

# POLIFONIE

Storia e teoria della corallità



VI,3  
2006

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



# Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo  
Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



## Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo  
Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

## **Fondazione Guido d'Arezzo**

### **Fondatori**

*Regione Toscana*

*Provincia di Arezzo*

*Comune di Arezzo*

*Amici della Musica di Arezzo*

### **Presidente**

*Francesco Luisi*

### **Consiglieri**

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Maurizio Dini, *Regione Toscana*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Stefano Fanticelli, *Comune di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Angela Notaro, *Regione Toscana*

Lina Padelli, *Comune di Arezzo*

### **Collegio dei Revisori**

Maria Pilar Mercanti (Presidente),

*Regione Toscana*

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

### **Commissione artistica**

Roberto Gabbiani (Presidente)

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

## **Centro Studi Guidoniani**

Istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### **Giunta esecutiva**

*Provincia di Arezzo*

*Provincia di Ferrara*

*Comune di Arezzo*

*Comune di Codigoro*

*Banca Etruria*

*Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*

*Azienda di Promozione Turistica di Arezzo*

### **Presidente del Comitato Nazionale**

Luigi Lucherini, *Sindaco di Arezzo*

### **Presidente della Giunta esecutiva**

Enea Pandolfi, *Sindaco di Codigoro*

### **Responsabile scientifico**

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

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

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



VI, 3  
2006

**Fondazione Guido d'Arezzo**  
**Centro Studi Guidoniani**

**POLIFONIE**

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

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

*Polifonie riceve un contributo del Ministero  
per i Beni e le Attività Culturali concesso alle  
"pubblicazioni periodiche di alto valore culturale"*

**Comitato scientifico / *Scientific board***

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Direttore / *Editor***

Francesco Luisi

**Redattori / *Review editors***

Antonio Addamiano, Rodobaldo Tibaldi

**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

**Direzione e redazione / *Editorial office***

Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia, 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2006

Polifonie, periodico quadrimestrale - VI, n. 3, 2006

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Iscrizione al n. 11601 del R.O.C. (Registro degli Operatori di Comunicazione)

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004, n. 46) art. 1, comma 2, DCB/115/2004 - Arezzo

Polifonie ha pubblicato saggi, interventi e trascrizioni di:  
*Polifonie has published articles, discussions, music edited by:*

MATTEO ARMANINO

GIACOMO BAROFFIO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

MICHELA CIAMPELLI

GIOVANNI CONTI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

WALTER MARZILLI

GUIDO MILANESE

FRANCO MUSARRA

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

ANGELO RUSCONI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI





# POLIFONIE

VI, 3 - 2006

## Saggi / *Articles*

GIOVANNI CONTI

Le fonti medievali della direzione .....	Pag.	151
<i>The medieval sources of conducting</i> .....	”	171

WALTER MARZILLI

La voce davvero perduta? .....	”	189
<i>A truly lost voice?</i> .....	”	207

<b>Libri, musica e siti internet / <i>Books, music and web</i> .....</b>	”	223
--	---	-----

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

<i>News from the Guido d'Arezzo Foundation</i> .....	”	249
--	---	-----

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> .....	”	263
---	---	-----

Indice del volume VI, 2006 .....	”	265
----------------------------------	---	-----



Le fonti medievali della direzione

Un pressoché generale mutismo caratterizza il materiale documentario risalente al Medioevo, in relazione alle modalità della prassi esecutiva direttoriale del coro in ambito liturgico.

Se da un lato possiamo definire relativamente sufficienti le attestazioni che mettono in luce la dignità, l'importanza e gli oneri di colui che è assunto al ruolo di 'direttore' di una *Schola*, dall'altro siamo costretti ad affermare con certezza che le medesime fonti non forniscono – se non in casi eccezionali e in maniera indiziaria – precise ed univoche informazioni circa le modalità pratiche per l'espletamento delle funzioni direttoriali. Solo alcuni elementi generici di tali funzioni possono essere in parte desunti in via indiretta. Simultaneamente si possono avanzare alcune ipotesi ponendole entro un quadro di punti di riferimento che sembrano imprescindibili. Infine si può effettuare una lettura 'musicologicamente' attenta ai pochissimi testi di documentazione più esplicita.

La storia della liturgia e della musica – quella della musica sacra in particolare – attestano la preminenza del ruolo svolto dalla *Schola cantorum* nel contesto dell'esperienza ecclesiale ed ecclesiastica di tipo celebrativo.

Questa istituzione appare, gradualmente, con un suo statuto specifico, restando in mutuo rapporto ma anche differenziandosi dal nucleo della *Schola lectorum*. Dal punto di vista organizzativo fiorisce all'interno di una progettualità con sbocchi polivalenti, aperti sulle carriere ecclesiastiche per le quali era necessario assicurare ai futuri candidati una provata competenza nelle discipline sacre e nelle pratiche canoniche.

I membri della *Schola cantorum*, specie le più giovani reclute tra di essi, erano disponibili con i più sperimentati membri, per dare risposta alle varie istanze provocate da nuove situazioni emergenti dalla gestione della ritualità sacra in crescente sviluppo. La formazione consisteva, al di là di insegnamenti specifici, nella condivisione di una esperienza celebrativa organica e ciclica eppure aperta a nuove acquisizioni.

L'antica documentazione letteraria più esplicita circa la *Schola*, che è di poco posteriore a quella dei cantori solisti, proviene dalle fonti romane (*Liber Pontificalis* e *Ordines*), ed è confermata (anche fuori Roma) dai vari reperti archeologici. Sono tracce di un fenomeno di crescita generale, che, *extra Urbem*, per esigenze circostanziali e limiti ambientali, si sviluppa con minore apparato ma nella stessa direzione.

Sono probanti le considerazioni generali che fanno comprendere il ruolo della *Schola* per la comunicazione sonora delle celebrazioni con gli accennati risvolti istituzionali, professionali e architettonici. È presente una massa di fattori interagenti: quello dalla crescita eortologica, dello sviluppo della poesia cristiana, della rilettura cristologica ed ecclesiologica dei salmi davidici, del facilitato scambio di vivaci esperienze nate in regioni ecclesiastiche anche dissite tra loro, della nuova configurazione ‘basilicale’ dei luoghi di culto con accesso disponibile ad ampie assemblee, dell’affinamento ‘estetico’ di prassi rituali che intendevano ormai proporsi come eredi della migliore tradizione civica e culturale della romanità. E poi, ancora, il fenomeno della differenziazione ministeriale all’interno del *coetus* ecclesiastico e della più complessa ritualità destinata alla progressiva clericalizzazione.

Il luogo dell’ufficio direttoriale, al di fuori delle mansioni pedagogiche e didattiche, fu il Coro da intendersi nelle sue accezioni di sito e di unità di persone. Le vestigia dell’attività corale rimangono chiare tutt’oggi nelle basiliche paleocristiane dove la *Schola* trovò collocazione in spazi ben precisi e delimitati posti davanti all’altare. Ne sono ancora testimonianza i recinti visibili a Roma nella basiliche di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin. Ma non fu usanza solo romana quella di evidenziare il luogo deputato alla ministerialità del canto: i reperimenti archeologici in lontane regioni, circa questo aspetto, sono eloquenti.<sup>1</sup>

Come elementi complementari ed eloquenti appaiono le testimonianze poetico-letterarie di onore rese ai ‘cantori’ liturgici, precipuamente ai solisti, il cui ruolo – in una cultura a trasmissione orale – aveva una importanza da noi difficilmente calcolabile.

È pertanto più che lecito pensare – in relazione a questi dati – alla necessità di una organizzazione scolare, di una struttura formativa, per una trasmissione fedele e per una ‘inventività’ vigilata. Invero il canto – anche solistico – essendo un ‘primario’ codice comunicativo, proposto nelle assemblee e per le assemblee, non poteva essere affidato ad improvvisazione soggettiva ed estemporanea, ma composto, ricomposto e trasmesso con l’ausilio di un artigianato preciso: tanto più quando i soggetti discenti – prima che protagonisti – erano dei fanciulli cantori. Sappiamo del resto quanto fossero vivi il

---

<sup>1</sup> Per quanto concerne l’antichità romana cfr. ANTONIO FERRUA, *La Schola Cantorum*, «La Civiltà Cattolica», 113, 1962, 2, pp. 250-258. Le scoperte archeologiche hanno fatto emergere luoghi per la *Schola* in Alvignano di Caserta (*Cubulteria*), presso Castelfusano (*Laurentum*), ad Aquileia, ecc. La tradizione si mantiene ininterrotta per secoli; ad esempio nella biografia di Arnardus Gauzolino (†1030) Andrea Floriacensis narra che l’abate «Chorum psallentium quoque pulcherrimum marmorum compsit emblemata, quæ asportari iusserat a partibus Romaniae». «Quod omni Galliae sit in exemplum».

senso della *traditio* e la stima della ‘canonicità’ dei gesti e dei testi rituali, seppure talora differenziati per aree culturali.

La necessità della presenza della figura di un responsabile ordinatore e coordinatore si impone: ma in quale ambito di esercizio?

Certamente a livello pedagogico e formativo (anche con interventi di natura ‘tecnica’ desunti da abitudini culturali) nel confronto dei ‘sudditi’, e a livello di organizzazione e coordinamento nel confronto dell’istituzione globale. La sua opera doveva esser tale da assicurare, alla radice, la riuscita di una *performance* rituale non solo pertinente e ma anche qualitativamente nobile.

Non si hanno invece indizi di una certa forza probativa per ipotizzare un intervento ‘direttivo’ – giocato su una particolare gestualità – durante la ‘celebrazione in atto’. Si avverte invero, nei testi della letteratura patristico-liturgica, la ‘diffidenza’ (e la condanna) nei confronti di una gestualità (anche semplicemente vocale) che tenda in qualche modo alla mimesi teatrale ed a far prevalere il ‘personaggio’ sul ministro. Doveva essere viva, invece, la preoccupazione di assicurare la ‘simbolicità’ e la funzionalità del *chorus*, risultante percettivamente dalla sua disposizione circolare e dalla *concordia psallentium*. L’amalgama vocale probabilmente era affidato alla ‘consonanza’ comunitaria maturata attraverso l’assetto istituzionale e l’esperienza vitale. Se ottenuto quale esito da ciò, poteva prescindere dal supporto di particolari tecniche gestuali introdotte nello svolgimento celebrativo.

Si può discutere circa questa ipotesi, ma non sembra mancare di qualche credibilità se essa si mantiene entro il limite dei tempi più remoti della *Schola* e del suo servizio liturgico: circa fino all’VIII-IX secolo. Infatti, non altro è deducibile neppure dalle notizie meno avare che ci sono giunte a proposito della *Schola* papale. Essa certamente costituiva un *unicum*, e tuttavia si proponeva anche come un paradigma, da imitare, ove occorresse, con le debite proporzioni secondo le necessità. Al suo interno per i cantori si svolse un rigoroso *iter* di preparazione professionale di base.<sup>2</sup> Quelli che neppure a Roma non si possono comunque individuare sono degli indizi convincenti della pratica, entro i riti, di particolari movenze del *primicerius*, assimilabili a quelle

<sup>2</sup> Basta evocare il dato conclamato di una formazione per i *cantores* della durata di circa un decennio, come annoterà Guido Aretinus nell’*Epistola ad Michelem*, 15: «[...] vix decennio cantandi imperfectam consequi potuerunt»: in GUIDO D’AREZZO, *Le opere* [...], ed. Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 132-133 (La tradizione musicale, 10. Le regole della musica, 1). Forse si può ricondurre a questo significato anche il testo con cui AGOBARDUS LUGDUNENSIS nel *Liber de correctione antiphonarii*, XVIII, PL 104, col. 338A, lamenta il troppo tempo trascorso dai cantori nello studio del canto. Ai futuri ‘maestri’, poi, competevano percorsi di apprendimento ancor più impegnativi, che dovevano contemplare, quantomeno, la dizione, la lettura, il canto e la teoria musicale.

che, per noi, supportano una ‘direzione’ corale (o una conduzione chironimica).<sup>3</sup>

Non aiuta ad aggiungere qualcosa in merito neppure la distinzione ‘gerarchica’ delle cariche, con titoli che riguardano la dignità dei soggetti seppure non disgiunta da una certa funzionalità. In più occasioni la documentazione ci consegna gli appellativi di *Prior Scholae*, di *Magister*, *Primicerius* o *Archicantor*, di *Paraphonistae*.<sup>4</sup> Sono termini che entro e fuori il contesto liturgico dicono l’organizzazione e l’attività della *Schola* stessa.

La conclusione di questo primo tipo di approccio al problema sembra indurre alla riaffermazione della distinzione già emersa da righe precedenti, ovvero: è difficile mettere in dubbio che dei gesti di vario tipo, delle movenze, dei cenni, degli sguardi intervenissero come strumentazione utile o necessaria per il *magister* qualora operava a livello di insegnamento, di attività iniziatica, di trasmissione di brani o di formule fino alla loro memorizzazione da parte dei discepoli ed alla maturazione di un comune dispositivo tecnico previo all’effetto d’insieme: tale era lo scopo della integrale formazione dei cantori. Invero è attraverso il gesto che il ‘direttore’ poteva far fronte all’esigenza di richiamare alla memoria dei cantori già istruiti o a quelli da allenare nella memorizzazione, tutto quanto andasse oltre alle forme semplici della salmodia oppure – ma solo fuori di Roma – alle incisive melodie strofiche degli inni. Anche le composizioni ‘formulari’ e ‘centonizzate’ (non solistiche) avevano probabilmente bisogno di essere richiamate con qualche segnalazione, anche per la scambiabilità della loro posizione entro gli incisi melodici. È dunque attraverso qualche mediazione del gesto che poteva essere superata quella difficoltà che ancora nel X secolo, Hucbaldo di Saint-Amand, tematizzerà scrivendo:

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressio-rem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> L’ipotesi è affacciata da Dom Ambroise Kienle, basandosi a suo dire su *Ordo romanus I* (ma il fatto riferito, che il maestro di coro si togliesse il suo ampio mantello prima della Messa, ove appare nel testo?). M. Huglo – da cui apprendiamo la posizione di Kienle – cita l’ipotesi e la chiama «ingegnosa» – probabilmente senza un controllo dell’*Ordo* citato – ma lascia comunque intendere la sua ‘improbabilità’: cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie médiévale*, «Revue de musicologie», XLIX, 1963, pp. 155-171.

<sup>4</sup> Cfr. *Ordo romanus I*.

<sup>5</sup> YVES CHARTIER, *L’Oeuvre musicale d’Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995, p. 45.

Sembra invece – dato il silenzio delle fonti – che tutto tale *corpus* segnico-gestuale non si possa immaginare trasposto (seppure in forma maggiormente ‘ritualizzata’) all’interno delle celebrazioni o dei loro vari segmenti rituali, durante l’esecuzione dei canti liturgici. E ciò sembra valere almeno – come si accennava – in riferimento all’età più arcaica del servizio della *Schola*. Si può invece affermare che al *magister cantorum* spettassero i compiti della scelta dei solisti, del dare all’esecuzione l’avvio ed eventualmente il tono, dell’indicare le pause e la chiusura dei brani, dell’ordinamento e avviamento dei percorsi processionali.<sup>6</sup> Questo è, presumibilmente, il limitato contenuto dell’attività direttoriale nell’atto esecutivo.

A questo punto, quasi a modo di intermezzo, vale la pena di riflettere partendo da un altro punto di vista, soltanto accennato in precedenza.

Sappiamo che il canto gregoriano, e prima ancora i diversi repertori marchiatosi da idiomi melodici locali, furono una espressione chiara e vivente dello stretto rapporto – durato a lungo nel decorso dei secoli medievali – che la musica ha avuto con la memoria. Un rapporto le cui origini mitico-filosofiche sono ravvisabili nella idealizzata consanguineità tra le Muse e Memoria: quelle Muse che fanno della musica – nell’accezione recepita ancora da Isidoro di Siviglia – l’arte di modulare ma in modo tale che solo la memoria è capace di ritenere i suoni, per loro natura destinati a ‘perire’ dal momento che non vengono codificati da scrittura.<sup>7</sup> A questo punto di vista può essere ‘a suo modo’ ricondotta quella interpretazione a tutti nota che Agostino e Boezio fanno della musica come ‘reminiscenza’ del Nome di Dio.

Ora appare chiaro come questo rapporto tra la musica, il canto e la memoria, nel contesto entro il quale stiamo riflettendo, sia catalizzatore di non pochi interrogativi ed ovviamente sembri chiamare in causa quell’atteggiamento sussidiario che caratterizza una attività direttoriale, preoccupata di mettere in evidenza lo svolgersi di una linea melodica mediante il gesto.

<sup>6</sup> «[...] exeunt de sagrestia et magister scolaram et cantor ordinant processionem»: Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, c. 95v: si veda *Il “Liber ordinarius” della Chiesa padovana. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, sec. XIII*, a cura di Giulio Cattin e Anna Vildera [...], Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII), 130, nr. 127.

<sup>7</sup> «Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. [...] Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimaturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt quia scribi non possunt»: ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologiarum* III, 15, in JOSÉ OROZ RETA & MANUEL-A. MARCOS CASQUERO, *San Isidoro de Sevilla, Etimologías, Edición bilingüe I*, Madrid, La Editorial Católica, 1982 (Biblioteca de Autores Cristianos, 433), pp. 442-455, che riprende ritoccandola la storica edizione di W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Così il nostro problema si ripropone, a partire dalla focalizzazione del significato semantico di ‘chironomia’. Altro tema tutt’altro che pacifico, del quale possiamo considerare alcuni aspetti, che ampliano l’orizzonte problematico e almeno ridimensionano qualche strato di immaginario, pur senza fornire risposte certe.

a) Quintiliano definisce la ‘chironimia, come l’arte del gesto’,<sup>8</sup> e il referente è la pratica oratoria: si tratta di un sussidio retorico, di un codice non verbale funzionale alla espressività del discorso. È una prassi ‘solistica’ che nel decorso della storia sarà personalizzata o per convinto coinvolgimento corporeo, o anche per semplice esibizione, dai cantanti (liturgici o meno) lungo il percorso storico.

I testi di Agostino e di Boezio, ma soprattutto il pensiero di Isidoro di Siviglia sembrano dare un certo fondamento ad un primo dato, seppure a prezzo di una interpretazione semantica discutibile: quello di cercare nell’etimologia della parola uno stretto rapporto con la notazione neumatica. Alcuni studiosi infatti hanno sentenziato che nel significante greco sia racchiuso il fatto di una unione tra χείρ = mano e νεῦμα = segno, inteso come grafia neumatica, di modo che all’origine della notazione neumatica si troverebbero i gesti chironomici, tradotti poi in tratti grafici sovrapposti ai testi del repertorio.<sup>9</sup>

Se un rapporto esiste esso non va comunque ricercato nell’etimologia, quanto piuttosto nella prassi emersa dopo la formalizzazione grafica: quella del neuma oramai fissato sul codice trasferito nel gesto.

Comunque la parola νεῦμα non è testimoniata in Occidente prima del 708<sup>10</sup> e secondo Amalario che si basa sull’accreditato grammatico Commianiano, il termine latino corrispondente – ovvero *nutus* – starebbe a significare un gesto della mano.<sup>11</sup> Questo è l’orizzonte semantico dell’occidente latino, che sembra giustificare il collegamento tra la pratica chironomica e l’apparizione delle notazioni neumatiche.

<sup>8</sup> «[...] et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae viris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte civilium posita virtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omissa»: M.F. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*. I, XI, 17, ed. Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>9</sup> Questa asserzione, tra l’altro, trova giustificazione se si prendono in considerazione alcune delle grafie neumatiche, come quella sangallese che fu tanto determinante nella Restaurazione del gregoriano e degli studi successivi.

<sup>10</sup> Cfr. *Analecta Bollandiana*, LII, 1934, p. 484.

<sup>11</sup> «[...] neuma graecum est et interpretatur nutus ut Commianianus grammaticus dicit»: AMALARIUS, *Liber de ordine antiphonarii*, XVIII.9, in *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, edita a Ioanne Michaelae Hanssens, III, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1950 (Studi e Testi, 140), p. 55.



b) Discorso diversamente sfumato può essere condotto se si fa riferimento alla musica greca (e di altre civiltà antiche). Essa può aver avuto qualche risvolto su una liturgica ‘chironomia bizantina’, ancor prima che su quella dell’Occidente. Invero esiste una interpretazione – sostanzialmente più accreditabile – che interpreta il termine chironimia come unione tra χείρ = mano e νόμος = legge. Si tratta di una ‘manualità’ che ‘regola’ varie attività. Tuttavia esiste un unico passaggio nella letteratura greca post-classica che lo applica ad un contesto melodico.

Alle pratiche di vario tipo il gesto conferisce un ritmo o serve a incrementare l’espressività. Sotto tale accezione è documentata la prassi del dirigere una danza, del guidare un insieme strumentale, del conferire controllo ad un movimento variamente coreutico, e persino è inteso un eventuale autogesticolare ‘espressivo’. Il gesto della mano del ‘corifeo’, non necessariamente addetto alla musica, vigila comunque sulla qualità agogica, dinamica ed espressiva di un momento ludico o di un insieme rituale.

È ammissibile un influsso di una tale marcata gestualità nel settore del canto liturgico, dapprima nel settore dalla musica sacra bizantina e poi con allargamento a più vasti ambiti delle regioni dell’Occidente? Non siamo contrari a donare a tale ipotesi un qualche credito, ma solo qualora lo si contestualizzi nell’orizzonte di mutate condizioni culturali e culturali.

E per questa ‘ambientazione’, eccoci alla necessità di delimitare l’ambito cronologico *post quem* è possibile una qualche ricostruzione, pur sempre ipotetica, tuttavia basata su forti analogie di dati culturali e su una più vasta concordanza di indizi.

Ci si riferisce, come a momento determinante di svolta, anche per quanto riguarda la ‘direzione’ della *Schola* celebrativamente attiva, all’epoca della nascita e dello impianto del repertorio ‘gregoriano’, o canto romano-franco.

Tale complessivo e complesso evento è certamente ancora custode di molti segreti: ma possiede, a favore di una sua illustrazione, altrettanti tratti sostanzialmente delineati. Essi si situano cronologicamente dal momento delle vicende politico-ecclesiastiche pre-carolingie fino a quello della riforma carolingia teso a promuovere il nuovo assetto liturgico.

Si fa pertanto un tentativo di raccolta e di interpretazione di vari elementi in vista di un maggiore chiarimento circa il tema della ‘direzione’. Eccoli: tra la fine dell’VIII e l’inizio del IX secolo si affermano, imposte da necessità o suggerite da particolari obiettivi:

- la necessità di una organizzazione più capillare di *Scholae*, e di nuovi impianti di esse come punti forti di appoggio e di efficienza ai fini della unificazione liturgica nei territori europei, strumento a sua volta di un migliore amalgama religioso e sociopolitico. Tale promozione era già in

corso da tempo, secondo la testimonianza di Beda, ma non apparteneva ad un progetto sistematico di ‘romanizzazione’ della ritualità.

- delle tracce più consistenti di riferimento alla teoria (più o meno retta-mente intesa) ed alla pratica dei greci-bizantini nel settore musicale. La sistematizzazione octoecale ne è l’indice più evidente. Ma forse anche un uso più frequente di una voce ‘organale’. Influsso che non significa ‘tra-sposizione’ di modelli *sic et simpliciter* ma inseminazione di idee ed oriz-zonti operativi in grado di far evolvere la realtà sul terreno locale.
- l’invenzione delle formule ecchematiche per coadiuvare lo sviluppo del rapporto tra la memoria uditiva e le intonazioni secondo l’esatta modalità. Sono noti gli esempi tipo «Primum quaerite regnum Dei», oppure «Tertia die est quod haec facta sunt», ecc.
- l’apparizione della notazione adiaستمatica – che non può o non sa anco-ra precisare sulla pergamena il grado dei suoni e le loro curve melodiche – e pertanto mantiene inalterato il rapporto di dipendenza tra i cantori e il ‘direttore’. Egli deve continuare a fornire tutti gli elementi, anche quelli già notati (dacché il manoscritto non è in uso ai cantori). Inoltre sulla per-gamena si trovano fissati solo gli elementi più difficili da memorizzare, soprattutto quelli legati agli aspetti ritmici e all’ornamentazione. Come anche le lettere aggiuntive: proprio perché suscettibili di sfumata inter-pretazione, suppongono la dipendenza da un qualche cenno preciso. Infatti l’unità dell’espressione corale costituisce l’impegno primario richiesto ad una guida durante l’atto esecutivo. Tutto ciò è determinante al punto che le notazioni neumatiche adiaستمatiche vengono denominate anche ‘notazioni chironomiche’.

La moltiplicazione e il perfezionamento dei codici neumati attestano senza dubbio l’intenzionalità di sussidiare l’impianto corretto e la pratica per-tinente del nuovo repertorio standard, affidato ai responsabili delle *Scholae*. Erano necessari, i codici. Infatti per la diffusione capillare e la esecuzione il più possibile ‘unanime’ del canto – ormai ovunque aureolato col nome di Gre-gorio – non si poteva certamente contare su di un numero di cantori di prova-ta competenza come nei tempi andati (cioè attivati semplicemente e unica-mente dalle risorse della memoria anche dal momento che erano molte le novità di natura melodico-ritmica introdotte nel repertorio), numero che fosse sufficiente per coprire le necessità del vasto impianto. Se ovviamente il sus-sidio prezioso dei codici neumati non poteva moltiplicarsi agevolmente – anche per il loro prezzo – sembra che si sia fatto di tutto il possibile per dota-re di almeno di una copia le biblioteche delle *Scholae*. Così il direttore cora-le ne poteva disporre per ri-trasmettere con maggior fedeltà, previo studio e assimilazione personale, l’insegnamento dei brani, in condizioni che sempre meno favorivano la memorizzazione e la stessa custodia integra del patrimo-

nio memorizzato. Ed era e restava questo il problema vero: perché anche il codice neumato poteva fungere sì da depositario definitivo, ma muto, del repertorio liturgico. E poi basti pensare a quanto, ancora più tardi, dichiarerà Johannes Affligemensis ‘Cotto(n)’:

Hae autem omnia intervalla distincte demonstrent, usque adeo, ut et erroem penitus excludant, et oblivionem canendi, si semel perfecte sint cognitae, non admittant: quis non magnam in eis utilitatem esse videat? Qualiter autem irregulares neumae erroem potius quam scientiam generent in virgulis et clinibus atque podatis considerari perfacile est, quoniam quidem et aequaliter omnes disponuntur, et nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur. Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deoprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat, et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicit namque unis: Hoc modo magoster Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum praefert magistrum, tot fiunt diversificationes canendi quot sunt in mundo magistri.<sup>12</sup>

- la notazione neumatica (almeno quella di alcune famiglie) oltre ad essere una novità sussidiaria pratico-funzionale-istituzionale ed una indubbia attestazione del nuovo statuto professionale nobilitante il maestro capace di ‘leggere’, traduceva così in codice visivo-segnico – perfezionandosi nella diastemazia e negli accorgimenti ritmici – quell’oggettivo antecedente codice gestuale che era stato collaudato nelle faticose esperienze di insegnamento. E di riscontro la scrittura fissata, d’ora in poi sarebbe stata in grado di offrire un suo apporto: quello di restituire alle future movenze della mano un orientamento tale da fare assomigliare la direzione ad una vero e proprio atto di natura ‘rituale’ (*nomos*).
- la vieppiù più incrementata spettacolarizzazione delle celebrazioni liturgiche, quale rivincita gallicano-franca sulla *sobrietas* romana. Divenne tale da supportare (ed integrare nell’insieme) anche una competenza gestuale di un maestro a favore dei cantori.
- infine si calcoli l’autentica cura ‘estetica’, almeno a livello progettuale e

<sup>12</sup> JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum Tonario*, cap. XXI, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Rome, American Institute of Musicology, 1950 (Corpus scriptorum de musica), pp. 133-134; sempre di attualità risulta dello stesso JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *La place exceptionnelle de l’ars musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens*, «Revue grégorienne», XXXI, 1952, pp. 81-104.

programmatico. Nasceva non per ‘estetismo’ (salvo la sempre ricorrente pericolosa forza centrifuga del ‘musicale’), ma entro l’orizzonte vivace di quella sostanziosa spiritualità biblico-liturgica che riconosceva il valore primario della Parola interpretata e pregata. Ora tutti elementi lucidi all’intelligenza e pulsanti nel cuore del ‘direttore’ – a sua volta ‘orante’ e non senza un apporto emozionale – potevano trovare solo nel gesto (e nella gestione chironomica del coro) al momento dell’atto vivo e vitale dell’ingaggio celebrativo un elemento prezioso di natura simultaneamente espressiva di sé e mistagogico-impressiva per i cantori. Ciò equivale a quanto sinteticamente immaginerà, nel IX secolo, Giovanni Diacono quando parlerà di dolce canto di san Gregorio reso con le soavi inflessioni delle dolci cantilene. In quest’ottica il canto liturgico medievale e la sua composizione possono essere valutati come apice di un processo retorico attraverso il quale si esternavano (nei gesti di lode o di supplica, nella riflessione sapienziale o nella narrazione sapida) i frutti di una credente e convinta partecipazione al ‘dialogo di Alleanza’.

In seguito e a causa della compresenza di tutti questi fattori le stesse diverse prospettive soggiacenti alla interpretazione semantica del termine ‘chironimia’ si prestano ad un a ri-lettura in cui le peculiari sfumature di significato, risultano più agevolmente integrabili: ‘neuma’, dunque, sia come nomos che come nutus, ambedue regolatori dello pneuma alitante e definitivo movente delle vibrazioni vocali, regolate nella esecuzione corale di una mano.

Il significante verbale rimane quello greco, ma la eventuale attivazione pratica di esso si configura adattata alla situazione ed alle necessità della novità contestuale in cui ora è recepito. Soltanto che in Occidente, l’uso eventuale della mano chironomica, esclude – salvo eccezioni – l’impiego simultaneo di una segnaletica digitale.

Ed in effetti, posteriormente alla riforma carolingia, si registra l’apparizione – seppure avarissima – di alcune testimonianze occidentali di natura letteraria e/o iconografica concernenti il *magister chori* o il *magister scholae*. Testi o immagini che fanno emergere la sua posizione dignitaria (funzionale-pratica e simbolica) e/o alludono alla sua eventuale gestualità direttoriale. Tra l’altro favorita anche dalla riscoperta e riproposta di elementi liturgici della più corposa antica ritualità templare. Tipica la figura di Davide: «*vir in canticis eruditus, qui armoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexit...*»<sup>13</sup> nonché quella dei ‘capocoro’ evocati dai salmi.

In sostanza il percorso tracciato si è mosso da un quadro ‘indiziale’ per

<sup>13</sup> AGOSTINO D’IPPONA, *La Città di Dio (De civitate Dei)*, XVII, 14, ed. Domenico Gentili, Roma, Città nuova, 2005, 5/2.

arrivare, seppur faticosamente, a meglio avvalersi di qualche conferma oggettivamente più delineata, anche se piuttosto ‘tardiva’. Pertanto ci sembra possibile la ri-lettura – se non del tutto chiara almeno cautamente probante senza asserti presuntuosamente categorici – dei pochi documenti disponibili. Ne passiamo in rassegna i principali, che peraltro sono stati già raccolti e a suo modo interpretati e commentati da M. Huglo.

