D. Carlo Malabbia Abbate allhora di quel luogo, componere una Messa per tale occasione [la cosiddetta festa della Muletta per la Domenica delle Palme], ond'io più per obediencia, che sufficienza mi addorsai tale carico, & con la norma datami R.D. Bastiano detto il Musico Bavierante, composi una Messa in concerto, a quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre Violini da braccio, & una voce in tenore, secondo Choro altre quattro Viole con voci a quelle appropriate, il terzo quattro Viole da Gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre Tromboni, & una voce in contr'altro.

Mi sembra che Banchieri descriva qualche cosa di più complesso rispetto alla normale prassi di sostituzione (si noti anche la presenza di cori favoriti e di

<sup>25</sup> ANNE SCHNOEBELEN, *The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century*, «Early Music», XVIII, 1990, pp. 537-542.

cori di ripieno vocali e strumentali, per riprendere una terminologia che di lì a poco diventerà consueta, e la disposizione a croce che ritroveremo anche nei compositori tedeschi come Schütz, per esempio). Per quanto riguarda invece la paternità della *Messa*, non credo sia il caso di dover fare ulteriori precisazioni e commenti.

Sul versante più strettamente filologico, l'opera denuncia non poche carenze e incongruità. Per prima cosa, diciamo subito che non siamo davanti a edizioni critiche, ma a edizioni basate su un unico testimone, solitamente rappresentato dalla prima edizione; se quest'ultima è mancante o mutila di alcuni libri parte, si utilizza la prima ristampa utile. Il repertorio bibliografico di riferimento è evidentemente solo e soltanto il *Répertoire international des sources musicales* (d'ora in poi RISM); altrimenti non si comprende come mai, quando si pubblica un *falsobordone* a voce e continuo di Viadana tratto dai celeberrimi *Cento concerti ecclesiastici* non si ricorra alla *princeps* del 1602, pervenuta completa, ma conservata ora a Cracovia nel fondo berlinese (e quindi non presente nel RISM), ma alla ristampa del 1605 (vol. 11). È forse inevitabile una scelta del genere, visto il carattere della collana e soprattutto il fatto che non si tratti di un lavoro di *equipe*; pur tuttavia, la scelta dell'esemplare da pubblicare non sempre sembra rivelare un lavoro di controllo preliminare sull'esemplare stesso. E mi spiego con un esempio. Nel già citato vol. 2, per un evidente errore forse anche solo di impaginazione conclusiva, mancano completamente i rimandi ai testimoni e alle biblioteche che li conservano, per cui bisogna ricorrere ai repertori. Un controllo sul RISM ci dice che l'unico esemplare superstite dei *Motetti e dialoghi* di Capello contenenti la *Missa ad votum* (che, per inciso, non è esattamente una «parody mass», come ho cercato di dimostrare in un contributo pubblicato nella miscellanea *Intorno a Monteverdi*, Lucca, LIM, 1999) è conservato nella biblioteca Capitolare di Verona, e che quindi questa è la «source» citata nell'apparato; in questo, però, non si fa cenno al fatto che tutta la parte conclusiva del Kyrie del basso continuo, corrispondente alle bb. 86-99, è manoscritta su un pentagramma incollato sulla stampa, su cui viene annotata la medesima lezione della parte dei chitarroni. A Cracovia, però, sempre di provenienza berlinese, esiste un altro esemplare completo, che ci permette di verificare come in diversi punti basso continuo e chitarroni non siano del tutto coincidenti; per lo più il basso continuo è notato un'ottava sopra (e questo può essere il motivo per cui un ignoto musicista ha sentito la necessità di riscrivere il passo), e in un caso non compare una pausa di semiminima presente nei chitarroni (bb. 92-95: Es. 4); Si osservi anche la variante ritmica nella penultima battuta (Es. 5).

Se mai ce ne fosse bisogno, ecco l'ennesima prova che anche la scelta di adoperare un unico esemplare di un solo testimone va comunque vagliata criticamente, e non fatta a cuor leggero, come troppo spesso accade (una cosa

che vale, o varrebbe, anche per le edizioni anastatiche). Le stampe originali non sono mai descritte, e l'elenco dei testimoni si limita alla segnalazione dell'esemplare adoperato per la trascrizione.

I criteri di edizione sono elencati negli *Editorial methods*, e sono di carattere critico-diplomatico: vengono mantenuti valori e segni di mensura originali (ma anche in questo caso le composizioni in  $\text{C}$  sono sempre spartite alla semibreve), e vi sono indicazioni varie riguardanti la *musica ficta*. Le singole edizioni si pongono come obiettivo l'essere «both practical and faithfully to the original sources»; se sul concetto di fedeltà molto si potrebbe dire (e qualcosa abbiamo già detto), ci sfugge in che cosa consista la 'praticità' di tali trascrizioni. Manca una qualsiasi discussione o anche solo indicazione (magari semplicemente bibliografica) riguardante il *tactus* e la sua oscillazione a seconda dei casi dalla semibreve alla semiminima, non è affrontato il problema della corretta interpretazione delle sezioni ternarie, la cui semiografia fa il più delle volte riferimento a una consuetudine notazionale legata all'*ordo mensuralis* tradizionale (e quindi con problemi di possibili fraintendimenti), e assai curiosa sembra la scelta di trascrivere parti strumentali (specificate o meno) con la chiave di violino-tenore, una chiave che nessuno strumento adopera. Nella messa di Porta (vol. 2) troviamo così notati i due tromboni tenori, nelle canzoni strumentali intercalate alla messa *Liquide perle amor* di Milanuzzi sia la viola sia il trombone contralto sono ugualmente trascritti con la chiave di violino-tenore (e nemmeno opportuna mi sembra la scelta di trascrivere con la chiave di violino la viola notata in mezzosoprano, visto che la violetta adopera correntemente tale chiave). In altri casi, invece, come nelle messe di Cazzati, sono lasciate le chiavi di do; ma non sappiamo se esista un criterio e quale, eventualmente, questo sia.

L'importanza della collana è indubbia, come abbiamo detto fin dall'inizio, ma molte sono le ombre che si addensano sui singoli volumi; forse si tratta dell'ennesima occasione perduta nei confronti di un repertorio troppo negletto per i motivi più diversi, talvolta ignorato e osteggiato proprio da coloro che, per primi, dovrebbero esserne i più strenui difensori (e ci riferiamo alla musica liturgica nel suo insieme, non a quella composta nel XVII secolo).

### 3.

Ed è ora di passare all'ultima edizione di questa nostra rassegna, in cui viene affrontata una composizione pubblicata nel primo Seicento, ma non in stile concertato, dedicata all'Ufficio, ma non ai vesperi, di un autore piuttosto noto, ovvero Lodovico Viadana. La figura di Viadana è ancora oggi indissolubilmente legata ai *Cento Concerti Ecclesiastici*, ma soffre di un curioso paradosso (come per altro avviene per molti altri compositori): è musicista di cui

tutti parlano, ma del quale, in realtà, poco è disponibile in termini di edizioni moderne. Neppure la sua opera più famosa ha la fortuna di una edizione completa (l'edizione di Gallico del 1964 si è fermata al primo volume), e solo una parte minima, seppur importante, della sua produzione (le Sinfonie musicali a otto voci del 1610, i Salmi a quattro cori del 1612 e poco altro) è disponibile allo studioso e all'esecutore moderno. Non si può, quindi, che salutare con entusiasmo e viva attesa l'edizione delle *Lamentationes Hieremiae prophetae* a quattro voci pari e dei *Responsoria ad Lamentationes Hieremiae prophetae* a quattro voci, pubblicati in due diversi libri tra loro complementari nel 1609; il volume, curato da Giovanni Acciai, viene pubblicato dalla Suvini Zerboni all'interno dei «Quaderni della Cartellina – Polifonia Sacra», collana diretta dallo stesso Acciai.

L'edizione è articolata in una *Introduzione* per la presentazione e la contestualizzazione dell'opera, una *Nota all'edizione musicale*, la trascrizione dei testi, e l'edizione vera e propria, in cui i brani vengono opportunamente disposti non secondo l'ordine delle stampe, ma secondo la reale successione liturgica. Purtroppo il volume, oltre ad avere un numero eccessivo di refusi tipografici (insieme a qualche omissione di conclusione di frase, che lascia sospeso il discorso, come all'inizio di p. VIII), presta il fianco a una serie di osservazioni di vario genere, a mio parere ancor più rilevanti in quanto la sua destinazione non è specialistica, ma più ampia, direi divulgativa (nel giusto senso del termine).

Già nell'*Introduzione* stupisce la quasi totale mancanza di riferimenti bibliografici, dati per scontati o semplicemente ignorati; la ormai classica monografia su Viadana di Federico Mompellio (uno dei maestri della musicologia italiana che francamente spiace vedere citato semplicemente come «musicologo genovese»; forse è anche questo un segno dei nostri tempi ingrati e senza memoria) è sottintesa, ma non citata esplicitamente.<sup>26</sup> Il nome di Giuseppe Vale (p. IX) dovrebbe rimandare al saggio (scritto con Luigi Asiolli) *Il P. Lodovico Viadana maestro di cappella a Portogruaro e a Fano*, pubblicato nel 1924 sulla mai abbastanza lodata rivista «Note d'archivio», anche questo abbondantemente utilizzato senza dare gli estremi bibliografici. Tra l'altro, vengono fatte affermazioni non completamente corrispondenti alla realtà o lacunose:

1. non è esatto dire che non vi siano documenti originali relativi a Viadana, visto che esiste un manipolo di sue lettere autografe;
2. l'anno esatto in cui soggiornò a Roma non è conosciuto (ma a p. VIII manca una porzione di testo);
3. prima di recarsi a Reggio Emilia fu vicario a Cremona presso il con-

<sup>26</sup> FEDERICO MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1967.

vento di san Luca; e sul periodo in cui fu nella città emiliana sarebbe stato utile consultare (e citare) il saggio di Giancarlo Casali sulla musica nella cattedrale di Reggio Emilia nei decenni a cavallo tra Cinquecento e Seicento, saggio che contiene interessanti osservazioni riguardanti Viadana.<sup>27</sup>

Sinceramente, ci sfugge il perché della scelta di non citare almeno gli studi più strettamente riguardanti l'*Introduzione* stessa e in qualche modo utilizzati per la sua compilazione. Un direttore di coro potrebbe essere anche curioso di sapere qualcosa di più.

Passando all'inquadramento dell'opera nel suo esatto contesto, ovvero la liturgia della Settimana Santa e del Triduo sacro, le 'imprecisioni' (per così dire) si manifestano fin da subito. Intanto che significato ha la seguente affermazione: «Il testo liturgico del Triduo sacro è quello proposto dal Concilio di Trento (1548–1563). La versione tridentina si discosta in alcuni punti dall'*Editio Vaticana* in uso fino al Concilio Vaticano II» (p. IX)? Il testo liturgico ufficiale successivo al Concilio di Trento fu quello inserito nel *Breviario* promulgato da Pio V nel 1568 (del quale, tra l'altro, esiste una recentissima ristampa anastatica),<sup>28</sup> ed eventuali modifiche o correzioni andrebbero cercate nelle revisioni che il *Breviario* ebbe successivamente, soprattutto nell'edizione clementina del 1602. Il termine *Editio Vaticana* è semplicemente relativo ai libri con canto che riportano le versioni melodiche ristabilite dai padri solesmensi, non a un testo ufficiale (nessun libro liturgico con musica lo è mai stato); certo, i testi liturgici sono quelli presenti nel *Breviario*, ma in primo luogo le due cose non vanno confuse, in secondo luogo l'*Editio Vaticana* a cui si fa riferimento più comunemente, ovvero la scelta operata dal *Liber Usualis*, è basata sulla riforma dell'Ufficio effettuata da Pio X nel 1911.

Ancora più perplesso è il lettore davanti alla seguente osservazione (p. IX): «Dopo l'orazione finale i fedeli facevano un po' di rumore e strepito disordinato per rappresentare le convulsioni della natura alla morte di Gesù: cessato il fragore, si prendeva nuovamente – segno di resurrezione – la candela accesa dietro l'altare, la si riponeva sul candelabro e la si spegneva.» Come per tutto il testo, non è dato di sapere quale sia la fonte di tale informazione; il *Caerimoniale episcoporum* del 1600, libro II, cap. XXII, è al

<sup>27</sup> GIANCARLO CASALI, *La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all'epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)*, «Rivista italiana di musicologia», VIII, 1973, pp. 181-224.

<sup>28</sup> *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, edizione anastatica con introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, con la collaborazione di Maria Gabriella Foti, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 3); *Caerimoniale episcoporum (1600)*, edizione anastatica con introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 4)



riguardo piuttosto chiaro, ma non esattamente corrispondente a quanto appena affermato:

Qua oratione finita [Respice quaesumus], caerimoniarius manu scabellum, seu librum percutiens per breve spatium strepitum, fragoremque fecit, & a caeteris fit, dones caerimoniarius cereum praedictum accensum, qui fuerat absconditus, in medio profert, quo prolato, omnes cessare debent a strepitu. Finito strepitu, Episcopus, & omnes surgunt, & recedunt eodem modo, & ordine, quo venerant.

I «caeteri» di cui si fa menzione sono, naturalmente, coloro che prendono parte attiva al rito (vescovo, canonici, cantori etc.), non l'assemblea dei fedeli, che assiste al rito. Uno dei rischi dell'affermazione di Acciai, di cui, ripetiamo, ci è ignota la fonte, è quello di sovrapporre realtà e consuetudini liturgiche tra loro diverse e lontane nel tempo.

Non a fuoco è messo l'apparente problema di testi liturgici in parte musicati nella loro interezza (quelli dei Responsori), in parte ampiamente ridotti, come avviene nelle Lamentazioni; le scelte operate da Viadana rispondono a un disegno estremamente simmetrico (per ciascuna *lectio* tre sole sezioni introdotte dalla lettera dell'alfabeto ebraico e conclusione «Jerusalem, Jerusalem», oltre a, naturalmente, all'introduzione alla prima *lectio* del giorno), ma tale da abbreviare le *lectiones* originarie, come si verifica nella maggior parte delle Lamentazioni polifoniche (e questo lo ricorda anche Acciai a p. XI, ma, ancora una volta, basando il confronto con l'*Editio Vaticana*). Andava forse ricordato che, per abitudine risalente almeno al XV secolo, il servizio notturno del Mattutino del Triduo santo veniva anticipato alla sera del giorno prima per rendere possibile la presenza dei fedeli; lo stesso cap. XXII del libro II del sopra menzionato *Caerimoniale Episcoporum* si intitola significativamente «De Matutinis Tenebrarum quartae, quintae, & sextae feriae maioris hebdomadae», poiché il vescovo si reca in chiesa «quarta feria hora vigesima prima, vel circa» (e tracce di questo si ha anche nelle stampe musicali; cfr., per esempio, le *Lamentationi Benedictus, e Miserere da cantarsi il Mercordì, Giovedì, e Venerdì Santo di sera a Matutino* di Giovanni Francesco Capello, edite a Verona nel 1612). Senza affrontare il complesso problema delle paraliturgie della Settimana Santa in latino e in volgare, all'interno delle quali trovavano posto le Lamentazioni e altre parti dell'ufficio, basterebbe ricordare come, anche per ragioni di ordine pratico, fosse abbastanza ovvio che i testi non venissero intonati musicalmente nella loro integrità (sarebbe stato necessario molto tempo); e soprattutto non bisognerebbe mai dimenticare che la musica polifonica, anche quando è composta su un

testo liturgico, si somma a esso, ma non lo sostituisce.<sup>29</sup> Anche su questi aspetti non si può non constatare la totale mancanza di indicazioni bibliografiche, compreso il recentissimo contributo di John Bettley specificamente dedicato a questi importanti aspetti testuali.<sup>30</sup>

Non vorremmo commentare le considerazioni del curatore sulla musica, in quanto siamo davanti a opinioni personali, forse un po' generiche ed estizzanti; semmai si potrebbe dire che non sembra chiaro il perché di un confronto con Palestrina, visto che siamo in tutt'altro contesto geografico, culturale, espressivo, stilistico (Viadana usa prevalentemente una polifonia declamatoria), e che la questione della *musica poetica* meriterebbe ben altra considerazione, ma su almeno due punti è bene dire qualche cosa.

Il discorso sulla collocazione storica e sulla qualità compositiva di Viadana chiaramente espresso da Mompellio è ben più articolato di quanto non gli venga attribuito da Acciai (p. XIII); tra l'altro, dopo aver espresso un giudizio lusinghiero sui risultati espressivi raggiunti nelle *Lamentazioni* (p. 70 della sua monografia), lo studioso avanza dei seri dubbi sui risultati conseguiti nei *Responsori*: «nell'omioritmia presso che assoluta di questo *libro* ricorre spesso, naturalmente, la pigra scrittura *alla falso bordone* e non contribuisce ad attenuarne la povertà musicale» (p. 71).

Ritornando all'edizione curata da Acciai, leggiamo la seguente affermazione (p. X):

Questo ponderoso corpus di musiche destinate alla liturgia della Settimana santa, per la prima volta raccolte in un'edizione moderna, venne composto da Viadana seguendo le disposizioni emanate dal Concilio di Trento in materia di musica sacra.

Ci si chiede, legittimamente, quali siano tali disposizioni; ma anche qui non vi è alcun rimando bibliografico. Senza voler citare lavori ormai classici (i saggi di Lockwood e Fellerer, ma anche gli interventi di Fabbri, Besutti e Borromeo nel convegno del 1989 sulle cappelle musicali nell'Italia controriformistica),<sup>31</sup> ci limitiamo a far ricorso a un contributo, e in italiano, di Giacomo

<sup>29</sup> Su questo fondamentale aspetto, che investe tutta la musica liturgica, ci basti rimandare alle chiare parole di LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1987 (Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia, 4), pp. 111-112.

<sup>30</sup> JOHN BETTLEY, 'La composizione lacrimosa': *musical style and text selection in north-Italian Lamentations settings in the second half of the sixteenth century*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 167-202.

<sup>31</sup> *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 27).

Baroffio; in esso l'insigne studioso, commentando i pochissimi passi dei decreti tridentini in cui si parla di musica (sostanzialmente due), diceva chiaramente che «occorre pertanto distinguere la coscienza storiografica dall'immaginario collettivo che da sempre è alla ricerca vuoi dei capri espiatori da demonizzare e condannare, vuoi degli eroi da ammirare e in cui vedere riflessi i propri ideali». <sup>32</sup> Un conto è la discussione che si ebbe, e di cui siamo a conoscenza da fonti varie, un conto sono le disposizioni ufficiali che vennero pubblicate nei *Decreta*; e questi contengono solo richiami volutamente generici alla dignità della musica sacra, senza nemmeno il tanto citato, e non sempre a proposito, «verba ab omnibus percipi possint» (questo celebre passo fa parte del testo preparato nella riunione generale del 10 settembre 1562, ma non entrò nel decreto finale relativo alla XXII sessione del 17 settembre). <sup>33</sup> Evidentemente siamo davanti a un luogo comune assai duro a morire, nonostante tutti i vari scritti in materia più o meno recenti.

Il volume, non dimentichiamolo, è sostanzialmente un'edizione moderna; ed è pertanto ora di passare alla parte più specificamente filologica. L'intento del curatore è duplice: quello della praticità e quello del rigore filologico. Nel primo caso l'editore ha voluto rendere «chiaro e comprensibile il dettato originale eliminando – per quanto possibile – la maggior parte dei problemi interpretativi a livello semiografico». Per la verità, essendo tutte le composizioni in *tempus perfectus diminutum* (♩), non vi sono tanto problemi di carattere semiografico, quanto semmai di carattere semiologico e semantico. Il curatore, come per lui consueto, ha adottato indistintamente l'indicazione moderna di 2/♩ (a volte sostituito da 1/♩ o da 3/♩ per indicare un accorciamento o un allargamento della *mensura*) e ha dimezzato i valori, indicando l'equivalenza all'inizio di ciascun brano (ma senza farne esplicita menzione nei criteri), una cosa che, forse, per composizioni edite nel 1609, avrebbe comportato per lo meno una qualche osservazione. La discussione relativa al significato del *tactus* è confinata sostanzialmente in una nota (p. XVI nota 5, *recte* 6); in essa si fa riferimento in generale a una precettistica del Quattro e Cinquecento, ma, a mio parere (e non solo mio), soprattutto negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento sarebbe meglio tenere distinti i concetti di *tac-*

<sup>32</sup> GIACOMO BAROFFIO, *Il concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre - 26 novembre 1995), a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17 (alle pp. 19-29 si può leggere anche OSCAR MISCHIATI, *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, ugualmente utile per capire le vere problematiche della materia, anche se viziato da qualche pregiudizio di fondo e un po' invecchiato nella metodologia, soprattutto confrontato con il saggio di Baroffio).

<sup>33</sup> Cfr., per esempio, FIORENZO ROMITA, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-juridica*, Torino, Marietti, 1936, pp. 59-60.

*tus* e di *mensura*, in quanto il primo, influenzato in maniera sempre più determinante dalla nuova ritmica richiesta dallo stile concertato, oscilla tranquillamente dalla semibreve alla minima e, talvolta, anche alla semiminima, mentre la seconda, almeno a livello di organizzazione metrica visibile nelle stanghette poste nelle partiture, nelle parti del basso continuo e, spesso, nelle parti strumentali, rimane per lo più legata al valore sottinteso da  $\text{C}$  e  $\text{C}$ , ovvero il *tempus*, e quindi la breve. È verissimo che il *tactus* indica un andamento di massima «non orologio» (come sottolinea Acciai); è un dato di fatto di cui parlano i teorici, ed è talmente un dato acquisito che non richiederebbe più alcuna precisazione. A riprova di questo Acciai cita alcuni passi dei *Musicae practicae praecepta* di Eucharius Hoffmann, per concludere che da tale testimonianza «si evince che proprio nel periodo in cui le *Lamentationes* e i *Responsoria* videro la luce si assiste al progressivo abbandono del concetto di *tactus* agogicamente fisso a favore di una scansione ritmica differenziata e mutevole secondo le *mensurae* cui esso si riferisce» (p. XVI). Tuttavia delle formulazioni troppo sintetiche possono generare equivoci, ancor più gravi se la destinazione di un lavoro non è strettamente specialistica. Sappiamo bene come *mai* il *tactus* fu interpretato in maniera assolutamente rigida e vincolante (per limitarci a un unico caso, basterebbe pensare alla questione della successione  $\text{C}$ - $\text{C}$ ); e se anche questo fosse stato vero, potrebbe essere per noi sufficiente prendere a modello la testimonianza di un solo teorico, tedesco, che pubblica a Wittemberg nel 1572, per spiegare fenomeni successivi più complessi occorsi in area italiana? Non sarebbe stato il caso di rifarsi, eventualmente, a un qualche teorico-compositore italiano della fine del secolo-inizio XVII, come Banchieri, o Rossi, o Pisa, per non dire Brunelli? E siamo così sicuri che le scansioni ritmiche differenziate e mutevoli siano in qualche modo suggerite dalle *mensurae* e non, piuttosto, dalla notazione? In fondo, tanto per fare un esempio, Monteverdi, nel suo *Vespro* mariano del 1610, usa semplicemente il  $\text{C}$  per brani tra loro assai differenti come l'*Ave maris stella* da un lato e il *Duo seraphim* dall'altro. E per limitarci a Viadana e alle opere in questione, si potrebbe tener presente che il  $\text{C}$  è adoperato in entrambe le stampe, ma il  $\text{C}$  suo significato è piuttosto diverso. Il compositore premise alle *Lamentationes* un interessante avvertimento «alli virtuosi di musica» che, purtroppo (e non se ne capiscono i motivi), è considerato dal curatore sono limitatamente ad alcune frasi; ma, per quanto presente nella monografia di Mompellio (pp. 149-151), pensiamo sia cosa utile riportarlo integralmente, mettendo in corsivo le parti omesse da Acciai:

Non si è fatto il basso continuo a queste Lamentazioni, perché a dirne il vero questa sorte di Musica che recita, farà sempre miglior effetto solo quattro buone voci, che cantano con gravità e schietto, che esser accompagnata con istrumenti. Che però in questo modo di posarsi sempre alla stan-

ghetta, con misura larga, cantando chiaro e distinto, farà gran riuscita: e dove si troverà qualche affetto di Musica, esclamare con gratia, tenendo la misura alquanto in aria, e unitamente languire con pietà la cadenza.

Non si è manco usato il falso bordone, perché di già, questo luogo è stato occupato da altri: ma anco perché non si canta mai tutte le parole ugualmente. A questo modo dunque, son sicuro che regolandosi com'ho detto di sopra, che compitamente si farà il servitio di Dio, e gran gusto si darà alli audienti, che tengono i suoi officioi in mano, in sentir distintamente quelle sante parole, che invitano a piangere i suoi peccati.

I Responsorij poi che si dicono alle Lamentationi, andaranno cantati allegri, con misura frettolosa, e strepitosamente, con accompagnar quattro, e cinque cantori per parte. Il verso a falso bordone, andrà cantato più largo, e da quattro soli cantori, facendo poi la replica, pur con gran fracasso, si perché andando da un'estrem' all'altro, questa varietà farà bellissimo sentire. Chi comprerà dunque queste mie Lamentationi, sponti la lesina di pigliar anco i miei Responsorij, quali caminano co'l tuono delle Lamentationi: e Dio Nostro Signore sia con voi.

La volontà dell'autore di differenziare nettamente il *tactus* delle *Lamentazioni* da quello dei *Responsori* è espressa piuttosto chiaramente; forse, in un'edizione pratica come vuole essere questa, sarebbe stata necessaria una traduzione diversificata del  $\text{♩}$ , oppure si sarebbe potuta aggiungere (ovviamente tra parentesi quadrate) un'indicazione agogica chiara e inequivocabile, capace, all'occorrenza, di tener conto e di sottolineare gli «affetti di Musica» espressamente voluti ma non indicati nel testo musicale. Per inciso (ma non troppo), nelle parti omesse dal curatore vi sono interessanti elementi di prassi esecutiva legati agli organici e all'alternanza solisti/tutti. Rimane la curiosità di verificare se tali autorevoli indicazioni di agogica e di organico siano state considerate nell'incisione integrale, curata dallo stesso Acciai, citata nell'antifrontespizio del volume; viste le premesse, ne dubitiamo, ma saremmo felici di essere smentiti.

Altri dubbi sono suscitati dalle scelte del curatore, senza che vi sia una qualche risposta. Per esempio, non si capisce perché il tenor delle *Lamentazioni* del Giovedì e del Sabato Santo sia stato trascritto in chiave di basso quando, sia per ambito sia per chiave, altus e tenor sono del tutto simili. Una scelta diversa per un organico simile è stata fatta per le *Lamentazioni* del Venerdì Santo, che per ragioni modali impiegano le chiavi alte; a tal proposito è un peccato che non sia citato alcuno dei numerosi e anche recenti studi che affrontano la questione in maniera forse non definitiva, ma certo approfondita e metodologicamente scaltrita (come gli studi di Patrizio Barbieri). Un esecutore moderno potrebbe anche essere interessato a questo aspetto.

I criteri adoperati per le alterazioni sono assai semplici: a testo le altera-

zioni presenti nella stampa originale, accanto alla nota tra parentesi tonde le alterazioni di integrazione, di precauzione o di avvertimento, e sopra la nota quelle di incerta applicazione. Se è comprensibile il criterio di differenziare in qualche modo i vari fenomeni dovuti spesso all'aggiunta della stanghetta di battuta, come nel caso dei pari grado a cavallo di battuta (Es. 6), non capiamo come possano essere ritenuti di incerta applicazione casi come quelli riportati agli esempi 7 e 8, e perché debbano essere trattate diversamente situazioni identiche come quelle indicate agli esempi 9 e 10.

L'impostazione pratica del lavoro è ribadita anche a proposito del testo latino, del quale vengono tacitamente corrette le sviste tipografiche e, criterio questo assai più opinabile, uniformate «lezioni discordanti», rispetto a che cosa non si sa (discordanti tra le singole voci? discordanti rispetto al testo liturgico ufficiale?).

Come abbiamo detto prima, il secondo scopo del curatore è stato quello del rigore filologico, ovvero «massima cura nella ricerca, nello studio e nell'analisi delle fonti». Le stampe originali non vengono mai descritte, né viene fatto alcun riferimento a repertori o cataloghi di biblioteche o, più semplicemente, alle schede bibliografiche presenti nella monografia di Mompellio; non si dice nemmeno in quale libro siano contenuti il *Miserere*, il *Benedictus* con relative antifone e *Christus factus est*. L'elenco degli esemplari superstiti (con specificazione del loro stato di conservazione) viene fatto solo per le *Lamentationes*, non per i *Responsoria*, di cui rimangono due esemplari rispettivamente nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (completo) e nella Biblioteka Uniwersytecka di Varsavia (mancante del cantus). Delle *Lamentazioni* venne fatta una ristampa del 1610 (secondo il curatore «segno del buon successo di vendita che l'opera aveva incontrato presso le istituzioni religiose cui era destinata»), ma non pare che tale riedizione sia stata collazionata con la *princeps*; d'altro canto, non vi è un vero e proprio apparato critico, ma solo occasionalmente dei rimandi a piè di pagina sotto la musica riguardanti particolarità della semiografia rinascimentale (come il diesis davanti al si senza alcuna alterazione in chiave per evitare l'applicazione del «fa super la» e conseguente abbassamento della nota, pp. 18 e 19, un'importante informazione per l'esecutore moderno che, a mio parere, dovrebbe tranquillamente essere messa a testo), errori (pp. 38 e 135) o casi più discutibili, i quali, per definizione, avrebbero richiesto una qualche spiegazione (come il diesis ritenuto errato a p. 11, o la modifica dell'altus proposta a p. 207). In questi casi si fa rimando sempre e solo a un «Orig.», e nulla è possibile sapere sulla ristampa; può darsi benissimo che sia in tutto e per tutto identica alla prima edizione, ma va comunque detto (altrimenti è inutile invocare uno scrupolo filologico che non pare esserci stato).