### *I – Testi letterari*

Gli elementi che si riscontrano in essi si riferiscono ad uno o a più elementi degni di nota, per cui non è agevole una categorizzazione schematica dei riferimenti, specie se si vuol prestare attenzione alla collocazione geografica e alla successione ‘cronologica’ dei testi stessi.

#### a) importanza istituzionale *del Magister chori*

Alcuni passaggi mettono in chiaro rilievo, senza entrare però in dettagli descrittivi, il ruolo del maestro:

- «Cantoris officium est chorum in cantuum elevatione vel depressione vel per se vel per succentorem suum regere». <sup>14</sup> Interessante la precisazione «succentorem suum». <sup>15</sup>
- Risulta sottolineata la sua posizione centrale nel coro-corona: quasi a modo di gioiello di un anello. Questo aspetto, oltre quello insistito che riguarda il ruolo anche ‘funzionale’ di garantire ‘l’unità’, è insistentemente ribadito dai testi a motivo della sua natura di testimonianza ‘patriistica’ e per la sua forte dimensione ‘simbolica’.
- V’è un luogo eminente per il coro e soprattutto per il *Magister*. Come nell’antichità la *Schola* aveva trovato la sua sistemazione ‘attorno all’altare’ in semicerchio <sup>16</sup> tale posizione, ma ora ‘davanti all’altare’ fu rivalorizzata nell’XI secolo sulla spinta di una diffusa spiritualità clu-

<sup>14</sup> Consuetudinario di Lichfield (1193) o di Exeter; citazione da MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, I, 304, Oberried, 1774.

<sup>15</sup> Si trovano delle allusioni ad una doppia direzione (forse anche sincronizzata, se richiesta dalla diversa collocazione dei cori): «Duo regentes chorum»; cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit. Il *Liber ordinarius* padovano (Padova, Bibl. Capitolare, ms. E 57, c 102r) attesta l’attività di due cori per le prose del *Benedicamus Domino* al termine della processione battesimale: «[...] quatuor de canonicis vel aliis ecclesiae clericis in corpore ecclesiae cantat...» la prima prosa; la seconda è eseguita da altri quattro cantori, posti «in eminentiori loco graduum ab altari sanctae Crucis» (cfr. *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*, cit.).

<sup>16</sup> «Chorum autem ab imagine factum coronae et ex eo ita vocatum; unde et Ecclesiasticus

niacense.<sup>17</sup> In ciascuna delle due posizioni (la primitiva e la nuova) al ‘direttore’ doveva essere riservato un posto rilevante. E gli esecutori stanno sempre stretti in cerchio attorno a lui. Tutti devono poter chiaramente ricavare le indicazioni necessarie al canto, specie quelle elargite attraverso il gesto della mano. Egli è punto di riferimento allorché, una volta che i solisti hanno cantato le melodie ricche di melismi, il canto deve coinvolgere tutta la *Schola*.

- Il *Magister* deve essere guardato attentamente dai componenti del coro: «Praecentorem [...] directorem sui constituant ad quem diligentissime attendant».<sup>18</sup>
- Al *Magister chori* spetta l’insegna onorifica del *baculus*, come ai grandi dignitari: «Magister scholarum tenens baculum episcopalem incipit Puer natus est et per certas determinatas stantias<sup>19</sup> ab utroque latere cantatur usque in fine».<sup>20</sup> La presenza stessa nel libro della norma che regola la consuetudine, attesta l’importanza che si attribuiva a questa precisa prassi ed icona del diritto-dovere del *magister*. E si noti, ancora una volta, l’accento all’intervento di una certa drammatizzazione estetico-esecutiva ottenuta con la suddivisione dei cori e consequenzialmente con la valorizzazione acustico-spaziale del tempo.
- Ancora: Andrea Floriacensis narra nella vita di Arnardus Gauzolino: «Fecit et precentorialem virgam argenteo scemate nitentem, cuius verticis summitas fert christallum et lucida gemmarum contubernia, haec subnotans modulamina: Octonos distingue modos per pneumata, cantor, / Laudibus in cunctis placeas ut iure tonanti. / Regibus est sceptrum, cantoribus est et id ipsum. / Hoc metuunt multi, dum stat censura superbi; / hoc et amant monachi, stantes in laude parati. / Aurea virga notat, quid rex pro iure sequatur. / Innixus longo cantor dat signa bacillo. / Grex sequitur tutus, clare tonat ipsa iuventus. / Hoc Helgardus tuus cantor non segnis alumnus / solemnibus de more facit, legemque priorum / Palmatus baculo, gemmis crustatus et auro. / [...] Hunc pro more gerit festis solemnibus anni.../...».<sup>21</sup>

---

liber scribit: Stantem sacerdotem ante aram et in circuitu eius corona fratrum»: ISIDORO DI SIVIGLIA, *De Eccl. Officiis*, I,2.

<sup>17</sup> Cfr. ULDERICUS III, *Consuetudines Chuniacenses*, PL 149, 749.

<sup>18</sup> GIROLAMO DI MORAVIA, oggi identificato quale domenicano inglese attivo anche a Parigi (Hieronymus of ?); cfr. anche MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit.

<sup>19</sup> Il riferimento è alle parti delle tropature presenti nell’*Introitus*.

<sup>20</sup> Cfr. Il “*Liber ordinarius*” della Chiesa padovana, cit., 56, n. 65 m (ms. E57, c 44v).

<sup>21</sup> Testo inserito da JULIUS VON SCHLOSSER nell’antologia *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell’arte del Medioevo occidentale (sec. IV-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 183-184.

Questo testo costituisce una delle più significative e complete descrizioni che ci è dato reperire. Il ricco *baculus* del *Magister* qui è assimilato allo scettro dei re ed al ‘pastorale’ del vescovo. Di conseguenza i cantori simboleggiano un ‘gregge’ fedele che conosce e si comporta secondo i cenni della guida (reminiscenza del testo evangelico di san Giovanni). Il ‘coro’ appare allora come metafora vivente del popolo cristiano che cammina nella docilità e loda nella concordia. Nella situazione descritta tale ruolo spetta al solerte *magister* Elgardo, il quale lo svolge secondo un costume («de more facit, pro more gerit...»).

b) allusioni alla attività chironimica durante i sacri riti

Una seconda serie di testi contiene qualche più precisa allusione ad aspetti della gestualità: quella entro la quale possiamo iscrivere la direzione ‘chironomica’.

- «Praecentor manu et voce alios ad harmoniam excitat». <sup>22</sup> «Manu et voce»: è l’espressione sintetica di un personale comportamento che assomma l’impegno esterno e la espressività del mondo interiore. Locuzione che troviamo ripetuta letteralmente nel testo che segue, sebbene redatto in luogo distante e in contesto specificamente riferito alla pratica del canto ambrosiano. Eccolo:
- «Primicerius, lectorum paululum semotus a loco suo infra chorum incipit antiphonam in choro lectoribus circumstantibus eum in modum coronae, ipso mediante manu et voce descensionem antiphonae et ascensionem». <sup>23</sup> A Milano il costume direttoriale (ci è dato di ipotizzare una *koiné* tecnica) è dunque simile a quello di Roma, della Gallia e di altre regioni. La evidenziata vicinanza tra il luogo della *Schola* e il luogo da cui i lettori proclamano le sacre letture risponde ad una prospettiva teologico-simbolica – perfettamente attualizzata dal verbomelodismo del repertorio – e non solo ad una ragione di praticità.
- «Cumque manum ille ad modulos sequentiae pingendos rite levasset...». Stavolta si tratta di una testimonianza narrativa lasciataci dell’autore di *Casus Sancti Galli* (1030). <sup>24</sup> Un monaco sangallese in occasione di una messa solenne celebrata ad Ingelheim con la presenza di diversi vescovi,

<sup>22</sup> ONORIO D’AUTUN, *Gemma animae*; cfr. MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit.

<sup>23</sup> BEROLDUS, *Ordo et caerimoniae ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis*, ed. Marco Magistretti, Mediolani, Josephi Giovanola, 1894.

<sup>24</sup> *Casus Sancti Galli*, Monum. Germ. Hist. (MGH), SS. II. 3. Si veda anche MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*, cit. Per un’agevole lettura in traduzione italiana: *Cronache di San Gallo*, ed. Gian Carlo Alessio, Torino, Einaudi, 2004.



si porta al centro del coro<sup>25</sup> per dirigere con il gesto della mano il canto di *Laudes Salvatori*, sequenza attribuita a Notker. Il tono della cronaca permette di comprendere che la gestualità legata alla direzione del canto fosse consuetudine (è il senso forte dell'avverbio *rite*, che specifica ulteriormente il *mos*). Essa è parte integrante dell'atto esecutivo, legata ad un comportamento rituale che è apprezzato da tutti e non soltanto utile ai cantori. Altre testimonianze legate a questa precisa celebrazione – si tratta in particolare di appunti cronachistici redatti da alcuni dei vescovi presenti – informano che quel monaco sangallese era il 'direttore' della scuola di canto de Mayence.

- Anche la tradizione di canto cassinese – influenzata dalla prassi greco-bizantina – conosce l'utilità del gesto direttoriale per assicurare l'unità esecutiva. Come ovunque, esso contribuisce in maniera determinante persino ad un migliore fraseggio del solista, ma soprattutto è utile in relazione alla *Schola* per assicurare l'assieme. In prospettiva della raffinatezza interpretativa di natura ritmica la funzione del gesto si rende ancora più determinante. Un monaco di Montecassino offre testimonianza, nel XII secolo, di una pratica di canto fatta propria ed osservata concordemente in diversi monasteri (greci) del Sud Italia. Ivi il maestro del coro è esplicitamente denominato *Χειρονομηχός*. Non fa meraviglia stanti i noti rapporti con il repertorio bizantino e pertanto anche con l'esperienza chironomica propria di questa tradizione. Le sue regole sono testimoniate da un più consistente numero di fonti: «il maestro del coro con la mano alzata in alto indica a tutti con i suoi gesti la ritmo e il modo di esecuzione in maniera che tutti nello stesso momento guardando la sua mano eseguono insieme il canto come fossero una sola voce».<sup>26</sup>
- La medesima fonte inoltre attesta, una volta in più, la dignità ed il rango del maestro, il quale «tiene il suo bastone nella mano sinistra; alza in alto la destra perché tutti la vedano ed applichino le regole della sua tecnica dei neumi; mostra, ad esempio, come salire di cinque gradi».

<sup>25</sup> I documenti di San Gallo, circa la struttura della chiesa abbaziale nel IX secolo, attestano con chiarezza l'esistenza – davanti all'altare – di un ampio spazio riservato al ministero dei cantori. La denominazione è *Chorus psallentium*, come appunto si evince da una planimetria, conservata presso la Biblioteca della cittadina elvetica, riprodotte tutta l'area del monastero quale si presentava nell'anno 820.

<sup>26</sup> La citazione, che a causa del suo valore volutamente proponiamo in traduzione italiana, è presente in MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, I – 1774*. La fonte, non specificata da Gerbert, è presumibilmente il codice *Cassino 318*, ma è stato impossibile verificarlo.



## 2 – Gli elementi iconografici

## a) Iconografia di incerta interpretazione.

È un poco azzardato il tentativo di decodificare un comportamento chironomico presentato come ‘paradigmatico’ mediante una ideale attribuzione di esso già a san Gregorio Magno. Ci si riferisce all’atteggiamento in cui il pontefice è presentato dalla raffigurazioni del codice di Hartker<sup>27</sup> e da quella di un avorio di Nonantola.<sup>28</sup>

Nei due casi il gesto del santo implica l’uso una mano sola, che è quella sinistra. La spiegazione plausibilmente avanzata per questo uso ‘mancino’ riguarderebbe la volontà dell’artista di precisare specificamente il gesto chironomico, e non quello della benedizione pontificale. In tale prospettiva la versione iconografica di Hartker risulta alquanto convincente per l’ampiezza del gesto effigiato che il santo compie nell’atto di ‘dettare’ la scrittura neumatica, quando, sapiente come Salomone, «antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit». <sup>29</sup> Un po’ meno lo si ricaverebbe dall’immagine di Nonantola, data la ieraticità quasi statica della scena (salvo il dinamismo dell’angelo). Tuttavia si tratta di una ‘tipologia iconografica’ e come tale dovrebbe avere un significato univoco.

## b) Un caso di iconografia ‘esplicita’.

Si tratta di due importanti ed eloquenti raffigurazioni incise su tavole d’avorio, appartenenti ad un dittico originario.<sup>30</sup> La loro attenta osservazione è istruttiva, anche perché si presenta a modo di essenziale sintesi di tutti gli elementi sin qui evocati.

- Al centro del primo piatto<sup>31</sup> campeggia maestosa la figura di san Gregorio, rivestito di casula e di pallio. Qui è la sua mano destra che sta eleva-

<sup>27</sup> Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antifonario dell’Ufficio.

<sup>28</sup> Nella fattispecie si tratta della copertura eburnea del *Cantatorium* di Nonantola (Ms I), ivi conservato presso il Museo benedettino Nonantolano e Diocesano d’Arte Sacra.

<sup>29</sup> Riferimento al noto testo di GIOVANNI DIACONO, PL LXXV, 90, di dubbio valore storico ma di prepotente carica mitica.

<sup>30</sup> I due avori sono separati, ma entrambi in origine costituivano sicuramente la copertura di un *Cantatorium*; le dimensioni di 33,3 x 11,6 cm si rivelano analoghe a quelle di altri libri della medesima tipologia (Monza, St. Gallen, etc...). Lo smembramento delle due facciate ha provocato la duplice collocazione attuale, l’una al Fitzwilliam Museum di Cambridge, l’altra a Francoforte.

<sup>31</sup> Per la sua plastica bellezza ed il dinamismo accentuato dell’insieme, tale figura è riprodotta nell’opera di JEAN-CLAUDE SCHMITT, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

ta quasi in atto di direzione (non benedicente!) come si deduce dalla figurazione pressoché simmetrica della mano sinistra la quale regge l'antifonario aperto sulla prima pagina: *Ad te levavi animam meam*. Chiara evocazione di una figura e di un evento istituente. Attorno al santo, effigiati in modulo minore ma significativamente disposti a semicerchio '*ad modum coronae*' sette chierici in atto di cantare, raccordati tra loro dalla figura centrale del *magister chori*. Questi ha le mani levate, esattamente in atto di dirigere il canto che conosce a memoria ed ha fatto memorizzare ai coristi. La sua immagine significativamente riprodotta 'di spalle' riflette quasi specularmente la postura del santo pontefice: a modo di suo rappresentante e prolungamento attualizzante. C'è da supporre che egli stesso canti compiendo un gesto di totale partecipazione, la quale deve essere detta, stavolta, *manibus et voce*.

- La seconda scena è di impianto sostanzialmente simile alla prima, ma è altrettanto interessante ed importante nel mostrarci la posizione della *Schola*, durante un atto specifico del suo esercizio liturgico, quale è documentata dalle fonti più antiche: quasi *in circuito altaris*. Si notava antecedentemente che per i tempi arcaici non è mai accennata esplicitamente la gestualità chironomica del *Magister*. Ed eccola apparire qui, nell'evidenza delle due braccia alzate, con una movenza che è insieme direttoriale e coreutica: si tratta probabilmente del canto del *Sanctus*, in una ideale memoria di messa celebrata dallo stesso san Gregorio.

Non è possibile stabilire quanto di rispecchiamento di una prassi primitiva o di sacralizzazione di una prassi più recente sia iscritta in queste immagini. Comunque al nostro interrogare rispondono assai significativamente.

Questo stato di cose di impronta 'medievale' avrà ancora una lunga sopravvivenza, seppure con varietà di accentuazioni e di realizzazioni. Verrà meno nel secolo XVI circa, per cause che sono a tutti ben note e comunque agevolmente intuibili.

Dopo gli studi di Mocquereau nell'ambito di una quasi matura stagione della moderna restaurazione gregoriana la chironomia si riproporrà come elemento opportuno se non addirittura necessario: e tuttavia lo statuto della sua pratica si delinerà all'insegna di teorie e di metodologie non altrettanto mature.

Oggi un passo avanti – con la mediazione delle avanzate ricerche semiologiche e dell'estetica modale – è possibile ed indispensabile.

Sono auspicabili, per l'indubbio interesse in vista di un comune vantaggio, una documentazione ampia ed un 'confronto' serio sulle attuali modalità di conduzione, così da poter delineare – pur con tutte le variabili dell'apporto personale dei *Magistri Scholarum* – alcuni tratti oggettivi di uno stile direttivo.

Ciò non come accondiscendimento o imitazione di quanto è diventato normale in vista delle pratiche concertistiche o comunque corali, ma per una seria ripresa della verità storica in vista della la salvaguardia della purezza e della freschezza di un gregoriano riproposto come canto del ‘cuore’ di ogni persona che la ‘voce’ rivela, ma che raggiunge la sua pienezza orante e la sua carica segnico-ecclesiale soltanto con l’autorevole servizio di una guida, dotata di sensibilità raffinata e di ‘mano’ esperta.



Fig. 1 Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antifonario dell'Ufficio.

*Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antiphony of the Office.*





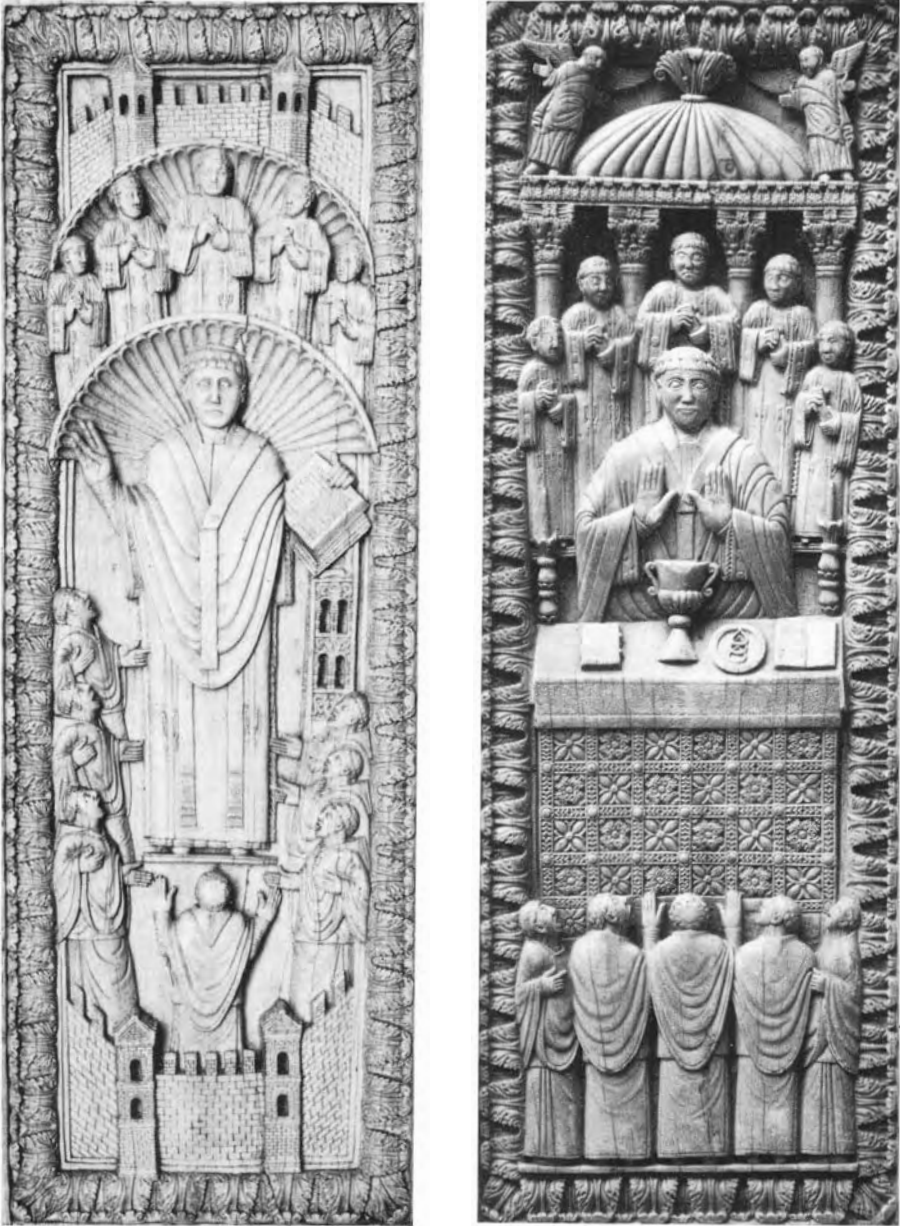


Fig. 3 Cambridge / Francoforte, coperta di un *Cantatorium*.  
*Cambridge / Frankfurt, cover of a Cantatorium.*

*The medieval sources on conducting*

A practically universal silence is the main feature of the documentary material for the medieval period on the performance practice of conducting choirs in the liturgical field.

While on the one hand there is a fair amount of evidence that highlights the dignity, importance and tasks of those who assumed the role of ‘director’ of a *Schola*, on the other hand we are forced to admit, with equal certainty, that the same sources do not provide – if not in exceptional cases and then only circumstantially – precise and unambiguous information on the practical ways of performing the functions of director. Only certain general elements of such functions can be indirectly and partially deduced. At the same time one can also advance certain hypotheses, placing them within a framework of references that cannot be ignored. Finally, one can attempt a ‘musicologically’ scrupulous reading of the very few instances of more explicit documentation.

The history of the liturgy and of music – that of sacred music in particular – attest the pre-eminence of the role carried out by the *Schola cantorum* in the context of church and ecclesiastic ritual.

This institution gradually established a specific configuration of its own, while remaining in a mutual relationship with (though also differentiating itself from) the nucleus of the *Schola lectorum*. From the organizational point of view it flourished within a general design that contemplated multiple prospects, preparing for ecclesiastical careers that required one to guarantee the future candidates a proven competence in the sacred disciplines and canonical practices.

The members of the *Schola cantorum*, especially the younger recruits, were ready, along with the more experienced members, to give an answer to the various demands provoked by new situations that emerged from the management of a steadily growing sacred ritual. Over and above the specifically educational aspects, the training consisted in the sharing of a ritual experience that was organic and cyclic, yet nonetheless open to new acquisitions.

The most explicit early literary documentation on the *Schola*, which only slightly postdates that on the solo singers, is from Roman sources (*Liber Pontificalis* and *Ordines*) and is confirmed (even outside Rome) by various archaeological finds. These are traces of a phenomenon of general growth, which also developed *extra Urbem* in the same direction, though with less

pomp (owing to circumstantial requirements and environmental limitations).

Evidence comes from certain general considerations that highlight the role of the *Schola* in the musical communication of the rites within the institutional, professional and architectural aspects. We can point to a mass of interacting factors: eortological growth; the development of Christian poetry; the Christological and ecclesiological reinterpretation of the Davidic psalms; the easier exchange of vital experiences in ecclesiastical regions even distant from one another; the new ‘basilical’ configuration of the places of worship (which accommodated large assemblies); and finally, the ‘aesthetic’ refinement of the ritual practices, which at that time intended to establish themselves as an inheritance of the finest civic and ritual tradition of Roman civilization. In addition, we can also take into account the phenomenon of ministerial differentiation within the ecclesiastical *coetus* and the more complex rituality intended for the progressive clericalization.

The place of the directorial office, if we exclude the pedagogical and didactic functions, was the Choir, to be understood in its double meaning of a site and a unit of people. The traces of choral activity can be seen clearly to this day in the paleo-Christian basilicas where the *Schola* was situated in definite and well-defined spaces placed in front of the altar. Still visible today are the enclosures in the basilicas of San Clemente and Santa Maria in Cosmedin in Rome. But the custom of highlighting the place assigned to the ministry of singing was not only restricted to Rome. In this respect there is also eloquent evidence from the archaeological discoveries in distant regions.<sup>1</sup>

Further eloquent testimony is provided by the poetic and literary evidence in honour of liturgical ‘singers’, particularly soloists, whose role – in a culture of oral transmission – had an importance that is difficult for us to appreciate today.

It is therefore more than legitimate to consider – in relation to these data – the need for a school organization, of a training structure, to ensure faithful transmission and also some control over ‘inventiveness’. Indeed since singing – even solo singing – was a ‘primary’ code of communication, adopted both within the assemblies and for the assemblies, it could not be entrusted to subjective and extemporaneous improvisation, but was instead composed, recomposed and transmitted with the assistance of a definite craft; indeed all the

---

<sup>1</sup> On Roman antiquity, see ANTONIO FERRUA, “La Schola Cantorum”, *La Civiltà Cattolica*, 113, 1962, 2, pp. 250-258. Archaeological discoveries have revealed places for the *Schola* in Alvinzano di Caserta (*Cubulteria*), near Castelfusano (*Laurentum*), at Aquileia, etc. The tradition remained uninterrupted for centuries; for example, in the biography of Arnardus Gauzolino (†1030) Andrea Floriacensis relates that the abbot “Chorum psallentium quoque pulcherrimo marmorum composit emblemata, quae asportari iusserat a partibus Romaniae”. “Quod omni Gallicae sit in exemplum”.



more so when the subjects learning were first and foremost boy singers. Besides we are also aware of the strength of the sense of *traditio* and the consideration of the ‘canonicity’ of the ritual gestures and texts, even though at times they were sometimes differentiated (depending on the cultural area).

There was thus a need for the presence of a director and coordinator: but in what operative framework?

Certainly this occurred at the level of pedagogical and training (comprising actions of a ‘technical’ nature derived from cultural habits) vis-à-vis the ‘subjects’, and also at a level of organization and coordination vis-à-vis the overall institution. His work was to ensure, at the root, the success of a ritual ‘performance’ that must not only be appropriate, but also qualitatively noble.

On the other hand, there is no evidence of any probative force that allows us to hypothesize a ‘directive’ action (relying on a specific gestuality) during the actual ‘celebration’. Indeed in the texts of the patristic and liturgical literature, we detect a distinct ‘diffidence’ (indeed even condemnation) of any form of gesture (even merely vocal) that might tend in some way to theatrical mimesis or make the ‘character’ prevail over the ministry. Of great positive concern, on the other hand, was that of ensuring the ‘symbolic’ and functional quality of the *chorus*: aspects that were perceived through its circular arrangement and its *concordia psallentium*. The vocal blend was probably entrusted to the communal ‘consonance’ that matured through institutional organization and vital experience. If indeed this result was obtained in this way, it might not have required the support of particular gestural techniques in the ritual performance.

This is a hypothesis that can be questioned, but it does not lack a certain plausibility if kept within the bounds of the earliest times of the *Schola* and of its liturgical service: i.e. up until about the 8th-9th centuries. Indeed nothing else can be deduced even from the less meagre surviving evidence concerning the Papal *Schola*. The Papal institution was certainly unique, yet it also stood as a paradigm, to be imitated, where required, in due proportion in accordance with necessity. The singers within it were subjected to a rigorous process of basic professional training.<sup>2</sup> Not even in Rome can we point to con-

---

<sup>2</sup> It is sufficient to mention the authoritative reference to the training of the *cantores* lasting about ten years, as Guido Aretinus commented in the *Epistola ad Michelem*, 15: “[...] vix decennio cantandi imperfectam consequi potuerunt”: in GUIDO D’AREZZO, *Le opere* [...], ed. Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 132-133 (La tradizione musicale, 10. Le regole della musica, 1). To this same meaning we can perhaps also connect the text with which AGOBARDUS LUGDUNENSIS in the *Liber de correctione antiphonarii*, XVIII, PL 104, col. 338A, complains of the excessive time spent by the singers studying singing. Moreover, the future ‘masters’ were faced with even more taxing courses of studies that contemplated (at the very least) diction, reading, singing and music theory.

vincing evidence of the practice, within the rites, of particular movements on the part of the *primicerius* that can be likened to those that we may consider as supportive of choral ‘direction’ (or cheironomic conducting).<sup>3</sup>

Nor, on this matter, are we assisted by the ‘hierarchical’ distinctions, if we consider that the positions and titles of specific individuals concern above all the dignity of the subjects, but are not divorced from a certain idea of function. On various occasions the documentation refers to the titles of *Prior Scholae*, *Magister*, *Primicerius* or *Archicantor*, and *Paraphonistae*.<sup>4</sup> These are terms that both within and outside the liturgical context refer to the organization and activity of the *Schola* itself.

The conclusion of this first type of approach to the problem prompts us to reassert the distinction that already emerged from the preceding lines. In other words, it is difficult to question the fact that gestures of various types, movements, cues and looks took place as useful or necessary tools for the *magister* when working in the processes of teaching, initiation and the transmission of pieces or formulas up until their memorization on the part of the pupils and the achievement of a shared technical device that could ensure the effect of ensemble. Such was the aim of the singers’ overall training. Indeed it was through gesture that the ‘director’ was able to tackle the need to recall to the memory of the singers already instructed or to those to be trained in memorization, all that went beyond the simple forms of psalmody or (though only outside Rome) the incisive strophic melodies of the hymns. Even the (non-solo) ‘formulaic’ and ‘centonized’ compositions probably needed to be recollected through some form of signalling, also owing to the interchangeability of their positions within the melodic phrases. It is therefore through the mediation of gesture that one could overcome that difficulty that Hucbald of Saint-Amand was still to mention in the 10th century when he wrote:

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressio-rem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari debeat punc-

---

<sup>3</sup> The hypothesis is tackled by Dom Ambroise Kienle, who claims to base himself on *Ordo romanus I* (but on the fact mentioned, that the choir master took off his big cloak before the Mass, where does that appear in the text?). M. Huglo – from whom we learn about Kienle’s position – cites the hypothesis and calls it “ingenious” – probably without checking the *Ordo* mentioned – but nonetheless suggests that is ‘unlikely’: see MICHEL HUGLO, “La chironomie médiévale”, *Revue de musicologie*, XLIX, 1963, pp. 155-171.

<sup>4</sup> See *Ordo romanus I*.

tis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes.<sup>5</sup>

Instead it seems – given the silence of the sources – that the whole of this *corpus* of signs and gestures cannot be imagined as being transposed (not even in a more ‘ritualized’ form) to the actual performance of the liturgical chants within the rites or various ritual segments. And that seems to apply at least (as we said above) to the earliest period of the service of the *Schola*. One can instead assert that the *magister cantorum* had the tasks of choosing the soloists, giving the performance its start and perhaps also the tone, indicating the rests and the close of the pieces, and ordering and initiating the processional itineraries.<sup>6</sup> This, presumably, is the extent of the directorial activity in the act of performance.

At this point, as a kind of parenthesis, it is also worth considering the matter from another point of view, one that has only been hinted at previously.

We know that Gregorian Chant, and even before that the various repertoires distinguished by local melodic idioms, were a clear and living expression of the close relationship – one that lasted for long time over the medieval centuries – that music had with memory. It was a relationship whose mythical-philosophical origins can be identified in the idealized consanguinity between the Muses and Memory: those Muses that make music – in the meaning still understood by Isidor of Seville – the art of modulating, but in such a way that only the memory is capable of retaining the sounds, which by their very nature are destined to ‘perish’ given that they are not codified in writing.<sup>7</sup> To this point of view we can attribute, ‘in its own way’, that interpretation made by Augustine and Boethius and known to all, according to which music is a ‘reminiscence’ of the Name of God.