Sfugge, infine, alla nostra capacità di comprensione l'ultimo paragrafo: «Le intonazioni e i versetti gregoriani, espressamente previsti dalla stampa

lodoviciana, assolvono alla mera funzione di agnizioni di usi consolidati e differenziati secondo i luoghi e i tempi, e non vogliono in alcun modo proporsi come “ricostruzione” di una specifica prassi esecutiva» (p. XVII). Che cosa significa? Che sia le intonazioni salmodiche per il *Miserere*, per il *Benedictus* e per le antifone al cantico sia, soprattutto, i versetti mancanti da alternare con la polifonia (ovvero quelli pari) sono presenti nella stampa originale? Ovviamente no. Nella stampa vi sono le intonazioni alle antifone, il primo emistichio del *Benedictus*, e il v. 2 del salmo *Miserere* (che nella stampa segue il *Benedictus*, in quanto non è forse pensato come per il primo salmo delle Lodi, ma più probabilmente per la ripetizione del medesimo alla fine dell’Ufficio; ma è ovvio che sono possibili entrambe le opzioni). Per ragioni di ordine pratico, assolutamente condivisibili, il curatore ha aggiunto in entrambi tutti i versetti pari; ma come mai il *Benedictus* ha i versi polifonici in I tono con *differentia* re e i versi in gregoriano in I tono con *differentia* sol (e i versetti polifonici iniziano con triadi di re, di fa e di la)? Perché non è stato effettuato un controllo tra la versione delle antifone musicate da Viadana (possibile in *extenso*, perché la melodia è presente integralmente nella voce del bassus, secondo una tecnica compositiva piuttosto cara al compositore) e le versioni in uso all’epoca (per esempio quelle tradite negli antfonari a stampa veneziani)? E dei semplici toni salmodici potrebbero essere presi a modello per conoscere «usi consolidati e differenziati secondo i luoghi e i tempi»?

Nel 1983 l’Associazione Corale Goriziana «C. A. Seghizzi» dedicò il suo XIV convegno europeo sul canto corale al tema «Semiografia musicale rinascimentale. Critica e prassi dell’interpretazione semantica», i cui atti vennero pubblicati nel 1986 a cura di Italo Montiglio; in quell’occasione Acciai, parlando sul tema *La teoria del tactus: divergenze interpretative nell’edizione moderna della semiografia vocale cinquecentesca* ebbe a dire (il saggio si trova alle pp. 23-45, la citazione alle pp. 24-25):

La *communis opinio*, per esempio, che la polifonia cinquecentesca presenti, a livello esegetico-interpretativo, minori problemi rispetto ad altre espressioni musicali posteriori, dev’essere fermamente respinto. Un motetto di Brumel o un madrigale di Marenzio non sono più “facili” di una sinfonia di Mozart o di un preludio di Chopin. [...] Allo stesso modo è semplicemente assurdo pensare di poter affrontare l’esecuzione di un motetto o madrigale rinascimentali prescindendo *tout court* dal substrato storico, filosofico, sociale e culturale del tempo in cui si svilupparono. Più si risale nel corso dei secoli e più diventa indispensabile conoscere a fondo il mondo culturale, la *Weltanschauung* dell’epoca, in cui la musica si esprime. Non si spiegano altrimenti certe esecuzioni che chiameremo tali solo per eufemismo nelle quali il linguaggio sonoro antico è travisato in maniera grossolana. [...] Ci siamo mai chiesti quale effetto devastante, direi

quasi del plagio del gusto, possono provocare proposte esecutive di questo genere? Tutti coloro che sono privi di competenze specifiche in materia e dunque non sono immunizzati da siffatte epidemie interpretative, saranno indotti a un'errata informazione e a considerare la musica antica (polifonia rinascimentale compresa) quello che in verità proprio non è.

Queste parole sono da sottoscrivere una per una (magari meno la polemica, presente nelle parti del testo omesse, contro gli interpreti «d'oltralpe»; ma questo è un altro discorso), ma la stessa cosa non dovrebbe valere anche per un'edizione di musica antica? Per certi aspetti, un'edizione di un testo inserita in una collana di ampia diffusione (come «I quaderni della Cartellina») richiede più impegno e maggior responsabilità di un'edizione scientifica, perché comunque diverso è il fruitore dell'opera; basterebbe fare un parallelo con quanto avviene in collane come la BUR o gli Oscar Mondadori quando si pubblica un testo classico della letteratura, e non si vede perché un musicista non dovrebbe avere minori pretese di un lettore di Eschilo o di Dante o di Marino allorquando si accosta a un repertorio per lui non familiare. Per di più, a mio parere, la questione è ancora più seria quando si ha a che fare con la musica sacra, a causa del radicale cambiamento liturgico provocato dal Concilio Vaticano II, e dal ruolo assolutamente subalterno che la musica ha assunto all'interno della liturgia, la cui colpa è da ascrivere non tanto alle disposizioni del Concilio (per conto loro chiarissime), quanto alle cattive interpretazioni di comodo che si sono volute trovare in chiave il più delle volte populistiche.

Un'ultima annotazione per concludere: il III e il IV paragrafo dell'introduzione sono già apparsi nel n. 4 (aprile 1996, pp. 10-12) della rivista *Orfeo*, un mensile di carattere divulgativo dedicato alla musica antica e barocca (con CD allegato) e reperibile in edicola. Anche di questa prima apparizione di parte del testo non si trova menzione alcuna.



Esempi musicali / *Musical examples*

Es. / Ex. 1 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215



Es. / Ex. 2 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215



Es. / Ex. 3 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215

Es. / Ex. 4 – G. F. CAPELLO, *Missa ad votum*, bb. 92-95



Esemplare di  
Verona / Verona  
copy



Esemplare di  
Berlino / Berlin  
copy



Es. / Ex. 5 – G. F. CAPELLO, *Missa ad votum*, bb. 98-99

Esemplare di Verona / Verona copy 

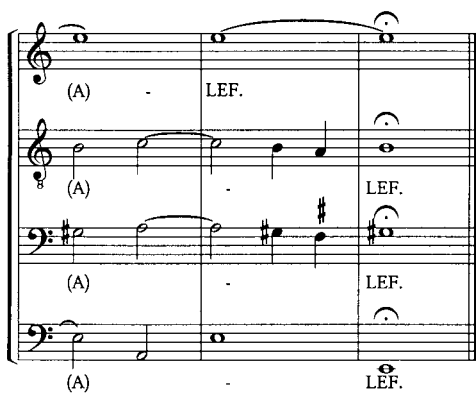
Esemplare di Berlino / Berlin copy 

Es. / Ex. 6 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, responsorium III*, bb. 18-19



vul - ne - ra - tus  
vul - ne - ra - tus  
vul - ne - ra - tus  
vul - ne - ra - tus

Es. / Ex. 7 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, lectio I*, bb. 18-20



(A) - LEF.  
(A) - LEF.  
(A) - LEF.  
(A) - LEF.

Es. / Ex. 8 – L. VIADANA, *Canticum Zachariae*, bb. 34-36

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

Es. / Ex. 9 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, responsorium V*, bb. 20-21

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

Es. / Ex. 10 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, lectio II*, bb. 127-128

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.

Italian sacred music of the 17th century:  
some reflections and thoughts about several recent modern editions

The music of the 17th century is currently the victim of a particular situation, due to an undeniably odd manner of thinking on the part of musical scholars. It is the century of the birth of opera, of the birth (or rebirth) of accompanied monody, and of the spread of instrumental music – all fields on which the most methodologically keen researches have been and still are concentrated. Sacred music,<sup>1</sup> on the other hand, has not received the attention appropriate to its importance, or even just to its actual presence in the 17th century musical scene. This applies both to the musical intonation of Latin texts and to that in the Italian language, belonging to what might be called the devotional sphere (a subject that needs complete reviewing, in any case). There are very varying motives for this: prejudices of an aesthetic, religious or even confessional kind stand in the way; so does the lack of a sufficient number of preparatory works, and the romantic-idealistic notions (whether admitted or not) that seek to limit study to the great figures of an era.

Two further reasons must be added to all this. They differ from each other, but they both have a determining effect. The first, an elementary fact, so obvious that it's hard to see how it can have been overlooked for such a long time (and still is sometimes, even now), is that without a fair competence in the history of liturgy, the history of religion and the necessary methodological means, there is often a risk of misunderstandings in the comprehension of a piece, collection, or even composer. The second reason for such limited attention is that there is a lack of modern editions in sufficient numbers; those few which exist, often scattered in collections for practical use which are hard to track down, are insufficient to close the huge gap which exists.<sup>2</sup> And in this context it is just as well not to forget that an edition, in order to be such, is always (or should be) an intellectual operation which demands multiple competences of a broader cultural kind. If this is not the case, we find ourselves in the world of transcriptions, or the preliminary part of a full-scale work of editing. Certainly, in the absence of anything else, we should welcome tran-

---

<sup>1</sup> We use this terminology for what it normally signifies, without wishing to join the dispute over the legitimacy or otherwise of the use of the adjective “sacred”, and not even with any polemical intentions, but merely for practical reasons.

<sup>2</sup> The latter consideration, as we are aware, could on the contrary be read as a cause of what has been said so far; to some extent it is a matter of the cat biting its own tail.

scriptions; they are always better than nothing at all. One of the consequences of this situation is, for example, that an absolutely pioneering and deserving work, the premises of which were enough to discourage anyone, such as *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*<sup>3</sup> by the insufficiently lamented Jerome Roche, has proved to be surpassed and contradicted in many conclusions where there has been basic concentration on a single aspect (problem, generic group, composer, etc.). But this was inevitable, and we can never be grateful enough to Roche for his undertaking.

The publications of this repertoire in modern editions are indispensable, but naturally the great amount that remains to be done should not mean that the prevalent viewpoint is reinforced and so the great masterpieces of the major composers are forgotten, for the new research in the field of historiography and philology must be capable of demanding more editions than the few already in existence. This is the reason why three different editions are brought together in this journal; three editions which seem to have in common only the period to which they belong. The first is a new edition of the *Vespers of the Blessed Virgin Mary* by Monteverdi, edited by one of the leading specialists of the period, the author and the work itself: Jeffrey Kurtzman (this is an edition of a masterpiece published several times by various scholars). The second is a monumental collection of twenty-five volumes dedicated to Italian sacred music of the 17th century (and thus an edition of a largely unpublished repertoire). The third is the edition of an unpublished work by a well-known but little-examined composer, Lodovico Viadana, edited by a musician and choirmaster who is also very knowledgeable on the problems of sixteenth-century music and didactics. Now, we shall have an opportunity of seeing the variety of reasons that make a less fragmentary discussion possible. Above all, these are editions, and hence there are questions of common methodology; secondly, all three aim to be both editions for the purposes of study and scores immediately use to performers. So it will be interesting to see how the various problems which arise have been resolved. We shall also see whether and how the inevitable questions of a liturgical kind are tackled – a point we believe to be fundamental. For instead of taking such tasks lightly, it would be better to abandon them altogether and turn to a specialist who could deal with them properly.

### 1.

The edition of Claudio Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin*, published by the Oxford University Press and edited by Jeffrey Kurtz-

---

<sup>3</sup> JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon, 1984.

man,<sup>4</sup> is a point of arrival – moreover one long awaited – of almost thirty years of study dedicated to the great composer from Cremona and his 1610 masterpiece in particular. As everyone knows, his doctorate thesis *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century* dates from 1972,<sup>5</sup> and was later published in revised form and expanded with a chapter concerning the *Messa In illo tempore*, with the title “*Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*.”<sup>6</sup> This is therefore a work which is reaching us after very many years of reflection on the individual problems which the work presents today.

This edition has the declared aim of relating both to scholarship and to the interpreter, and for this purpose it comes with one volume including the edition of the Vespers and a separate one for the critical apparatus, termed “Critical Appendix”.<sup>7</sup> But in fact things are rather more complex than might seem at first sight. The volume of the actual edition is structured in the following way:

1. a brief historical and critical introduction, in which the principal characteristics of the work are summarised;
2. the required scoring with the relative ranges;
3. the criteria used for editing;
4. various facsimiles;
5. the comprehensive edition of the *Vespers*, and also of the *Magnificat* for six voices (in which the psalm *Lauda Ierusalem* and the two *Magnificats* transposed to the fourth tone are included; this is the subject of a well-known dispute to which it is not our intention to return here);
6. antiphons in plainchant for the main Marian feasts;
7. suggestions for the addition of improvised embellishments, also including a diminished version of *Nigra Sum*;
8. a sort of limited apparatus, termed “Performance notes”. This deals with choices made within the critical apparatus, which are held to be “of particular interest to performers”.

<sup>4</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610), Performing Score*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>5</sup> JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century*, PhD. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

<sup>6</sup> ID., *Essay on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Rice University Studies, Texas, 1978 (Monograph in Music, vol. 64, n.4).

<sup>7</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610). Critical Appendix. Bassus Generalis. Critical Notes*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.

The volume of critical apparatus is for the most part concerned with the semi-diplomatic transcription of the Bassus generalis (pp. 1-43). This is followed by the editorial criteria already present in the edition itself, with the sole addition of the description of the sources (the print of Amadino dated 1610 and Kaufmann's 1615 anthology, containing the *Deus in adiutorium* and the *Dixit Dominus*), and the list of libraries which possess more or less complete copies. Finally we have the actual critical apparatus, this time complete (thus also including the "Performance notes" of the other volume). The division of the material carried out in this way, though designed for the double use of both study and performance, will not be found to be particularly easy, and perhaps will not be all that satisfactory either. A certain sense of uneasiness is added by the fact that from the introduction onward, reference is constantly made to the ponderous monographic volume which Kurtzman part-published; namely *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, also for the Oxford University Press (it should be noted among other things that although the edition was published in March 1999, this volume has only been available since the beginning of 2000). This is not the place to review this work (to which we shall refer from now on as "the monograph"). But it will be unavoidable to make frequent reference to it over certain editorial questions, because to have a complete picture of the choices made by Kurtzman, and of his edition, it is indispensable work with an eye on all three volumes.

As may be expected of a scholar who has dedicated many years to the repertoire of Italian sacred music of the 17th century, this edition has very many good qualities; in the first place, such a detailed and specific critical apparatus (at times it seems even redundant, but better to have information in excess than not enough!) is far more complete, for instance, than the one present in the edition edited by Jerome Roche, which was published – posthumously, unfortunately – in 1994 (in other ways an exemplary edition).<sup>8</sup> There has been greater checking of all the surviving evidence and, above all, a broad view of individual questions. However, it is problematic for such a complex work as the *Vespers* to find a definitive edition, one which clarifies all the problems. The editor himself stresses in the Introduction that "No critical edition is ever definitive, and many of the practical performance issues of the Monteverdi *Vespers* may never be resolved". Certain aspects, as well as some of Kurtzman's decisions, are neither satisfactory nor convincing.

Turning first to the edition itself: this edition has the aim "to serve both the performer and the scholar" (p. VI), for, as Kurtzman rightly maintains, "an

---

<sup>8</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, Urtext Edition, ed. by Jerome Roche, London, Eulenburg, 1994.

accurate edition is only the beginning, since 17th-century notation represents only partially what Monteverdi and other early Baroque musicians would have expected a performance of this music to sound like” (p. VI). This is the viewpoint from which the lower-register versions of Psalm 147 and the two *Magnificats*, the appendices with the diminished version of the *Nigra sum* concerto, and suggestions for other types of embellishment and diminution have all been conceived, together with the plainsong antiphons and in general the whole third part of the monograph (“Performance practice”), divided into as many as thirteen chapters dedicated respectively to a “philosophical” discussion on the concept of historic executive praxis (ch. 11, which our own discographic critics describe as ‘philological execution’), to basso continuo instruments (ch. 12); to the organs and their registration (ch. 13), the realization of the continuo (ch.14) the use of the solo voice and of choruses (ch. 15), the vocal style (ch. 16), pitch and transposition (ch. 17), obbligato instruments (ch. 18), the practice of doubling or substituting some of the instruments (ch. 19), metre and time (ch. 20), vocal and instrumental ornamentation (ch. 21), temperament (ch. 22), and even the pronunciation of Latin in the first half of the 17th century (ch. 23 – a question on which reference is made to a bibliography of two or three titles exclusively in English). All this material, when the aim of the work is taken into account, should in my opinion form part of the second volume of the edition (of comment and apparatus), in order to avoid too much dispersion in consultation. Again for the same reasons the edition includes a full version of the basso continuo; its criteria are explained in ch.14 of the monograph (we should remember that the bassus generalis present in very different printed versions has been transcribed apart from the volume of apparatus). In his key address at the Monteverdi conference held in Mantua in 1993,<sup>9</sup> and later published in the Proceedings, Kurtzman was careful to stress: “Any edition of music with a basso continuo, should, in my view, also provide a realization of the continuo part according to seventeenth-century style” (p. 7). This is a considered opinion, and one worthy of respect, and this choice certainly allows non-professional musicians or those who are not experts in the 17th century to give a more or less stylistically correct performance (even though there are so many things to be taken into account apart from this aspect).

Moreover, we are well aware that harpsichordists and organists are not fond of reading scores produced in extended form, and prefer to improvise while keeping the score before their eyes. With respect to the significance of

<sup>9</sup> JEFFREY KURTZMAN, “Monteverdi’s Sacred Music: the State of Research”, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno (Mantova, 21–24 October 1993), edited by Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni & Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea, 5), pp. 3–29: 7.



this operation for the edition in itself, we should remember the radically opposing opinion of Dahlhaus, who considered that one of the essential characteristics of basso continuo is precisely the:

possibility of various forms of realisation. To the degree in which the experts – who consider the realisation of the basso continuo as an obstacle and not as an aid to the imagination - become the predominant type in the practical performance of baroque music, the most historically correct procedure (that of not writing out a basso continuo) would also seem to be the most practical. A practical performance which has moved on from an essentially amateur phenomenon to an essentially professional one is matched by a philology which, instead of disguising the historical distance, brings it to the fore and thus enables the aesthetic sense to overcome it.<sup>10</sup>

In the same context, it is stressed that a critical edition “must present an accurate version of the original musical notation, altering neither note values nor mensuration signatures” (p. 7); and in fact this is done. We certainly do not seek to question the legitimacy of this decision (though we shall come back to this point later); what we must ask is whether in this context the **C** is regularly divided from the semibreve instead of the breve (something which is found in the Monteverdi printed version only in the *Deus in adiutorium*, and occasionally at other moments). A separation at the semibreve, with an indication **C**, could possibly mislead the inexpert musician, who might interpret the original indication of tempus imperfectum by the modern indication of 4/4. A deviation from this way of proceeding - the only one of its kind - is found in a famous and much-discussed passage of the *Sonata sopra Sancta Maria*, when all the instruments are noted by semibreves, but above all minims and blackened crotchets (which become identical to crotchets and quavers in the notation) with the indication of the figure 3 for each triple-time group, while the soprano who sings the invocatory litany is given a notation of **C** (bb. 130-141 of the Kurtzman edition). According to the editor, we are faced with that situation which Brunelli, among the few (not to say the only one) defines as a situation of meliola, and his correct interpretation obliges the

---

<sup>10</sup> CARL DAHLHAUS, “Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien”, *Fontes Artis Musicae*, XXV, 1978, pp. 19–27: 22: “zu deren Wesen gerade die Offenheit für wechselnde Realisierung gehört. In dem Maße aber, wie die Kenner, die eine Aussetzung nicht als Stütze, sondern als Hindernis der Phantasie ansehen, zum herrschenden Typus in der Aufführungspraxis alter Musik werden, erscheint das historische adäquatere Editionsverfahren, der Verzicht auf Aussetzungen, zugleich als das praktischere. Einer Praxis, die aus einer primär hausmusikalischen zu einer primär professionellen geworden ist, entspricht eine Philologie, welche die historische Distanz nicht verdeckt, sondern sie bewusst und gerade dadurch für das ästhetische Gefühl überbrückbar macht”.

soprano who, we repeat is singing in  $\text{C}$ , to diminish her values by half. Kurtzman's notions on this point (briefly summarised in the apparatus, and more extensively discussed in the monograph) are two: the fact that it is defined by Praetorius as *sextupla o tactus trochaicus diminutus* on the one hand, and the awareness on the other hand that without the diminution, the invocatory litany would be performed at a faster rhythm than all the other items. While this latter point can certainly be defended, with regard to the former it should be noted that Brunelli, in his *Regole utilissime*, does not in fact speak of diminution with regard to the meliola, which is completely and in all respects assimilated to the hemiola:

The meliola may be assigned whatever tempo is required; that which refers to black minims can be given two downbeats and an upbeat, and it is customary to do this as the following example will shows, and each time it does not follow the three escape from the meliola, which may come out either in black or in white [a musical example follows].<sup>11</sup>

There is a lack of clarity, therefore, in the observation that “the diminution created by blackening minims, to which Praetorius refers, is confined by the cantus part-book, which contains both the vocal part and the basso continuo” (monograph, pp. 461-462); the only certainty in the separate Cantus partbook seems to be that what seem to be crotchets are in reality darkened minims, and nothing else. Moreover, Praetorius seems to refer to a genuine proportion, in which the relative sign always appears (6/1 or 6/2, for example) with darkened notation as necessary (and it could be debated whether Praetorius has not perhaps mixed up the different situations in which they occur, found for the most part in the instrumental repertoire. But this, is quite another issue).

Setting this problem aside, however, in my view another one arises here. The absolutely exceptional character of the 1610 collection is to be observed at every level, and not only the musical: the opposition between observed counterpoint and the concertato style; between monody and polychoral writing; the refined and absolutely decisive use of the instruments, the different concepts of basso continuo and ‘score’ within the same part-book; the semi-graphy of an obviously traditional kind with new meanings attributed to the tactus. The oscillation to be found at times within the same piece makes the tactus very roughly from semibreve to crotchet, but the notation always and invariably adopts the mensuration sign  $\text{C}$  (and it is obvious: it would be superfluous to add it). According to the principle mentioned above, it is clear that one of the aims of the critical edition is that of providing a reliable mirror of

<sup>11</sup> ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica*, Firenze, Timan, 1606, cap. 22, pp. 19-20.

Monteverdi's notation, even despite all its uncertainties and ambiguities (though in this context the clefs do not play a part). So the intervention in the *Sonata* is rather incoherent, since only at that point do we become aware of an semiographic incongruity (real or imaginary), and it is resolved directly in the text. So here we do not have "an accurate version of the original musical notation". In all the other cases, whether duple or triple, the mensuration signs and values are rigorously and faithfully maintained. Kurtzman, however, does not abstain from their interpretation completely, but gives one in the monograph, in ch. 20, where he arrives at more or less convincing and acceptable conclusions on the basis of the actual notation, and not with regard to merely theoretical considerations (the dispute with Roger Bowers in *Music and Letters* is well-known).<sup>12</sup> It is no accident that his conclusions coincide with those of another scholar whose primary attention was directed towards the issue of notation: Uwe Wolf.<sup>13</sup> Thus the performer finds that he has, in his "performance edition", a realisation of the continuo part, a transposition of certain pieces, and various suggestions on ornamentation. For all other questions, above all the most important one of what tempi to adopt for a correct performance of the work, the player is referred to the monograph. This situation should have made a different distribution of the material even more essential, partly because (it may tiresome to refer to it, but it is fact) the edition was published on 25th March 1999, as the O.U.P. Catalogue indicates, while the monograph containing the explanation about how to make correct use of that edition, was not available until January 2000. Since editions in which Monteverdi's notation is faithfully and correctly maintained already exist (i.e. that of Bartlett,<sup>14</sup> and above all that of Roche), and since Kurtzman's concern to provide a text useful to the performer is clear, and several times repeated, it might have been worth the effort to try to provide a text in which the semiographical problems were resolved.<sup>15</sup> I am aware that we are faced with one of the crucial issues about the criteria to be adopted in publishing music that uses a different system from the current one, and that this has always led to radically different positions. Just to take the case of Monteverdi, it is worth reading the debate which followed Claudio Gallico's paper, between Gallico him-

---

<sup>12</sup> ROGER BOWERS, "Some Reflections upon Notation and Proportions in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610", *Music & Letters*, LXXIII, 1992, pp. 347-398; reply by JEFFREY KURTZMAN in LXXIV, 1993, pp. 487-495, and rejoinder by ROGER BOWERS in LXXV, 1994, pp. 145-154.

<sup>13</sup> UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 vols., Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH, 1992.

<sup>14</sup> CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Clifford Bartlett, Huntingdon, King's Music, 1986 (revised ed. 1990).

<sup>15</sup> Cf. e.g.: CLAUDIO MONTEVERDI, *Vesperae Beatae Mariae Virginis (Marien-Vesper) 1610*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1966<sup>2</sup>.

self and Nino Pirrotta, in the historic Monteverdi Conference in 1968.<sup>16</sup> More recently there have been the works of Feder,<sup>17</sup> Caldwell,<sup>18</sup> and Grier,<sup>19</sup> and the collection of various essays edited by Maria Caraci Vela. We refer readers to the introduction of this last-mentioned work for a comprehensive picture of the problems and the methods proper to musical philology.<sup>20</sup> Dahlhaus, in the essay already mentioned, starting from the idea that the simple transliteration of ancient notation can violate “not only the intended sound, but also the written intention of the original”, reached the conclusion that a modernised edition “which supplements the text with a hypothesis on the tempo is in reality nearer to the original than an edition which conceals a dimension of the original written text for fear of taking a decision which would not be fully justified” (p. 67). And this is fully understandable in the context of an edition that is specifically aimed at the performer, while at the same time acting as a critical edition. However, it is also true that the contact with the original notation, the actual visual aspect of the original, is a need felt by many scholars as indispensable for the edition itself (I would point, for example, to the exchange of letters between Feininger and Lowinsky, mentioned in Lowinsky’s obituary dedicated to of Feininger himself),<sup>21</sup> and sometimes by some performers. The problem for me, and I have not yet reached a conclusive answer to it (if indeed one can ever be given), is whether an edition can respond to the needs of both the scholar and of the performer. Or if, taking account of the diversity of methods that these demands require, it is not necessary to contemplate a plurality of editions, as happens, in the case of Classical texts – the Teubner edition being one thing, and an edition for scholarly use quite another, based though it may be on the former. This has always happened, it is true, but rarely within the same publication. I am referring to something which could be likened to a translation with the original text (a critical text, not a facsimile reproduction of a piece of evidence) also in front of one. I realise that there are also financial reasons which stand in the way of such a solution. But the new possibilities provided by computerised means,

<sup>16</sup> *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazione e comunicazioni*, (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), ed. by Raffaello Monterosso [Cremona], 1969.

<sup>17</sup> GEORG FEDER, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

<sup>18</sup> JOHN CALDWELL, *Early music*, Oxford, Clarendon Press 1998.

<sup>19</sup> JAMES GRIER, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>20</sup> DAHLHAUS, “Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien”.

<sup>21</sup> EDWARD LOWINSKY, *Laurence Feiniger (1909-1976): la vita, l'opera, l'eredità spirituale*, in *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*, edited by Danilo Curti and Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 8-36.

appropriately used, could perhaps give quite substantial assistance in this (though naturally a change in outlook would also be needed).

From the typographical standpoint the edition is quite accurate and clear, though one may ask why the decision was made to print the staves for the instrumental parts in smaller print than the vocal parts. We have only noticed one printing error: in the concerto *Nigra sum*, b. 73, basso continuo part, in the sharp next to the F, square brackets are missing, since this is a suggested alteration, and not present in Amadino's printed edition (an error is obviously possible, but it is odd that it happens specifically in the case of an alteration, since in the introduction [p.V], we find: "Many [editions] contain editorial alterations and additions that are not clearly distinguished from Monteverdi's original notation. Although most have been conceived as performing editions, all have certain deficiencies in that regard"). Kurtzman gives and justifies his own interpretations on various famous points of the *Vespers* (such as the chord in b. 144 of the *Dixit Dominus*, major or minor according to the differing editions and performances). And as, for a corrupt point, the final bars of the *Nisi Dominus* (bb. 211-215, Fifth of the 1st chorus and Tenor of the 2nd Chorus), he provides his own original interpretation, based on certain manuscript corrections present in the Wroclaw copy. In what we might call the traditional solution, the basic melodic-rhythmic motif is maintained (crotchet/dotted quaver) constantly augmented (minim/dotted crotchet) in all the voices in the extension of the cadence (Ex. 1).

In Kurtzman's version the two basic and augmented interpolations are placed side by side with each other (obviously only in the two voices where the error occurs) (Ex. 2), while in the critical notes a version is offered in which no augmentation of the melodic structure appears (Ex. 3).

It is certainly not possible to say with any certainty which is the more correct: I would only remark that the traditional solution is that which requires fewest changes in the text and that in the two versions given by Kurtzman, the melodic and rhythmic structure found at the beginning of the psalm is used, but not the imitative technique by which the individual interpolations differ by a crotchet.

When one moves on to examine the final point of the edition (final only in our subject under discussion) a certain cause for frank perplexity arises; i.e. the indispensable consideration of the liturgical context in which the work must be placed in order to understand its correct interpretation and placement. The first surprise comes when we read the following words in the critical notes with regard to the *Deus in adiutorium* (p. 47):

The versicle and response do not appear in early 17th-century breviaries or psalters; the version of the versicle given here is the solemn tone for Ves-

pers of solemn feasts drawn from *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English* [...].

Two questions arise immediately. First of all, one asks why it was necessary to try to find this melody in a breviary, since that is certainly not a book which contains music. Subsequently, when the editor adds to the edition the plainchant antiphons taken from an Antiphonal of 1607 (edition, pp. 255-262), we realise that the terms breviary and antiphonal are used indiscriminately (“the antiphons given below are derived from a breviary published in Venice in 1607”, with a reference in the note to the above-mentioned antiphonal) – something which leads to a certain perplexity, and cannot be put down to a deficiency in the English language (which is well aware of the difference). Secondly, we have to ask whether one should still use the *Liber Usualis* when dealing with a musical repertoire prior to the end of the 19th century, and above all with a liturgy differing from that present in the *Liber Usualis*; i.e. the reformed liturgy introduced by Pius X in 1911 (but this, as we shall see later, is unfortunately a constant problem, and one of the unifying motifs of the present review).