<sup>5</sup> YVES CHARTIER, *L'Oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995, p. 45.

<sup>6</sup> “[...] exeunt de sagrestia et magister scholarum et cantor ordinant processionem”: Padua, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, c. 95v; see *Il “Liber ordinarius” della Chiesa padovana*. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, sec. XIII, ed. Giulio Cattin and Anna Vildera [...], Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII), 130, n. 127.

<sup>7</sup> “Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. [...] Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimaturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt quia scribi non possunt”: ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologiarum* III, 15, in JOSÉ OROZ RETA & MANUEL-A. MARCOS CASQUERO, *San Isidoro de Sevilla, Etimologías, Edición bilingüe* I, Madrid, La Editorial Católica, 1982 (Biblioteca de Autores Cristianos, 433), pp. 442-455, based (with revisions) on the historic edition of W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Now it appears clear – in the context in question – that this relationship between music, chant and memory raises quite a few queries and obviously seems to call into question that supportive approach that characterizes a directorial activity engaged in clarifying the unfolding of a melodic line by means of a gesture.

In this way our problem reasserts itself and calls into question the definition of the semantic meaning of ‘cheironomy’. This is another theme that is anything but self-evident. On this matter we can consider certain aspects that broaden the problematic horizon and – though not providing certain answers – at least restrict one or two layers of the purely imaginary sphere.

a) Quintilian defines the ‘cheironomy as the art of the gesture’,<sup>8</sup> and the reference is to rhetorical practice: for it is a rhetorical aid, a non-verbal code that is functional to the expression of discourse. It is a ‘solo’ practice that was to be personalized by singers (liturgical and otherwise) in the course of history, either through committed corporeal involvement or even through mere exhibition.

The texts of Augustine and Boethius, but above all those of Isidor of Seville, seem to give a certain foundation to a first aspect, even if at the price of a questionable semantic interpretation: that of looking for a close relationship with neumatic notation in the etymology of the word. Certain scholars have indeed asserted that the Greek signifier embraces the fact of a union between χείρ = hand and νεῦμα = sign, understood as neumatic notation. In this case the cheironomic gestures, subsequently translated into graphic signs placed above the texts of the repertoire, would lie at the origin of neumatic notation.<sup>9</sup>

If a relationship does exist, it should in any case not be sought in the etymology, so much as in the practice that emerged after the graphic formulation: that of the neume, by then fixed on the page, transferred to gesture.

In any case the word νεῦμα is not attested in the West before the year 708,<sup>10</sup> and according to Amalarius, who relies on the reliable grammarian

---

<sup>8</sup> “[...] et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim haec cheironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae viris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte civilium posita virtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omis- sa”: M.F. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*. I, XI, 17, ed. Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>9</sup> This claim, among other things, is justified if one takes into consideration some of the neumatic scripts, such as that of St Gall, which played such a decisive role in the revival of Gregorian chant and in the subsequent studies.

<sup>10</sup> See *Analecta Bollandiana*, LII, 1934, p. 484.

Comminianus, the corresponding Latin term – *nutus* – means a gesture of the hand.<sup>11</sup> This is the semantic approach of the Latin West, which seems to justify the connection between cheironomic practice and the appearance of neumatic notation.

b) A differently nuanced argument, on the other hand, can be proposed if one refers to Greek music (and that of other ancient civilizations). It could have had some relevance to a liturgical ‘Byzantine cheironomy’ even before that of the West. Indeed there exists an interpretation – which is much easier to endorse – that interprets the term cheironomy as a union between χεῖρ = hand and νόμος = law. In this case it is something ‘manual’ that ‘governs’ various activities. Nonetheless there is only one passage in post-Classical Greek literature that applies it to a melodic context.

To the practices of various types the gesture confers a rhythm or serves to enhance the expression. Documented with this meaning are the practices of directing a dance, guiding an instrumental ensemble and conferring control to a variously choreutic movement. Even a form of ‘expressive’ self-gesticulation may be understood. The gesture of the hand of the ‘coryphaeus’, who is not necessarily the director of the music, nonetheless governs the agogic, dynamic and expressive qualities of a ludic moment or ritual ensemble.

Can we admit the influence of such a marked gestuality in the field of liturgical chant, first in that of Bizantine sacred music and then with an extension to broader contexts in the Western regions? We are not against giving some credit to this hypothesis, but only if it is contextualized within the context of changed ritual and cultural conditions.

Some sort of reconstruction of this ‘setting’ is indeed possible (and here we also come to the need to restrict the chronological *post quem* ambit); and though always hypothetical, such a reconstruction is nonetheless based on strong analogies of cultural data and on a wider concordance of the evidence.

And here we refer to the time of the birth and establishment of the ‘Gregorian’ or Franco-Roman repertoire (also considering it a decisive turning point in terms of the ‘direction’ of a ritually active *Schola*).

Unquestionably such a comprehensive and complex event still conceals many secrets: but when it comes to describing it, there are also as many features that are substantially defined. They can be placed chronologically from

---

<sup>11</sup> “[...] neuma graecum est et interpretatur nutus ut Comminianus grammaticus dicit”: AMALARIUS, *Liber de ordine antiphonarii*, XVIII.9, in *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, published at Ioanne Michaele Hanssens, III, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1950 (Studi e Testi, 140), p. 55.

the moment of the pre-Carolingian political-ecclesiastical events up to that of the Carolingian reform aimed at promoting the new liturgical organization.

An attempt, therefore, is made to collect and interpret various elements, in anticipation of a greater clarification of the theme of 'direction'. Between the end of the 8th century and the beginning of the 9th century the following elements became established, either imposed by need or suggested by particular objectives:

- the need for a more thorough organization of the *Scholae*, and of new establishments of the *Scholae* as mainstays of support and efficiency for ensuring the liturgical unification of the European territories, in turn the instrument of a better religious and socio-political amalgam. Such a promotion had already been continuing for some time, according to the testimony of Bede, but it was not a part of a systematic project of ritual 'Romanization'.
- more substantial traces of reference to the theory (understood more or less strictly) and to the practice of the Greco-Byzantines in the musical sector. The establishment of the oktoechos is the clearest evidence of this. And perhaps also the more frequent use of an 'organalis' voice. This influence does not mean a 'transposition' of models *sic et simpliciter*, but the inseminalization of ideas and operative horizons that contribute to evolutions at a local level.
- the invention of formulas to assist the development of the relationship between auditory memory and intonations according to precise modes. Well-known are the examples such as "Primum quaerite regnum Dei" or "Tertia die est quod haec facta sunt", etc.
- the appearance of unheighted notation, which still cannot define the degrees of the sounds and their melodic curves on the page and therefore does nothing to change the relationship of dependence between the singers and the 'director'. He must continue to provide all the elements, also those already notated (given that the manuscript is not designed for the use of the singers). Moreover, the parchment fixes only the elements that are most difficult to memorize, above all those associated with aspects of rhythm and ornamentation. The same applies also to the additional letters: precisely because they are susceptible to nuanced interpretation, they presuppose a dependence on some precise cueing. In fact the unity of choral expression is the primary objective required of a guide during the act of performance. All of this is decisive, to the extent that the unheighted neumatic notations are also called 'cheironomic notations'.

The growth and the perfecting of the neumed codices unquestionably attest the intention to support the regulation and appropriate application of the

new standard repertoire, as entrusted to the heads of the *Scholae*. The codices were necessary. The thorough diffusion and the ‘unanimous’ execution of the chant – by that stage universally sanctified by the name of Gregory – could surely not be dependent on a number of singers of proven competence, as in former times (i.e. activated simply and solely by the resources of memory, given also that many also were the melodic and rhythmic novelties introduced into the repertoire), a number that could be sufficient to cover the needs of the huge structure. Although obviously the precious support of the neumed codices could not be easily multiplied (also because of their cost), it seems that everything possible was done to equip the libraries of the *Scholae* with at least one copy. Thus, after study and personal assimilation, the choral director could make use of it to re-transmit the teaching of the pieces with greater fidelity, in conditions in which memorization and the very integral custody of the memorized heritage were increasingly difficult. This was and remained the true problem: because the neumed codex could also act as a definitive, yet mute, depository of the liturgical repertoire. In this regard it is sufficient to think of what, later still, Johannes Affligemensis ‘Cotto(n)’ was to declare:

Hae autem omnia intervalla distincte demonstrent, usque adeo, ut et erroem penitus excludant, et oblivionem canendi, si semel perfecte sint cognitae, non admittant: quis non magnam in eis utilitatem esse videat? Qualiter autem irregulares neumae erroem potius quam scientiam generent in virgulis et clinibus atque podatis considerari perfacile est, quoniam quidem et aequaliter omnes disponuntur, et nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur. Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deoprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat, et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicit namque unis: Hoc modo magoster Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum praefert magistrum, tot fiunt diversificationes canendi quot sunt in mundo magistri.<sup>12</sup>

- hence the neumatic notation (at least that of certain families), as well as being a practical-functional-institutional new aid and an unquestioned

<sup>12</sup> JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum Tonario*, cap. XXI, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Rome, American Institute of Musicology, 1950 (Corpus scriptorum de musica), pp. 133-134; also still relevant, by the same JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, “La place exceptionnelle de l’ars musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens”, *Revue grégorienne*, XXXI, 1952, pp. 81-104.



attestation of the new professional status nobilitating the master who could ‘read’, translated the former authentically gestural code of the arduous and well-tested experiences of teaching into a visual code of notation through the perfection of staff-notation and rhythmic devices. Conversely, from this moment on, the fixed notation would in turn make its contribution: that of restoring to the future movements of the hand an orientation such as to make the direction resemble a genuine act of a ‘ritual’ nature (*nomos*).

- the increasing spectacularization of the liturgical rites; a kind of Gallican-Frankish reprisal over Roman *sobrietas*. This became such that it also supported (and integrated) a director’s gestural competence for the benefit of the singers.
- finally, one must calculate the authentic ‘aesthetic’ cure, at least at a projectual and programmatic level. It arose not out of ‘aestheticism’ (saving the always recurrent, dangerously centrifugal, force of ‘musical’ considerations), but within the lively scope of that substantial Biblical-liturgical spirituality that recognized the primary value of the interpreted and prayed Word. Now, it was only in the gesture (and in the cheironomic management of the choir) at the moment of the living and vital act of the ritual commitment that all the elements that were clear to the intelligence (and pulsating in the heart) of the ‘director’ – who in turn was engaged in ‘prayer’ and not free of the emotional factor – could find a precious element that was simultaneously expressive of self and mystagogical-impressive for the singers. This corresponds to what John the Deacon succinctly imagined in the 9th century when he spoke of the sweet song of St Gregory rendered with the gentle inflections of sweet melodies. From this point of view the medieval liturgical chant and its composition can be assessed as the peak of a rhetorical process through which the fruits of a believing and convinced participation in the ‘dialogue of the Alliance’ were externalized (in gestures of praise or supplication, wise reflection or pithy narration).

Subsequently, and due to the combined presence of all these factors, the very same different perspectives underlying the semantic interpretation of the term ‘cheironomy’ lend themselves to a re-reading in which one can more comfortably combine the peculiar nuances of meaning: ‘neume’, therefore, both as *nomos* and as *nutus*, both regulators of the exhaling *pneuma* and definitive mover of the vocal vibrations, regulated through the choral execution of a hand.

The verbal signifier remained the Greek one, but the practical activation was adapted to the situation and to the necessities of the contextual novelty in which it was now received; only that in the West the use (if any) of the cheironomic hand rules out – with exceptions – the simultaneous use of a digital system of signs.

And in fact, after the Carolingian Reform we register the (extremely limited)



apparition of Western evidence of a literary and/or iconographic nature concerning the *magister chori* or *magister scholae*. They are texts or images that imply his position of dignity (functional-practical and symbolic) and/or allude to a possible directorial gestuality; among other things favoured also by the rediscovery and revival of liturgical elements of the weighty early Temple ritual. Typical is the figure of David: “vir in canticis eruditus, qui armoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexit...”<sup>13</sup> as well as that of the ‘choir-leader’ evoked by the psalms.

In short, our itinerary traced started from a picture featuring ‘circumstantial’ evidence to arrive, though not without effort, at being better equipped with some objectively delineated confirmation, even if of a somewhat late date. Therefore the re-reading of the few available documents would seem possible; and though the reading is not completely clear and does lend itself to ambitiously categoric statements, it can at least be seen as tentatively probative. We shall here survey the main ones, which have already been collected and interpreted and commented (in his own way) by M. Huglo.

### *I – Literary texts*

The elements found in them refer to one or more elements worthy of note. Hence a schematic categorization of the references is not easy, especially if one wishes to pay attention to the geographic positioning and to the ‘chronological’ succession of the texts themselves.

#### a) institutional importance of the *Magister chori*

Certain passages put the role of the director into clear relief, though without entering into descriptive details:

- “Cantoris officium est chorum in cantuum elevatione vel depressione vel per se vel per succentorem suum regere”.<sup>14</sup> What is interesting is the specification “succentorem suum”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> AGOSTINO D’IPPONA, *La Città di Dio (De civitate Dei)*, XVII, 14, ed. Domenico Gentili, Roma, Città nuova, 2005, 5/2.

<sup>14</sup> A Customary of Lichfield (1193) or of Exeter; quotation in MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, I, 304, Oberried, 1774.

<sup>15</sup> Allusions are found to double conducting (perhaps also synchronized, if required by the different positioning of the choirs): “Duo regentes chorum”; see MICHEL HUGLO, *La chironomie médiévale*. The Paduan *Liber ordinarius* (Padua, Bibl. Capitolare, ms. E 57, fol. 102r) attests the activity of two choirs for the proses of the *Benedicamus Domino* at the end of the baptismal procession: “[...] quatuor de canonicis vel aliis ecclesiae clericis in corpore ecclesi-

- His central position in the choir-crown is stressed: somewhat like the jewel of a ring. This aspect, as well as the stressed role (also ‘functional’) of guaranteeing ‘unity’, is insistently stated by the texts on account of its ‘patristic’ nature and owing to its strong ‘symbolic’ dimension.
- There is a specified place for the choir and above all for the *Magister*. As in Antiquity the *Schola* had found its positioning ‘around the altar’ in a semicircle,<sup>16</sup> but in the 11th century there was a reassessment of ‘before the altar’, prompted by the widespread Cluniac spirituality.<sup>17</sup> In each of the two positions (the earlier and the new) an important position must have been reserved for the ‘director’. The performers always stand in a close circle around him. All must clearly be able to receive the necessary indications for singing, especially those imparted by hand gestures. He is the point of reference when, once the soloists have sung the melodies rich in melismas, the chant involves the whole *Schola*.
- The *Magister* must be carefully watched by the members of the choir: “Praecentorem [...] directorem sui constituent ad quem diligentissime attendant”<sup>18</sup>.
- The *Magister chori* was accorded the honorific designation of *baculus*, as for great dignitaries: “Magister scholarum tenens baculum episcopalem incipit Puer natus est et per certas determinatas stantias<sup>19</sup> ab utroque latere cantatur usque in fine”.<sup>20</sup> The very presence in the book of the rule that orders this custom attests the importance that was attributed to this specific practice and symbol of the *magister*’s privilege and duty. Once again one notes a mention of the presence of a certain aesthetic-performative dramatization obtained by dividing the choirs and hence also by exploiting the church’s acoustic-spatial features.
- Or again, Andrea Floriacensis narrates in the life of Arnardus Gauzolino: “Fecit et precentorialem virgam argenteo scemate nitentem, cuius verticis summitas fert christallum et lucida gemmarum contubernia, haec subnotans modulamina: Octonos distingue modos per pneumata, cantor, / Laudibus in cunctis placeas ut iure tonanti. / Regibus est sceptrum, can-

---

ae cantat...” the first prose; the second is performed by four other singers, placed “in eminentiori loco graduum ab altari sanctae Crucis” (see *Il Liber ordinarius della Chiesa padovana*).

<sup>16</sup> “Chorum autem ab imagine factum coronae et ex eo ita vocatum; unde et Ecclesiasticus liber scribit: Stantem sacerdotem ante aram et in circuitu eius corona fratrum”: ISIDORO DI SIVIGLIA, *De Eccl. Officiis*, I,2.

<sup>17</sup> see ULDERICUS III, *Consuetudines Cluniacenses*, PL 149, 749.

<sup>18</sup> GIROLAMO DI MORAVIA, today identified as a English Dominican active also in Paris (Hieronymus of ?); see also MICHEL HUGLO, *La chironomie medievale*.

<sup>19</sup> The reference is to the parts of the tropings present in the *Introitus*.

<sup>20</sup> See *Il “Liber ordinarius” della Chiesa padovana*, 56, n. 65 m (ms. E57, fol. 44v).

toribus est et id ipsum./ Hoc metuunt multi, dum stat censura superbi; / hoc et amant monachi, stantes in laude parati. / Aurea virga notat, quid rex pro iure sequatur. / Innixus longo cantor dat signa bacillo. / Grex sequitur tutus, clare tonat ipsa iuventus. /Hoc Helgardus tuus cantor non segnis alumnus / solemniter de more facit, legemque priorum / Palmatus baculo, gemmis crustatus et auro. / [...] Hunc pro more gerit festis solemnibus anni.../...”.<sup>21</sup>

This text is one of the most significant and complete descriptions available. The rich *baculus* of the *Magister* is here likened to a king’s sceptre and bishop’s crozier. As a result the singers symbolize a faithful ‘flock’ that knows and behaves in accordance with the indications of the guide (reminiscent of the Evangelical text of St John). The ‘choir’ therefore appears as a living metaphor of the Christian people that walk in docility and give praise in concord. In the situation described this role is given to the conscientious *magister* Helgardus, who performs it according to custom (“de more facit, pro more gerit...”).

b) allusions to cheironomic activity during the sacred rites

A second series of texts contains some more precise allusions to aspects of gestuality: that within which we can include ‘cheironomic’ direction.

- “Praecentor manu et voce alios ad harmoniam excitat”.<sup>22</sup> “Manu et voce”: is the concise expression of a personal behaviour that unites external commitment and the expression of the inner world. A term that we find repeated literally in the following text, written in a geographically distant place and in a context specifically referring to the practice of Ambrosian chant. Here it is:
- “Primicerius, lectorum paululum semotus a loco suo infra chorum incipit antiphonam in choro lectoribus circumstantibus eum in modum coronae, ipso mediante manu et voce descensionem antiphonae et ascensionem”.<sup>23</sup> Hence in Milan the custom of directing (we may hypothesize a technical *koiné*) is similar to that of Rome, Gaul and other regions. The referred-to vicinity between the place of the *Schola* and the place from which the

<sup>21</sup> Text included by JULIUS VON SCHLOSSER in the anthology *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell’arte del Medioevo occidentale (sec. IV-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 183-184.

<sup>22</sup> ONORIO D’AUTUN, *Gemma animae*; see MICHEL HUGLO, *La chironomie médiévale*.

<sup>23</sup> BEROLDUS, *Ordo et caerimoniae ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis*, ed. Marco Magistretti, Mediolani, Josephi Giovanola, 1894.

- readers proclaimed the sacred readings responds to a theological-symbolic viewpoint – as perfectly realized by the verbal-melodism of the repertoire – and not only to matters of practicality.
- “Cumque manum ille ad modulus sequentiae pingendos rite levasset...”. This time we are dealing with narrative evidence left by the author of the *Casus Sancti Galli* (1030).<sup>24</sup> During a solemn Mass celebrated at Inghelheim in the presence of various bishops, a monk from St Gall made his way to the centre of the choir<sup>25</sup> to direct with the gesture of his hand the singing of the *Laudes Salvatori*, the sequence attributed to Notker. The tone of the chronicle suggests that the gestuality associated with the direction of the singing was customary (note the strong sense of the adverb *rite*, which further specifies the *mos*). It is an integral part of the act of performance, linked to a ritual behaviour that is prized by all and not only useful to singers. From other evidence concerning this very celebration – in particular the chronicle notes written by some of the bishops present – we learn that the monk from St Gall was the ‘director’ of the singing school of Mayence.
  - Even the tradition of singing of Cassino – which was influenced by Greco-Byzantine practice – was familiar with directorial gestures as a means of ensuring unity in performance. Like everywhere else, it decisively contributed even to a better phrasing of the soloist, but was above all useful as a means of ensuring the unity of the *Schola*. With the interpretative refinements of a rhythmic nature the function of gesture becomes even more decisive. In the 12th century a monk from Montecassino testifies to a practice of singing adopted and jointly observed in various (Greek) monasteries in southern Italy. There the choir master is explicitly called *Χειρονομιχός*. This is not surprising, given the well-known relations with the Byzantine repertoire and hence also with the cheironomic experience of that tradition. Its rules are attested by a more substantial number of sources: “the choir master with his hand raised on high indicates to all with his gestures the rhythm and the mode of performance in a manner that all, watching his hand at the same moment, perform together the singing as if it were one single voice”.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Casus Sancti Galli*, Monum. Germ. Hist. (MGH), SS. II. 3. See also MICHEL HUGLO, *La chironomie médiévale*. For a version in Italian translation: *Cronache di San Gallo*, ed. Gian Carlo Alessio, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>25</sup> The documents of St. Gall, concerning the structure of the abbey church in the 11th century, clearly attest the existence – in front of the altar – of a large space reserved to the ministry of the singers. The term is *Chorus psallentium*, as we deduce from a plan preserved in the Library of the Swiss town, reproducing the whole area of the monastery as it appeared in the year 820.

<sup>26</sup> The quote, which on account of its value we intentionally propose in translation, is given in

- Once again, the same source also bears witness to the dignity and rank of the director, who “holds his stick in his left hand; he raises his right on high so that all can see it and may apply the rules of his technique of neumes; for example, he shows how to rise by five degrees”.

## 2 – *The iconographic elements*

### a) Iconography of uncertain interpretation.

It is a little hazardous to try and decipher a cheironomic behaviour presented as ‘paradigmatic’ through an ideal attribution to St Gregory the Great. Here we refer to the pose in which the pope is shown in representations in the Hartker Codex<sup>27</sup> and in that of an ivory from Nonantola.<sup>28</sup>

In both cases the gesture of the saint implies the use of one hand only, the left hand. A plausible explanation advanced for this ‘left-handed’ practice is that the artist specifically wished to represent a cheironomic gesture, and not a papal blessing. In this regard the iconographic version of Hartker is fairly convincing on account of the breadth of the gesture that the saint accomplishes in the act of ‘dictating’ the neumatic script, when – as wisely as Solomon – “antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit”.<sup>29</sup> This is not quite so clear in the image of Nonantola, given the almost static, hieratic quality of the scene (excepting the dynamism of the angel). Nonetheless, we are dealing with an ‘iconographic typology’ and as such it should have a clear meaning.

### b) A case of ‘explicit’ iconography.

It is a matter of two important and eloquent pictures carved on ivory tables, belonging to an original diptych.<sup>30</sup> A close observation is instructive

---

MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, I - 1774*. The source, not specified by Gerbert, is presumably the codex Cassino 318, but it has been impossible to verify this.

<sup>27</sup> Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 390, Antiphony of the Office.

<sup>28</sup> In this instance it is the ivory book-cover of the *Cantatorium* of Nonantola (Ms I), today preserved in the Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano d'Arte Sacra.

<sup>29</sup> Referring to the well-known text of JOHN THE DEACON, PL LXXV, 90, of doubtful historical value but of very strong mythical force.

<sup>30</sup> The two ivory plaques are separate, but both in origin surely formed the cover of a *Cantatorium*; its size of 33,3 x 11,6 cm is similar to that of other books of the same type (Monza, St. Gall, etc...). The dismembering has led to the two plaques being housed today in different places: one in the Fitzwilliam Museum of Cambridge, the other in Frankfurt.

also because it stands as a kind of essential synthesis of all the elements hitherto referred to.

- At the centre of the first table<sup>31</sup> stands the majestic figure of St Gregory, clothed in casula and pallium. Here it is his right hand that is raised as if in the act of directing (and not blessing!), as is deduced from the almost symmetrical representation of the left hand holding the antiphonary open at the first page: *Ad te levavi animam meam*. This is clearly an evocation of a figure and of a founding event. Around the saint, represented on a smaller scale, yet significantly arranged in a semicircle ‘*ad modum coronae*’, are seven clerks in the act of singing, bound together by the central figure of the *magister chori*. This man has his hands raised, in the very act of directing the chant that he knows by heart and which he has made the singers memorize. His image, significantly shown with his back turned, offers almost a mirror-reflection of the pose of the holy pontiff: for he is his representative and extension into the present. One imagines that he himself is also singing, thus accomplishing a gesture of complete participation, which this time must be given *manibus et voce*.
- The second scene is substantially similar to the first one in its arrangement, but it is equally interesting and important in showing us the position of the *Schola*, during a specific liturgical practice, as is documented by the earliest sources: almost *in circuito altaris*. Previously we noted that in the earliest times the cheironomic gestuality of the *Magister* is never explicitly mentioned. Yet here it appears, evidenced by the two raised arms, displaying a movement that is directorial and choreutic at the same time: most likely it is the singing of the *Sanctus*, in an ideal vision of a Mass celebrated by St Gregory himself.

It is not possible to establish to what extent these images reflect an early practice or whether they sanctify a more recent practice. In any case they respond to our scrutiny very significantly.

This state of affairs, of a ‘medieval’ cast, was still to enjoy a long survival, though with a variety of accentuations and realizations. It was to decline in around the 16th century, for reasons that are well known to all and easily imagined.

After Mocquereau’s studies, undertaken at a fairly mature stage of the modern Gregorian renaissance, cheironomy was to reassert itself as an apt, if not even positively necessary, feature: and yet its practice was to unfold in the

---

<sup>31</sup> For its sculptural beauty and the accentuated overall dynamism, this figure is reproduced in JEAN-CLAUDE SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

shade of theories and methodologies that did not match that maturity.

Today a step forward – through the mediation of advanced semiological research and the modal aesthetic – is possible and indeed indispensable.

A wide-ranging documentation and a serious discussion on the present modalities of conducting are to be welcomed today, in view of the unquestioned interest and common advantage. In this way it should be possible to delineate – taking into account all the variables of the personal contributions of the *Magistri Scholarum* – certain objective features of a directorial style.

This should be done not in obeisance to, or in imitation of, what has become normal in concert (or at least choral) practices, but for a serious proposition of historical truth to safeguard the purity and freshness of a Gregorian chant that is re-proposed as the singing of the ‘heart’ of each person that the ‘voice’ reveals, but which reaches fullness of prayer and symbolic, ecclesial force only with the authoritative service of a guide gifted with refined sensitivity and equipped with an expert ‘hand’.





WALTER MARZILLI

## La voce davvero perduta?

Attraverso la parafrasi del titolo di un noto testo sui castrati<sup>1</sup> ci vogliamo domandare: dobbiamo allargare il panorama delle voci perdute fino a comprendere, oltre alla vocalità degli evirati cantori, anche quella più generale del coro rinascimentale? In altre parole: sarà mai possibile ottenere una ricostruzione del suono di un coro del Rinascimento che sia sufficientemente attendibile? L'asportazione degli intonaci sovrapposti ad un affresco del Rinascimento ci ridona i colori originali e le pennellate autentiche; ma la polvere di un antico manoscritto musicale nasconde solo alcune tracce di inchiostro immerse in un silenzio abissale. Come ricostruire quelle voci perdute? Sono davvero rimaste sepolte con i loro possessori e irrimediabilmente decomposte? O hanno lasciato una qualche traccia attraverso la quale poterle ricostruire?

Costituisce ovviamente una necessità ineluttabile continuare a perseguire la strada della ricerca, della frequentazione del repertorio e dello studio dei trattati dell'epoca. È soprattutto in questo ultimo ambito che vogliamo cercare alcune opportunità per tentare di ricostruire il suono antico, anche se esiste una difficoltà che non dobbiamo sottovalutare. Dobbiamo infatti ammettere, riflettendo serenamente, che cercare di ricostruire un suono *perduto*<sup>2</sup> leggendo una sua descrizione sulla carta può suscitare le stesse nebulose perplessità di chi volesse studiare canto per corrispondenza.

Inoltre gli estensori dei trattati rinascimentali non potevano avere il minimo sospetto che tra la loro estetica musicale e la nostra si sarebbe interposto quel ciclone che è stato il passaggio della musica romantica, con i conseguenti enormi cambiamenti dell'estetica musicale, della tecnica vocale e di quella strumentale.<sup>3</sup> Forse per questo si accontentavano di dire «Haveranno etiandio

---

<sup>1</sup> SANDRO CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore*, Torino, EDT, 1995.

<sup>2</sup> Dobbiamo ancora attendere per definirlo tale, per questo l'aggettivo figura in corsivo. Appare comunque più ragionevole parlare di «tentativo di avvicinarsi il più possibile ad esso», piuttosto che di ricostruzione vera e propria.

<sup>3</sup> Le due tecniche non sono separabili. Le orchestre si ingigantirono, e gli archi passarono definitivamente dal suono vellutato delle morbide corde di budello a quello potente delle corde di metallo. Il ponticello fu costretto a sopportare pressioni molto maggiori, e questo obbligava i liutai a rinforzare l'intera struttura dello strumento, a discapito della leggerezza del suono e del suo colore. Nel frattempo anche il suono degli ottoni conosceva notevoli incrementi, ma soprat-

li Cantori questo avvertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese, e nelle Capelle pubbliche, e ad altro modo nelle private Camere: Imperoche ivi si canta a *piena voce* [...]»,<sup>4</sup> senza sapere che nel frattempo la loro idea di *voce piena* sarebbe stata completamente alterata dalla tecnica del passaggio di registro e dalla copertura dei suoni, intervenuti appunto in epoca romantica.<sup>5</sup>

Parlando di voci e di timbri vocali aggiungiamo inoltre che – al di là degli stili *da Chiesa* o *da Camera*, apparentemente distinti fra loro più dalla diversità dello spessore sonoro che da specifiche caratterizzazioni di tipo timbrico – l'epoca rinascimentale poteva contare su una coesa univocità, che rendeva improbabile qualsiasi possibilità di fraintendimento. Possiamo quindi immaginare i trattatisti dell'epoca intenti a descrivere i caratteri delle voci del loro tempo senza avere una specifica intenzione esplicativo-applicativa, ma soprattutto senza avvertire la necessità di puntualizzare in modo univoco e inequivocabile le caratteristiche del suono di allora. Questo ci complica enormemente il compito.

Nonostante questa doverosa premessa, che ci conferma di confrontarci con i testi antichi mantenendo un atteggiamento prudente e riflessivo, vogliamo osservare quali aiuti possiamo trarre dalla loro consultazione. Con l'atteggiamento or ora suggerito possiamo commentare un passaggio molto importante di Biagio Rossetti (detto *Rossetto*), nel quale il teorico veronese definisce con quattro aggettivi quali siano i parametri timbrici che costituiscono l'ideale di una bella voce del suo tempo:<sup>6</sup>

---

tutto un maggiore utilizzo nelle partiture a causa delle migliori ottenute attraverso l'adozione dei cilindri e soprattutto dei pistoncini. Lo stesso avvenne ai legni con l'introduzione di un numero maggiore di chiavi. Tutto questo non ha cambiato solo il suono degli strumenti, come si può ben immaginare: la necessità imprescindibile dell'equilibrio tra le voci e gli strumenti ha fatto il resto.