One source of reference could, for instance, have been the *Directorium chori* of Giovanni Guidetti, to which John Whenham, for one, turned in his essay “Monteverdi: Vespers (1610)”, published in Cambridge in nel 1997 (not used by Kurtzman because it was, published too late, he says). Unfortunately – and I have to say this regretfully and unwillingly – it is precisely on historical-liturgical questions that Kurtzman shows himself to be too hasty. For example, if we read the chapter dedicated to the Vespers liturgy and the ‘problem’ of the antiphons in the monograph, we at once come across the following statement (p. 56):

The Pius V breviary was the sequel to the deliberations of the Council of Trent (1545-1563) and replaced the reform(ed) breviary of Cardinal Quiñones, which had served the Roman liturgy from 1535 to 1568.

In fact this is not how things were at all. The Quiñones breviary, also known as the Breviary of Santa Croce, was printed with the authorisation of Paul III in 1535, and revoked by Paul IV (1555-1559), then re-approved by Pius IV (1559-1565). Above all, however, it was designed for private recitation, and its use was also optional (hence it was never the official Roman text, which always remained the so-called ‘Curial Breviary’ of Franciscan origins). This essential information is present in summary form in one of the texts to which Kurtzman refers, the “Liturgy of the Hours in the East and the West” by Robert Taft, which has now become a classic. Similarly, a little further on, in the discussion of the use of Marian antiphons in the various hours as

described in the Breviary (p. 58 footnote 3), it is hard to understand the reference to the monks, who followed the *cursus regolare*, and certainly not that of the secular clergy. Once again, I am sorry to have to note these things: possibly they are an indication of a certain carelessness in dealing with the history of the liturgy, which we will unfortunately encounter again later on.

2.

Kurtzman's edition of the Vespers was reviewed, among others, by Paul McCreesh in *Early Music*, XXVIII, 2000, pp. 658-660, which is interesting because it presents the viewpoint of the performer (as is well known, McCreesh is the director of the distinguished Gabrieli Consort). He opens by pointing out that a great deal of the music of the 17th century continues to remain unpublished, and even unknown. In order to fill this gap, a series of publications has been produced by Garland, dedicated specifically to "Seventeenth-Century Italian Sacred Music". This is a series of twenty-five volumes divided into three main headings: music for the Ordinary of the Mass (vols. 1-10), music for Vespers and Compline (vols. 11-20), and motets (vols. 21-25). So far all the volumes of the Mass and almost all those of Vespers are already available, while in 2001 the first two volumes of motets are planned – both dedicated to Alessandro Grandi. The publishing scheme is imposing – and is such as to make this collection of vital importance to anyone wishing to study 17th-century music. In some ways it could be combined with another collection from Garland: *Solo motets from the Seventeenth Century*, but it stands on its own as an autonomous work. The editors of this volume are Anne Schnoebelen for the Masses, Jeffrey Kurtzman for the Vespers and Compline, and Elizabeth Roche for the motets. Each volume contains a common section, or the "General Introduction" and the "Editorial Methods", the specific introduction, divided into various parts, which we shall discuss later, and the modern transcription of the music.

Naturally, it is impossible to review all of the volumes, at least in the context of a general discussion like the present one, but it is certainly possible to note the totality of the work and its characteristics. While it is essential to stress once again the importance of this work, which is in fact the first serious attempt to give an overall picture of the repertoire of Italian sacred music of the 17th century, it nevertheless seems right to raise a few doubts which inevitably arise when faced with a work of this dimension. The reasons for doubt appear when we examine the general plan of the work, since it is possible to detect a certain imbalance in its overall division: while it is true (as is stressed in the General Introduction which begins each volume) that the motet is "the first genre in which the church composer experiment-

ed with the new styles”, it seems strange, then, that the editors decided to publish only five volumes dedicated to the motet as opposed to the twenty dedicated to the Mass and to Vespers and Compline. The chronological contexts also seem to place further stress on the separation between the two blocks: for the Masses and Vespers and Compline, the chosen composers occupy the whole of the 17th century (1600-1700), while for the motets they are only from the first half of the century (1600-1650). The choice of composers, obviously, is purely a matter of opinion, above all for those musicians who are almost completely unknown today, except for the great figures (though a major figure such as Lodovico Viadana is represented only in some of the volumes dedicated to Vespers and Compline). Inclusions and omissions could lend themselves to many critical observations, and this is all part of the rules of the game, but it remains difficult to explain certain incongruous elements which we might summarise as follows:

- the volumes dedicated to motets seem to leave out (at least for the present, unless some future change of direction occurs) the first decade of the century – thus excluding, apart from Viadana, composers such as Leone Leoni, Antonio Burlini, Arcangelo Crotti or Severo Bonini, to mention just a few chosen at random. Moreover, the range of musicians presented is quite restricted (Grandi, Rigatti, Rovetta, Capello, Caprioli, Donati, Crivelli, Merula, Marini, Tarditi, Fontei, Casati, Capuana). Again, there is a lack of collections of motets from the Roman environment (the printed collections of Agazzari, Giovanni Francesco Anerio, or Giovanni Bernardino Nanino);
- no musician from the Milanese circle is taken into consideration (Cima, Baglioni, Grancini etc., not to mention the important anthology of Lucino); I would not like to think that this is a matter of reiterating the same old commonplace about the presumed conservatism of Milan (which, if it existed at all – and that is still to be proven – only affected the Cathedral);
- composers working in Rome are almost entirely absent; some of them are considered only in the volumes dedicated to Vespers and Compline, and almost fleetingly in the those dealing with the Mass (Graziani and Foggia, i.e. musicians active in the second half of the century). But Benevoli, for example, is completely absent;
- more generally, there is a lack of any reference to music written and printed south of Rome;
- the so-called ‘antique style’ (I use the term used in the general introduction, avoiding any discussion of the legitimacy or otherwise of its use) is to a great extent left out; in this case too I fear there may be a basic prejudice deriving from a somewhat partial view of composition during the course of the 17th century;
- finally, we might ask why not dedicate volumes 11-20 more generally to the music for the Divine Office, thus also including transcriptions of collections



of the Lamentations and the responsories for Holy Week, for example?<sup>22</sup>

The resulting picture is thus quite clear: the collection takes into consideration sacred music in the concertato style composed by composers working for the most part in the area of the Po Valley and the Veneto (I forgot to mention that Florentine composers are also largely ignored). It is an absolutely legitimate choice to make, and in some respects invites agreement; but it is hard to understand why this could not have been stated clearly and honestly, at least in the General Introduction.

The introductions to the individual volumes are divided into various points, and contain both historical information and questions more strictly affecting the philological aspect, as is shown by the presence of a critical apparatus (“Editorial Comments and Corrections”) in which errors in the original editions and questions concerning accidentals are pointed out, and the various changes of clef in the basso continuo parts are dealt with in minute detail. The context-setting is necessarily summary: a portrait of the composer and the work chosen, some illustration of the characteristics of the composition, some analytical notes, and some very limited bibliographical references. Unfortunately there are also certain passages which tend to embarrass the reader (and even more the reviewer). I will just cite a couple of emblematic cases, though we could find many, mainly in a bibliography that is exclusively based on the sources in English and completely excludes studies in Italian (and, to a lesser though still significant extent German), following a custom that is becoming increasingly common. To ignore the works of Maurizio Padoan on Santa Maria Maggiore in Bergamo,<sup>23</sup> for instance, and refer exclusively to the pioneering 1966<sup>24</sup> essay of Roche means giving a restrictive and outdated interpretation of the musical repertoire of that important institution (cf. vol. 3, p. XV). It is also worth noting that modern editions are hardly ever mentioned – and not everything found in these volumes is previously unpublished.

<sup>22</sup> We are also baffled by the decision to ignore completely the Requiem Mass, motivated by the purely quantitative assertion that “Printed Requiem masses are few”. There are at least fifty printed Requiems, not all that impressive a number perhaps but certainly significant, if we think of the role that these compositions played in the fifty years prior to the 17th century.

<sup>23</sup> MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598–1626)*, Como, AMIS, 1983; ID., “Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi”, *Rivista internazionale di musica sacra*, VI, 1985, pp. 7-66: 8-13; ID., “Un modello esemplare di mediazione nell’Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657”, *ibid.*, XI, 1990, pp. 115-57; ID., “Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo”, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 May 1990, Clusone, 14-16 September 1990), edited by Francesco Passadore and Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29), pp. 9-27.

<sup>24</sup> JEROME ROCHE, “Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643”, *Music & Letters*, XLVII, 1966, pp. 296-314.

In volume 14, dedicated to compositions for Vespers and Compline for four voices, there is a *De profundis* by Lodovico Viadana, taken from his *Officium defunctorum* of 1600. At a certain point, the editor, Kurtzman, observes that the psalm is composed “in the fourth tone, rather than in the eighth, where the plainchant version is found in the *Liber Usualis* (p. 1774). Indeed, in the 16th and early 17th centuries, *De profundis* was often set polyphonically in the fourth tone, which was typically associated with texts of lamentations and anguish” (p. XV). Apart from the fact that the affective characteristics were associated with the ecclesiastical modes and not with the psalm tones, why again was it necessary to refer to the *Liber usualis*? Even more so, because in the post-Tridentine liturgy, the tone designated for Psalm 129 is the seventh, not the eighth (and it could also be mentioned that among the officiating rites for the dead, the designated 7th tone is almost always used for this psalm. On this point, may I refer to my own contribution on the polyvocal *Officia defunctorum*, which appeared in the *Rivista internazionale di musica sacra*, XI, 1990, pp. 156-213).

Embarrassment reaches mammoth proportions with the next example. Volume 2, edited by Anne Schnoebelen, is extremely interesting since it publishes some of the first Masses to make use of independent obbligato instrumental parts, and in particular the compositions of Giovanni Francesco Capello (1615), Amadio Freddi (1616) and Ercole Porta (1620; a full complement could have been obtained by including the *Apparato musicale* of Amante Franzoni dated 1613). In the introduction there is a brief reference to the various uses that are made of the instruments (reinforcing, substituting, introducing, etc.) in certain works and composers (such as the movements present in the *Symphoniae sacrae* part II of Giovanni Gabrieli). It also mentions that “Adriano Banchieri, in 1609, described a mass by one Bassiano (the work no longer exists) in which instruments were used to replace some voices in the four-choir work”. This observation had already appeared in an article which Schnoebelen herself published in 1990;<sup>25</sup> but the celebrated passage by Banchieri, taken from the *Conclusioni nel Suono dell’Organo* (Bologna, 1609) says something rather different (the italics are mine):

Hora ritrovandomi (si come ho detto) io colà [ovvero a Verona, nel monastero di Santa Maria degli Organi] fui richiesto dal M.R.P.D. Carlo Malabbia Abbate allhora di quel luogo, componere una Messa per tale occasione [la cosiddetta festa della Muletta per la Domenica delle Palme], ond’io più per obediienza, che sufficienza mi addorsai tale carico, & con la norma datami R.D. Bastiano detto il Musico Bavierante, composi una Messa in

<sup>25</sup> ANNE SCHOEBELEN, “The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century”, *Early Music*, XVIII, 1990, pp. 537-542.

*concerto, a quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre Violini da braccio, & una voce in tenore, secondo Choro altre quattro Viole con voci a quelle appropriate, il terzo quattro Viole da Gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre Tromboni, & una voce in contr'altro.*

It seems to me that Banchieri is here describing something far more complex than the normal practice of substitution (the presence of favoured choirs and choirs with full vocal and instrumental complement, it should be noted, make use of terminology which from then onward was to become customary, as well as the crossed disposition which we later find in the German composers such as Schütz, for example). As regards the paternity of the Mass, I do not think it is necessary to make any further points or comments.

In more strictly philological terms the work shows quite a few deficiencies and incongruities. First of all, let us say at once that we are not here dealing with critical editions, but with editions based on a single source, usually represented by the first edition. If the latter is missing or lacking some of the part books, use is made of the first usable reprint. The repertoire used for reference is evidently only and exclusively the RISM; otherwise, it cannot be understood why, when publishing a fauxbourdon for voice and continuo by Viadana taken from the very famous *Cento concerti ecclesiastici*, no reference is made to the *princeps* of 1602, which has come down to us complete and is now preserved in Krakow, in the Berlin archive (and hence not in the *Répertoire International des Sources Musicales*, hereafter RISM) but to the reprint of 1605 (vol. 11). A decision of this kind is perhaps inevitable, given the character of the series, and above all the fact that we are not here presented with the work of a team; however, the choice of a copy for publication does not always seem to reveal that there has been some preliminary check on the copy itself. I will give an instance: in Volume 2, already mentioned above, because of an evident error, perhaps only in the final pagination, the references to the sources and the libraries which preserve them are completely missing, which means that reference must be made to the repertoire. A check in RISM tells us that the only surviving example copy of the Motets and Dialogues of Capello containing the Missa ad votum (which, by the way, is not exactly a “parody mass”, as I sought to show in a contribution published in the miscellany *Intorno a Monteverdi*, Lucca, LIM, 1999) is conserved in the Biblioteca Capitolare of Verona, and that this is therefore the “source” cited in the critical notes; in the latter, however, no mention is made of the fact that all the concluding part of the Kyrie of the basso continuo, corresponding to bars 86-99, is handwritten on a stave stuck on to the printed copy, on which is annotated the same reading of the chitarroni part. In Krakow, however, again of Berlin provenance, there is another complete copy, which allows us

to verify how at various points the basso continuo and chitarroni by no means coincide; for the most part, the basso continuo is notated an octave above (and this could be the reason why an unknown musician felt the need to rewrite the passage), and has a crotchet instead of a rest at b. 94 (Ex. 4). There is also a rhythmic variant in the penultimate bar (Ex. 5).

If there were any need for it, here is yet further proof that even the decision to make use of one copy of one source should be assessed critically and not made lightly, as happens all too often (something which also applies, or should apply, to facsimile editions). The original printed collections are never described, and the list of written testimonies is limited to the indication of the example used for the transcription.

The editorial criteria are listed under “Editorial Methods”, and they are of a critical-diplomatic kind: values and mensural notations are maintained (but even in this case the compositions in **C** are always divided at the semi-breve), and there are various indications concerning *musica ficta*. The individual editions have the aim of being “both practical and faithful to the original sources”; while a good deal could be said about the notion of fidelity (and we have already said something about it), it is hard to gather what the ‘practical’ side of these transcriptions can be said to be. There is a complete absence of any discussion or indeed indication (even simple bibliographical information) concerning the *tactus* and its oscillation from one case to another between *semibreve* and crotchet; nor is the problem of the correct interpretation of the *tiple-time* sections dealt with – the semi-graphy of these is usually referred to a customary notation linked to the traditional *ordo mensuralis* (and hence produces problems of possible misunderstanding), and the decision to transcribe instrumental parts (specified or not) in the octave G clef is somewhat curious, as it is a clef which no instrument uses. In the Porta’s mass (vol. 2) we find the two tenor trombones given this form of notation, while in instrumental melodies inserted into the *Messa Liquide perle amor* by Milanuzzi both the viola and the alto trombone are similarly transcribed in the octave G clef (nor does I find it appropriate to transcribe the mezzo-soprano viola in the G clef, since the “violetta” currently adopts this clef). In other cases, on the other hand, as in the masses of Cazzati, the C clef is left; but we do not know if there is any criterion, or if so, what it is.

The importance of the series is undeniable, as we stated at the outset, but there are many shadows which obscure the individual volumes. Perhaps it is yet another missed opportunity regarding a repertoire which is too neglected, for the most varied reasons, sometimes ignored and viewed with hostility by the very people who should be its primary defenders (and I am referring to liturgical music as a whole, not just that of the 17th century).

## 3.

We move on now to the last edition in this review. It concerns, a composition published in the early 17th century. The work is not in concertato style; it is dedicated to the Divine Office but not to Vespers, and is by a quite well-known composer, Lodovico Viadana. The figure of Viadana is still, even today, indissolubly linked with the *Cento Concerti Ecclesiastici*, but it suffers from a strange paradox (as is the case, in fact, with many other composers): he is a musician mentioned by everyone, but one whose music is hardly available in terms of modern editions. Even his most famous work has not had the fortune to find a complete edition (Gallico's 1964 edition stopped at the end of the first volume), and only a minimal, though important, part of his production (the *Sinfonie musicali* for eight voices of 1610, the Psalms for four choirs of 1612 and little else) is available to the modern scholar and performer. We must greet the edition of the *Lamentationes Hieremiae prophetae a quattro voci pari* and the *Responsoria ad Lamentationes Hieremiae prophetae a quattro voci*, with great enthusiasm and lively expectation. These were published in two distinct but complementary volumes in 1609; the volume edited by Giovanni Acciai, is published by Suvini Zerboni in the series "Quaderni della Cartellina – Polifonia Sacra", directed by Acciai himself.

The edition is divided into an Introduction for the presentation and description of the context of the work, a Note to the musical edition, the transcription of the texts, and the edition itself, in which the pieces are appropriately arranged not according to the order of the printed versions, but according to the real liturgical succession. Unfortunately, the volume, apart from having an inordinate number of typographical errors (together with some omissions of sentence-ends, which leaves the argument in mid-air; e.g. the beginning of p. VIII) – is open to a series of observations of a general kind, in my view all the more relevant in that the edition is not aimed at the specialist but more broadly and, I would say, at a more popular audience, in the proper sense of the term. In the introduction we are already taken aback by the almost total lack of bibliographical references, either taken for granted or simply ignored. The by now classical monograph on Viadana by Federico Mompellio (one of the masters of Italian musicology whom it is frankly distressing to find referred to merely as "a Genoese musicologist": perhaps this is yet another sign of our ungrateful and memoryless times) is assumed but not explicitly cited.<sup>26</sup> The name of Giuseppe Vale (p. IX) should refer to the essay article (written with Luigi Asioli): "Il P. Lodovico Viadana maestro di cappella a Portogruaro e a Fano", published in 1924 in the never sufficiently

---

<sup>26</sup> FEDERICO MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1967.

appreciated journal *Note d'archivio*, which is also used abundantly without the bibliographical details being given. Among other things, some statements are made which do not entirely correspond to the truth, or have lacunae:

1. it is not strictly true to say that there are no original documents relating to Viadana, since a handful of letters in his own hand do exist;
2. the exact year in which he stayed in Rome is not known (but on p.VIII part of the text is missing);
3. before moving on to Reggio Emilia he was vicar in Cremona, at the Convent of San Luca; and with regard to the period in which he was in the city in Emilia, it would have been useful to consult (and cite) the essay of Giancarlo Casali on music in the Cathedral of Reggio Emilia in the final decade of the 16th century and the first of the 17th. This essay contains interesting observations about Viadana.<sup>27</sup>

I am genuinely puzzled by the decision not to cite at least the studies which most closely concern the Introduction itself, and in some ways have been used for its compilation. A choir director might also be curious to know something more.

Turning to the way in which the work is placed in its exact context, in other words the liturgy of Holy Week and the sacred three days of the Passion, the “imprecisions” (to put it mildly) begin to appear almost at once. What meaning, for instance, has the following statement: “The liturgical text of the three days of the Passion is that proposed by the Council of Trent (1548–1563). The Tridentine version diverges at some points from the *Editio Vaticana* in use until the 2nd Vatican Council” (p. IX)? The official liturgical text subsequent to the Council of Trent was that introduced in the Breviary promulgated by Pius V in 1568 (of which, moreover, a very recent facsimile reprint exists),<sup>28</sup> and any further modifications or corrections should be sought in the revisions which the Breviary underwent subsequently, especially in the Clementine edition of 1602. The term *Editio Vaticana* is simply related to the books with music which carry the melodic versions re-established by the monks of Solesmes, not to an official text (no liturgical book with music has ever, in fact, been official). Certainly, the liturgical texts are those present in the Breviary, but in the first place the two things should not be confused, and

<sup>27</sup> GIANCARLO CASALI, “La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all’epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)”, *Rivista italiana di musicologia*, VIII, 1973, pp. 181-224.

<sup>28</sup> *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, facsimile reprint with introductory notes and appendix by Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, and Maria Gabriella Foti, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 3); *Caeremoniale episcoporum (1600)*, facsimile reprint with introductory notes and appendix by Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 4).

secondly the *Editio Vaticana* which is commonly referred to, or the selections made by the *Liber Usualis*, is based on the reform of the Divine Office carried out by Pius X in 1911.

The reader is even more baffled when faced with the following observation (p. IX): “After the final prayer the faithful made a certain amount of noise and disorderly crashing to represent the convulsions of nature at the death of Jesus: when the racket ceased the candle lit behind the altar was taken up again, as a sign of the resurrection and placed on the altar and then snuffed out.” As in all the rest of the text, no indication is given of the source of such information: the *Caeremoniale episcoporum* of 1600, Book II, ch. XXII, is quite clear on the matter, but not exactly in the way that has just been stated:

Qua oratione finita [Respice quaesumus], caerimoniarius manu scabellum, seu librum percutiens per breve spatium strepitum, fragoremque fecit, & a caeteris fit, donec caerimoniarius cereum praedictum accensum, qui fuerat absconditus, in medio profert, quo prolato, omnes cessare debent a strepitu. Finito strepitu, Episcopus, & omnes surgunt, & recedunt eodem modo, & ordine, quo venerant.

The “caeteri” of which mention is made here are, naturally, those who are taking an active part in the rite (Bishop, canons, cantors, etc.) not the gathering of the faithful present at the rite. One of the risks of Acciai’s statement, of which, I repeat, the source is unknown, is that of superimposing actual practice and liturgical customs which are in fact very different and distant in time from one another.

The apparent problem of liturgical texts in part rendered into music in their entirety (those of the Responsories) and in part substantially reduced, as with the Lamentations, is not tackled. The choices made by Viadana respond to an extremely symmetrical design (for each *lectio*), three solo sections introduced by the letters of the Hebrew alphabet, and the conclusion “Jerusalem, Jerusalem”, apart, naturally, from the introduction to the first reading of the day). But they are such as to abbreviate the original *lectiones*, as can be seen in the majority of the polyphonic Lamentations (and this is even mentioned by Acciai himself on p. XI, but once again basing the comparison only on the *Editio Vaticana*). It should perhaps be remembered that, by a custom going back at least to the 15th century, the nocturnal service of Mattins on the Three Days was anticipated on the evening of the day before, in order to make the presence of the faithful possible. Chapter XXII of the previously mentioned *Caerimoniale Episcoporum* is, significantly, entitled: “De Matutinis Tenebrarum quartae, quintae, & sextae feriae maioris hebdomadae”, because the bishop enters the church “quarta feria hora vigesima prima,

vel circa” (and traces of this are also to be found in the printed music: cf. for example, the Lamentations, Benedictus, and Miserere to be sung on Wednesday, Thursday and Friday in Holy Week in the evening, in the Mattins by Giovanni Francesco Capello, published in Verona in 1612). Without entering into the complex problem of the paraliturgies of Holy Week in Latin and in the common tongue, within which the Lamentations and other parts of the Divine Office find a place, it is enough to note that just for reasons of ordinary practice, it would have been fairly obvious that the texts were not intoned musically in their entirety (a great deal of time would have been needed); and above all it should never be forgotten that polyphonic music, even when it is composed for a liturgical text, matches it but never substitutes it.<sup>29</sup> On this point too, one cannot help noting the total lack of bibliographical indications, including the very recent contribution by John Bettley specifically dedicated to these important aspects of the text.<sup>30</sup>

I do not wish to comment on the editor’s observations on the music, since these are personal opinions, though perhaps a little too general and aesthetically based. However, it could be said that the reasons for a comparison with Palestrina are far from clear, since we are in quite a different geographical, cultural, expressive and stylistic context. (Viadana mainly uses a declamatory form of polyphony), and the question of poetic music would deserve quite different consideration. But at least on two or three points one may be permitted some observations.

The description of the historical context and compositional quality of Viadana clearly presented by Mompellio is far more complex than Acciai acknowledges on p. XIII. Among other things, after expressing a flattering judgement on the expressive results attained in the Lamentations, (in p. 70 of his monograph), Mompellio expresses serious doubts about the results attained in the Responsories: “in the almost absolute homorhythm of this book, lazy writing in the fauxbourdon recurs frequently, and does not contribute to diminishing its musical poverty” (p. 71).

On p. X we read the following statement: “This ponderous body of music destined for the liturgy of Holy Week, for the first time gathered together in a modern edition, was composed by Viadana following the dispositions issued by the Council of Trent concerning sacred music”. We may legitimately ask

<sup>29</sup> On this fundamental aspect, which affects all liturgical music, it will be enough to refer to the clear words of Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1987 (Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia, 4), pp. 111-112.

<sup>30</sup> JOHN BETTLEY, “‘La compositione lacrimosa’: musical style and text selection in north-Italian Lamentations settings in the second half of the sixteenth century”, *Journal of the Royal Musical Association*, CXVIII, 1993, pp. 167-202.



what were such dispositions – but here too, there is no bibliographical reference. Without bothering to cite works which have become virtual classics (Lockwood, Fellerer, but also Fabbri, Besutti e Borromeo in the Proceedings of 1989),<sup>31</sup> we limit ourselves to referring to a very recent contribution, and one in Italian, by Giacomo Baroffio. Here the distinguished scholar, commenting on the very few passages in the Tridentine Decrees in which music is mentioned, (two, in effect), clearly that “it is thus necessary to distinguish the historiographical knowledge from the collective imagination which is always in search of scapegoats to demonise and condemn, or of heroes to admire and in whom it sees its own ideals reflected”.<sup>32</sup> The discussion which took place and which we know about from various sources is one thing; the official dispositions published in the Decrees are quite another. And these contain only deliberately general references to the dignity of sacred music, without even the much-cited, and not always relevant, “*verba ab omnibus percipi possint*” (this celebrated passage is part of the text prepared in the general meeting of 10th September 1562, but it has no place in the final decree relating to the 22nd session of 17th September).<sup>33</sup> Evidently we are here faced with a commonplace which will not lie down, despite the various writings on the matter in more or less recent times.

This volume, it should not be forgotten, is substantially a modern edition; so it is now time to pass on to the more specifically scholarly part. The intention of the editor is twofold: practicality and scholarly rigour. In the first case the editor has sought to render “clear and comprehensible the original written text, eliminating, as far as possible, the majority of the interpretative problems at a semiographic level”. In fact, since all the compositions are in *tempus perfectus diminutum* (♩), there are not so much problems of a semiographic type as of a semiological or semantic type. The editor, as is his custom, has adopted indiscriminately the modern indication of 2/♩ (sometimes substituted by

---

<sup>31</sup> *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 13-15 ottobre 1989), ed. by Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 27).

<sup>32</sup> GIACOMO BAROFFIO, “Il concilio di Trento e la musica”, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Catalogue of the exhibition (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 September - 26 November 1995), edited by Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17; pp. 19-29. Reference can also be made to OSCAR MISCHIATI, “Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica”, *ibid.*, pp. 19-29, equally useful for the understanding of the real problems of the material, even if vitiated by some basic prejudices, and old-fashioned in its approach, especially when compared to Baroffio's essay.

<sup>33</sup> See for example FIORENZO ROMITA, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-juridica*, Torino, Marietti, 1936, pp. 59-60.

1/♩ or by 3/♩ to indicate a shortening or a broadening of the mensura), and has halved the values, indicating the equivalent at the beginning of each piece (but without making explicit mention of them in the criteria). This is something which perhaps for the compositions published in 1609 would have required at least some kind of observation. The discussion concerning the meaning of the tactus is confined substantially to a note (p. XVI note 5, line 6). In this, general reference is made to a dogmatic teaching of the fifteenth and sixteenth century, but in my opinion (and not only mine) above all in the years at the end of the 16th and beginning of the 17th century it would be better to keep the concepts of tactus and mensura separate, as the former, influenced more and more decisively by the new rhythmic demands required by the concertato style, fluctuates comfortably between the semibreve and the minim, and sometimes even the crotchet, while the latter, at least at the level of metrical organisation visible in the barlines placed in the scores, in the basso continuo parts and often in the instrumental parts, remains mainly tied to the understood value of ♩ and ♪ or the tempus, and hence the breve. It is certainly true that the tactus indicates a maximum ‘non-clockwork’ speed (as Acciai stresses): it is a given fact, of which theorists have much to say, and is to such an extent an accepted datum that it should not require any further specification. In support of it, Acciai quotes certain passages of the *Musicae praecepta* by Eucharius Hoffmann, to arrive at the conclusion that from this evidence “it is evident that in the very period in which the Lamentations and the Responsories saw the light of day, there was a progressive abandonment in progress of the concept of the agogically fixed tactus in favour of a differentiated rhythmic scansion, changeable according to the mensurae to which it refers” (p. XVI). Sometimes doubts can arise as a result of over-summary formulations, and these are even more serious if the destination of a work is not strictly specialist in character. We know very well how the tactus was interpreted in an absolutely rigid and binding manner (to confine the argument to one case, we need only mention the question of the succession ♩ - ♪). But even if this were true, would it be enough for us to take as a model the evidence of a single theoretician, a German, who published in Wittemberg in 1572, to explain subsequent more complex phenomena which occurred in the area of Italy? Would it not have been more appropriate to refer to some Italian theorist and composer of the end of the 16th or beginning of the 17th century, such as Banchieri or Rossi or Pisa, not to mention Brunelli? And are we so sure that the differentiated and changeable rhythmic scansions are in some way suggested by the mensurae and not rather by the notation? Just to take an example, Monteverdi, in his Marian Vespers of 1610, uses simply the ♩ for pieces that are quite different from one another, such as the *Ave maris stella* on the one hand and the *Duo seraphim* on the other. And to confine ourselves to Viadana and the work in question, we could bear in mind that

the ♪ is adopted in both the printed versions, but its significance is quite different. The composer gives an interesting warning before the Lamentations to ‘musical virtuosi’, which unfortunately (and we don’t know why), is hardly considered by the editor. But, although included in the Mompellio monograph on pages 149-151, we think that it is worth reproducing in its entirety, including the parts omitted by Acciai in italics:

No basso continuo has been made for these Lamentations, because to speak the truth this sort of Music which recites will always create a better effect (with) only four good voices, which sing with gravity and without adornment, than being accompanied by instruments. But placing themselves always at the barline with wide measure, singing clearly and distinctly, will produce great results: and where some affect in the music is found, exclaim with grace, holding the measure somewhat in the air, and at the same time making the cadenza languish with pity. The fauxbourdon has not been omitted because this place has already been occupied by others, but also because all the words are never sung equally. In this way, therefore, I am sure that by regulating things as I have explained above, at the same time one will do service to God and give great feeling to the hearers, holding their officebooks in their hand, in hearing those sacred words distinctly, which invite them to weep for their sins.