<sup>4</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, s.n., 1558, terza parte, cap. 45, p. 204 (ristampa anastatica New York, Broude Brothers, 1965 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature; 1)).

<sup>5</sup> I primi bagliori del passaggio di registro e della copertura dei suoni risalgono al XVIII secolo, ma l'episodio più evidente sembra essere il cosiddetto Do di petto adottato dal tenore Gilbert Duprez nella parte di Arnold del Guglielmo Tell di Rossini. Non è tanto l'episodio in sé, quanto lo scalpore che sappiamo aver suscitato quel suono quando esplose e divampò in un mondo ancora acconco alle volate degli evirati cantori e ai suoni in falsetto degli uomini. Il famigerato DO4 è un suono che può tranquillamente essere emesso in falsetto da qualunque cantore maschio di qualsiasi coro amatoriale. In questo caso non suscita certo la stessa ammirazione di popolo come quando è emesso in *voce piena*, e assume i contorni di uno straripante e poderoso Do di petto.

<sup>6</sup> BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, Verona, Stefano Nicolini di Sabio e fratelli, 1529, p. [4]: «La voce perfetta è alta, soave, forte e chiara; alta perché sia sufficiente all'acuto, chiara per riempire le orecchie, forte perché non tremi né manchi, soave perché non spaventi l'udito, ma piuttosto perché accarezzi le orecchie, e con il blandire gli animi degli ascoltatori li attragga a sé e li con-

Perfecta vox est alta, suavis, fortis et clara. Alta ut in sublime sufficiat, clara ut aures impleat, fortis ne trepidet, aut deficiat. Suavis, ut auditum non deterreat, sed potius, ut aures demulceat et ad audiendum [=audientium] animos blandiendo ad se alliciat et confortet. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta (ut dicit Ysidorus) nequiquam erit.

La voce perfetta è alta, soave, forte e chiara; alta perché basti all'acuto, chiara per riempire le orecchie, forte per non essere né tremolante né mancante, soave per non disturbare ma piuttosto per accarezzare l'udito e lusingando gli animi all'ascolto, legarli a sé e confortarli. Se manca qualcuna di queste qualità in nessun modo la voce potrà essere perfetta.

*Alta.* Come ben sappiamo la particolare conformazione del coro rinascimentale, legata all'impossibilità per le donne di entrare in cantoria, imponeva l'utilizzo delle voci maschili e/o di fanciullo anche nelle parti superiori. Per questo motivo l'impianto intonativo non poteva superare all'acuto certi limiti della tessitura. Il risultato è che quando adesso un coro moderno – che affida alle donne le due parti superiori – esegue un brano del periodo rinascimentale, lo intona una terza o una quarta sopra rispetto alla prassi di cinquecento anni fa. Per meglio figurare la situazione, nel nostro caso dovremmo dire che un coro rinascimentale intonava i brani una quarta sotto rispetto a quanto facciamo adesso. Il concetto di voce *alta* assume quindi una connotazione notevolmente diversa rispetto a quella alla quale facciamo comunemente riferimento.

Non solo. L'assenza della tecnica del passaggio di registro impediva di fatto che avvenisse una trasformazione timbrica all'interno delle sezioni, limitando l'emissione entro la propria tessitura caratterizzante: le voci gravi al grave e quelle acute all'acuto, con risonanza sempre di petto le une, sempre di testa-falsetto le altre.<sup>7</sup> Nel coro moderno, invece, quando le voci sono

---

forti. Se manca qualcuno di questi elementi la voce non potrà essere in alcun modo perfetta, come afferma Isidoro.» Si fa notare che in PIETRO AARON, *Thoscanello in musica* [...] *nuovamente stampato con l'aggiunta da lui fatta et con diligentia corretto*, Venezia, Bernardino e Matteo de Vitali, 1529, Libro I, cap. V, p. Bii, è presente un passo dal contenuto pressoché identico: «Voce perfetta, alta, suave e chiara: alta accio che in soblime sia sofficiente; suave accio che gli animi degli audienti accarezzi; chiara accio che empia gli orecchi. Se di queste alcun mancherà, non sarà detta perfetta voce». In verità la paternità del passo, come accenna Rossetti, deve essere attribuita a Isidoro di Siviglia (560-636): «Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, Libro III, cap. 20). Si noterà come la versione di Aaron sia perfettamente speculare all'originale di Isidoro, mentre quella di Rossetti appare più elaborata, e con l'aggiunta dell'aggettivo *forte*.

<sup>7</sup> Si voglia comprendere l'adozione di questa limitativa e per certi versi inesatta catalogazione

chiamate ad emettere i suoni collocati nella regione acuta della loro tessitura, essi sembrano comparire da una nuova sezione aggiunta alla compagine corale, essendo così diversi il timbro e il colore rispetto all'emissione delle note centrali, che appaiono di tutt'altra generica natura sonora.

Altra questione, questa volta di ordine strettamente fisico-acustico. Come possiamo mettere in relazione l'aggettivo *alta* con la settima regola suggerita da Camillo Maffei di tenere «la bocca aperta e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici»?<sup>8</sup> Apparentemente scollegata dalle nostre riflessioni, questa affermazione si rivela invece quanto mai pregnante se collocata in seno alla *legge di Helmholtz*,<sup>9</sup> che mette in relazione la frequenza dei suoni con le casse di risonanza e la sezione della loro apertura. Non ci interessa di calcolare i reali valori numerici; ci basterà osservare le relazioni tra i fattori. Per questo motivo possiamo semplificare notevolmente l'equazione matematica, privandola della radice quadrata e delle costanti,<sup>10</sup> e definire la frequenza  $f$  dei suoni con l'equazione  $f = s/v$ , avente al numeratore la sezione del risonatore e al denominatore il suo volume interno. Considerando il caso della voce umana e attribuendole di conseguenza i parametri confacenti, dovremo considerare schematicamente il volume  $v$  dei risonatori come costituito – in ordine decrescente – dalla cassa toracica, la cavità buccale e i seni presenti nella zona della cosiddetta *maschera*.<sup>11</sup> Considereremo

---

semplificativa delle voci antiche. Sarebbe opportuna una loro collocazione più pertinente rispetto alle risonanze, ma ciò occuperebbe uno spazio notevole all'interno di questo scritto, e questo non rende possibile una congrua trattazione dell'argomento in questa occasione.

<sup>8</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due* [...], Napoli, Raymundo Amato, 1562, p. 34. Il suggerimento che Maffei dà ai cantori perché mantengano la bocca socchiusa – che egli definisce categoricamente come una *regola* – sembra isolato, ma la quasi totalità dei trattatisti si dimostra notoriamente unita e compatta nel criticare la posizione troppo aperta della bocca. In questo senso possiamo affermare che tutti concordano, Maffei direttamente e tutti gli altri indirettamente, sull'opportunità di cantare senza aprire troppo la bocca.

<sup>9</sup> Fisiologo e fisico tedesco vissuto tra il 1821 e il 1894, che ha scritto un interessante trattato sulla fisiologia della musica: HERMANN VON HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonem-pfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Vieweg, 1863.

<sup>10</sup> Per completezza riportiamo integralmente la legge:  $f_{Hz} = v \times s / 2\pi \sqrt{U \times v}$ , dove  $v$  = velocità del suono;  $s$  = sezione del risonatore;  $2\pi = 6,28$ ;  $U$  = volume del risonatore;  $v$  = volume del beccuccio del risonatore. Come si vedrà sono state omesse le costanti  $v$ ,  $2\pi$ , le radici quadrate (che ai fini dei calcoli effettivi andranno invece ovviamente considerate) ed unificati i due fattori 'U' e 'u' in un unico valore  $v$ .

<sup>11</sup> Si tratta di otto piccole cavità sopra-palatali: i due seni frontali, due mascellari, due sfenoidali e due etmoidali. Svolgono due sole funzioni legate alla fonazione: quella di riscaldare-umidificare l'aria e quella di permettere l'emissione dei suoni acuti. L'attribuzione di altri ruoli quali la coibentazione della scatola cranica e l'ammortizzazione del cervello non appaiono sufficientemente giustificabili.

invece la sezione *s* come l'apertura che mette in comunicazione il risonatore con l'ambiente esterno, cioè la bocca. Ne deriva che, per ottenere le frequenze alte dei suoni acuti, il fattore posto al numeratore (sezione = bocca) deve essere grande, mentre quello al denominatore (volume delle cavità di risonanza) deve essere piccolo.<sup>12</sup> A questo punto, fatte salve le doverose caratterizzazioni timbriche ed espressive della vocalità rinascimentale, possiamo affermare che la citata postura del cantore dell'epoca, descritto a «bocca aperta e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici» avrà impedito l'emissione di suoni più acuti di quelli che sono possibili nella tessitura media o al massimo medio-alta. Concludiamo ammettendo che la nostra concezione di *voce alta* ci può portare in un'altra direzione rispetto alla realtà del Rinascimento.

*Soave.* Dobbiamo subito domandarci quanto lo saranno state le voci dei bassi (*bassus*) e dei baritoni (*tenor*), che immaginiamo dotate di una struttura intensa e risolutiva, qualora intonate una quarta al grave rispetto alle omologhe sezioni di un coro moderno. Uno sguardo alle frequentissime critiche dei teorici e alle loro aspre condanne nei confronti del suono dei cantori ci aiuterà a capire meglio la situazione, e a immaginare che l'ideale della voce soave era in molti casi ben lungi dall'essere raggiunto. Le voci mostravano numerosi difetti il cui elenco, lungo e vario, è facilmente riscontrabile quasi in ogni trattato antico. Si va dai suoni nasali a quelli emessi «con impeto et furore a guisa di bestia»,<sup>13</sup> dai «suoni rauchi, simili a quelli di un calabrone chiuso in una borsa di cuoio»<sup>14</sup> alle «grida barbariche»,<sup>15</sup> fino a quelli emessi con intonazione imprecisa. Secondo quanto afferma Luigi Dentice per bocca di uno dei due personaggi dei suoi *Duo dialoghi della musica*, certi Paolo Soardo e Giovanni Antonio Serone, «tutti errano in qualche cosa, o nella intonazione, o nella pronuntiatione, o nel sonare, o nel fare passaggi, ovvero nel rimettere e rinforzar la voce quando bisogna...».<sup>16</sup> Particolarmente interessante è la risposta dell'altro protagonista del dialogo, che afferma «A' questo modo non ve ne piacerebbe alcuno»,<sup>17</sup> sentenziando che nessun cantore è esente da alme-

<sup>12</sup> Questa seconda condizione è assicurata dall'abbassamento del velo del palato, conseguente all'avanzamento-innalzamento della lingua dovuto alla postura di quest'ultima, che i cantori antichi tenevano a contatto con gli alveoli dell'arcata dentaria inferiore (cfr. il paragrafo contenente la nota 23).

<sup>13</sup> ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>14</sup> HERMANN FINCK, *Practica musica*, Wittemberg, G. Rhau Erben 1556, p. Ss iij (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> LUIGI DENTICE, *Duo dialoghi della musica* [...], Roma, Vincenzo Lucrino, 1553, dialogo secondo, p. [2] (ristampa anastatica a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988 (Musurgiana; 3)).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

no una delle colpe; oppure che il suo interlocutore è troppo perfezionista, e che bisogna accontentarsi... Possiamo immaginare che qualunque soavità dovesse ragionevolmente essere disturbata dalle inesattezze, le mancanze e gli errori-orreri dei cantori.

*Forté.* Per quanto riguarda la musica profana sappiamo come fosse eseguita da pochissimi cantori e che, come diceva il già citato Zarlino, «nelle Camere si canta con voce più sommessa, e soave, senza fare alcun strepito».<sup>18</sup> Di contro le cappelle musicali erano formate da poco più di una decina di persone il cui suono, evidentemente, era destinato a diluirsi e a perdersi all'interno delle grandi basiliche. Per quanto riguarda ancora la musica sacra occorre sottolineare che lo spessore sonoro delle voci era anche attenuato dal fatto che le cappelle cantavano rivolte verso l'altare, conformi ad un impianto teologico della liturgia fortemente teocentrico. Il fulcro dell'azione sacra era l'altare e lì, oltretutto, troneggiava chi sosteneva e pagava la cappella musicale. Come si nota nella numerosa iconografia musicale che ci è pervenuta, i cantori voltavano le spalle all'assemblea-pubblico, ed il loro suono si concentrava nel presbiterio (si vedano le figure). Bisognerà attendere la nascita della policoralità per vedere riconosciuta la *valenza percettiva* dell'assemblea come elemento fruente e attrattivo per gli esecutori. Anche in questo caso, però, si può ben immaginare quale potesse essere stato l'impatto sonoro di un esiguo gruppo di cantori innalzato su un piccolo palco all'interno di una grande basilica,<sup>19</sup> o magari fatto salire fino all'altissima balaustra della lanterna della cupola di San Pietro a Roma.<sup>20</sup>

Inoltre la voce emessa in falsetto dai cantori rinascimentali, per sua caratteristica fisiologica, si alimenta solo attraverso una vibrazione parziale delle corde vocali, le quali entrano in movimento o solo sul bordo esterno, senza compartecipazione dell'intero *conus elasticus*, oppure soltanto con la porzione longitudinale anteriore. In entrambi i casi lo spessore sonoro, soprattutto per quanto riguarda i suoni centrali della tessitura, sarà molto minore rispetto a quello ottenuto attraverso la vibrazione completa delle corde, ciò che rego-

<sup>18</sup> ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>19</sup> Si può inoltre immaginare come in questi grandi luoghi non riscaldati la presenza di un pubblico numeroso potesse creare una corrente aerea ascensionale, e che questa contribuisse a disperdere il suono verso l'alto.

<sup>20</sup> WOLFGANG WITZENMANN, *Otto tesi per la policoralità*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della giornata internazionale di studi, Messina 27 dicembre 1980*, a cura di Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Miscellanea musicologica; 3), p. 8; cfr. anche ARNALDO MORELLI, "La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente a più cori". *Spazio chiesastico e dimensione sonora*, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 294-301.

larmente avveniva nell'emissione dei suoni da parte del *bassus* e del *tenor*. Ne consegue inoltre che all'interno dell'impianto fonico generale il suono della voce in falsetto non soltanto sarà stato poco presente, ma ad esso si saranno dovuti conformare gli altri cantori per far sentire le diverse linee polifoniche, regolando e bilanciando i livelli sonori. Tale ricerca di equilibrio appariva tra le necessità e i doveri più importanti che spettavano ai cantori, attribuiti loro dai teorici del tempo. Per lo stesso motivo, infine, le raffinatissime capacità improvvisative dei cantori e i loro ricercati abbellimenti non avranno certo dovuto subire l'opposizione del corpo sonoro delle altre voci, che si saranno assottigliate e alleggerite per lasciare spazio alle loro preziose ed apprezzate evoluzioni.

*Chiara*. Su questo non sembrano esistere troppi dubbi. L'ipotesi che il suono rinascimentale fosse tendenzialmente chiaro è confortata da alcune situazioni di natura acustica e fisiologica, che vogliamo analizzare.

La prassi di cantare davanti al *librone* obbliga i cantori a mantenere la fronte alzata, con il collo alquanto piegato e tirato verso l'alto, come ci mostrano le numerose stampe che raffigurano le antiche cappelle durante una esecuzione. In questa posizione l'osso ioide,<sup>21</sup> e in particolare il muscolo tiro-ioideo che lo collega alla laringe impongono a quest'ultima una posizione alta, con il risultato di ridurre la distanza della sorgente del suono dal risonatore buccale. La conseguenza immediata è l'emissione di un suono piuttosto chiaro, che non ha nessuna possibilità di arrotondarsi e di scurirsi.<sup>22</sup> Inoltre l'impossibilità di utilizzare verso il basso l'elasticità motoria del muscolo crico-tiroideo (poiché tirato in direzione opposta per l'allungamento del collo), che diversamente avrebbe potuto far ottenere un allungamento delle corde vocali, impedisce di fatto qualunque eventuale ipotetico meccanismo di copertura dei suoni, lasciandoli definitivamente di colore chiaro.

Può essere molto interessante in questo senso occuparsi del suggerimento fornito da Giovanni Camillo Maffei a proposito della posizione della lingua. Nella sua sesta regola egli afferma che essa deve essere mantenuta distesa e in avanti «in modo che la punta arrivi e tocchi le radici dei denti di sotto».<sup>23</sup> Tale posizione risulta perfettamente in linea con la prassi vocale del Rinasci-

<sup>21</sup> Si tratta di un piccolo ma importantissimo legamento osseo a forma di 'U', che sovrasta la laringe attraverso la connessione con la membrana tiro-ioidea e si innesta all'interno della base della lingua.

<sup>22</sup> Si potrebbe ottenere un certo scurimento utilizzando l'arretramento della parete oro-faringea, ma il suono si colorerebbe inesorabilmente di una inopportuna componente gutturale.

<sup>23</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra*, cit., p. 34.



mento che, come abbiamo visto, non prevedeva nessun meccanismo di copertura dei suoni, e persegue coerentemente lo stesso obiettivo del paragrafo precedente. Quello di mantenere la lingua distesa fino a toccare gli alveoli dell'arcata dentale inferiore è infatti un consiglio che si dà ai cantori moderni nel caso in cui li si voglia aiutare ad ottenere velocemente un timbro più chiaro, senza correre il rischio di schiacciare i suoni. Per maggiorare l'effetto correttivo si può anche far precedere i suoni dalla consonante 'L' se si tratta di un vocalizzo, oppure sostituire la 'L' a tutte le consonanti del brano. In questo caso si costringe la lingua a toccare gli alveoli dell'arcata superiore, causando un ulteriore allungamento: l'effetto schiarente è straordinariamente apprezzabile.<sup>24</sup>

Un'altra interessante considerazione da fare è legata ancora una volta ad alcune importanti raccomandazioni che i teorici rivolgevano ai cantori. Si trattava di veri e aspri rimproveri, ma noi possiamo trarne interessanti motivi di riflessione. Ripetutamente si legge la ferma condanna dell'abitudine di cambiare le vocali, sostituendo quelle chiare a quelle scure. Citiamo a titolo esemplificativo un passo di Zarlino che riguarda espressamente questo argomento, ma gli esempi simili nella trattatistica coeva sono molto numerosi, e tutti esprimono coerentemente lo stesso concetto:<sup>25</sup>

[...] Ma sopra il tutto (acciocche le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore che si ritrova appresso molti, cioè di non mutar le Lettere vocali delle parole come sarebbe dire, proferire A in luogo di E, ne I in luogo di O, ovvero U in luogo di una delle nominate: Ma debbono proferirle secondo la loro vera pronuntia. [...] udimo alle volte alcuni sgridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate, e co atti e modi tanto contraffatti che veramente parino Simie, alcuna canzone, e dire come sarebbe *Aspra cara, e selvaggia e croda vaglia*, quando dovrebbero dire: *Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia*: chi non riderebbe? anzi (per dir meglio) chi non andrebbe in colera udendo una cosa così contraffatta, tanto brutta, e tanto horrida?

---

<sup>24</sup> Alcuni procedimenti di natura logopedica, volti a migliorare l'emissione gutturale e spostare in avanti le risonanze eventualmente retroflesse, prevedono l'adozione di particolari esercizi nei quali il paziente deve seguire con la punta della lingua gli spostamenti di una matita mossa dall'operatore. Questi, compiendo dei movimenti su un piano perpendicolare posto fuori dalle labbra del paziente, lo aiuta ad estroflettere la lingua, abituandolo ad accendere le risonanze lontane dalla cavità retro-faringea, che altrimenti sono la causa dei suoni gutturali, e anche di quelli che non risultano sufficientemente proiettati verso l'esterno.

<sup>25</sup> ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204. Maiuscole ed arcaismi conformi all'originale; la punteggiatura è stata attualizzata. Corsivo aggiunto dall'estensore.



Nonostante la gravità della cattiva prassi, che Zarlino definisce «contrafatta, brutta e horrida», i cantori preferivano continuare ostinatamente a prendersi queste critiche feroci piuttosto che abbandonare il vizio di cambiare le vocali scure e rotonde con quelle chiare, in particolare con la *A*, che di tutte è la più chiara.<sup>26</sup> Evidentemente possiamo concludere che, più che di un vezzo o di una moda diffusa, doveva trattarsi di una necessità di tipo fisiologico-fonatorio legata ai fattori di cui abbiamo appena parlato. Il bisogno di cantare con timbro chiaro doveva essere così irrinunciabile per i cantori da rendere loro inevitabile il subire simili umilianti condanne; ma soprattutto da portarli al punto di tradire le parole e il significato dei testi che proferivano (e sappiamo bene quanto la Retorica, la Dialettica e *l'ars oratoria* in genere fossero preziosamente legate all'arte musicale polifonica).<sup>27</sup>

Vista la particolare citazione madrigalistica usata da Zarlino per il suo esempio, si potrebbe pensare che tutto questo potesse avvenire solo nell'ambiente musicale profano, dove sarebbe ragionevole immaginare una maggiore libertà espressiva e di comportamento. Invece ciò che già dal 1474 esplicitamente si poteva leggere in un interessante trattato di Conrad von Zabern vanifica questo consolante pensiero.<sup>28</sup> Egli afferma di aver sentito alcuni cantare «*Dominos vabiscum, aremus*», poi commenta schernendosi dell'immagine di *arare i campi*.<sup>29</sup> Aggiunge nello stesso passo che da Francoforte a Coblenza e da lì fino a Treviri ha udito spessissimo la stessa cosa, soprattutto

<sup>26</sup> Ricordiamo come anche Vincenzo Galilei, dovendo argomentare intorno ai *madrigalismi* usati dai compositori per sottolineare alcune durezza espresse nel testo, come Zarlino ricorra proprio allo stesso titolo del madrigale: «[...] i nostri pratici Contrapuntisti [...] Aspro core e selvaggio, e cruda voglia [...] haveranno fatto tra le parti nel cantarlo di molte settime, quarte, seconde e seste maggiori; e cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltatori un suono rozzo, aspro e poco grato». Cfr. VINCENZO GALILEI, *Dialogo [...] della musica antica e della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, p. 88. Nel caso specifico di Zarlino, tuttavia, non sembra sufficiente immaginare che la sostituzione delle vocali con la *A* possa essere stata usata dai cantori solo con lo scopo di sottolineare il significato stridente del testo. Seppure in questo caso perfettamente plausibile, tale pratica infatti, come vedremo più avanti, era spesso applicata anche ai testi sacri senza nessun intento trasfigurativo sulle parole, ma puramente per esigenze fonico-timbriche.

<sup>27</sup> Un interrogativo provocatorio: la prassi vocale del Rinascimento non avrà per caso prediletto i suoni chiari semplicemente perché gli antichi erano particolarmente assuefatti a questo colore, obbligati dall'uso vincolante e consolidato del librone? E questa predilezione può essersi spinta fino a voler perseguire la tendenza estetica verso il chiaro a tal punto da creare il desiderio della figura dell'evirato cantore, che può essere considerato come l'estremizzazione assoluta di questa tendenza all'acuto?

<sup>28</sup> CONRAD VON ZABERN, *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, Mainz, Peter Schöffler, 1474, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibidem*: «[...] ita ut audiverim aliquos cantantes: *Daminus vabiscum, aremus...*, ut ego dicere ad mihi proximos: *absit a nobis arare*. Et revera a Francofortia usque ad Confluentiam, et ab inde usque ad Treverim cognovi hoc praecipue in scolaribus saepissime».

dagli scolari. Questo significa che l'abitudine di falsificare i suoni schiarendoli è ben radicata dal secolo prima, e non sembra nemmeno confinata entro il territorio italiano.

Forse può essere interessante notare come le cose non siano affatto cambiate nel corso dei secoli. Dopo il passaggio storico del Romanticismo alcuni cantanti d'opera non esitano tutt'ora a trasformare le vocali, scurendole notevolmente attraverso l'attivazione di un processo accentuato di copertura dei suoni. Ciò si è reso necessario per ottenere un particolare incremento energetico della risonanza di alcuni suoni armonici, che si attesta intorno ai 2500 Hertz, ed è detto *formante*. Con ciò al cantante diventa immediatamente possibile superare il muro dell'orchestra e arrivare al pubblico, da solo contro 80-120 professori d'orchestra.<sup>30</sup> La situazione, come si sa, è spinta così avanti fino a rendere incomprensibile il testo. Adesso come allora, e di nuovo in nome della tecnica vocale e per causa sua.

La configurazione sonora del coro rinascimentale anch'essa contribuisce a confermare la tendenza di perseguire l'ideale di chiarezza del suono da parte dei nostri predecessori. Se infatti da una parte abbiamo detto che il coro antico intonava i brani molto più al grave rispetto all'attuale coro moderno, dall'altra dobbiamo rilevare che lo sviluppo timbrico delle voci del coro rinascimentale si muoveva senza interruzione dal grave all'acuto attraverso un incremento timbrico costante, caratterizzato proprio da una sempre maggiore chiarezza. Dal colore scuro del *bassus* fino a quello chiaro del *cantus*, il coro antico mostrava chiaramente quale fosse la sua tendenza verso il timbro chiaro. Il *tenor* era una voce maschile di timbro baritonale,<sup>31</sup> e sopra di essa, particolarmente caratterizzante in questo senso, la voce dell'*altus* proseguiva la tendenza verso il chiaro. Essa era affidata non alle voci scure del contralto moderno, ma a quelle chiare e squillanti dei falsettisti e delle voci acute.<sup>32</sup> La linea del *cantus*, ovviamente, completava l'ascesa timbrica, affidata ai bambini, ai falsettisti acuti oppure ai castrati.

Questo particolare avanzamento timbrico verso il chiaro è invece completamente distrutto dalla disposizione fonica del coro moderno. Come accennato, la presenza delle voci scure dei contralti successive al timbro chiaro dei

---

<sup>30</sup> Ciò è divenuto necessario con l'aumento del fronte sonoro legato all'avvento dell'orchestra romantica, come già detto.

<sup>31</sup> Anticamente il *tenor* manteneva la melodia gregoriana al *cantus firmus*; di qui l'opportunità di affidarlo ad una voce dalla tessitura centrale, in modo tale che la sua riproduzione non si allontanasse dai canoni estetici e timbrico-vocali caratteristici delle melodie gregoriane.

<sup>32</sup> L'etimologia della parola parla chiaro. Si trattava di una voce alta, acuta, derivata dall'uso arcaico di contrappuntare la melodia del *cantus firmus* affidata al *tenor* con una seconda melodia originale: il *contratenor altus* (se posto sopra al *tenor*) e il *contratenor bassus* (se posto sotto al *tenor*). Da qui probabilmente derivano i nomi odierni.

moderni tenori rappresenta una inevitabile inversione di colore. Esso assume un andamento instabile, passando dal suono scuro dei bassi a quello chiaro dei tenori, per tornare scuro con l'arrivo dei contralti prima di schiarirsi di nuovo con i soprani. È il timbro rotondo e avvolgente dei contralti ad essere il maggior responsabile (nel bene e nel male) del suono di un coro moderno. Ottimo e imprescindibile eseguendo musica moderna e contemporanea, meno opportuno per il periodo rinascimentale. È ben noto come l'esecuzione di un motetto in formazione antica sia in grado di suscitare sensazioni di brillantezza e di lucidità timbrica notevolmente maggiori rispetto ad una sua realizzazione in formazione moderna. E questo nonostante quest'ultima abbia potuto intonare il brano anche una quarta sopra rispetto alla formazione in coro antico.

A proposito della conformazione del coro antico sembra utile riflettere su un aspetto che potrebbe rivelarsi significativo. Probabilmente può esserci qualcosa di più rispetto alle problematiche legate alla questione parallela se sia opportuno eseguire la musica antica con i moderni strumenti oppure no. Il compositore rinascimentale ha infatti adottato certe soluzioni compositive, o ha preferito certe figurazioni contrappuntistiche rispetto ad altre, perché aveva bene in mente quale fosse il suono delle voci del suo tempo, e soprattutto quale sarebbe stato l'effetto fonico che esse avrebbero sortito in quella particolare situazione. Sappiamo che la resa sonora di una dissonanza di tipo armonico è tanto più efficace quanto più è affine il timbro delle parti alle quali essa è affidata. Partendo da questo presupposto, ad esempio, sarebbe interessante affrontare un lavoro di tipo statistico e verificare quante volte il compositore rinascimentale abbia voluto affidare le dissonanze, i ritardi e gli urti armonici al *tenor* insieme all'*altus*, e quante altre invece li avrà voluti distribuire tra *tenor* e *cantus*. In altre parole ci si può interrogare su quali siano le due sezioni del coro antico sulle quali sia caduta la maggiore quantità di dissonanze di tipo armonico, per tentare di dedurre che il loro timbro doveva presumibilmente risultare piuttosto simile. In particolare sarà interessante verificare il risultato nelle due situazioni ipotizzate: a rigore di logica dovrebbe essere la combinazione *tenor-altus* ad assicurarsi il maggior numero di occasioni dissonanti, piuttosto che quella *tenor-cantus*, che appare più funzionale nel caso di un coro moderno. Come abbiamo accennato in precedenza, la particolare configurazione timbrica del coro antico determinava una interessante assonanza di colore tra il *tenor* e l'*altus*. Le ricordiamo entrambe affidate a voci maschili, l'una contigua all'altra rispetto al timbro, la seconda costituita come uno sviluppo all'acuto dell'altra. Sotto questo aspetto esse appaiono completamente diverse dalla coppia *tenore-contralto* dell'attuale coro moderno, nel quale rappresentano due universi timbrici estremamente lontani l'uno dall'altro: una dissonanza tra di loro non avrebbe nessun effetto

apprezzabile.<sup>33</sup> Possiamo anche supporre che la coppia *altus-cantus* possa aver dato risultati discutibili sul piano della resa delle dissonanze e anche su quello dell'amalgama, nel caso in cui volessimo ipotizzare una aggregazione tra un castrato contralto e di un bambino soprano, a causa della potenza di suono del primo rispetto a quella del secondo.

È chiaro che possiamo andare avanti quanto si vuole ad analizzare le molteplici possibilità di intreccio polifonico-timbrico che si offrivano alla penna dell'antico compositore, ma non è questo il nostro intendimento. Piuttosto, in conseguenza di queste premesse, vogliamo ipotizzare una conclusione: l'utilizzazione di voci moderne con un timbro diverso da quello del Rinascimento può falsare l'intera costruzione dell'opera musicale, perché mina alla base la costruzione contrappuntistica, il movimento delle parti, la distribuzione delle dissonanze, l'entrata delle sezioni, insomma, l'intero costruito compositivo. In altre parole possiamo ragionevolmente chiederci: se Giovanni Pierluigi da Palestrina avesse avuto a disposizione il quadro fonico che sprigiona da un moderno coro a voci miste, le sue scelte contrappuntistiche all'atto della creazione dei suoi tanti capolavori sarebbero state diverse? Avremmo adesso un'altra *Missa Papae Marcelli* molto diversa da quella che è giunta fino a noi? Dobbiamo ammettere di sì, e possiamo (scherzosamente) dire che abbiamo corso il rischio di perdere tanti capolavori...<sup>34</sup>

Ma c'è il rovescio della medaglia. Per sentire l'effetto reale che il compositore aveva cercato utilizzando i suoni delle voci del Rinascimento, dovremmo usare le stesse voci del Cinquecento?