The Responsories declaimed at the Lamentations should be sung allegro, with a hasty measure, and clamorously, *accompanied by four, and five singers per part*. The fauxbourdon verse should be sung more largo, and by four solo singers, then making the response even with a great deal of din, for by going from one extreme to the other, this variety will be beautiful to the ears. *So let anyone who buys these Lamentations of mine, not be negligently, and buy my Responsories as well, which run along with the tone of the Lamentations. And the Lord our God be with you.*

The composer’s wish to differentiate the *tactus* of the Lamentations distinctly from that of the Responsories is quite clearly expressed here; perhaps in a practical edition such as this one seeks to be, a diversified transcription of the ♪ should have been necessary, or it would have been possible to add (obviously between square brackets) a clear and unequivocal tempo indication capable where necessary of taking account of and stressing the “musical affects” expressly desired but not indicated in the musical text. Moreover, in the parts omitted by the editor, there are also some slight, though interesting hints on the performance practice of the whole ensemble, and on the alternation between soloists and tutti. We are left with the curiosity to see whether such authoritative indications of tempo and ensemble have been considered in

the overall recording, edited by Acciai himself, mentioned on the title-page of the volume: given the premises we doubt it, but we should be pleased to be found wrong.

Other the decisions taken by the editor also raise doubts. For example, it is hard to understand why the Tenor of the Lamentations of Maundy Thursday and Holy Saturday has been transcribed in the bass clef, when both by context and by clef the Alto and Tenor parts are completely similar. A different choice for a similar ensemble is made for the Lamentations for Good Friday, which for modal regions occupy the high clefs; in this context it is a pity that none of the numerous studies, even recent ones, which deal with the question have been cited. They may not be definitive, but they have certainly extended the field of study and are acute in their methods (e.g. the study by Patrizio Barbieri). A modern performer might also be interested in this aspect.

The criteria adopted for the accidentals are fairly simple: in the text the accidentals present in the original printed copy, alongside the note in round brackets are those made for completion, precaution or warning; those above the note are those of uncertain application. While it is understandable that the criterion for differentiating in some way the various phenomena, often due to the addition of the barline (e.g. cases of equal pitch across the barline) (Ex. 6).

I do not understand how cases like the following can be held to be “of uncertain application” as in example 7 and 8), and why certain identical situations should be treated differently (Ex. 9 and 10).

The practical aspect of the work is also repeated for the Latin text, in which the typographical slips are tacitly corrected, and (this is a disputed criterion) “discordant readings” are made uniform in relation to who knows what criteria (discordances between the individual voices? discordances with the official liturgical text?).

As we said before, the second aim of the editor was that of scholarly rigour, or “maximum care in the research, study and analysis of the sources”. The original printed editions are never described, nor is any reference made to library repertoires or catalogues, or more simply to the bibliographical indications in Mompellio’s monograph. It is not even mentioned in which book the *Miserere*, the *Benedictus* with its related antiphons, and the *Christus factus est* are to be found. The list of the surviving copies (with specific details of their state of preservation) is only made for the Lamentations and not for the Responsory, of which two examples remain, respectively in the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna (in complete form) and in the Biblioteka Uniwersytecka of Warsaw (with Cantus missing). A reprint of the Lamentations was made, dated 1610 (according to the editor, a sign of the great sales success which the work encountered in the religious institutions for which it was intended), but it does not seem that these reprints have been collated with the *princeps*. On the other hand, there is no proper critical appa-

ratus but only occasional references in the footnotes beneath the music concerning details of Renaissance semiography (such as the sharp before the G without any alteration in clef to avoid the application of the F above A (“fa supra la”), and consequent lowering of the note, pp. 18 and 19. This is an important information for the modern performer, who in my opinion, would require some explanation (as with the sharp wrongly retained on p. 11, or the modification of the Alto proposed on p. 207). In these cases, reference is simply and solely made to an “Orig.,” and it is impossible to find anything about the reprint. It could well be that it is in every way and all respects identical to the first edition, but this should in any case be stated (otherwise it is pointless to invoke scholarly scruple).

Finally, the last section really defies understanding: “The intonations and the Gregorian versicles, expressly provided for by the Ludovician press, serve the mere function of recognition of a consolidated usage, differentiated according to places and times, and should in no way be taken as ‘reconstruction’ of a specific executive performing practice” (p. XVII). What does this mean? That the psalm intonations for the *Miserere*, the *Benedictus* and the antiphons to the canticle and, above all, the missing versicles to alternate with the polyphony are present in the original printed version? Obviously not. In the print there are the intonations for the antiphons, the first hemistich of the *Benedictus*, and verse 2 of the psalm *Miserere* (which in the printed version follows the *Benedictus*, since it is perhaps not viewed as the first psalm for Lauds but more probably as its repetition at the end of the Office. But it is obvious that both these options are possible). For practical reasons, which can be completely comprehended, the editor has added in both all the even versicles, but why does the *Benedictus* have the polyphonic verses in Tone I, with differentia D, and the verses in Gregorian chant in Tone I with differentia G (and the polyphonic versicles begin with triads of D, F and A)? Why was no check made between the versions of the antiphons set to music by Viadana (which can sung in full, because the melody is present in its entirety in the bass line, according to a compositional technique of which this composer was very fond), and the versions in use in the period (for example those transmitted in the printed antiphonals from Venice)? And can simple psalm tones be taken as models for knowledge of “«usages consolidated and differentiated according to times and places”?

In 1983 the “C.A. Seghizzi” Choral Association of Gorizia dedicated its 14th European Congress on Choral Music to the theme “Renaissance Musical Semiography. Critique and practice of semantic interpretation”. The proceedings of the congress were edited by Italo Montiglio and published in 1986. On that occasion, Acciai, speaking on the subject of “The theory of the tactus: differing interpretations in modern editions of the vocal semiography of the sixteenth century”, said the following (the essay can be found on pp.

23-45, the quotation on pp. 24-25):

The common opinion, for example, that the polyphony of the sixteenth century presents, at the level of exegesis and interpretation, fewer problems than other later musical expressions, should be firmly rejected. A motet by Brumel or a madrigal by Marenzio are no “easier” than a Mozart symphony or a Chopin prelude [...] In the same way it is simply absurd to think that we can approach the performance of a motet or a madrigal of the Renaissance while setting aside completely the historical, philosophical, social and cultural climate of the times in which they were composed. The further back we go in the course of the centuries, the more indispensable it becomes to know in depth the cultural world, the *Weltanschauung* of the era, of which the music is an expression. There is no other way of explaining certain “performances” - which we will term such only by way of euphemism - in which the language of the sound is travestied in vulgar fashion. [...] Have we ever asked ourselves what a devastating effect, I would almost say a debasement of taste, performances of this kind can provoke? All those who have no specific competence in the field, and thus not immune from such interpretative epidemics, will be fed misleading information and led to consider early music (Renaissance polyphony included) as something which in reality it is not” [The essay can be found on pp. 23-45, the quotation on pp. 24-25]

Every single word here is to be welcomed (perhaps without the polemic, present in the omitted part of the text, against interpreters from “across the Alps”, but that is quite another matter). But should the same criteria not apply to an edition of ancient music? In certain respects an edition of a text included in a widely circulated series (such as “I quaderni della Cartellina”) requires greater commitment and greater responsibility than a scientific edition, because the user of the work is quite a different person. We could make a parallel with the care taken in the paperback editions of the classics of literature, we see no reason why a musician should have less claim than a reader of Aeschylus or Dante or Marino when he approaches an unfamiliar repertoire. Furthermore, in my view, the question is even more serious when it concerns sacred music, because of the radical liturgical changes brought about by the Second Vatican Council, and by the absolutely subordinate role which music has come to assume in the liturgy, the blame for which is not so much to be ascribed to the Council’s dispositions (which in their intention are absolutely clear) as to the bad interpretations for the sake of convenience which have been made, in many cases from a populist standpoint.

A final note to conclude: the 3rd and 4th paragraphs of the introduction

have already appeared in No. 4 (April 1996, pp. 10-12) of the journal *Orfeo*, monthly of an informative character dedicated to ancient and baroque music (with a CD included), which can be found on the news-stands. Again, there is no mention of this earlier appearance of part of the text.

*(Engl. trans. Brian Williams)*

## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

Questa rubrica si prefigge il compito di offrire informazioni sui contributi relativi ai repertori vocali corali e da camera, sia monodici sia polifonici, pubblicati annualmente nelle principali riviste musicali e musicologiche italiane e internazionali. Gli articoli selezionati – di carattere storico, filologico, analitico-ermeneutico o riguardanti vocalità, esecuzione e didattica – prendono in esame prassi esecutive e generi musicali svariati, da quelli della tradizione occidentale colta ai repertori etnici.

Il quadro d'insieme degli articoli reperiti è assai eterogeneo, anche perché diversa è l'impostazione delle riviste consultate. Da un lato le riviste musicologiche storico-analitiche, quali le italiane «Analisi», «Bollettino di analisi e teoria musicale», «Musica e storia», «Musica/Realtà», «Nuova rivista musicale italiana», «Rivista internazionale di musica sacra», «Rivista italiana di musicologia», «Il Saggiatore musicale», «Studi musicali» (ma l'elenco si estende anche alle principali pubblicazioni internazionali, di cui si forniscono i dati in appendice) e quelle di didattica musicale come «Musica domani», «BeQuadro» e, dedicata specificatamente alla musica corale e alla polifonia, «La Cartellina»; dall'altro quelle d'informazione musicale culturale quali, sempre per citare esempi italiani, gli ormai consolidati «Amadeus» e «Giornale della musica», e i più recenti «Avidi lumi», quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo, e «Hortus Musicus», trimestrale di musica antica. Nello spoglio sono state inoltre consultate anche riviste specialistiche edite esclusivamente online quali, per esempio, «EOL Ethnomusicology OnLine», «Music & Anthropology», «Analitica», «Journal of Seventeenth-Century Music» e «Music Theory Online».

La pubblicazione di riviste online e la presenza in rete di molte riviste con siti nei quali sono reperibili gli indici dei volumi e, in alcuni casi, anche gli abstracts dei contributi, sono fenomeni in espansione attestanti l'importanza di internet come fonte di informazioni. Tuttavia, la ricerca attraverso la rete, senza una guida o un progetto chiaro, rischia di divenire dispersiva e a volte poco fruttuosa nella qualità. Lo rileva Massimo Gentili-Tedeschi in un suo intervento [*Siti e miti, ossia il re e la rete (o meglio le risorse per la ricerca sulla musica nel web)*], «L'informazione bibliografica», XXV, 4, 1999, pp. 565-573], nel quale fornisce indicazioni partendo dalla homepage della musica italiana, sito da lui creato ([www.cilea.it/music](http://www.cilea.it/music)). Sempre a questo proposito, alcune riviste pubblicano rubriche o articoli che orientano il lettore nella ricerca in rete di informazioni a più livelli su argomenti specialistici: si vedano per esempio la rubrica di Giovanni Toffano *Musica antica in rete* nella



rivista «Hortus Musicus» e gli articoli di Guido Milanese *Risorse su Internet per la musica corale* in «La Cartellina».

La ricerca bibliografica per l'allestimento di questa rubrica si è avvalsa, oltre che del tradizionale lavoro in biblioteca, anche dei mezzi offerti dalla rete. È parso utile, dunque, segnalare nell'elenco delle riviste (in appendice) i siti o gli indirizzi di posta elettronica, nonché la presenza di un abstract on line nel sito della rivista.

A questo proposito va segnalata anche l'interessante novità presentata da «Early Music» che, nel proprio sito, offre la possibilità di ascoltare la riproduzione dei brani analizzati in alcuni articoli pubblicati nella rivista. Questo supporto appare estremamente utile (talvolta indispensabile), quando l'analisi sia incentrata sull'esecuzione ovvero sulla ricostruzione o interpretazione di prassi esecutive, come nel caso dei due contributi di Jann Cosart *et alii*, *Performing matters. Reconstructing the music of medieval Ireland* e di Christopher Page, *Around the performance of a 13th-century motet*, per i quali nel sito della rivista è disponibile la riproduzione di esempi musicali (si vada rispettivamente all'indirizzo [www3.oup.co.uk/earlyj/online/may\\_song.html](http://www3.oup.co.uk/earlyj/online/may_song.html) per il primo esempio e [www3.oup.co.uk/earlyj/special/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/special/) per il secondo).

Infine, poche osservazioni sugli articoli reperiti, per la maggior parte pubblicati nell'anno 2000 o nei due precedenti, nei casi di articoli particolarmente significativi o di riviste in ritardo di pubblicazione.

Il panorama che emerge dall'insieme di questi contributi presenta caratteri ben definiti: assolutamente preminenti sono le indagini su repertori monodici e polifonici 'antichi' fino a tutto il Cinquecento, con pochi contributi per i due secoli successivi. Mancano studi sul repertorio corale romantico, moderno e contemporaneo, con la sola eccezione dell'articolo di Marco Moiraghi che esamina i 'Four motets' di Aaron Copland. Benché si tratti di un dato parziale, relativo alle pubblicazioni di un solo anno, registra una tendenza reale nel panorama degli studi musicologici.

Tra gli articoli dedicati al repertorio antico si segnalano quelli di Daniel S. Katz, di Miled Tarabay e di Giacomo Baroffio sul tema dell'improvvisazione nell'ambito della musica liturgica monodica, rispettivamente nel mondo ebraico ashkenazita, nella tradizione libanese maronita e nei repertori liturgici latini, raccolti nello stesso numero della «Rivista internazionale di musica sacra». Sempre in uno stesso numero, monotematico, della «Revue de Musicologie», compaiono gli articoli di Marie-Noël Colette, Michel Huglo, Nils-Holger Petersen, Roger E. Reynolds sul dramma liturgico.

Numerosi gli articoli sulla polifonia quattro-cinquecentesca, molti dei quali con un taglio didascalico: sulle messe *L'Homme armé* di Dufay e di Josquin, rispettivamente di Agostino Magro e Anne-Emmanuelle Ceulemans, o di Carlo Fiore sui motetti di Josquin Desprez. In ambito profano, due articoli di Jacques Barbier e di Nicole Desgranges presentano da due prospettive

diverse questioni legate all'analisi e all'interpretazione della *chanson* polifonica nel XVI secolo. Il primo sintetizza l'evoluzione di questa forma partendo dall'analisi di cinque brani, con un'impostazione chiaramente didattica. Tenendo conto del contesto poetico, culturale e sociale proprio del genere polifonico, le analisi mettono in rilievo i tratti stilistici dei brani e caratteristici del repertorio, elencandone anche le fonti musicali coeve e le edizioni musicali moderne, oltre a una bibliografia di riferimento. Il secondo è un'intervista a Dominique Visse, uno degli interpreti de l'Ensemble Clément Janequin, punto di riferimento per l'interpretazione del repertorio di *chansons* polifoniche francesi del XVI secolo. In tale intervista realizzata da Nicole Desgranges, Visse presenta le ricerche da lui compiute sui manoscritti e sui criteri d'interpretazione impiegati.