Al di là delle menzionate distorsioni e delle (umane) esagerazioni dei cantori rinascimentali, e sopravanzando il quesito se si possa sostituire la voce perduta dell'evirato cantore con quella dei falsettisti e degli attuali controtenori, dal punto di vista strettamente vocale dobbiamo forse ritenere che la distanza tra le esecuzioni moderne e quelle *autentiche* rinascimentali dovrebbe essere notevole a causa di alcune trasformazioni fisiologiche, intervenute ad alterare i parametri vocali durante i cinque secoli che ci separano dal Rinascimento.

È ragionevole supporre che l'altezza media dell'uomo moderno, aumentata di così tanto rispetto a quella di un uomo del Rinascimento,<sup>35</sup> possa avere avuto

<sup>33</sup> Ipotizziamo una dissonanza distribuita tra i tenori e i contralti: i primi impegnati nell'emissione acuta del SOL<sub>3</sub> (suono reale), e i secondi comodamente distesi sul FA<sub>3</sub>, prima di risolvere l'urto scendendo al MI<sub>4</sub>. In questo caso la diversità timbrica affievolisce notevolmente la portata della dissonanza. La stessa situazione affidata alla coppia *tenor-altus* del coro antico avrebbe sortito un effetto molto più efficace.

<sup>34</sup> D'altra parte siamo ben certi che tali geni della composizione avrebbero saputo partorire altrettanti capolavori se avessero avuto a disposizione il nostro coro moderno.

<sup>35</sup> Ne sono testimonianza le dimensioni delle tombe, l'altezza delle porte dei palazzi del Cinquecento, la grandezza delle armature, le descrizioni e le testimonianze dei contemporanei...

conseguenze non trascurabili sul timbro della voce. Le corde vocali si sono evidentemente anch'esse allungate a causa della maggiore incidenza dell'ipofisi – e soprattutto degli ormoni da essa comandati – sulle ossa e sulle cartilagini laringee che ne determinano le dimensioni. Di conseguenza si può immaginare che il timbro possa avere subito un certo scurimento, collegato ad un abbassamento della frequenza media dei suoni.<sup>36</sup>

Per non parlare delle voci dei *pueri*. Al contrario di quelli rinascimentali, i nostri bambini sono involontariamente sottoposti ad un bombardamento ormonale causato dall'ingestione di cibi particolarmente ricchi di tali sostanze. Questo fatto incide profondamente sullo sviluppo scheletrico oltre che su quello linfatico-metabolico. Siamo infatti a conoscenza di un processo di trasformazione delle voci umane, le quali sembrano subire una sorta di crescente mascolinizzazione delle frequenze e dei timbri, per cui possiamo affermare che il suono cristallino delle voci bianche del Rinascimento possa essersi trasformato attualmente in qualcosa di diverso. Le voci dei bambini adesso sono infatti alquanto corpose e di una pasta piuttosto *lanosa*, avendo perso la consistenza brillante, leggera e *setosa* che caratterizzava le loro voci anche solo pochi decenni fa. Oltretutto la muta sesso-vocale interviene molto in anticipo rispetto alla norma, e il periodo efficiente di attività della voce bianca si è molto contratto, rendendo poco fruttuosa tutta la gran massa di sforzi che occorre fare per portare a efficace maturazione l'emissione di un bambino.

Abbiamo velocemente accennato alla possibilità di sostituire i castrati con le voci dei falsettisti. Non vogliamo liquidare la complicata questione con pochi pensieri, ma dobbiamo ammettere che la laringe di un castrato doveva essere completamente diversa da quella di un falsettista, che nella maggioranza dei casi appartiene ad un baritono. A causa delle rivoluzionarie trasformazioni ormonali coincidenti con la pubertà, che invece venivano quasi totalmente impediti<sup>37</sup> all'atto della castrazione, la laringe di un cantore evirato si conservava di dimensioni ridotte, simile a quella di un bambino in età prepuberale. Inoltre essa si manteneva ad una distanza minore dal risonatore buc-

---

<sup>36</sup> Si può ritenere che l'aumento dell'altezza possa avere avuto una qualche ripercussione anche sulla pressione sanguigna e quindi sulla frequenza cardiaca. Tant'è che il valore di 60 battiti al minuto del polso umano, identificato nei trattati antichi come la tipica velocità del *tactus*, adesso sembra essersi attestato sopra ai 70 battiti. Sarebbe interessante interrogarsi sulla possibilità che questo fatto possa avere avuto una sua influenza anche sul timbro vocale: per esempio collegandolo al probabile maggiore afflusso di sangue alle corde vocali, che potrà verosimilmente aver causato una loro maggiore tonicità e uno spessore maggiore.

<sup>37</sup> Era di fatto impedita la produzione del testosterone da parte dei testicoli, ma una minima parte della sostanza ormonale era comunque secreta dalle ghiandole surrenali, che ovviamente non venivano asportate.

cale rispetto a quella di un cantore non castrato (anche solo a causa del minore peso), cosa che attribuiva al suo proprietario un timbro molto particolare, in grado di mandare letteralmente in visibilio il pubblico degli ascoltatori.<sup>38</sup> Le corde vocali più corte e sottili di quelle di un uomo permettevano delle agilità non solo di fraseggio ma anche di suono vero e proprio che ponevano i castrati nell'Olimpo del teatro musicale e non solo. Il fatto sostanziale era che le loro corde vocali si muovevano in tutta la loro lunghezza e soprattutto in tutta la loro larghezza, coinvolgendo nella vibrazione anche l'intera mucosa del *conus elasticus*. Sotto una spinta aerea notevolissima, sostenuta da una capacità polmonare particolarmente rilevante a causa dell'intenso allenamento vocale-muscolare, ma soprattutto – proprio per questo – spinta da una elasticità diaframmatica notevole, la voce doveva uscire piena, lunga, penetrante, fasciosa, inquietante.<sup>39</sup>

Torniamo a leggere i trattati antichi, e ci stancheremo di contare la gran quantità di volte in cui il verbo *offendere* appare in riferimento alla percezione (*offendere l'udito; recare offesa all'ascoltatore*). Cerchiamo di superare la facile occasione di pensare ad un semplice arcaismo, e proviamo a chiederci se l'uso tanto ripetuto di questo verbo dal significato così forte e specifico non possa avere una giustificazione di natura puramente percettiva. Pensiamo al nostro orecchio ed entriamo al suo interno, osserviamo il *timpano*, i tre ossicini della *staffa*, l'*incudine* e il *martello* (i più piccoli e delicati del nostro corpo) che trasmettono le vibrazioni alla *finestra ovale*, vediamo la preziosa

---

<sup>38</sup> Alcune delle leggende che aleggiano intorno ai castrati, però, possono essere in qualche modo ridimensionate. I fiati di lunghezza stupefacente di cui si sente a volte parlare erano solo in parte causati dal disequilibrio tra le corde vocali piccole come quelle di un bambino e la gabbia toracica grande come quella di un uomo (ma più elastica, a causa della mancata ossificazione delle cartilagini che collegano le costole allo sterno). Il resto era determinato dall'enorme quantità di esercizi e di allenamenti vocali ai quali un castrato si sottoponeva per mantenersi ai livelli artistici altissimi che gli erano richiesti. Anche l'abilità nelle acrobazie vocali può essere collegata con questo fatto. Infine possono essere messi in discussione pure l'intensa e licenziosa vita amorosa, e il fascino che erano loro attribuiti: lo squilibrio ormonale, l'assenza di testosterone (ormone preposto allo sviluppo generale dell'organismo e al metabolismo delle proteine) e la conseguente quasi totale eliminazione della inibina dal loro corpo (altro ormone preposto ad equilibrare la crescita attraverso l'opposizione alle gonadotropine dell'ipofisi) dotavano i castrati di un corpo alquanto sproporzionato, dall'aspetto a pera (disfunzioni ipofisarie), praticamente glabro e sofferente di numerosi disturbi linfatico-ormonali.

<sup>39</sup> La loro voce asessuata doveva proprio per questo essere inconfondibile. L'ascolto della famosa registrazione della voce di Alessandro Moreschi, evirato cantore della Cappella Sistina, avvenuta tra il 1902 e il 1904, al di là delle inaccettabili aberrazioni estetiche, mostra in alcuni brevi episodi acuti (e solo in quella tessitura) una pasta ed un colore particolarmente fascinosi, non riconducibili a nessuno dei canoni estetici esistenti.

*cochlea*, l'organo del Corti e riflettiamo su un fatto molto significativo: il nostro organo dell'udito, così importante da svilupparsi per primo durante la vita prenatale, tra tutti gli organi dei sensi è l'unico privo della possibilità di chiudersi per proteggersi dal mondo esterno.<sup>40</sup> Insomma non ha le palpebre come l'occhio, e in caso di forte rumore non può difendersi. Facciamo un altro passo in avanti, e riconosciamo che il mondo in cui viviamo è estremamente rumoroso, o almeno lo è assai di più di quello di cinquecento anni fa.<sup>41</sup> Possiamo dunque immaginare il nostro delicatissimo timpano mentre cerca di preservarsi e proteggersi dai tanti rumori esterni. Può farlo solo indurendo le sue fibre e irrigidendo i suoi muscoli tensori per diminuire l'ampiezza delle sue vibrazioni. Risultato: siamo dotati di una capacità uditiva molto meno raffinata di quella dei nostri antichi predecessori. E questo spiega il numero esorbitante di scale e di accordature che esistevano nell'antichità, mentre noi siamo in grado di apprezzarne e riconoscerne solo due: la scala maggiore e quella minore.<sup>42</sup> Se poi siamo potuti diventare così tanto connaturati e assenzienti con quell'insieme di suoni stonati rappresentato dalla scala temperata vuol proprio dire che la nostra sensibilità uditiva si è molto indebolita. Ma allora come possiamo godere delle raffinatezze di cui si nutriva la musica

<sup>40</sup> In caso di pericolo proveniente dall'esterno gli occhi possono difendersi chiudendo le palpebre, la lingua può proteggersi chiudendo le labbra, le mani possono chiudersi a pugno e il naso può smettere di respirare, almeno per un po'. L'orecchio no: è condannato a sentire incessantemente. Sarà per questo che abbiamo un campo di udibilità estremamente ristretto rispetto alla maggioranza degli animali? Tanto non dobbiamo difenderci dai predatori, noi...

<sup>41</sup> Per dovere riportiamo un divertente passo dal *Contrasto musico* di Grazioso Uberti, che descrive i rumori della città e sembra contraddire quanto scritto sopra: «Discordanti sono le Campane, offendono l'orecchie li martelli dei Bottegari, fanno tremare le viscere gli stridi delle Seghe, noiosi sono i tumulti che si fanno per le strade e per le piazze; Introna il capo il corso delle Carrozze e dei Carri». Ma quando parla della vita in campagna si lamenta ugualmente dei minimi rumori, al punto che si capisce trattarsi di una specie di scherzo poco attendibile: «[...] si sentono li cani che abbaiano; altri animali che strepitano; gli Operarij che gridano; le Contadine che cantano; le Cicale che assordano; li Guffi che inquietano; li Grilli che annoiano; le Rane che molestano». Ma oltre alla risibile presenza dei gufi, delle rane e dei grilli, è poco dopo che si rivela la riuscitissima burla, quando afferma che «anche gli Amici della solitudine ne gli eremi e nelle caverne soffrono l'importunità dell'Echo.» D'altra parte chi parla è uno dei due personaggi protagonisti del dialogo, e si chiama Giocondo. L'altro è Severo. Cfr. GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico, opera dilettevole*, Roma, Lodouico Grignani, 1630, parte prima, pp. 5-6, (ristampa anastatica a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1991 (Musurgiana; 5).

<sup>42</sup> Impressiona la sbalorditiva quantità di accordature diverse che venivano utilizzate nel passato. A scopo dimostrativo si veda PATRIZIO BARBIERI, *Acustica accordatura e temperamento nell'Illuminismo veneto. Con scritti inediti di Alessandro Barca, Giordano Riccati e altri autori*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Istituto di Paleografia musicale. Serie I: Studi e testi; 5).



antica, anche solo dal punto di vista dell'intonazione?<sup>43</sup> E come possiamo cogliere tutta la suadenza espressiva di un *deuterus*, senza limitarci a dire che «serve a musicare i testi malinconici»?

Si tratta di un condizionamento molto grave se si pone a confronto questa situazione musicale con quella pittorica, come all'inizio di questo scritto.<sup>44</sup> La limitazione di usare solo i sette suoni della scala, senza poter adottare nessuna sfumatura intonativa, è una cosa alla quale adesso siamo perfettamente abituati dall'uso della nominata scala temperata; anzi, ci sembrerebbe strano il contrario. Ma la drammaticità della costrizione balzerebbe subito agli occhi se pensassimo ad un pittore che fosse obbligato a dipingere i suoi quadri usando solo i sette colori puri dell'arcobaleno senza poterli miscelare, impedendogli quindi quelle miracolose sfumature di cui si nutrono i capolavori della pittura.<sup>45</sup> Nessun pittore, di nessuna epoca storica, accetterebbe di sottostare a questo malvagio e penalizzante condizionamento. Quindi, mentre da una parte abbiamo Rossini, che è riuscito a scrivere i suoi capolavori usando proprio e soltanto le sette note-colori (ci troviamo in piena epoca temperata), dall'altra ci sono i compositori rinascimentali, che invece hanno scritto tutte le loro opere avendo davanti agli occhi-orecchi una tavolozza ricca di una grandissima varietà di note-colori, ma che noi abbiamo purtroppo completamente perduto.<sup>46</sup>

La questione, quindi, non sembra dover rimanere circoscritta intorno ad argomenti isolati, come il dibattito sulla presenza delle donne contrapposta all'uso dei falsettisti, o la ricerca dell'intonazione antica contrapposta a quella moderna temperata. Nel dibattito tra coro antico e coro moderno, tra voci perdute e suoni da riconquistare, vogliamo concludere con un'ultima provo-

<sup>43</sup> I musicisti orientali e anche mediorientali non lontani da noi, sono in grado di eseguire ed apprezzare raffinatissime variazioni dell'intonazione dell'ordine di pochi *cents*. Queste delicate modificazioni sono applicate anche alla 'tonica', che si mostra con diverse angolature intonative a seconda del punto in cui si trova nella composizione.

<sup>44</sup> Ho già avuto modo in passato di esprimere questa riflessione, ma in questa occasione ritengo opportuno riprendere brevemente un concetto. Cfr. WALTER MARZILLI, *Musica, pittura e cinema: interazioni*, «Lo spettacolo», XLVII, n. 3, luglio-settembre 1997, pp. 285-299.

<sup>45</sup> E già questo sarebbe un vantaggio del pittore sul musicista: tra i sette colori dell'arcobaleno, infatti, alcuni sono il frutto della fusione di altri due, quindi già ben amalgamati.

<sup>46</sup> In questo senso vogliamo aggiungere un'ulteriore considerazione. Dopo l'affermazione del temperamento sulle scale antiche abbiamo testimonianza di numerose critiche rivolte ai compositori, che li accusavano di spregiudicato modernismo, di atteggiamenti audaci riguardo all'uso delle dissonanze, di asprezza delle armonie... Non potremmo addebitare ciò anche allo scontro di due fattori incompatibili? Da una parte i compositori, che potevano adottare alcune nuove soluzioni armonico-melodiche permesse loro dall'adozione dei gradi equiparati ed equivalenti della scala temperata (modulazioni, transizioni, accordi dissonanti ecc.); dall'altra gli strumentisti e gli strumentisti, che continuavano ad intonare gli intervalli ancora secondo le scale precedenti...



catoria riflessione. Immaginiamo che una qualche radiazione cosmica, o un fenomeno termico estremo, o ancora una trasformazione dell'atmosfera abbiano potuto alterare le cellule del legno e indurito le sue fibre, rendendolo inutilizzabile per la costruzione degli strumenti musicali. Cosa faremmo allora di tutta la musica strumentale? Abbandoneremo tutte le orchestre, rimaste senza tutta la famiglia degli archi, dei legni, senza le arpe; faremo tacere tutti i trii, i quartetti; getteremo nel silenzio tutti i pianoforti del mondo... Saremo disposti a distruggere per sempre un così grande tesoro della cultura? Oppure decideremo di ricostruire gli strumenti con un ottimo legno sintetico, ottenuto facilmente magari con i polimeri di alcune leghe particolari, cercando di abituarci al nuovo suono che questi emetteranno?

È proprio quello che abbiamo fatto quando abbiamo perduto per sempre i cantori del Rinascimento. Ed è quello che dobbiamo continuare a fare.



WALTER MARZILLI

*A truly lost voice?*

By paraphrasing the title of a well-known text on the castrati<sup>1</sup> the question we would like to ask is: should we extend the list of lost voices to include – along with the castrato singers – also the more general voices of the Renaissance choir? Or stated in other words: will we ever be able to have a reconstruction of the sound of a Renaissance choir that is sufficiently reliable? While the removal of the plaster covering a Renaissance fresco will restore the original colours and authentic brushstrokes, the dust of an ancient music manuscript conceals only a few traces of ink immersed in profound silence. How can one reconstruct those lost voices? Are they really buried with their owners and irremediably decomposed? Or have they left some trace that can enable us to reconstruct them?

One unavoidable necessity, obviously, is that we must continue to pursue the paths of research, the exploration of the repertoire and the study of the contemporary treatises. It is above all in this last field that we hope to find opportunities for reconstructing the former sound. But there is a difficulty that we must not underestimate. For if we think about the matter seriously, we have to admit that any attempt at reconstructing a *lost* sound<sup>2</sup> by reading a description on paper may arouse the same nebulous perplexities as those of anyone wishing to study singing by correspondence.

Moreover the writers of the Renaissance treatises could not have had the slightest suspicion that their musical aesthetics was to be separated from ours by the tempestuous passage of Romantic music, with the consequent enormous changes in musical aesthetics, vocal technique and instrumental technique.<sup>3</sup> Perhaps this explains why they were satisfied with saying: “singers

---

<sup>1</sup> SANDRO CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore*, Torino, EDT, 1995.

<sup>2</sup> We must still wait to call it such, so this adjective appears in italics. In any case it seems more reasonable to speak of an “attempt to get as close as possible” rather than of genuine reconstruction.

<sup>3</sup> The two techniques are not separable. The orchestras became bigger and bigger, and the strings passed definitively from the velvety sound of the soft gut strings to the more powerful sound of the metal strings. The bridge was forced to support increasingly great pressures, and this forced the instrument makers to strengthen the whole structure of the instrument, to the detriment of the lightness of sound and colour. In the meantime the sound of the brass was also

will also have the following recommendation: that one way is that of singing in churches and in public chapels, and any another way that of singing in private chambers, for there one sings in full voice [...]”<sup>4</sup> without knowing that in the meantime their idea of *voce piena* would be completely modified by the technique of the vocal passage and by the covering of the sounds that took place in the Romantic period.<sup>5</sup>

When speaking of voices and vocal timbres we must also add that – over and above the ‘church’ and ‘chamber’ distinctions, which were apparently more a matter of different densities of sound than of any specific characteristics of timbre – the Renaissance period could count on a cohesive unity that made any possibility of misunderstanding unlikely. We can therefore imagine the contemporary treatise writers intent on describing the characteristics of the voices of their time without any specific explicative or applicative intention, but above all without perceiving the need to specify the characteristics of the contemporary sound plainly and unequivocally. This complicates our task enormously.

In spite of this necessary premise (which underlines the need to be cautious and reflective when approaching the historic texts), it is worth seeing what help we can draw from their consultation. In this perspective we can comment on a very important passage by Biagio Rossetti (known as *Rossetto*), in which the Veronese theorist uses four adjectives to define the parameters of timbre that constitute the ideal of a fine voice of his day:<sup>6</sup>

---

much greater than before, and above all these instruments were increasingly used in orchestral scores owing to the improvements brought about by the adoption of cylinders and especially valves. The same happened with the woodwind with the introduction of a greater number of keys. All of this did not just change the sound of the instruments, as one can well imagine: the irresistible need for balance between voices and instruments did the rest.

<sup>4</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558, terza parte, cap. 45, p. 204 (facsimile reprint New York, Broude Brothers, 1965 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature; 1).

<sup>5</sup> The earliest inklings of the vocal passage and the covering of sounds date to the 18th century, but the most evident episode seems to be the high C with full chest tone adopted by the tenor Gilbert Duprez in the part of Arnold in Rossini’s *Guillaume Tell*. It is not so much the episode in itself, as much as the astonishment that the sound aroused when it exploded and raged in a world still accustomed to the flourishes of the castrati and the falsetto sounds of men. The legendary c” is a note that can be easily emitted in falsetto by any male singer in any amateur choir. In this case it surely does not arouse the same mass admiration as when it is emitted in ‘full voice’ and assumes the features of a thundering high C.

<sup>6</sup> BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, Verona, Stefano Nicolini di Sabio e fratelli, 1529, p. [4]: «La voce perfetta è alta, soave, forte e chiara; alta perché sia sufficiente all’acuto, chiara per riempire le orecchie, forte perché non tremi né manchi, soave perché non

Perfecta vox est alta, suavis, fortis et clara. Alta ut in sublime sufficiat, clara ut aures impleat, fortis ne trepidet, aut deficiat. Suavis, ut auditum non deterreat, sed potius, ut aures demulceat et ad audiendum [=audientium] animos blandiendo ad se alliciat et confortet. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta (ut dicit Ysidorus) nequiquam erit.

The perfect voice is high, sweet, strong and clear: high because so that it is sufficient in the high register; clear to fill the ears; strong so that it is neither tremulous nor feeble; and sweet so that it does not disturb but rather caresses the ear and, blandishing the souls to listen, binds them to itself and comforts them. If any of these qualities are missing, in no way can the voice be perfect.

*High.* As we well know, because women were prohibited from entering the organ gallery, the particular structure of the Renaissance choir imposed the use of men's and/or boys' voices for the higher parts. For this reason certain limits in the upper range could not be exceeded. The result is that when today a modern choir – with the two higher parts given to the women – performs a piece from the Renaissance period, it sings it a third or fourth higher than would have been the practice five hundred years ago. To state the matter more clearly, we should say that a Renaissance choir sang the pieces a fourth below the pitch customary today. The concept of a *high* voice therefore assumes a considerably different connotation from that commonly referred to.

And that is not all. In practice the absence of the technique of the vocal passage prevented a change in timbre within the sections and limited the emission to a characteristic range: low for the lower voices and high for the higher ones, with the former always using chest resonance, the others always head and falsetto.<sup>7</sup> In the modern choir, on the other hand, when the voices are

---

spaventati l'udito, ma piuttosto perché accarezzi le orecchie, e con il blandire gli animi degli ascoltatori li attragga a sé e li conforti. Se manca qualcuno di questi elementi la voce non potrà essere in alcun modo perfetta, come afferma Isidoro.» It is worth noting that in PIETRO AARON, *Thoscanello in musica* [...] *nuovamente stampato con l'aggiunta da lui fatta et con diligentia corretto*, Venezia, Bernardino e Matteo de Vitali, 1529, Libro I, cap. V, p. Bii, we find a passage of almost identical content: «Voce perfetta, alta, suave e chiara: alta accio che in sublime sia sofficiente; suave accio che gli animi degli audienti accarezzi; chiara accio che empia gli orecchi. Se di queste alcun mancherà, non sarà detta perfetta voce». The author of this text is in fact Isidore of Seville (560-636), as mentioned by Rossetti: «Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, Libro III, cap. 20). Aaron's version corresponds to Isidore's original; Rossetti's version, instead, is more complicated, with the addition of the adjective *forte*.

<sup>7</sup> We should clarify the adoption of this simplistic (and in certain respects inexact) cataloguing

required to sing notes in the higher reaches of their range, they seem to add a new section to the choral group, given that the timbre and tone are so different from that of the central notes, which seem to be of a completely different general sonic substance.

There is also another matter, this time of a strictly physical-acoustic nature. How can we relate the adjective *high* to the seventh rule suggested by Camillo Maffei of holding “the mouth open and correctly, no more than when is done when one converses with friends”?<sup>8</sup> Though apparently unrelated to our reflections, this statement is instead extremely relevant if viewed in connection with Helmholtz’s Law,<sup>9</sup> which relates the frequency of sounds to the resonance chambers and the section of their aperture. Here we are not interested in calculating the real numerical values; we are merely satisfied with observing the relations between the factors. Hence we can notably simplify the mathematical equation, depriving it of the square root and the constants,<sup>10</sup> and define the frequency  $f$  of the sounds with the equation  $f = s/v$ , placing the section of the resonator at the numerator and its internal volume at the denominator. If we consider the human voice and attribute to it the relevant parameters, we should schematically consider the volume  $v$  of the resonators as consisting – in decreasing order – of the chest, the mouth and the cavities in the area of the so-called *mask*.<sup>11</sup> Instead we shall consider the section  $s$  as the aperture that puts the resonator in communication with the outside environment, i.e. the mouth. The result is that, to obtain the high frequencies of the

---

of the early voices. But a more valid identification of the resonances would take up too much space in this paper, so an adequate treatment of the subject is not possible here.

<sup>8</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due* [...], Napoli, Raymundo Amato, 1562, p. 34. The suggestion that Maffei gives to singers, that they keep their mouths half open – which he categorically defines a *rule* – seems an isolated instance, but almost all the treatise writers are conspicuously united in criticizing too open a position of the mouth. In this sense we can deduce that everyone is in agreement (Maffei directly and all the others indirectly) that singers should not open their mouths too much.

<sup>9</sup> German physiologist and physicist who lived from 1821 to 1894 and wrote an interesting treatise on the physiology of music: HERMANN VON HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonem-pfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunnshweig, Vieweg, 1863.

<sup>10</sup> Per completeness we give here the law in full:  $f_{Hz} = v \times s / 2\pi \sqrt{U \times v}$ , where  $v$  = speed of sound;  $s$  = section of the resonator;  $2\pi = 6,28$ ;  $U$  = volume of the resonator;  $u$  = volume of the resonator’s mouthpiece. As we shall see, the constants  $v$ ,  $2\pi$  and the square roots (which for the purposes of the actual calculations must obviously be considered) have been omitted and the two factors ‘ $U$ ’ and ‘ $u$ ’ unified to form a single value  $v$ .

<sup>11</sup> This consists of eight small suprapalatal cavities: two frontal, two maxillary, two sphenoid and two ethmoid. They perform only two functions associated with phonation: that of warming-humidifying the air and that of permitting the emission of high sounds. The attribution of other roles such as the insulation of the cranium and the cushioning of the brain do not seem to be sufficiently justifiable.

high sounds, the factor placed at the numerator (section = mouth) must be big, while that at the denominator (volume of the resonance chambers) must be small.<sup>12</sup> At this point, leaving aside the due timbral and expressive features of Renaissance vocality, we can assert that the above-quoted pose of the contemporary singer, who is described as holding his mouth “open and correctly, not more than when talking to one’s friends”, must have prevented the emission of sounds higher than those possible in the middle or, at most, middle-high register. Our conception of a *high voice*, therefore, can lead us in a direction that differs from the Renaissance situation.

*Sweet.* First of all we could wonder how sweet were the voices of the basses (*bassus*) and baritones (*tenor*), which we imagine were intense and resolute in structure when sung a fourth lower than the equivalent sections of a modern choir. A glance at the frequent criticisms of the theorists and their harsh condemnations of the sounds made by singers may help us to understand the situation better and to imagine that the ideal of a sweet voice was in many cases very far from being achieved. The voices showed many defects and the list of failings, long and varied, is found in almost every early treatise. The defects ranged from nasal sounds to those emitted “with impetus and fury, beast-like”,<sup>13</sup> from “raucous sounds, similar to those of a hornet trapped in a leather bag”<sup>14</sup> to “barbaric cries”,<sup>15</sup> right down to those emitted with imprecise tuning. According to Luigi Dentice, as expressed through one of the two characters in his *Duo dialoghi della musica*, Paolo Soardo and Giovanni Antonio Serone, “everyone makes mistakes in some thing, either in intonation, or in pronunciation, or in playing, or in making divisions, or in recovering and reinforcing the voice when the need arises...”.<sup>16</sup> Particularly interesting is the reply of the other character in the dialogue, who concludes “At this rate no one would be to your liking”,<sup>17</sup> implying that no singer is free of at least one of those faults; or that his companion is too perfectionist and that should not complain so much... We can imagine that all sweetness must reasonably have been disturbed by the imprecisions, failings and errors (or horrors) of the singers.

<sup>12</sup> This second condition is ensured by the lowering of the palatine veil, resulting from the advancing-raising of the tongue owing to the positioning of the tongue itself, which the early singers kept in contact with the gums of the lower arch (see the paragraph containing footnote 23).

<sup>13</sup> ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>14</sup> HERMANN FINCK, *Practica musica*, Wittemberg, G. Rhau Erben 1556, p. Ss iij, (facsimile reprint Bologna, Forni, 1969).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> LUIGI DENTICE, *Duo dialoghi della musica* [...], Roma, Vincenzo Lucrino, 1553, dialogo secondo, p. [2] (facsimile reprint ed. Patrizio Barbieri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988 (Musurgiana; 3)).

<sup>17</sup> *Ibidem*.



*Strong.* Regarding secular music we know that it was performed by a very small number of singers and that, as Zarlino said, “in chambers one sings with a more restrained and sweeter voice, without making any clamour”.<sup>18</sup> The musical chapels, on the other hand, were formed by about a dozen singers and their sound was evidently destined to get dispersed and lost inside the big churches. Another thing worth stressing about sacred music is that the sonic density of the voices was also dampened by the fact that the choirs sang facing the altar, in conformity with a strongly theocentric theological approach to the liturgy. The focus of the sacred action was the altar; besides, it was there that sat the person who paid for the musical chapel. As one notes from the abundant surviving musical iconography, the singers turned their backs on the congregation-public, and their sound was focused within the presbytery (see the figures). One had to wait for the birth of poly-chorality before the *perceptive importance* of the congregation was acknowledged as a relevant factor for the performers. But again, even in this case one can well imagine the impact made by a small group of singers placed on a small platform inside a large basilica,<sup>19</sup> or perhaps even made to climb up to the high balustrade of the lantern of the dome of St Peter’s in Rome.<sup>20</sup>

Furthermore, the falsetto voice used by Renaissance singers, owing to its physiological characteristics, was generated only by a partial vibration of the vocal chords, which vibrated either only on the outer edge, without the involvement of the whole *conus elasticus*, or only with the front longitudinal portion. In both cases the density of sound, above all in the middle of the range, is much smaller than that obtained by the complete vibration of the chords, as was standard practice in the sounds emitted by the *bassus* and *tenor*. The result was also that within the overall choral structure the sound of the falsetto voice would have not only been scantily present, but that the other singers would have had to adapt to it, by regulating and balancing the levels of sound, to make the different polyphonic lines audible. This search for balance was (significantly) among the most important requirements and duties that the contemporary theorists attributed to the singers. For the same reason,

---

<sup>18</sup> ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>19</sup> One can also imagine that the presence of a large audience in these large unheated places could create an ascending current of air, and that this contributed to the upward dispersal of the sound.