Sui problemi di prassi esecutiva si registrano altri interventi, di Giovanni Acciai in «La Cartellina», di Paolo Emilio Carapezza su «Analisi», oltre ai due articoli già citati di Jann Cosart *et alii* e di Christopher Page pubblicati su «Early music»: tutti gli autori, pur con prospettive diverse, suggeriscono percorsi di ricerca e analisi compiute a monte dell'esecuzione, tali da conferire valore e autorevolezza all'esecuzione.

Un insieme interessante è infine rappresentato da quei saggi e interventi che indagano sulla vocalità nelle diverse tradizioni etniche: è il caso di Ignazio Macchiarella (*La ricerca della 'bella voce' nel mondo arabo-islamico*) che evidenzia l'estrema varietà degli usi della voce, la ricerca delle sfumature timbriche e l'accuratezza nell'emissione del suono propria dei repertori vocali magrebini, di Paolo Scarnecchia (*Corsica: il canto dell'isola dei contrasti*) che presenta le principali forme di musica vocale, monodiche e polifoniche, della tradizione corsa, di Grazia Magazzù che descrive e analizza il repertorio dei canti a due voci della provincia di Messina.

Per concludere, si segnalano due rubriche fisse di didattica vocale e propeudeutica corale, curate rispettivamente da Ida Maria Tosto sulla rivista «Musica domani» (organo ufficiale della Società italiana per l'educazione musicale) e da Bruno Raffaele Foti per «La Cartellina», entrambe orientate alle pratiche educative corali e alla formazione vocale.



## The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

*A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi*

The aim of this column is to offer information on the contributions concerning the choral and chamber vocal repertoires (both monodic and polyphonic) that are published annually in the principal Italian and international musical and musicological journals. The articles selected may be of a historical, philological, analytical-hermeneutic character; they may relate to vocal style, performance practice or didactic aspects; or they may examine the various performance practices and musical genres that range from the Western art tradition to the ethnic repertoires.

Thanks also to the different formats and approaches of the hosting journals themselves, the articles selected offer a very varied general picture. First there are the historical and analytical journals, such as the Italian *Analisi, Bollettino di analisi e teoria musicale, Musica e storia, Musica/Realtà, Nuova rivista musicale italiana, Rivista internazionale di musica sacra, Rivista italiana di musicologia, Il Saggiatore musicale* and *Studi musicali* (though the list also includes the major international publications, details of which are given in the appendix) and the didactic journals such as *Musica domani, BeQuadro* and *La Cartellina* (this last journal specifically devoted to choral music and polyphony). Then there are the periodicals offering cultural information, such as the established *Amadeus* and *Giornale della musica*, or the more recent *Avidi Lumi*, the four-monthly journal of musical culture produced by the Teatro Massimo of Palermo, and *Hortus Musicus*, the early music quarterly. Also consulted in our trawl are certain specialist journals published exclusively on-line, such as *EOL Ethnomusicology OnLine, Music & Anthropology, Analitica, Journal of Seventeenth-Century Music* and *Music Theory Online*.

Increasingly the importance of the internet as a source is attested by the publication of online journals and the presence on the internet of many journals with websites, illustrating the contents of the various issues and sometimes also abstracts of papers. However, searching the web without guidance or a clear plan can be time-consuming and unproductive – a point made in an article by Massimo Gentili-Tedeschi [“Siti e miti, ossia il re e la rete (o meglio le risorse per la ricerca sulla musica nel web”, *L’informazione bibliografica*, XXV, 4, 1999, pp. 565-573), in which the author also gives useful tips based on the “Homepage della Musica Italiana”, a site of his own creation ([www.cilea.it/music](http://www.cilea.it/music)). Again on this subject, we find certain journals featuring columns or articles that guide readers searching the web for specialist information at various levels. Examples are the columns by Giovanni Toffano in

*Hortus Musicus* (“Musica antica in rete”) and by Guido Milanese in *La Cartellina* (“Risorse su Internet per la musica corale”).

The bibliographical research required for the preparation of the present column entailed not only the traditional library work, but also a use of the tools offered by the web. So in our list of journals (given in the appendix) we have decided not only to mention website or e-mail addresses, but also to indicate whether online abstracts are offered.

In this regard it is also worth mentioning the interesting novelty presented by the British journal *Early Music*, which, at its own site, offers the possibility of listening to audio reproductions of the pieces analysed in some of its articles. This is a very useful (at times indispensable) aid when the analyses concern performances or the reconstruction or interpretation of performing practices, as in the case of two papers by Jann Cosart *et al.* (“Performing matters. Reconstructing the music of medieval Ireland”) and Christopher Page (“Around the performance of a 13th-century motet”), for which the site offers audio examples (respectively, see [www3.oup.co.uk/earlyj/online/may\\_song.html/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/online/may_song.html/) and [www3.oup.co.uk/earlyj/special/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/special/)).

Finally, a few comments on the articles included, for the most part published in the year 2000 (or the two preceding years in cases of particularly significant articles or journals issued late).

The general picture that emerges from these contributions presents well-defined features. Absolutely pre-eminent are the investigations into the ‘early’ monodic and polyphonic repertoires up to the end of the 16th century, with a few contributions on the two succeeding centuries. There are no studies, on the other hand, on the Romantic, modern and contemporary choral repertoires, with the sole exception of the article by Marco Moiraghi, which examines Aaron Copland’s ‘Four motets’. Obviously this is only a partial figure, relating to the publications of just a single year; nonetheless it reflects a genuine tendency in musicological studies.

Among the articles devoted to the early repertory, we single out those by Daniel S. Katz, Miled Tarabay and Giacomo Baroffio on the subject of improvisation in the context of monodic liturgical music, respectively in the Ashkenazite Jewish tradition, the Libanese Maronite tradition and the Latin liturgical repertoires, collected in the same issue of the *Rivista internazionale di musica sacra*. Again gathered together in a single monothematic number, this time on liturgical drama, we have articles by Marie-Noël Colette, Michel Huglo, Nils-Holger Petersen, Roger E. Reynolds in the *Revue de Musicologie*.

Many are the articles on 15th- and 16th-century polyphony, and of these many have a distinctly informative slant: for example, those on the “L’Homme armé” masses of Dufay and Josquin, respectively by Agostino Magro and Anne-Emmanuelle Ceulemans, or that on Josquin’s motets by

Carlo Fiore. In the secular sphere, Jacques Barbier and Nicole Desgranges offer two different perspectives to the analysis and interpretation of the 16th-century polyphonic chanson. The former, which takes its cue from five pieces and summarises the evolution of this form, is evidently didactic in approach. Focusing on the poetic, cultural and social context of the polyphonic genre, its analysis highlights the stylistic traits of the pieces concerned and outlines the characteristics of the repertory as a whole. It also lists the contemporary musical sources and modern editions of the music, and includes a relevant bibliography. The second is an interview of Dominique Visse, one of the singers of the “Ensemble Clément Janequin”, a group that has played a key role in the interpretation of the 16th-century French polyphonic chanson. In Desgranges’ interview, Visse outlines his own research on the manuscripts and into the criteria of interpretation adopted.

On the problems of performance practice other papers are also worth mentioning: as well as the above-cited articles by Cosart *et al.* and Page in *Early music*, there are those by Giovanni Acciai in *La Cartellina* and Paolo Emilio Carapezza in *Analisi*. All these authors, though from perspectives, reflect processes of research and analysis accomplished prior to performance, though designed to confer value and authority to performance.

Finally, an interesting group is that of the articles and contributions that examine the question of vocal practice in the different ethnic traditions. A good example is Ignazio Macchiarella’s “La ricerca della ‘bella voce’ nel mondo arabo-islamico”, which stresses the extremely varied ways of using the voice, the search for nuances of timbre and the care over emission found in the vocal repertoires of the Magrebian regions. Another is Paolo Scarnecchia’s “Corsica: il canto dell’isola dei contrasti”, which presents the main forms of vocal music (both monodic and polyphonic) of the Corsican tradition. Yet another is Grazia Magazzù’s description and analysis of the repertory of two-voice songs from the Messina area in Sicily.

Our final word goes to two fixed columns on vocal training and educational choral practice: they are written respectively by Ida Maria Tosto in *Musica Domani* (official bulletin of the Società italiana per l’educazione musicale) and by Bruno Raffaele Foti in *La Cartellina*.

(Engl. trans. Hugh Ward-Perkins)

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo  
*News from the Guido d'Arezzo Foundation*





XLIX Concorso polifonico internazionale e  
XVIII Concorso polifonico nazionale Guido d'Arezzo  
(Arezzo, 22-26 agosto 2001)

*49th International Polyphonic Competition and  
18th National Polyphonic Competition "Guido d'Arezzo"  
(Arezzo, 22-26 August 2001)*

Programma delle manifestazioni / *Programme of events*

MERCOLEDÌ 22 AGOSTO - WEDNESDAY 22ND AUGUST

15.00 Categoria Polifonia, CONCORSO POLIFONICO NAZIONALE  
*Polyphony Category, National Polyphonic Competition*

CONCORSO POLIFONICO INTERNAZIONALE - *INTERNATIONAL POLYPHONIC COMPETITION*

17.00ca. Competizione straordinaria  
*Special competition*

21.00 Cerimonia d'inaugurazione  
*Opening ceremony*

21.30 ca. Polifonia per voci bianche  
*Polyphony for children's choirs*

GIOVEDÌ 23 AGOSTO - THURSDAY 23RD AUGUST

9.30, 15 e 21 Categoria Polifonia: prova eliminatória  
*Polyphony Category: Preliminary round*

VENERDÌ 24 AGOSTO - FRIDAY 24TH AUGUST

10.00 Conferenza stampa e Tavola Rotonda sul tema: La musica cristiana in Europa in età pre-guidoniana  
*Press conference and Round Table about "Christian music in Europe in the period before Guido d'Arezzo"*

14.30 Categoria Polifonia: Prova finale  
*Polyphony category: final round*

21.00 Festival corale internazionale di canto popolare  
*International choral festival of folk-song*

SABATO 25 AGOSTO - SATURDAY 25TH AUGUST:

10.00 Rassegna a premi della Categoria Canto monodico cristiano  
*Festival competition of Christian plainchant category*

15.00 Rassegna a premi della Categoria Polifonia  
*Festival competition of Polyphony category*

21.00 Concerto del Coro della Radio Svizzera (Lugano) e I Barocchisti, diretti da Diego Fasolis  
*Concert of Italian Swiss Radio Choir and The Barocchisti, conducted by Diego Fasolis*

DOMENICA 26 AGOSTO - SUNDAY 26TH AUGUST:

12.00 Messa solenne con la partecipazione dei cori secondi classificati  
*Solemn Mass, where the second placed choirs will sing*

21.00 Cerimonia di premiazione  
Concerto dei cori primi classificati e assegnazione del Gran Premio Città di Arezzo  
*Closing and prize-giving ceremony. Concert of first placed choirs. Grand Prize "Town of Arezzo" prize-awarding*

La Fondazione Guido d'Arezzo si riserva il diritto di apportare al presente programma quelle variazioni che si rendessero necessarie per ragioni organizzative

*The "Guido d'Arezzo" Foundation reserves the right to make any change in this programme, due to organizing reasons.*

Cori ammessi / *Admitted choirs*

## CONCORSO POLIFONICO INTERNAZIONALE

1. Coro Estable Municipal	Concepción del Uruguay	Argentina	2,5
2. Shanghai Philharmonic Choir	Shanghai	Cina	2,5
3. Xinjiang Broadcasting and TV Children's Choir	Xinjiang	Cina	3,5
4. Jin Ju Chamber Choir	Jin Ju City	South Corea	2,5
5. Akademisk Kor Aarhus	Aarhus	Denmark	2,5
6. Narva Koorikooli Poistekoor	Narva	Estonia	2,3
7. University of the Philippines Singing Ambassadors	Quezon City	Philippines	2,5
8. Kammerchor Cantus Novus	Ulm	Germany	2,5
9. Hana-No-Wa Chorus	Funabashi-Shi	Japan	2,5
10. Hiramatsu Konsei Gasshodan	Tokyo	Japan	2,5
11. Hesperimenta Vocal Ensemble	Arezzo	Italy	1,2
12. Coro Costanzo Porta	Cremona	Italy	2,4
13. Associazione Corale Messinese Roberto Goitre	Messina	Italy	2,5
14. Coro di Voci Bianche dell'Arcum	Roma	Italy	3
15. Laudate Dominum	Warszawa	Poland	3
16. The Choir of King's College	London	United Kingdom	2,4
17. Cantores Novae	Sheffield	United Kingdom	2,5
18. Dívěí Pevecký Sbor Støední Pedagogické äkoly	Kroměřůú	Czech Republic	2,5
19. Vysoköökolsky Umelecký Soubor	Pardubice	Czech Republic	2,5
20. Corala Bãrbãteascã Sabin V. Drãgoi	Timisoara	Romania	2,5
21. Koncertnyj Hor Vdochnovenije Detskoj Horovoj Shkoly n. 106	Moskva	Russia	3,5
22. Muzhskoi Khor MIFI	Moskva	Russia	2,5
23. Mlada	Perm	Russia	3,5
24. Hor Liceja pri Rostovskoj Konservatorii	Rostov na Donu	Russia	3,5
25. Detsky Spevãky Zbor Zãkladná Umeleckã äkola Ladislava Árvaya	éilina	Slovakia	3
26. A Györi Bazilika Palestrina Kórusa	Györ	Hungary	1,2
27. Hatvani Vegyeskar	Hatvan	Hungary	2,5
28. Kodály Iskola Aurin Leánykara	Kecskemét	Hungary	2,5
29. Victoria Kamarakórus	Szeged	Hungary	2,4
30. Ancora Ensemble Masculino	Barquisimeto	Venezuela	2,5

## CONCORSO POLIFONICO NAZIONALE

(Categoria Polifonia – *Polyphony Category*)

1. Associazione Coro Polifonico Casella	Salerno
2. Associazione Corale Messinese Roberto Goitre	Messina
3. Coro Polifonico Lorenzo Perosi	Misterbianco (Catania)
4. Associazione Musicale Claudio Monteverdi	Modica (Ragusa)
5. Hesperimenta Vocal Ensemble	Arezzo
6. I Cantori di Santomio	Malo (Vicenza)

---

Legenda categorie - *key for categories*

1: Canto monodico cristiano - *Christian plainchant* (soppressa - cancelled)

2: Polifonia - *Polyphony*

3: Polifonia per voci bianche - *Polyphony for children's voices*

4: Competizione straordinaria - *Special Competition*

5: Festival corale internazionale di canto popolare - *International Choral Festival of Folk-song*

Giuria / *Jury*

## CONCORSO INTERNAZIONALE

Giovanni Carli Ballola, Italy

Ignace Bossuyt, Belgium

Diego Fasolis, Switzerland

Jean-Marie Gouëlou, France

Martin Schmidt, Germany

Gianni Tangucci, Italy

Gintautas Venislovas, Lithuania

## CONCORSO NAZIONALE

Giovanni Carli Ballola

Bruno Casoni

Giulio Cattin

Gianni Tangucci

Mauro Zuccante



## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è semestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

## Instructions for contributors

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is half-yearly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*