<sup>20</sup> WOLFGANG WITZENMANN, “Otto tesi per la policoralità”, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della giornata internazionale di studi, Messina 27 dicembre 1980*, ed. Giuseppe Donato, Rome, Torre d’Orfeo, 1987 (Miscellanea musicologica; 3), p. 8; see also ARNALDO MORELLI, ““La vista dell’apparato superbo, l’udito della musica eccellente a più cori”. Spazio chiesastico e dimensione sonora”, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 294-301.

finally, the highly refined improvisational skills of the singers and their stylish embellishments will surely not have met with opposition from the body of sound produced by the other voices, which would have duly made themselves sparser and lighter to leave room for their precious and highly prized evolutions.

*Clear.* On this point there seem to be few doubts. The conjecture that the Renaissance sound tended to be clear is supported by evidence of an acoustic and physiological nature, which we will examine here.

The practice of singing in front of the *librone* (large book) obliged singers to keep their heads raised, with their necks somewhat bent and tilted upwards, as is shown in numerous prints showing the chapels performing. In this position the hyoid bone,<sup>21</sup> and particularly the thyrohyoid muscle that connects it to the larynx gives the larynx a higher position, thus reducing the distance of the source of sound from the mouth resonator. The immediate consequence is the emission of a fairly clear sound, which has no possibility of rounding and darkening.<sup>22</sup> Moreover, the failure to be able to use the downward elasticity of the cricothyroidal muscle (since it is pulled in the opposite direction, because of the lengthening of the neck), which otherwise could have caused a lengthening of the vocal chords, in practice prevents any possible covering of the sounds, thus leaving them definitively clear in tone.

In this regard it is very interesting to examine the suggestion made by Giovanni Camillo Maffei concerning the position of the tongue. In his Sixth Rule he says that it must be kept distended and forward “in such a way that the tip arrives at and touches the roots of the lower teeth”.<sup>23</sup> This position seems perfectly in line with Renaissance vocal practice (which, as we have already seen, did not contemplate any mechanism for covering the sounds) and it consistently pursues the same objective as the preceding section. The advice to keep one’s tongue distended until it touches the roots of the lower dental arch is in fact also given to modern singers as a fast method for obtaining a clearer tone, without running the risk of crushing the sounds. To enhance the corrective effect one also adds the consonant ‘L’ before the sounds (in a vocalization) or replace all the consonants with an ‘L’ (in a piece). This forces the tongue to touch the roots of the upper arch and lengthens it further: the brightening

<sup>21</sup> This is a small but very important U-shaped osseous ligament that lies over the larynx through the connection with the thyrohyoid membrane and joins the base of the tongue.

<sup>22</sup> One could obtain a certain darkening by using the retreat of the oropharyngeal wall, but the sound would be inexorably coloured by an undesirable guttural component.

<sup>23</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due*, p. 34.

effect can be grasped with remarkable clarity.<sup>24</sup>

Another interesting consideration is once again connected with certain important recommendations addressed to singers by the theorists. Though they are harsh reproaches, we can draw from them interesting material for reflection. Repeatedly we encounter a firm condemnation of the habit of changing the vowels, replacing bright vowels with dark ones. As an example we will here cite a passage from Zarlino on this very subject, though similar examples in the contemporary theoretical literature are numerous and they all convey the same concept:<sup>25</sup>

[...] But above all (so that the words of the singing be understood) they must avoid an error that is found in many, i.e. not change the vowels of the words, as for example pronouncing A instead of E, I instead O, or U instead of one of the others. But they must state them according to their correct pronunciation. [...] At times we have heard some shriek (I cannot say sing) songs in very uncouth voices, and with acts and manners so artificial that they truly seem like monkeys, and saying things like *Aspra cara, e salvaggia e croda vaglia* when they should say *Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia*: who would not laugh? Or rather, who would not be driven to anger on hearing something so harsh, so ugly and so horrid?

Despite the gravity of this practice, which Zarlino describes as “artificial, ugly and horrid”, the singers obstinately continued to collect such criticism rather than abandon the flaw of changing the dark, round vowels with the bright ones, particularly the *A*, the clearest of all.<sup>26</sup> Clearly we can conclude

---

<sup>24</sup> Certain procedures of a logopaedic nature, aimed at improving guttural emissions and shifting retroflected resonances forward, call for particular exercises in which the patient must follow the movements of a pencil moved by the operator with the tip of the tongue. The movements on a perpendicular plane outside the patient's lips help him to flex the tongue outwards, accustoming it to trigger the distant resonances of the retropharyngeal cavity (which are otherwise the cause of guttural sounds) and also those not sufficiently projected outwards.

<sup>25</sup> ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, terza parte, cap. 45, p. 204 (the italics is added).

<sup>26</sup> It is worth remembering that Vincenzo Galilei, when it came to discussing the madrigalisms used by composers to emphasize a certain harshness expressed in the text, also refers, like Zarlino, to the same madrigal title: “[...] i nostri pratici Contrapuntisti [...] Aspro core e selvaggio, e cruda voglia [...] haveranno fatto tra le parti nel cantarlo di molte settime, quarte, seconde e seste maggiori; e cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltatori un suono rozzo, aspro e poco grato”. See VINCENZO GALILEI, *Dialogo [...] della musica antica e della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, p. 88. In the specific case of Zarlino, however, it seems unlikely that the replacement of the vowels with *A*'s was used by the singers solely to underline the harsh meanings of the text. Although it is perfectly plausible in this particular case, this practice, as we shall see below, was often applied also to sacred texts without any intention of colouring the words, but merely for phonic and timbral needs.

that, more than a foible or widespread fashion, it must have been a physiological-phonatory need connected with the factors we mentioned above. The need to sing with a clear timbre must have been so crucial to the singers as to make the subjection to humiliating censures bearable and, above all, induce them even to betray the words and the meaning of the texts uttered (and we know full well how closely rhetoric, dialectics and the *ars oratoria* in general were linked to the art of polyphonic music).<sup>27</sup>

Given the particular madrigal quoted by Zarlino as his example, one might deduce that all of this occurred exclusively in the secular musical domain, where it would be reasonable to imagine there being greater freedom of expression and behaviour. Instead this consoling idea is contradicted by what can be explicitly read already from the year 1474 in an interesting treatise by Conrad von Zabern.<sup>28</sup> He claims to have heard singers sing “Dominos vabiscum, aremus”, then mockingly comments the image of ‘ploughing the fields’.<sup>29</sup> In the same passage he adds that from Frankfurt to Coblenz and from there to Trier he very often heard the same thing, above all by students. This means that the habit of falsifying sounds by brightening them is well rooted already in the previous century and appears not to have been restricted to Italy?

It is also interesting to note that things did not change at all over the centuries. After the historical passage of Romanticism certain opera singers still have no compunction about transforming vowels, darkening them considerably by putting into effect an accentuated process of covering the sounds. This is made necessary to obtain a particularly vigorous increase in the resonance of certain harmonic sounds, which occurs around 2500 Hertz and is called a *formant*. In this way the singer can immediately overcome the barrier of the orchestra and reach the audience, alone against 80-120 orchestral players.<sup>30</sup> As we know, the situation is tendency can be pushed to the extent of making the

---

<sup>27</sup> A somewhat provocative question: is it not perhaps possible that the vocal practice of the Renaissance favoured clear sounds simply because the ancients were particularly accustomed to this colour, obliged as they were by the restricting and consolidated use of the “large book”? And could this inclination have been pushed to the point of wishing to pursue the aesthetic tendency towards clarity to such an extent as to create the desire for the figure of the castrated singer, who may be considered as the absolute extremization of this tendency towards high pitches?

<sup>28</sup> CONRAD VON ZABERN, *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, Mainz, Peter Schöffler, 1474, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibidem*: “[...] ita ut audiverim aliquos cantantes: Daminus vabiscum, aremus..., ut ego dicerem ad mihi proximos: absit a nobis arare. Et revera a Francofortia usque ad Confluentiam, et ab inde usque ad Treverim cognovi hoc praecipue in scolaribus saepissime”.

<sup>30</sup> This became absolutely necessary with the increase in the mass of sound associated with the advent of the Romantic orchestra, as mentioned above.

text incomprehensible. As before, this is again done in the name of, and because of, vocal technique.

The tonal organization of the Renaissance choir also contributes to confirm the tendency of our predecessors to pursue the ideal of clarity of sound. While on the one hand we have said that the early choir sang the pieces much lower than a modern choir, on the other we must observe that the various voices of a Renaissance choir extended uninterruptedly from bottom to top in a steady timbral progression featuring ever-increasing clarity. From the dark colour of the *bassus* up to the clear colour of the *cantus*, the early choir clearly showed the nature of its tendency towards a clear tone. The *tenor* was a male voice of baritone timbre,<sup>31</sup> and above it (and this was a particularly characteristic feature) the voice of the *altus* extended the tendency to clarity. It was entrusted not to the dark voices of the modern alto, but to the clear, ringing voices of falsettists and high voices.<sup>32</sup> Naturally this timbral progression was completed by the *cantus*, entrusted to children, high falsettists or castrati.

This particular timbral progression towards clarity is instead completely destroyed by the arrangement of the modern choir. As already mentioned, the fact that the dark voices of the altos follow the clear timbre of the modern tenors is inevitably an inversion of tonal qualities. This forms an unstable progression, passing from the dark sound of the basses to the clear sound of the tenors, then with a return to gloom with the arrival of the altos before once again brightening with the sopranos. It is the rounded and enveloping timbre of the altos that is the factor principally responsible (for good and ill) for the sound of a modern choir: it is excellent and indeed indispensable when performing modern and contemporary music, less suitable for the Renaissance period. It is well known that the performance of a motet using an early grouping is capable of arousing sensations of brilliance and timbral clarity considerably greater than in a performance by a modern group. And this happens in spite of the fact the modern choir could sing the piece even a fourth above the other choir.

Regarding the structure of the early choir it might be useful to reflect on one aspect that could turn out to be significant. There is probably more to it

---

<sup>31</sup> In former times the *tenor* held the Gregorian melody in the *cantus firmus*; hence the desirability to entrust it to a voice of the middle range, in such a way that it would not depart from the aesthetic and timbral-vocal canons characteristic of the Gregorian melodies.

<sup>32</sup> The etymology of the word is clear. It was a high-pitched voice derived from the archaic custom of counterpointing the melody of the *cantus firmus* entrusted to the *tenor* with a second, original melody: the *contratenor altus* (if placed above the *tenor*) and the *contratenor bassus* (if placed below the *tenor*). Most likely the present-day names derive from this.

than the problems connected with the parallel question of whether it is a good idea to play early music on modern instruments or not. The Renaissance composer adopted certain compositional solutions or preferred certain contrapuntal figurations to others because he had a clear idea of the sounds of the voices of his day, and above all of the phonic effect that they would have produced in that particular situation. We know that the sonic impact of a dissonance of a harmonic type is more effective if the parts making the dissonance are close in timbre. Taking this as a starting point, it would be interesting, for example, to carry out a statistical enquiry and verify how many times a given Renaissance composer entrusted the dissonances, retardations and harmonic clashes to the *tenor* together with the *altus*, and instead how many other times he distributed them between *tenor* and *cantus*. In other words, one could question which two sections of the early choir received the greatest amount of harmonic dissonance, in order to attempt to deduce that their timbre was presumably somewhat similar. In particular it would be interesting to verify the result in the two situations hypothesized: logic would say that the *tenor-altus* combination should be the one carrying the largest number of dissonant moments, rather than the *tenor-cantus*, which is more appropriate in the case of a modern choir. As we have already mentioned, thanks to the particular timbral arrangement of the early choir there was an interesting assonance of colour between the *tenor* and *altus*. They were entrusted to male voices, the former contiguous to the other in timbre, the second established as a development of the other into the high range. In this respect they are completely different from the *tenor-alto* coupling of the modern choir, in which they represent two timbral situations that are extremely different from one another: a dissonance between them would have no appreciable effect.<sup>33</sup> We can also suppose that the *altus-cantus* pairing may have given questionable results as regards the rendering of dissonance and also that of blend, in cases where one can hypothesize the combination of an alto castrato and a boy soprano, given the greater power of the former over the latter.

It is clear that we could go on endlessly analyzing the numerous possibilities of polyphonic-timbral interplay that were offered to the early composer, but this is not our intention. Instead, given these premises, we merely wish to conjecture a conclusion: the use of modern voices with a timbre different

---

<sup>33</sup> Let us conjecture a dissonance distributed between the tenors and altos: the former engaged in the high emission of g' (real sound), and the latter comfortably distended on the f' before resolving the clash by descending to e'. In this case the diversity of timbre notably weakens the impact of the dissonance. The same situation entrusted to the *tenor-altus* pair of the early choir would have produced a much more e36q4ent

from that of the Renaissance can falsify the entire construction of a musical work, because it undermines the foundations of the contrapuntal construction, the movement of the parts, the distribution of the dissonances and the entrances of sections: in short, the entire compositional construction. In other words we can reasonably ask ourselves: if Palestrina had had at his disposal the phonic qualities that emerge from a modern mixed choir, would his contrapuntal choices, when creating his many masterpieces, have been different? Would we now have the *Missa Papae Marcelli*, or one very different from that which has survived? We must admit that this is so, and we can (jokingly) say that we have run the risk of losing many masterpieces ...<sup>34</sup>

But there is also the reverse of the medal. To hear the real effect that the composer had searched for, using the sounds of the voices of the Renaissance, should we use the same voices of the 16th century?

Over and above the said distortions and the (human) exaggerations of the Renaissance singers, and leaving aside the matter of whether one can replace the lost voice of the castrato singer with those of the falsettists and present-day counter-tenors, from the strictly vocal point of view we must perhaps say that the distance between modern performances and the *authentic* Renaissance ones should be considerable on account of certain physiological transformations that have altered certain parameters of the voice during the five centuries that separate us from the Renaissance.

It is reasonable to suppose that the average height of modern man, which so greatly exceeds that of Renaissance man,<sup>35</sup> may have had considerable consequences on the timbre of voice. The vocal chords also have evidently become longer on account of the greater impact of the hypophysis – and above all of the hormones commanded by it – on the bones and laryngeal cartilages that determine their size. As a result one imagines that the timbre may have undergone a certain darkening, connected with a lowering of the average frequency of the sounds.<sup>36</sup>

Not to mention the voices of the *pueri*. Unlike the Renaissance boys, our

---

<sup>34</sup> On the other hand we can absolutely sure that such geniuses of composition would have known how to create as many masterpieces if our own modern choir had been available to them.

<sup>35</sup> The evidence includes the length of the tombs, the heights of the doorways in 16th-century palaces, the sizes of armour, and the descriptions and testimony of contemporaries.

<sup>36</sup> One could hold that the increase in height may have had repercussions also on the blood pressure and hence on the heart frequency. Indeed the 60 beats a minute of the human pulse, identified in the treatises as the typical speed of the *tactus*, now seem to be over 70 beats. It would be interesting to consider whether this fact may have had an influence also on vocal timbre: for example, connecting it to a likely greater flow of blood to the vocal chords, which may plausibly have caused greater tonicity and greater thickness.



children are voluntarily subjected to a hormonal bombardment caused by the ingestion of foods that are particularly rich in certain substances. This fact profoundly influences skeletal, as well as lymphatic-metabolic, growth. We are in fact aware of a process of transformation of the human voices, which seem to undergo a sort of growing masculinization of frequencies and timbres, so we can state that the crystalline sound of the children's voices of the Renaissance may have been transformed into something different. The voices of children today are in fact somewhat substantial and of a somewhat *woolly* consistency, having lost the brilliant, light and *silky* consistency that characterized their voices even only a few decades ago. Apart from all else, the sexual-vocal break occurs much earlier than the norm, and the period of efficient activity of the child's voice is greatly reduced; in this way the enormous effort needed to bring the emission of a child to effective maturation is scantily productive.

We have rapidly mentioned the possibilities of replacing the castrati with the voices of falsettists. We do not wish to liquidate the complicated question in such a short space, but we must admit that the larynx of a castrato must have been completely different from that of falsettist, which in the majority of cases was that of a baritone. On account of the revolutionary hormonal transformations coinciding with puberty, which were instead almost completely impeded by the act of castration,<sup>37</sup> the larynx of a castrated singer remained reduced in size, similar to that of a child in the prepubertal age. Furthermore, it remained at a smaller distance from the mouth resonator than that of an uncastrated singer (even only because of lesser weight), something that gave its owner a very particular timbre, capable of literally electrifying the audiences.<sup>38</sup> The vocal chords, shorter and thinner than those of a man, gave the

---

<sup>37</sup> The production of testosterone by the testicles was impeded, but a minimal part of the hormonal substance was secreted by the surrenal glands, which were obviously not removed.

<sup>38</sup> However, some of the legends surrounding the castrati can be reassessed. The astoundingly long phrases we sometimes read about were only in part caused by the imbalance between the vocal chords, as small as those of a child, and the chest, as large as that of a man (though more elastic, because the cartilages connecting the ribs to the sternum failed to ossify). The rest was caused by the enormous amount of practising and training to which a castrato was subjected to keep himself at the highest possible artistic levels required of him. Even the ability in vocal acrobatics can be connected to this fact. Finally, one can also question their intense and licentious love lives, and the appeal that was attributed to them: the hormonal imbalance, the absence of testosterone (a hormone for the general development of the organism and metabolism of the proteins) and the consequent almost total elimination of inhibin from their bodies (another hormone that balanced growth by opposing the gonadotropin of the hypophysis) equipped the castrati with a body that was somewhat disproportioned and pear-shaped



castrati an agility not only in their phrasing but also in the actual sound itself, a feature that gained them a place in the Olympus of opera (and not only in opera). The basic fact was that their vocal chords were active throughout their whole length and throughout their breadth, involving in the vibration even the whole mucose of the *conus elasticus*. With the support of very considerable air pressure, sustained by a particularly large lung capacity (due to intense vocal-muscular training), but above all (again thanks to the training) propelled by a considerable diaphragmatic elasticity, the voice came out as full, long, penetrating, appealing and disturbing.<sup>39</sup>

If we now go back and reread the early treatises, we would be amazed at the number of times the word *offendere* is used with reference to perception (*offendere l'udito; recare offesa all'ascoltatore*). Let us resist the easy temptation to imagine it as a mere archaism and let us try and ask ourselves whether such a repeated use of this verb of such strong and specific meaning may not have a justification of a purely perceptive nature. Let us consider our ear and have a look inside. There we see *tympanum*, the three ossicles of the *stapes*, the *incus* and the *malleus* (the smallest and most delicate of our whole body) which transmit the vibrations to the *fenestra ovalis*; we see the precious *cochlea*, Corti's organ and let us reflect on a very significant point: our organ of hearing, which is so important as to be the first to develop during pre-natal life, of all the organs of the senses it is the only one lacking the possibility of closing itself to protect itself from the outside world.<sup>40</sup> In short, it has no lids as the eyes do, and in the case of loud noises cannot defend itself. Let's take another step forward, and acknowledge that the world we live in is extremely noisy, or at least much noisier than fifty years ago.<sup>41</sup> We can therefore imag-

---

(hypophysaric dysfunctions), practically hairless and suffering from numerous lymphatic-hormonal complaints.

<sup>39</sup> For this very reason the sexless voices must have been unmistakable. When one hears the famous recording of the voice of Alessandro Moreschi, the castrato singer of the Sistine Chapel, made between 1902 and 1904, if we leave aside the unacceptable aesthetic aberrations, we find that it shows in certain short high passages (and only in that tessitura) a substance and colour that are particularly appealing, that cannot be judged by any of the existing aesthetic benchmarks.

<sup>40</sup> In case of danger from the outside the eyes can defend themselves by closing their lids, the tongue can protect itself by sealing its lips, the hands can be closed to form a fist and the nose can stop breathing, at least for a short while. The ear, on the other hand, is forced to hear without pause. Is this the reason why we have a field of hearing that is extremely limited compared to the majority of animals? After all, we have no predators to ward off ...

<sup>41</sup> In this regard it is worth reporting an amusing passage from Grazioso Uberti's *Contrasto musico*, which describes the noises of the city and seems to contradict what has been said above: "Discordanti sono le Campane, offendono l'orecchie li martelli dei Bottegari, fanno

ine our very delicate tympanum as it tries to preserve itself and protect itself from so many outside noises. It can do so only by hardening its fibres and stiffening its tensor muscles to reduce the amplitude of the vibrations. The result: we are equipped with an auditory capacity that is much less refined than that of our predecessors. And this explains the exorbitant number of scales and tunings that existed in Antiquity, whereas we are capable of appreciating and recognizing only two: the major and minor scales.<sup>42</sup> And if we have also succeeded in becoming so acquiescent and compliant with that set of out-of-tune sounds represented by the tempered scale, that means that our auditory sensitivity has greatly weakened. But how, then, can we enjoy the refinements that nourished early music, if only from the point of view of intonation?<sup>43</sup> And how can we grasp the expressive power of a *deuterus*, without limiting ourselves to saying that it “serves to set melancholy texts”?

This is indeed a very serious conditioning if we compare the musical situation with that of painting, as at the beginning of this paper.<sup>44</sup> The limitation of using only the seven notes of the scale, without being able to adopt any nuance of intonation, is something to which we have now become perfectly accustomed by the use of the said tempered scale; indeed anything else would seem strange. But the dramatic quality of this constriction would be immediately clear to us if we imagined a painter obliged to use only the seven pure

---

tremare le viscere gli stridi delle Seghe, noiosi sono i tumulti che si fanno per le strade e per le piazze; Introna il capo il corso delle Carrozze e dei Carri”. But when he speaks of life in the countryside, even then he complains of the slightest noise, so one realizes that his words cannot be taken too seriously: “[...] si sentono li cani che abbaiano; altri animali che strepitano; gli Operarij che gridano; le Contadine che cantano; le Cicale che assordano; li Guffi che inquietano; li Grilli che annoiano; le Rane che molestano”. But apart from the laughable presence of owls, frogs and crickets, the successful joke is revealed when he states that “anche gli Amici della solitudine ne gli eremi e nelle caverne soffrono l’importunità dell’Echo”. Besides the speaker, one of the two main characters in the dialogue, is called Giocondo (Cheerful); the other is Severo (Severe). See GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico, opera dilettevole*, Roma, Lodouico Grignani, 1630, parte prima, pp. 5-6 (facsimile edition by Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1991 (Musurgiana; 5)).

<sup>42</sup> It is astonishing how many different tunings were used in the past. For an example, see PATRIZIO BARBIERI, *Acustica accordatura e temperamento nell’Illuminismo veneto. Con scritti inediti di Alessandro Barca, Giordano Riccati e altri autori*, Roma, Torre d’Orfeo, 1987 (Istituto di Paleografia musicale. Serie I: Studi e testi; 5).

<sup>43</sup> Eastern musicians and even those from the Middle East (not so distant from us) are capable of performing and appreciating very refined variations in intonation to the order of one or two cents. These very delicate modifications are also applied to the ‘tonic’, which appears with different intonational angles, according to the position in which it appears within the composition.

<sup>44</sup> This is a concept that I have had occasion to express in the past, but deserves to be raised here briefly. See WALTER MARZILLI, “Musica, pittura e cinema: interazioni”, *Lo spettacolo*, XLVII, no. 3, luglio-settembre 1997, pp. 285-299.

colours of the rainbow without being able to mix them, thus precluding those miraculous shadings that lie behind the great masterpieces of art.<sup>45</sup> No painter, from any period of history, would agree to be subjected to such punishing conditioning. Hence, while on the one hand we have Rossini, who succeeded in composing his masterpieces using exclusively the seven note-colours (by this time we are fully in the era of temperament), on the other hand we have the Renaissance composers, who instead wrote all their works having in front of their eyes-ears a rich palette of a great variety of note-colours – one that we have unfortunately lost.<sup>46</sup>

The matter, therefore, does not seem to be restricted to individual issues, such as the debate on the presence of women as opposed to the use of falset-tists, or the search for ancient intonation as opposed to modern temperament. In the debate between ancient and modern choirs, between lost voices and sounds to be revived, we would like to conclude with a final provocative reflection. Let us imagine that some cosmic radiation or extreme thermal phenomenon, or even a transformation of the atmosphere, succeeded in altering the cells of wood and hardened its fibres, making it unusable for the building of musical instruments. What would we then do with all the instrumental music? Would we abandon all the orchestras, left without whole families of strings, woodwinds and harps? Would we neglect all the trios and quartets and reduce to silence all the pianos of the world? Would we be prepared to destroy for ever such a huge treasure of culture? Or would we decide to reconstruct the instruments with an excellent synthetic wood, perhaps easily obtained from the polymers of certain particular alloys, and try to get used to the new sounds they emit?

This is precisely what we did when we lost for ever the singers of the Renaissance. And it is what we must continue to do.

---

<sup>45</sup> Indeed this is already an advantage of the painter over the musician: of the seven colours of the rainbow some are the result of the fusion of two others, hence already well amalgamated.

<sup>46</sup> In this sense we wish to add a further consideration. After the affirmation of temperament over the ancient scales we have the evidence of many criticisms of composers, accused of bold modernism, of audacious approaches to the use of dissonance, of harsh harmonies... Could we not attribute this also to the clash between two incompatible factors? On the one hand the composers, who could adopt certain new harmonic-melodic solutions allowed them by the equivalent degrees of the tempered scale (modulations, transitions, dissonant chords, etc.); on the other, the instruments and instrumentalists, who still continued to tune the intervals in accordance with the previous scales.

## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica e introduzione a cura di Cecilia Luzzi  
Rassegna bibliografica a cura di Michela Ciampelli*

La rubrica, dedicata, come di consueto, ai contributi sui repertori vocali corali e da camera, monodici e polifonici, pubblicati nelle principali riviste musicali e musicologiche italiane e internazionali, si apre, da questo numero, ad alcune novità: oltre a raccogliere articoli ed interventi, è parso utile comprendere anche le recensioni di saggi, edizioni musicali ed incisioni contenute nelle stesse riviste, per arricchire ulteriormente l'indagine bibliografica.

Il risultato dello spoglio delle riviste uscite tra 2005 e 2006 (e 2004 per quelle in arretrato) è una rassegna molto nutrita e varia. Prevalgono, come rilevato già in precedenti numeri di questa rubrica, gli interventi dedicati ai repertori medievale, rinascimentale e del primo Seicento, particolarmente alle questioni di teoria musicale, all'analisi dei repertori, all'indagine su singoli manoscritti. Tuttavia, consistente è anche la presenza di articoli dedicati al repertorio corale e da camera tra Otto e Novecento o a temi di attualità, come testimonia la riflessione sul senso e le tendenze della musica nella liturgia cattolica oggi.

Il sistema esacordale e la teoria modale sono tra gli argomenti più studiati della teoria musicale medievale e rinascimentale, ma dai saggi di Stefano Mengozzi e Carlo Bosi è evidente quanto ancora siano suscettibili di nuovi apporti e questioni irrisolte. Dall'esame delle occorrenze del termine «esacordo» (nelle varie forme *hexachordum*, *exachordum*, *exacordum*, *exacos*, *exaco*, *hexaden* o *exaden*) nelle fonti teoriche disponibili nel database *Thesaurus Musicarum Latinarum* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>), Mengozzi ricava le due accezioni impiegate nei trattati teorici dal XII secolo al XVI: la prima, «intervallo diatonico di sesta maggiore o minore – *tonus* (o *semitonus*) *cum diapente* – caratterizzato dalla varia combinazione dei sei tra i sette suoni o lettere o claves che costituiscono la scala guidoniana», ricorrente dal secolo XII (a partire dal *De legitimis ordinibus pentachordi et tetrachordi* di Theinred di Dover) e soprattutto in epoca umanistica tra Quattro e Cinquecento, in cui non vi è nessun riferimento alla pratica della solmizzazione; la seconda accezione, attestata per la prima volta nella *Musica practica* (1482) di Ramos de Pareja, di «serie delle sei sillabe guidoniane», per indicare la quale i teorici medievali usavano i termini *deductio* (propriamente la serie delle sei sillabe) o *proprietas* (ovvero le tre porzioni della scala sopra la quale troviamo la serie di sei sillabe), non costituirebbe secondo Mengozzi solo un'innovazione terminologica, di ordine linguistico, ma l'avvio di una

profonda riconcettualizzazione del sistema guidoniano, in cui si attenua l'originaria funzione pedagogica, di metodo per la lettura intonata a prima vista, privilegiando piuttosto il costruito mentale, quale teoria 'forte' dello spazio diatonico («a profound reconceptualization ... according to which the musical hand was less a "soft" pedagogical superstructure than a "hard" theory of the diatonic space»: cfr. MENGOZZI, *Virtual segments*, p. 463).

Il saggio di Carlo Bosi offre un ampio panorama della letteratura secondaria relativa all'applicazione della teoria modale alla polifonia pre-cinquecentesca. Partendo dai contributi 'storici' alla questione, di Leo Treitler, sull'analisi delle strutture modali nelle opere di Dufay, di Bernhard Meier sull'applicazione della modalità ecclesiastica nella polifonia cinquecentesca e di Harold Powers – fiero oppositore di qualunque applicazione delle teorie modali tardo-medievali alla coeva polifonia –, sui tipi tonali (*tonal types*), Bosi passa a presentare punti di vista più recenti sulla questione, nei quali permane la posizione critica verso l'astrattezza delle teorie modali. Cristle Collins Judd concepisce tre tipi modali – le *Ut, Re, Mi Tonalities* – il cui elemento di rilievo è la struttura intervallare ovvero la disposizione di toni e semitoni interna all'esacordo; Jeffrey Dean, pur giungendo ad individuare i tre modi esacordali della Judd, li deriva da un sistema di sei tonalità ovvero di un'applicazione pratica dei quattro modi autentico/plagale della modalità ecclesiastica. Tuttavia, osserva Bosi, che «la difficoltà di molti studiosi moderni a comprendere la polifonia a partire dalle designazioni modali tradizionali sia dovuta all'incapacità di queste di giustificare una coerenza all'interno di un lavoro polifonico» (BOSI, *Modalità e polifonia*, p. 183). Da rivalutare è piuttosto la posizione di Leeman L. Perkins – nel saggio contenuto in *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*, a cura di Ursula Günther, Ludwig Finscher e Jeffrey Dean (Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag, 1996) – il quale dall'analisi di esempi del repertorio di chanson del XV secolo osserva come la commistione modale sia da considerare la norma della polifonia profana di questo secolo. Dopo aver illustrato i due punti di vista nettamente contrapposti di Christian Berger e Sarah Fuller sulla possibilità di comprendere o meno la polifonia del sec. XIV all'interno del supporto teorico della modalità ecclesiastica, Bosi giustamente rileva che le difficoltà incontrate dagli studiosi sono da attribuire al difetto di prospettiva, ovvero di ricercare il modello teorico al quale si conformarono rigorosamente i compositori, quando invece – come esemplifica con un'esame delle strutture modali di una ballade di Machaut –, sarebbe sufficiente registrare, cercando di avvicinarsi quanto più possibile all'orizzonte storico del compositore, le pratiche esistenti.

Tra i numerosi interventi dedicati all'analisi dei repertori, di singoli autori o generi o di specifici brani, una buona parte sono dedicati a Machaut – all'analisi delle strutture tonali, ad una riconsiderazione generale della sua produ-

zione o a singole composizioni, le Ballades 12 e 15, il Rondeau 13 (rispettivamente nei saggi di Jennifer Bain, David Maw, Gilles Dulong, Elizabeth Eva Leach e Yolanda Plumley) – ed un'altra ad Alexander Agricola, alle cui celebrazioni in occasione del quinto centenario della morte, avvenuta nel 1506, la rivista «Early Music» (vol. XXXIV/3), ha dedicato un numero monografico con contributi di Jennifer Bloxam, Warwick Edwards, Tess Knighton, a cui si aggiunge l'omaggio di Joshua Rifkin nella rivista «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis».

Val la pena segnalare, nell'ambito degli articoli dedicati allo studio di manoscritti, la serie di appunti che Giacomo Baroffio pubblica nella rivista «Philomusica on-line» (<http://philomusica.unipv.it/>) relative a 'frammenti' di ricerche su codici liturgici – diciannove, per l'esattezza –, intraprese in archivi e biblioteche in Italia (di Bobbio, Chiari, Fontavellana, Intra, Milano...), Austria e Germania (Vienna, Innsbruck, Norimberga, Monaco), appunti preziosi, riproduzioni o trascrizioni che il musicologo mette a disposizione di studiosi interessati a riprendere e approfondire le indagini.

Un caso interessante, e assai singolare, di conservazione dispersa di manoscritti in biblioteche geograficamente lontane è presentato nel contributo di Philippe Canguilhem dedicato ai *Libri di canzone* posseduti dal fiorentino Lorenzo Corsini, di cui oltre vent'anni fa Iain Fenlon e James Haar avevano scoperto alcune parti presso la Biblioteca Comunale di Civitanova Marche. Dal ritrovamento delle parti del Canto e del Basso presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi e della parte dell'Alto presso la Newberry Library di Chicago, appartenenti ad uno dei due manoscritti di Civitanova, Canguilhem ricostruisce un quadro significativo di produzione ed esecuzione madrigalistica di una «brigata di amici di Lorenzo Corsini» a Firenze a metà Cinquecento, che sembrerebbe far cadere l'ipotesi ampiamente condivisa dai musicologi che hanno studiato la vita musicale cittadina, di un'ostilità dei membri della corte di Cosimo I verso la polifonia profana e soprattutto dell'eclissi del genere madrigalistico a Firenze nei decenni 1540-1560.

La produzione corale e da camera tra Ottocento e Novecento è indagata da una serie di articoli assai eterogenei nei temi e nell'impostazione: dagli studi sulla scrittura corale nella produzione di Hector Berlioz di Benoît Aubigny, di Gundula Kreuzer sul Requiem di Verdi, di Lily E. Hirsch sul *Salmo 100* per coro a quattro voci miste composto da Felix Mendelssohn per l'inaugurazione del nuovo Tempio israelita ad Amburgo nel 1844 o di Marjorie Hirsch sui Lieder 'Heimweh' di Brahms's (op. 63, nn. 7-9) per il repertorio romantico, il panorama si apre e frammenta ancor di più per il Novecento. Nei contributi elencati sotto sono infatti presi in esame autori ed opere del repertorio colto – Matthieu Guillot e Vita Gruodyté esaminano *Cantus e Miserere* di Arvo Pärt, Jeannie M. Guerrero *Il canto sospeso* di Luigi Nono, Antonio Rostagno *Lux Aeterna* di György Ligeti, Herman Sabe, in generale, il senso della scrittura

per voce di questo compositore –, ma anche aspetti della vocalità nel jazz e blues – si veda l’analisi di Lori Burns dello stile vocale di Billie Holiday nell’interpretazione di brani di Louis Armstrong e Bessie Smith – o le relazioni tra testo e musica nel rock britannico, condotte da Dai Griffiths, Roberto Agostini e Luca Marconi nell’ambito del *Convegno Composizione e sperimentazione nel rock britannico: 1966-1976* tenutosi a Cremona nell’ottobre 2005. Da segnalare infine, sempre nell’ambito della produzione musicale recente, il dibattito scaturito in seno ad un seminario sulla musica nella liturgia cattolica dopo il Concilio Vaticano II, organizzato presso la Fondazione Levi e pubblicato sulla rivista «Musica e Storia» – con interventi di Virginio Sanson, Alberto Melloni, Raffaele Pozzi, Guido Milanese, Daniela Delcorno Branca, Diego Toigo, Pippo Molino, Pierangelo Ruaro, Marina Valmaggi, Paolo Somigli, Cristina Di Zio, Antonio Lovato – in cui vengono affrontate le questioni più scottanti sulla musica liturgica d’oggi, dal linguaggio impiegato nei testi, alle strutture musicali, al rapporto con la tradizione, alla funzione di animazione e alla necessità di una pedagogia della musica liturgica.



## Monophonic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

*Column and introduction by Cecilia Luzzi*  
*Bibliographical survey by Michela Ciampelli*

Beginning with this issue, this column, which is dedicated to contributions on the choral and vocal repertoires (both monophonic and polyphonic) published in the leading Italian and international musical and musicological journals, is to feature certain novelties. To enrich the bibliographical survey we have included not only articles and papers, but also the reviews of essays, musical editions and recordings contained in those same journals.

Our survey of the journals of 2005 and 2006 (as well as the late ones of 2004) is both copious and varied. As already seen in earlier issues of this column, the majority of the items are devoted to the repertoires of the Middle Ages, Renaissance and early 17th century, with particular regard to questions of music theory, repertory analysis and the study of individual manuscripts. Also numerous, however, are the articles devoted to the choral and chamber repertoires of the 19th and 20th century or to topical themes, such as the reflections on the place of music in the Catholic liturgy today and related tendencies.

The hexachordal system and modal theory are among the subjects most assiduously studied in the field of medieval and Renaissance theory. However, judging from the articles of Stefano Mengozzi and Carlo Bosi it is clear that there are still many unresolved questions and that there is room for a great deal of further work. From an examination of the occurrences of the term “hexachord” (in the various forms *hexachordum*, *exachordum*, *exacordum*, *exacos*, *exaco*, *hexaden* or *exaden*) in the theoretical sources (as given in the *Thesaurus Musicarum Latinarum* database at <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>), Mengozzi derives the two meanings used in the theoretical treatises from the 12th to 16th centuries. The first, “a diatonic interval of a major or minor sixth – *tonus* (or *semitonus*) *cum diapente* – characterized by the varied combination of six out of the seven sounds or letters or claves that make up the Guidonian scale”, a meaning found from the 12th century (from Theinred of Dover’s *De legitimis ordinibus pentachordi et tetrachordi*) and above all in the Humanistic age (15th–16th centuries), contains no reference to the practice of solmization. The second meaning, first attested in the *Musica practica* (1482) of Ramos de Pareja, referring to the “series of Guido’s six syllables”, to indicate which the medieval theorists used the terms *deductio* (more specifically, the series of six syllables) or *proprietas* (the three portions of the scale on which we find the series of six syllables)



bles), is not (according to Mengozzi) only a terminological innovation of a linguistic order, but also the start of a profound reconceptualization of the Guidonian system. In this case the original pedagogical function of solmization (as a method of accurate sight-reading) is played down in favour of a mental construct, that of a ‘strong’ theory of the diatonic space (“a profound reconceptualization ... according to which the musical hand was less a ‘soft’-pedagogical superstructure than a ‘hard’ theory of the diatonic space”: MENGOZZI, *Virtual segments*, p. 463).

Carlo Bosi’s article offers a wide scenario of the secondary literature on the application of modal theory to pre-15th-century polyphony. After referring to the classic contributions - those of Leo Treitler on the analysis of modal structures in the works of Dufay; of Bernhard Meier on the application of the church modes in 16th-century polyphony; and of Harold Powers (fierce opponent of any application of the late-medieval modal theories to contemporary polyphony) on the *tonal types* – Bosi goes on to present some more recent views of the matter, which continue to be critical of the abstraction of modal theories. Cristle Collins Judd conceives of three modal types (the *Ut, Re, Mi tonalities*) in which the salient feature is the interval structure or the arrangement of tones and semitones within the hexachord. Jeffrey Dean, though also identifying Judd’s three hexachordal modes, derives them from a system of six tonalities or from a practical application of the four authentic–plagal modes of church modality. Bosi, however, observes that the “the difficulty of many modern scholars to understand polyphony from the traditional modal designations can be attributed to the inability of these very designations to justify coherence within a polyphonic work” (BOSI, *Modalità e polifonia*, p. 183). Also worth reassessing is the position of Leeman L. Perkins - in an article in *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*, edited by Ursula Günther, Ludwig Finscher and Jeffrey Dean (Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag, 1996). From an analysis of examples from the 15th-century chanson repertoires Perkins observes that modal mixtures must be considered as the norm in secular polyphony in this century. After illustrating the two clearly opposing viewpoints of Christian Berger and Sarah Fuller on the possibility (or otherwise) of understanding the polyphony of the 14th century within the theoretical context of church modality, Bosi justly points out that the difficulties encountered by the scholars can be attributed to a wrong perspective, or to the search for a theoretical model to which the composers strictly conformed. Instead, as he illustrates in an examination of the modal structures of a ballade by Machaut, it is enough to record the existing practices, in an attempt, therefore, to get as close as possible to the composer’s historical horizon.

Among the many articles devoted to the analysis of repertoires, individual composers, genres or even specific pieces, a fair number are devoted to

Machaut: among them an analysis of the tonal structures, a general reappraisal of his production and studies of individual works such as Ballades 12 and 15, and Rondeau 13 (respectively in articles by Jennifer Bain, David Maw, Gilles Dulong, Elizabeth Eva Leach and Yolanda Plumley). To Alexander Agricola, the fifth anniversary of whose death (in 1506) has just been celebrated, the journal *Early Music* (vol. XXXIV/3), has dedicated a special issue with contributions by Jennifer Bloxam, Warwick Edwards and Tess Knighton, to which we may add Joshua Rifkin's tribute in the journal *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*.

Among the articles devoted to the study of the manuscripts it is worth mentioning the series of notes published by Giacomo Baroffio in the online journal *Philomusica* (<http://philomusica.unipv.it/>) concerning 'fragments' of research on certain liturgical codices (nineteen, to be exact) undertaken in various archives and libraries in Italy (Bobbio, Chiari, Fontavellana, Intra, Milan, etc.), Austria and Germany (Vienna, Innsbruck, Nuremberg, Munich). These precious notes, accompanied by either reproductions or transcriptions, are made available to scholars interested in pursuing and developing these enquiries.

An interesting, and indeed singular, story of manuscripts preserved in geographically distant libraries, is related in an article by Philippe Canguilhem on the *Libri di canzone* owned by the Florentine Lorenzo Corsini. For these works Iain Fenlon and James Haar had discovered parts in the Biblioteca Comunale of Civitanova Marche over twenty years ago. After the discovery of the Cantus and Bassus parts in the Bibliothèque Nationale de France in Paris and the Alto part in the Newberry Library of Chicago, all belonging to one of the two Civitanova manuscripts, Canguilhem reconstructs a significant picture of the madrigal production and performance of a "band of friends of Lorenzo Corsini" in Florence in the mid 16th century. This would seem to undermine the conjecture, widely shared by the musicologists who have studied the musical life in the city, that the members of the court of Cosimo I were hostile towards secular polyphony and, above all, that the madrigal genre underwent a decline in Florence in the decades 1540-1560.

The choral music and vocal production of the 19th and 20th centuries is investigated in a series of articles that differ widely in subject and approach. Those concerning the Romantic period include studies by Benoît Aubigny on choral writing in the works of Berlioz; by Gundula Kreuzer on Verdi's *Requiem*; by Lily E. Hirsch on *Psalm 100* for mixed four-part voice, composed by Mendelssohn for the opening of the new Israelite Temple in Hamburg in 1844; and by Marjorie Hirsch on Brahms's 'Heimweh' Lieder (op. 63, nos. 7-9). The situation for the 20th century is even more fragmented. On the one hand we have studies of 'classical' composers and works: Matthieu Guillot and Vita Gruodyté on Arvo Pärt's *Cantus* and *Miserere*, Jeannie M. Guerrero

on Luigi Nono's *Il canto sospeso*, Antonio Rostagno on Gyorgy Ligeti's *Lux Aeterna* and Herman Sabe more generally on vocal writing in Ligeti's works. On the other hand, there are studies of vocal style in jazz and blues (an example is Lori Burns' analysis of Billie Holiday's style in the interpretation of pieces by Louis Armstrong and Bessie Smith) and of the links between text and music in British rock, a subject developed by Dai Griffiths, Roberto Agostini and Luca Marconi at the Conference on *Composition and Experimentation in British Rock: 1966-1976* held in Cremona in October 2005. Finally, again in connection with recent musical production, it is also worth mentioning the debate triggered by a seminar on "Music in the Catholic Liturgy after Vatican II", organized by the Fondazione Levi and published in the journal *Musica e Storia*, with papers by Virginio Sanson, Alberto Melloni, Raffaele Pozzi, Guido Milanese, Daniela Delcorno Branca, Diego Toigo, Pippo Molino, Pierangelo Ruaro, Marina Valmaggi, Paolo Somigli, Cristina Di Zio and Antonio Lovato. Tackled here are several burning issues concerning liturgical music today, ranging from the style used in the texts and the musical structures to the link with tradition, the function of animation and the need for a pedagogy of liturgical music.

## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- GIOVANNI ACCIAI, *La teoria musicale medievale. Severino Boezio e la musicografia greca*, «L'offerta musicale», I, 1, 2006, pp. 4-14.
- ROBERTO AGOSTINI - LUCA MARCONI, “*Here, There And In Between*”: *parole e musica nella prima fase del progressive rock britannico*, «Philomusica on-line», numero speciale, Atti del convegno “Composizione e sperimentazione nel rock britannico: 1966-1976”, [<http://www.unipv.it/britishrock1966-1976/testiit/ago1it.htm>].
- LAURA ALBIERO, *Un frammento di Messale Ambrosiano nell'Archivio di Stato di Pavia*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 187-192.
- BENOÎT AUBIGNY, *L'écriture chorale de Berlioz: une proposition herméneutique entre œuvres et 'Traité'*, «Analyse Musicale», XLIX, 2003, pp. 84-94.
- TERENCE BAILEY, *Ambrosian processions to the baptisteries*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 29-42.
- JENNIFER BAIN, *The music of Machaut. Tonal structure and the melodic role of chromatic inflections*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 59-88.
- NAOMI JOY BARKER, *Analyzing Baroque music. Reports*, «Early Music», XXXIV, 2, 2006, pp. 344-345.
- GREGORY BARNETT, *Handel's borrowings and the disputed 'Gloria'*, «Early Music», XXXIV, 1, 2006, pp. 75-94.
- RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVII, 2005, pp. 71-134.
- GIACOMO BAROFFIO, *Frammenti di ricerche (1-9)*, «Philomusica on-line», IV, 2004-2005, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/annate/2004-5/intro.html>].
- GIACOMO BAROFFIO, *Frammenti di ricerche (10-19)*, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/annate/2005-6/intro.html>].
- GIACOMO BAROFFIO, *Perché cantare nella liturgia?*, «Musica e assemblea», XIX, n.s., 134, 2006, p. 1.
- GIACOMO BAROFFIO - EUN JU KIM, “*Totus tuus*”. *La chiesa invoca Maria e canta le sue lodi*, «L'offerta musicale», I, 2, 2006, pp. 9-13.
- GIACOMO BAROFFIO, *Asterischi gregoriani*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 25-29.
- GIACOMO BAROFFIO, *CAI - Corpus Antiphonarium Italicum*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 69-70.
- GIACOMO BAROFFIO, *Il nuovo 'Antiphonale Missarum' di Milano*, «Rivista inter-

- nazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 193-194.
- GIACOMO BAROFFIO, *Il Cantico dei cantici nel Medioevo*, «Rivista internazionale di musica sacra», 2006, 1, XXVII, pp. 195-208.
- PETER BENNETT, *Antoine Boësset's sacred music for the Royal Abbey of Montmartre: newly identified polyphony and plain-chant musical from the "Deslauriers" manuscript (F-Pn Vma ms. rés. 571)*, «Revue de musicologie», XCI, 2, 2005, pp. 321-367.
- PHILIPPE BERNARD, *La dialectique entre l'hymnodie et la psalmodie, des origines à la fin du VI siècle: bilan des connaissances et essai d'interprétation*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVI, 1, 2005, pp. 11-163.
- LAWRENCE F. BERNSTEIN, "Singende Seele" or "unsingbar"? *Forkel, Ambros, and the forces behind the Ockeghem reception during the late 18th and 19th centuries*, «The Journal of Musicology», XXIII, 1, 2006, pp. 3-61.
- TATIANA BERTOLINI, *La nueva canción cilena*, «Musica/Realtà», XXVI, 77, 2005, pp. 63-76.
- NATHALIE BERTON, CÉCILE DAVY-RIGAUX, DEBORAH KAUFFMAN, 'Sequentia': *an online database for research into chant and liturgy of the early modern era*, «Journal of Seventeenth-century Music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/kauffman.html>].
- OLIVIA A. BLOECHL, *The pedagogy of polyphony in Gabriel Sagard's 'Histoire du Canada'*, «The Journal of Musicology», XXII, 3, 2005, pp. 365-411.
- M. JENNIFER BLOXAM, *'I have never seen your equal': Agricola, the virgin, and the creed*, «Early Music», XXXIV, 3, 2006, pp. 391-408.
- JOHN BOE, *'Deus Israel' and Roman introits*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 125-167.
- CLAUDIO BOLZAN, recensione a *La voce contemporanea in Italia - vol. 1, Duo Alterno* (Tiziana Scandaletti, soprano; Riccardo Piacentini, pianoforte), Stradivarius, STR 33708, «Hortus musicus», VI, 24, 2005, p. 250.
- JACQUES BOOGAART, *L'accomplissement du cercle: observations analytiques sur l'ordre des motets de Guillaume de Machaut*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 45-63.
- CARLO BOSI, *Modalità e polifonia: una discussione critica sui più recenti approcci di ricerca*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIX, 1, 2004, pp. 173-198.
- JOHANNES BRAHMS, *Von alten Liebesliedern (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 106-115.
- BIANCAMARIA BRUMANA, *'Ove per gl'antri infausti'. Miti classici e sventurati amanti in un manoscritto di cantate romane del tardo Seicento*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVII, 2005, pp. 161-209.

- GIONATA BRUSA, *Iter Eusebianum*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 2006, 1, pp. 31-67.
- LORI BURNS, *Feeling the style: vocal gesture and musical expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong*, «Music theory online», XI, 3, 2005, s.p. [<http://mto.societymusictheory.org/issues/mt.05.11.3/mto.05.11.3.burns.htm>].
- GIUSEPPE CAIMO, *Piangete, valli (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 75-78.
- CLAUDE CALAME, *I canti rituali che viaggiano: metafore pragmatiche nella poesia di Pindaro e Bacchilide*, «Musica e storia», XIII, 1, 2005, pp. 83-100.
- ALBERTO CAMEROTTO, *Voci e suoni dall'aldilà. L'utopia musicale dell'Elisio in Luciano di Samosata (VH II 5-16)*, «Musica e storia», XIII, 1, 2005, pp. 101-129.
- PHILIPPE CANGUILHEM, *Lorenzo Corsini's 'Libri di canzone' and the madrigal in mid-sixteenth-century Florence*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXV, 2006, pp. 1-57.
- DONNA G. CARDAMONE - CESARE CORSI, *The canzone villanesca and comic culture: the genesis and evolution of a mixed genre (1537-1557)*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXV, 2006, pp. 59-104.
- DONNA G. CARDAMONE, *Erotic jest and gesture in Roman anthologies of Neapolitan dialect songs*, «Music & Letters», CXXXVI, 3, pp. 357-379.
- STEWART CARTER, recensione a *Seventeenth-century Lutheran church music with trombones*, a c. di Charlotte A. Leonard, Middleton (Wis), A-R Editions, 2003, «Journal of Seventeenth-century Music», XI, 2005, 1, s.p. [<http://ssem-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/carter.html>].
- PAUL CARY, *Schubertline: the online score service for singers*, «Notes», LXII, 4, 2006, p. 1027.
- MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *L'“officina” del gregoriano*, «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 15-27.
- EDOARDO CAZZANIGA, *'La Messa votiva dello Spirito Santo' di Giuseppe Sarti*, «La Cartellina», XXX, 167, 2006, pp. 27-34.
- EDOARDO CAZZANIGA, *'La Messa votiva dello Spirito Santo' di Giuseppe Sarti*, «LA CARTELLINA», XXX, 169, 2006, pp. 13-20.
- RICHARD CHARTERIS, *Music by Giovanni Gabrieli and his contemporaries: rediscovered sources in the Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 251-288.
- TERESA CHIRICO, *L'Agrippina' e due cantate di Giuseppe Domenico De Totis*, «Studi musicali», XXXIV, 1, 2005, pp. 51-135.
- PAUL CHRISTIANSEN, *Melodiarium Hymnologicum Bohemiae*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 85-86.



- GIUSEPPE CORSI, *Adoramus te, Coriste (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 39-43.
- MARCO DA GAGLIANO, *O sonno (cinque voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 79-96.
- GIANLUCA D'AGOSTINO, *Reading theorists for recovering 'ghost' repertoires: Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan context*, «Studi musicali», XXXIV, 1, 2005, pp. 25-50.
- GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Surrexit pastor bonus (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 25-31.
- DAVIDE DAOLMI, recensione a Robert L. Kendrick, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2002, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVI, 2004, pp. 303-306.
- HELEN DEEMING, *The songs of St. Godric: a neglected context*, «Music & Letters», LXXXVI, 2, 2005, pp. 169-185.
- HELEN DEEMING, *The song and the page: experiments with form and layout in manuscripts of medieval Latin song*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 1-27.
- RUTH I. DEFORD, recensione a Cesare Borgo, *Primo libro di canzonette a tre voci, Giuseppe Caimo, Secondo libro di canzonette a quattro voci*, a c. di Laura Mauri Vigevani, Milano, Rugginenti, 2003, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://jscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/deford.html>].
- MARCO DELLA SCIUCCA, recensione a Cecilia Luzzi, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*, Firenze, Olschki, 2003, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/>].
- DANIELA DELCORNO BRANCA, *Osservazioni di una italianistica sul linguaggio dei canti liturgici dopo il Concilio Vaticano II*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 531-548.
- CORNELIA DELL'ORO, *'Ordo retorico' e analisi musicale*, «La Cartellina», XXX, 167, 2006, pp. 35-46.
- CORNELIA DELL'ORO, *'Ordo retorico' e analisi formale*, «La Cartellina», XXX, 169, 2006, pp. 21-33.
- CRISTOBAL DE MORALES, *O Jesus bone (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 11-24.
- TIMOTHY J. DICKEY, *Jerusalem, Convertere: the De Quadris 'Lamentations of Jeremiah', early modern Tuscany and a new manuscript source*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 2, 2006, pp. 123-141.
- CRISTINA DI ZIO, *Il canto liturgico delle assemblee. L'esperienza della diocesi di Pescara-Penne*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 671-689.
- MICHAEL R. DODDS, *Columbus's egg: Andreas Werckmeister's teachings on contrapuntal improvisation in 'Harmonologia musica' (1702)*, «Journal of seven-

- teenth-century music», XII, 1, 2006, s.p. [<http://sscmm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v12/no1/dodds.html>].
- CHARLES T. DOWNEY - KEITH A. FLEMING, *Some multiple melody-communions*, «Études grégoriennes», XXXIII, 2005, pp. 5-74.
- VERONIQUE DUBOIS, *Le tonaire du BnF Latin 776*, «Études grégoriennes», XXXIII, 2005, pp. 75-105.
- GILLES DULONG, *La Ballade 15 de Machaut, 'Se je me pleing': un subtil détournement*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 89-98.
- PETER EBENBAUER, *Liturgie und Kirchenlied. Hymnologische und liturgietheologische Bemerkungen zu ihrer anhaltend spannungsreichen Beziehungsgeschichte*, «Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie», XLV, 2006, pp. 156-182.
- WARWICK EDWARDS, *Alexander Agricola and intuitive syllable deployment*, «Early Music», XXXIV, 3, 2006, pp. 409-426.
- AMANDA EUBANKS WINKLER, recensione a John Hilton, *Ayres, or Fa La's for three voyces (1627)*, a c. di John Morehen, Middleton (Wisc.), A-R Editions, 2004, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscmm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/winkler.html>].
- ANASTASIA EUN JU KIM, *Una messa in onore di Santa Barbara a Cremona*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 181-186.
- MARK EVERIST, *The horse, the clerk and the lyric: the musicography of the Thirteenth and Fourteenth centuries*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXX, 1, 2005, pp. 136-153.
- PAOLO FABBRI, *Accoppiamenti giudiziosi di Musica e Poesia: il caso del madrigale*, «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 29-33.
- DAVID FIALA, recensione a *Manoscritti di polifonia nel Quattrocento europeo*, a c. di Marco Gozzi, Trento, Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, 2004, «Revue de Musicologie», XCII, 1, 2006, pp. 207-210.
- ANNICK FIASCHI-DUBOIS, *Le 'Reniement de Saint Pierre' de Marc Antoine Charpentier: représenter pour convertir*, «Analyse Musicale», XLIX, 2003, pp. 18-28.
- SANDRO FILIPPI, *Il recupero e la trasmissione delle melodie popolari attraverso l'arte dell'elaborazione*, «La Cartellina», XXX, 167, 2006, pp. 17-26.
- MICHELANGELO GABRIELLI, *La riscoperta della polifonia antica nell'Ottocento in Italia (XI). La polifonia antica nelle edizioni dell'Ottocento*, «Hortus musicus», VI, 24, 2005, pp. 246-249.
- MICHELANGELO GABRIELLI, recensione a *Ballate e madrigali al tempo della Signoria di Paolo Guinigi (sec. XV)*, Ensemble Cantilena Antiqua & Concentus Lucensis, dir. Stefano Albarello, Tactus, TC 400002 (2002), «Hortus musicus», VI, 24, 2005, p. 311.



- MICHELANGELO GABRIELLI, *Il "Credo" della messa in B minore di Johann Sebastian Bach. La retorica del testo*, «L'offerta musicale», I, 1, 2006, pp. 29-39.
- NELE GABRIËLS, *Expanding the Lasso dynasty. Ferdinand (II) di Lasso*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LVI, 1, 2006, pp. 17-24.
- OSVALDO GAMBASSI, *'Si fa cappella': una didascalìa travisata. Nuovi documenti sulla prassi musicale in S. Petronio*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIX (n.s. IX), 3, 2005, pp. 393-413.
- PIERO GARGIULO, recensione a Cecilia Luzzi, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*, Firenze, Olschki, 2003, «Rivista italiana di musicologia», XXXIX, 2, 2004 [in stampa].
- JASON GEARY, *Reinventing the past: Mendelssohn's Antigone and the creation of an ancient Greek musical language*, «The Journal of Musicology», XXIII, 2, 2006, pp. 187-226.
- JULIA GEHRING - OLIVER HUCK, *La notazione 'italiana' del Trecento*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIX, 2, 2004 [in stampa].
- CARLO GESUALDO, *Exaudi, Deus (cinque voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 32-38.
- IVANA GIANMOENA, *Giochi con la voce nella scuola primaria*, «Musica domani», XXXIV, 135, 2005, pp. 26-28.
- SIEGFRIED GISSEL, *Die tonarten ionicus Connexus in der Motettensammlung, Opus melicum' von Friedrich Weißensee*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 57-137.
- RACHEL GORDON CARLSON, *Two paths to Daniel's mountain: poetic-musical unity in Aquitanian 'Versus'*, «The Journal of Musicology», XXII, 4, 2005, pp. 620-646.
- CATHERINE GORDON-SEIFERT, *From impurity to piety: mid 17th-century French devotional airs and the spiritual conversion of women*, «The Journal of Musicology», XXII, 2, 2005, pp. 268-291.
- MARCO GOZZI, *Il canto fratto nei libri liturgici del Quattrocento e del primo Cinquecento: l'area trentina*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII, 1, 2003, pp. 3-40.
- GIOVANNA GREGORI MARIS, *Il Graduale 'de sanctis' di Sant'Agata a Cremona: il contenuto*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 153-179.
- JAMES GRIER, *The music is the message II: Adémar de Chabannes' music for the apostolic Office of Saint Martial*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 43-54.
- ANDREA GRILLO, *La musica e l'azione rituale: contesto liturgico del testo musicale e contesto musicale del testo liturgico*, «Rivista internazionale di musi-

- ca sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 7-23.
- DAI GRIFFITHS, *Memorable music, forgettable words? Dilemmas of song in British progressive rock, c. 1972*, «Philomusica on-line», numero speciale, Atti del convegno “Composizione e sperimentazione nel rock britannico: 1966-1976”, [<http://www.unipv.it/britishrock1966-1976/testien/gri1en.htm>].
- GUILLAME GROSS, *Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth centuries: rhetoric in words and music*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 2, 2006, pp. 87-108.
- VITA GRUODYTÉ, *‘Miserere’ le passé revisité par Arvo Pärt*, «Analyse Musicale», XLVIII, 2003, pp. 28-37.
- JEANNIE M. GUERRERO, *Serial intervention in Nono’s ‘Il canto sospeso’*, «Music theory online», XII, 1, 2006, s.p. [<http://mto.society-musictheory.org/issues/mto.06.12.1/toc.12.1.html>].
- MATTHIEU GUILLOT, *‘Cantus’ et ‘Miserere’ de Arvo Pärt : le chant misericordieux de l’analyse*, «Analyse Musicale», XLVIII, 2003, pp. 18-27.
- JAMES HAAR - JOHN NĀDAS, *Antonio Squarcialupi: man and myth*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXV, 2006, pp. 105-168.
- KLAAS VAN DER HEIDE, *New claims for a Burgundian origin of the L’homme arme Tradition, and a different view on the relative positions of the earliest masses in the tradition*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LV, 1, 2005, pp. 3-33.
- JOHN HAINES, *New light on the polyphonic sequence ‘Ave virgo, virga Jesse’*, «Early Music», XXXIV, 1, 2006, pp. 55-74.
- JOHN HAINES, *The transformations of the manuscrit du Roi*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 5-43.
- JOHN HAINES, *Anonymous IV as an informant on the craft of music writing*, «Journal of Musicology», XXIII, 3, 2006, pp. 375-425.
- JÉAN-YVES HAMELINE, *Pouvoir et impouvoir en matière du musique d’Eglise*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 28-35.
- MORITZ HAUPTMANN, *Salvum fac regem, Domine (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 61-68.
- LILY E. HIRSCH, *Felix Mendelssohn’s Psalm 100 Reconsidered*, «Philomusica on-line», IV, 2004-2005, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/>].
- MARJORIE HIRSCH, *The spiral journey back home: Brahms’s “Heimweh” Lieder*, «The Journal of Musicology», XXII, 3, 2005, pp. 454-489.
- DAVID G. HUGHES, *The paschal alleluia in medieval France*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 11-57.
- MARIANNE HUND, *Fresh light on Josquin Dascanio’s enigmatic ‘El Grillo’*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse

- Muziekgeschiedenis», LVI, 1, 2006, pp. 5-16.
- ANDREW JOHNSTONE, 'High' clefs in composition and performance, «Early Music», XXXIV, 1, 2006, pp. 29-54.
- ANTONIO JUVARRA, *La didattica del canto tra empirismo, tradizione e utopia foniatrica*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXVI (n.s. VI), 3-4, 2002, pp. 389-415.
- ANTONIO JUVARRA, *La didattica del canto e gli influssi del pensiero scientifico e delle discipline del corpo*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIX (n.s. IX), 3, 2005, pp. 371-391.
- THEODORE KARP, *Chants for the post-Tridentine Mass Proper*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 183-197.
- PAVLOS KAVOURAS, *Ethnographies of dialogical singing, dialogical ethnography*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean», X, 2005, s.p. [[http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number10/kavour/kav\\_0.ht](http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number10/kavour/kav_0.ht)].
- TESS KNIGHTON, 'Music, why do you weep?' *A lament for Alexander Agricola (d.1506)*, «Early Music», XXXIV, 3, 2006, pp. 427-442.
- JOHANN LUDWIG KREBS, *Erforsche mich, Gott (cinque voci)*, «Chorus-Choral music review», III, 9, 2005, pp. 44-60.
- GUNDULA KREUZER, "Oper im Kirchengewande"? *Verdi's 'Requiem' and the anxieties of the young German empire*, «Journal of the American Musicological Society», LVIII, 2, 2005, pp. 399-450.
- LORI KRUCKENBERG, *Neumatizing the Sequence: special performances of Sequences in the central Middle Ages*, «Journal of the American Musicological Society», LIX, 2, 2006, pp. 243-317.
- JEFFREY KURTZMAN, recensione a *Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine*, The Cleveland Baroque Orchestra and Apollo's Singers, dir. Jeannette Sorrell, Electra, 1999, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/kurtzman.html>].
- ELIZABETH EVA LEACH, recensione a *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: essays and complete edition of texts*, a c. di Mary Atchison, Ashgate, Aldershot, 2005, «Music & Letters», LXXXVII, 3, 2006, pp. 416-420.
- ELIZABETH EVA LEACH, 'The little pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird': *sirens in the later Middle Ages*, «Music & Letters», LXXXVII, 2, 2006, pp.187-211.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Gendering the semitone, sexing the leading tone: Fourteenth-Century music theory and the directed progression*, «Music Theory Spectrum», XXVIII, 2006, pp. 1-21.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Chanter plus sur l'air de chanter moins: la Ballade 12 de Machaut, 'Pour ce que tous'*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 77-88.

- CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR, recensione a Iohannes Tinctoris, *Diffinitorium musice. Un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona*, Studio, edizione critica e traduzione italiana, a cura di Cecilia Panti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/>].
- BERNARDETTE LESPINARD, *La diffusion de la musique chorale en France après 1890. Les voix de la décentralisation selon Charles Bordes*, «Revue de musicologie», XCII, 1, 2006, pp. 177-193.
- KATARINA LIVLIJANIC, recensione a *Le codex 21 de la Bibliothèque capitulaire de Bénévent: Antiphonale monasticum [Antiphonaire monastique: Benevento, Bibl. Cap. 21] (XIIe-XIIIe siècle)*, Solesmes, Abbey Saint-Pierre, 2001, «Revue de musicologie», XCI, 1, 2005, pp. 276-280.
- ANTONIO LOVATO, *Per una pedagogia della musica liturgica*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 691-713.
- KERRY MCCARTHY, recensione a William Byrd, *Songs of sundrie natures (1589)*, a c. di David Mateer, London, Stainer & Bell, 2004 (The Byrd Edition, 13), «Notes», LXII, 4, 2006, p. 1049.
- TULLIA MAGRINI, recensione a *Tenores. Suoni di un'isola 1*, Cd-rom, a c. di Marco Lutz, Live Studio, 2003, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean», X, 2005, s.p. [<http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number9/sardegna/sard.htm>].
- GALINA MALININA, *Old-Russian chant manuscripts in the Warsaw National Library*, «Fontes artis musicae», LII, 4, 2005, pp. 181-192.
- VALENTINA MIRELLA MARANGI, *Musica e diritto d'autore nell'era di Internet*, «Fonti musicali italiane», X, 2005, pp. 235-249.
- DAVID MAW, *Machaut and the 'critical' phase of medieval polyphony*, «Music & Letters», LXXXVII, 2, 2006, pp. 262-294.
- NEIL MCEWAN, *Interpretative signs and letters in gregorian chant. The rhythmic and expressive differences between the 'Epistema' and 'Tenete' in the manuscript of the Cantatorium, codex 359, St. Gall.*, «Études grégoriennes», XXXIII, 2005, pp. 107-151.
- RUTHANN MCTYRE, recensione a *Index to poetry in music: a guide to the poetry set as solo songs by 125 major composers*, a c. di Carol June Bradley, New York, Routledge, 2003, «Fontes artis musicae», LII, 3, 2005, pp. 177-178.
- ALBERTO MELLONI, *Il canto liturgico nella periferia della chiesa italiana: problemi e casi di studio postconciliari*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 471-488.
- STEFANO MENGOZZI, *Virtual segments: the hexachordal system in the late Middle Ages*, «The Journal of Musicology», XXIII, 3, 2006, pp. 426-467.
- GUIDO MILANESE, *Da Pustet al 'tradizionalismo' del 2000*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 515-529.

- STEPHEN R. MILLER, recensione a *Seventeenth-century italian sacred music, volumes 1-10: Masses*, a c. di Anne Schnoebelen, New York, Garland Publishing, 1995-1999, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/miller.html>].
- ROBERT J. MITCHELL, *Musical Counterparts to the 'Wilhelmus Duffay' Salve Regina Setting in MunBS 3154*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIV, 1, 2004, pp. 9-22.
- PIPPO MOLINO, *Tradizione e nuove produzioni nella prassi liturgico-musicale di alcune esperienze ecclesiali*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 583-603.
- GIULIANA MONTANARI, *Ricostruire la prassi antica per rinnovare quella moderna: il «Dialogo» di Vincenzo Galilei*, «Hortus musicus», VI, 24, 2005, pp. 242-245.
- GIORDANO MONTECCHI, *Strada sbagliata: György Ligeti*, «Il Giornale della musica», XXII, 228, 2006, p. 27.
- NAUSICA MORANDI, *L'Ufficio di S. Cecilia nelle fonti liturgiche italiane. Saggio di edizione e analisi comparativa*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVII, 1, 2006, pp. 71-151.
- GABRIELE MORONI, *Gli autografi di Giovanni Morandi nell'Archivio musicale del Monastero di S. Cristina (I-Sesc)*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXVI, 1, 2005, pp. 165-230.
- ARNALDO MORELLI, recensione a VINCENZO RUFFO - ANDREA FESTA, *Completorium cum quinque vocibus. Otto salmi e un cantico a cinque voci per l'ora di compieta*, a c. di Maurizio Tarrini, Genova - Savona, Editrice Liguria, 2004, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVI, 2004, p. 307.
- ARNALDO MORELLI, recensione a GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*, a c. di Daniele V. Filippi, Pisa, ETS, 2003, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVI, 2004, pp. 307-308.
- ARNALDO MORELLI, recensione a SIGISMONDO D'INDIA, *Mottetti concertati a due, tre, quattro, cinque e sei voci. Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, a c. di Giuseppe Collisani, Firenze, Olschki, 2003, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVI, 2004, pp. 309-310.
- SIMON MORRISON - NELLY KRAVENTZ, *The 'Cantata for the twentieth anniversary of October', or how the specter of communism haunted Prokofiev*, «The Journal of Musicology», XXIII, 2, 2006, pp. 227-262.
- BRUNO MOYSAN, *Les recueils de chant de Marie de Gové (1837-1924) et Marie Cocar (1877-1948): esquisse d'un imaginaire social*, «Revue de musicologie», XCII, 1, 2006, pp. 151-176.
- JOHN NÁDAS - AGOSTINO ZIINO, *The newly discovered leaves of the Lucca codex*,

- «Studi musicali», XXXIV, 1, 2005, pp. 3-24.
- CAROLA NIELINGER, *'The song unsung': Luigi Nono's 'Il canto sospeso'*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXI, 1, 2006, pp. 83-150.
- NOEL O'REGAN, recensione a DOMENICO ALLEGRI, *Music for an academic defense (Rome, 1617)*, a c. di Anthony John, Middleton (Wis.), A-R Editions, 2004, «Journal of seventeenth-century music», XII, 1, 2006, s.p. [[http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v12/no1/oregan\\_edition.html](http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v12/no1/oregan_edition.html)].
- NOEL O'REGAN, *Gregorio Allegri: Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso*, a c. di Kerstin Helfricht, Tutzing, Schneider, 2004, «Music & Letters», LXXXVII, 3, 2006, pp. 425-426.
- LINDA PAGE CUMMINS, *Correr 336, Part 4: A New Compendium of Late Medieval Music Theory*, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/annate/2005-6/intro.html>].
- GIROLAMO PARABOSCO, *Anima bella (cinque voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 69-75.
- FRANCESCO PASSADORE, *Una miscellanea di edizioni musicali del primo Seicento*, «Fonti musicali italiane», X, 2005, pp. 7-38.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical chant bibliography 14*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 199-223.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical chant bibliography 15*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 2, 2006, pp. 143-172.
- PETER PESIC, *Earthly music and cosmic harmony: Johannes Kepler's interest in practical music, especially Orlando di Lasso*, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/pesic.html>].
- ANDREAS PFSTERER, *Remarks on Roman and non-Roman offertories*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 169-181.
- LIONEL PIKE, recensione a WILLIAM SMITH, *Preces, festal Psalms, and Verse Anthems*, a c. di John Cannell, Middleton (Wis.), A-R Editions, 2003; GIOVANNI CROCE, *Musica sacra (1608)*, a c. di John Morehen, London, Stainer & Bell, 2003; JOHN AMNER, *Sacred hymnes of 3, 4, 5, and 6 parts*, a c. di John Morehen, London, Stainer & Bell, 2000, «Notes», LXII, 4, 2006, pp. 1052-1054.
- YOLANDA PLUMLEY, *La composition par réélaboration chez Guillaume de Machaut: le cas du Rondeau 13, 'Dame, se vous n'avez aperceü'*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 64-76.
- GERHARD POPPE, *Das 'Te Deum laudamus' in der dresner Hofkirchenmusik-liturgische und Zeremonielle Voraussetzungen, Repertoire und musikalische Faktur*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXIII, 3, 2006, pp. 186-214.
- BRIAN E. POWER, *The Swiss connection: a possible provenance for the introits of*



- Trent Codex 93*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XVI, 2004, pp. 7-22.
- RAFFAELE POZZI, *Liturgia d'arte o liturgia pop? La questione della musica contemporanea nel culto cattolico dopo il Concilio Vaticano II*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 489-514.
- ISABELLE RAGNARD, recensione a *Il codice J.II.9*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, édition en fac-similé et introduction par Isabella Data et Karl Kügle, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, «Revue de musicologie», XCI, 1, 2005, pp. 276-280.
- ISABELLE RAGNARD, recensione a *Il codice a.M.5.24 (ModA)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, «Revue de musicologie», XCI, 1, 2005, pp. 276-280.
- REGINA RANDHOFER, *Singing the songs of ancient Israel: 'tacame 'emet' and oral models as criteria for layers of time in Jewish psalmody*, «Journal of musicological research», XXIV, 3-4, 2005, pp. 241-264.
- GILBERT REANEY, *New additions to Hothby's counterpoint treatises and theory*, «Musica Disciplina», LII, 1998-2002, pp. 45-56.
- LUCA RICOSSA, *La réforme carolingienne du chant liturgique: aperçu de quelques problèmes musicaux liés à la transmission du chant grégorien*, «Analyse Musicale», XLIX, 2003, pp. 5-10.
- JOSHUA RIFKIN, *Alexander Agricola and Cambrai. A Postscript*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIV, 1, 2004, pp. 23-30.
- JESSE RODIN, *A Josquin substitution*, «Early Music», XXXIV, 2, 2006, pp. 249-258.
- JESSE RODIN, *Finishing Josquin's "Unfinished" mass: a case of stylistic imitation in the 'Cappella Sistina'*, «The Journal of Musicology», XXII, 3, 2005, pp. 412-453.
- ANGELA ROMAGNOLI, *Le amiche rivali. Dialogo tra musicologia e prassi sui problemi di edizione della musica vocale italiana tra Sei e Settecento*, Atti del Convegno, Cremona, 2-4 marzo 2006, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/annate/2005-6/intro.html>].
- ANTHONY ROOLEY, *Time stands still: devices and designs, allegory and alliteration, poetry and music and a new identification in an old portrait*, «Early Music», XXXIV, 3, 2006, pp. 443-464.
- ANTONIO ROSTAGNO, *Prove di analisi: 'Lux Aeterna' di Gyorgy Ligeti*, «Musica domani», XXXIV, 136, 2005, pp. 16-17.
- GIANCARLO ROSTIROLLA, *Luoghi e protagonisti della musica sacra nella Roma di metà Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIX (n.s. IX), 3, 2005, p. 307-349.
- DAVID J. ROTHENBERG, *The Marian symbolism of spring, ca. 1200-ca. 1500: two case studies*, «Journal of the American Musicological Society», LIX, 2, 2006,



- pp. 319-398.
- PIERANGELO RUARO, *Interpretare la fede di una comunità: le esperienze di un compositore*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 605-624.
- ANGELO RUSCONI, *L'Ordalia della croce per il primato del 'Cantus Romanus' sull'"Ambrosianus" nel Cod. 318 di Montecassino*, «Musica e storia», XIII, 1, 2005, pp. 5-23.
- HERMAN SABE, *Musique de la voix chez Ligeti: sens et signification*, «Revue belge de musicologie», LVIII, 2004, pp. 301-305.
- MARIA LUISA SÁNCHEZ CARBONE, *La voce del bambino. Un iter dalla fisiologia all'educazione corale*, «L'offerta musicale», I, 1, 2006, pp. 23-28.
- MARIA LUISA SÁNCHEZ CARBONE, *Il "Credo" della messa in B minore di Johann Sebastian Bach. La retorica del testo*, «L'offerta musicale», I, 2, 2006, pp. 19-26.
- VIRGINIO SANSON, *Caratteri della musica liturgica dopo il Vaticano II*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 457-469.
- DOM DANIEL SAULNIER, *Un nouvel antiphonaire monastique*, «Études grégoriennes», XXXIII, 2005, pp. 153-218.
- LIONEL SAWKINS, EN PROVINCE, *à Versailles et au concert spirituel: réception, diffusion et exécution des motets de Lalande au XVIIIe siècle*, «Revue de musicologie», XCII, 1, 2006, pp. 13-40.
- KATELIJNE SCHILTZ, *Motets in Their Place. Some 'Crucial' Findings on Willaert's Book of Five-Part Motets (Venice, 1539)*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIV, 2, 2004, pp. 99-118.
- ANNE SCHNOEBELEN, recensione a *Messa, e salmi concertati, op. 4 (1639)*, Giovanni Rovetta, a c. di Linda Maria Koldau, Middleton (Wis), A-R Editions, 2001, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v11/no1/schnoebelen.html>].
- ROBERT SCHUMANN, *Bänkelsänger (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 101-105.
- FRIEDRICH SILCHER, *Lorelei (quattro voci)*, «Chorus. Choral music review», III, 9, 2005, pp. 97-100.
- ALESSANDRO SOLBIATI, *Il coro e la sacralità universale in Petrassi: mottetti per la Passione (1965)*, «L'offerta musicale», I, 1, 2006, pp. 15-22.
- ALESSANDRO SOLBIATI, *Il coro e la sacralità universale in Petrassi: Orationes Christi (1975), Tre cori sacri (1980-83), Kyrie (1986)*, «L'offerta musicale», I, 2, 2006, pp. 14-18.
- PAOLO SOMIGLI, *Il mio 'credo' è come un rock*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 651-670.
- JOHACHIM STEINHEUER, *Herzensfestungen und Luftschlösser zur Ikonographie*

- militarischer architekturen im Liebeskries bei Cipriano de Rore*, Nicolò Fonte, Claudio Monteverdi, Barbara Strozzi, «Musik Theorie», XXI, 2, 2006, pp. 101-129.
- TIZIANA SUCATO, *L'articolazione del pensiero musicale nelle composizioni del primo Trecento italiano*, «Philomusica on-line», V, 2005-2006, s.p. [<http://philomusica.unipv.it/>].
- PHILIP TAYLOR, *William Byrd at Duke. Reports*, «Early Music», XXXIV, 2, 2006, pp. 341-342.
- ANNA TEDESCO, *The polychoral tradition. Reports*, «Early Music», XXXIV, 2, 2006, pp. 342-344.
- ROBERT TERRIO, *Renaissance masses, 1440-1520: an online repertorium of polyphonic masses composed in Europe in 1440-1520*, «Notes», LXII, 4, 2006, p. 1026.
- SANDRINE THIEFFRY, *Jean de Turnhout, compositeur et maître de chapelle à la Cour de Bruxelles (ca 1550-1614)*, «Revue belge de musicologie», LVIII, 2004, pp. 23-43.
- MARINA TOFFETTI, *L'edizione critica degli inni a quattro voci di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia 1606): alcune riflessioni metodologiche*, «Hortus musicus», VI, 24, 2005, pp. 235-237.
- MARINA TOFFETTI, *'Lucino è un lampo, e la sua voce è un tuono': Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIX, 1, 2004, pp. 3-51.
- MARINA TOFFETTI, recensione a CESARE BORGIO, *Primo libro di canzonette a tre voci*, GIUSEPPE CARISSIMO, *Secondo libro di canzonette a quattro voci*, a c. di Laura Mauri Vigevani, Milano, Rugginenti, 2003, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII, 1, 2003, pp. 155-158.
- DIEGO TOIGO, *Intonazioni per l'ordinario della messa tra neo-cecilianesimo e modernità*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 549-582.
- ROBERT L. TUSLER, *A misplaced attribution. Willem de Fesch and the 'Missa in G'*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LV, 2, 2005, pp. 153-162.
- IVANA VALLOTTI, *Cantantibus organis. Il linguaggio affettivo nell'Orgelbüchlein di Johann Sebastian Bach*, «L'offerta musicale», I, 1, 2006, pp. 40-43.
- IVANA VALLOTTI, *Cantantibus organis. Il linguaggio affettivo nell'Orgelbüchlein di Johann Sebastian Bach*, «L'offerta musicale», I, 2, 2006, pp. 27-41.
- MARINA VALMAGGI, *Liturgia o animazione?*, «Musica e storia», XIII, 3, 2005, pp. 625-649.
- KATE VAN ORDEN, *Children's voices: singing and literacy in sixteenth-century France*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXV, 2006, pp. 209-256.

- GRAYSON WAGSTAFF, recensione a *The Lamentations of Jeremiah: ten Sixteenth-century Spanish prints. An edition with introduction*, a c. di Jane Morlet Hardie, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2003, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 82-84.
- ANDREW H. WEAVER, recensione a GIOVANNI ANTONIO RIGATTI, *Messa e salmi, parte concertati*, a c. di Linda Maria Koldau, Middleton (Wis), A-R Editions, 2003, «Journal of seventeenth-century music», XI, 1, 2005, s.p. [<http://sscsm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v111/no1/weaver.html>].
- ÉDITH WEBER, *Musique et pouvoirs depuis la Réforme dans les Allemagnes luthériennes*, «Analyse Musicale», L, 2004, pp. 36-44.
- JEROME F. WEBER, *Recent recordings of plainchant*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 89-104.
- JEROME F. WEBER, *Recent recordings of plainchant*, «Plainsong and Medieval Music», XV, 1, 2006, pp. 55-65
- ROB C. WEGMAN, *'Pater meus agricola est': the early years of Alexander Agricola*, «Early Music», XXXIV, 3, 2006, pp. 375-390.
- BLAKE WILSON, *Heinrich Isaac among the Florentines*, «The Journal of Musicology», XXIII, 1, 2006, pp. 97-152.
- RICHARD WISTREICH, *Philippe De Monte: new autobiographical documents*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXV, 2006, pp. 257-308.
- CHRISTOPH WOLFF, *Images of Bach in the perspective of basic research and interpretative scholarship*, «The Journal of Musicology», XXII, 4, 2005, pp. 503-520.
- PETER WRIGHT, *Early 15th-century pairings of the Sanctus and Agnus Dei, and the case of the composer "Bloym"*, «The Journal of Musicology», XXII, 4, 2005, pp. 604-643.

Riviste / *Journals*

1. «Acta musicologica» [<http://www.ims-online.ch/acta.aspx>]
2. «Archiv für Musikwissenschaft» [<http://www.steiner-verlag.de/AfM/>]
3. «Analyse Musicale»
4. «La Cartellina»
5. «Chorus. Choral music review»
6. «Early Music» [<http://em.oxfordjournals.org/>]
7. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music» [<http://www.cambridge.org/catalogue/catalogue.asp?isbn=9780521790734>]
8. «Études grégoriennes»
9. «Fontes Artis Musicae» [<http://www.iaml.info/en/fontes>]
10. «Fonti musicali italiane» [<http://www.sidm.it/sidm/fonti.html>]
11. «Il Giornale della musica» <http://www.giornaledellamusica.it/>
12. «Hortus musicus» [<http://www.hortusmusicus.com/home/home.php>]
13. «Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie»
14. «Journal of Music Theory»
15. «The Journal of Musicological Research»
16. «The Journal of Musicology» [<http://www.journalofmusicology.org/>]
17. «Journal of Seventeenth-Century Music»  
[rivista on-line: <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/>]
18. «Journal of the American Musicological Society» [<http://ucpressjournals.com/journal.asp?jIssn=0003-0139>]
19. «Journal of the Royal Musical Association»  
[<http://jrma.oxfordjournals.org/>]
20. «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean»  
[rivista on-line: <http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index.htm>]
21. «Music & Letters» [<http://ml.oxfordjournals.org/archive/>]
22. «Music Theory Online»  
[rivista on-line: <http://www.societymusictheory.org/mto/>]
23. «Music Theory Spectrum»  
[<http://ucpressjournals.com/journalSoc.asp?jIssn=0195-6167>]
24. «Musica e assemblea»
25. «Musica Disciplina»  
[<http://www.corpusmusicae.com/SeriesTitles.htm#MD>]
26. «Musica Domani» [<http://www.siem-online.it/pubbl/md.htm>]
27. «Musica e storia»

- [[http://www.mulino.it/edizioni/riviste/scheda\\_rivista.php?issn=1127-0063](http://www.mulino.it/edizioni/riviste/scheda_rivista.php?issn=1127-0063)]
28. «Musica/Realtà»
  29. «The Musical Quarterly» [<http://mq.oxfordjournals.org/>]
  30. «Notes» [<http://www.musiclibraryassoc.org/publications/notes.shtml>]
  31. «Nuova rivista musicale italiana»  
[[http://www.irre.marche.it/altdis/didattica\\_musicale/riviste/nrmi/nrmi.htm](http://www.irre.marche.it/altdis/didattica_musicale/riviste/nrmi/nrmi.htm)]
  32. «L'offerta musicale»
  33. «Philomusica on-line» [<http://philomusica.unipv.it/>]
  34. «Plainsong and Medieval Music»  
[<http://journals.cambridge.org/action/displayJournal?jid=PMM>]
  35. «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica»  
[<http://www.fima-online.org/framerec.htm>]
  36. «Revue de Musicologie» [<http://www.sfm.culture.fr/index.php?page=10>]
  37. «Revue belge de musicologie»
  38. «Rivista internazionale di musica sacra» [www.lim.it]
  39. «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» [www.lim.it]
  40. «Rivista italiana di musicologia» [www.sidm.it]
  41. «Il Saggiatore musicale» [www.saggiatoremusicale.it/index.php]
  42. «Studi musicali»  
[<http://www.santacecilia.it/scw/servlet/Controller?gerarchia=01.14.02.01#su>]
  43. «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music) [[http://www.kvnm.nl/current/default\\_english.html](http://www.kvnm.nl/current/default_english.html)]



Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

*News from the Guido d'Arezzo Foundation*





GRAN PREMIO EUROPEO DI CANTO CORALE  
*EUROPEAN GRAND PRIX FOR CHORAL SINGING*

Il Gran Premio Europeo di Canto Corale è stato istituito nel 1989 su iniziativa della Fondazione Guido d'Arezzo, in collaborazione con i concorsi internazionali corali che si svolgono ogni anno nelle città di Debrecen (Ungheria), Gorizia (Italia), Tours (Francia), Tolosa (Spagna), Varna (Bulgaria). I vincitori di ciascuno dei suddetti sei concorsi partecipano l'anno successivo al Gran Premio Europeo di Canto Corale che si svolge a turno in una delle città sedi dei concorsi. Nel 2007 il Gran Premio Europeo di Canto Corale sarà celebrato in Arezzo.

*The European Grand Prix for Choral Singing was founded in 1989 in Arezzo on the initiative of the Fondazione Guido d'Arezzo, in association with the international choral competitions taking place every year in Debrecen (Hungary), Gorizia (Italy), Tours (France), Tolosa (Spain), Varna (Bulgaria). The choirs winning the competitions held in the above six towns, take part in the following year's European Grand Prix for Choral Singing that is held in turn in one of the towns mentioned. In 2007 the European Grand Prix for Choral Singing will be held in Arezzo.*

19° Gran Premio Europeo di Canto Corale 2007  
Arezzo, Domenica 26 Agosto 2007 - ore 21.00  
*19th European Grand Prix for Choral Singing 2007  
Arezzo, Sunday 26th August - 9.p.m*

**Cori partecipanti - Competing choirs**

- CHILDREN'S CHOIR VESNA, Mosca (Russia)  
Direttore/Conductor: Alexander Ponomarev  
vincitore a Tolosa (Spagna) 2006 - *winner in Tolosa (Spain) 2006*
- CANTEMUS, Nyíregyháza (Ungheria)  
Direttore/Conductor: Soma Szabó  
vincitore a Gorizia (Italia) 2006 - *winner in Gorizia (Italy) 2006*
- SCHOLA CANTORUM CORALINA, La Habana (Cuba)  
Direttore/Conductor: Alina Orraca  
vincitore ad Arezzo (Italia) 2006 - *winner in Arezzo (Italy) 2006*

- TAIPEI CHAMBER SINGERS, Taipei (Taiwan)  
Direttore/*Conductor*: Chen Yun-Hung  
vincitore a Debrecen (Ungheria) - *winner in Debrecen (Hungary) 2006*
- PHILIPPINE MADRIGAL SINGERS, Quezon City (Philippines)  
Direttore/*Conductor*: Mark Anthony Carpio  
vincitore a Tours (Francia) - *winner in Tours (France) 2006*

Composizioni edite dalla Fondazione Guido d'Arezzo

*Compositions published by Guido d'Arezzo Foundation*

2000-2006

Partiture vincitrici e segnalate al Concorso Internazionale di Composizione Guido d'Arezzo

*Winning and mentioned compositions of the International Composition Competition Guido d'Arezzo*

Anno 2000

Opera vincitrice del primo premio / *first prize winner*

Benedikt Burghardt (1960): *Mimaamakim - Salmo 130*, per coro misto a cappella / *for mixed choir a cappella*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2000

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Patrice Granadel (1963): *Kaddisch - Dreimal tausend Jahre*, per coro misto a 12 voci a cappella / *for 12-voice mixed choir a cappella*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2000

Opera segnalata / *mentioned composition*

Marco Uvietta (1963): *Ave Maria*, per coro misto e strumenti / *for mixed choir with instruments*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2000

Anno 2001

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Luca Antignani (1976): *Die Worte des Engels*, per 16 voci soliste e 2 voci bianche ad libitum / *for 16 solo voices and 2 children's voices ad libitum*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2001

Opera segnalata / *mentioned composition*

Marco Molteni (1962): *Pater Emon*, per 8 voci miste / *for 8 mixed voices*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2001

Anno 2002

Opera vincitrice del primo premio / *first prize winner*

Tobias Weber (1967): *Vanitas, Motette nach Kohelet 1*, per doppio coro misto a cappella / *for double mixed choir a cappella*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2002

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Giovanni Bonato (1961): *Crux fidelis*, per gruppo corale maschile spazializzato / *for specialised male choral group*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2002

Opera segnalata / *mentioned composition*

Léonid Karev (1969): *Ave Maria*, per coro misto / *for mixed choir*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2002

Anno 2003

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Marco Molteni (1962): *Salmo 112*, per 12 voci miste e quartetto d'archi / *for 12 mixed voices and string quartet*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003

Opera segnalata / *mentioned composition*

Battista Pradal (1964): *Dulce lignum*, per coro misto a 8 voci / *for 8-voice mixed choir*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003

Anno 2004

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Carles Martínez Eroles (1957): *Passa la nave mia*, Sonetto CLXXXIX del Petrarca per coro misto / *Petrarch's sonnet nr. 189 for mixed choir*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2004

Opera segnalata / *mentioned composition*

Matteo Franceschini (1979): *Animi conscientia*, per 8 voci sole / *for 8 solo voices*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2004

Anno 2005

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Giovanni Bonato (1961): *Blason III*, per 8 voci, arpa e 3 percussionisti / *for 8 voices, harp and 3 drum players*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2005

Opera segnalata / *mentioned composition*

Carla Magnan (1968): *Mentre vi miro...*, per quintetto vocale / *for vocal quintet*, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2005

Anno 2006

(in corso di stampa/*being published*)

Opera vincitrice del secondo premio / *second prize winner*

Daniele Gasparini (1975): *Why east wind chills*, per 16 voci miste / *for 16 mixed voices*

Opera segnalata / *mentioned composition*

Elena Camoletto (1965): *Nunc*, per 12 voci miste / *for 12 mixed voices*

Fondazione Guido d'Arezzo  
Regione Toscana, Provincia e Comune di Arezzo,  
Associazione Amici della Musica di Arezzo

SCUOLA SUPERIORE PER  
DIRETTORI DI CORO

ANNO ACCADEMICO 2006/2007

CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER  
DIRETTORI DI CORO

MASTER ANNUALE IN  
“DIREZIONE E INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA CORALE”

*Preside*  
Prof. Francesco Luisi

CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE  
PER DIRETTORI DI CORO

**Finalità**

Il corso intende offrire ai frequentanti un percorso didattico di specializzazione avente per oggetto la tecnica e la pratica di direzione, anche con costanti riferimenti alla formazione culturale specifica intimamente connessa alla professionalità del direttore di coro.

**Contenuti**

Il corso prevede un percorso propedeutico in cui saranno affrontati con criteri rigorosi le principali questioni attinenti alla tecnica della direzione. Materie formative quali analisi musicale, linguistica e fonetica e tecnica vocale completano il quadro dei corsi di direzione.

Al terzo e conclusivo anno saranno affrontate in modo più specifico problematiche di carattere esecutivo ed interpretativo, nonché questioni connesse alla prassi, allo stile e alla cultura generale della polifonia, sì da poter offrire



ai discenti strumenti utili per affrontare con le dovute competenze l'esecuzione del repertorio polifonico di cultura occidentale compreso tra il Rinascimento e la contemporaneità.

### **Docenti**

• *Tecnica della Direzione*

**Lorenzo Donati - Roberto Gabbiani - Gary Graden - Walter Marzilli - Luigi Marzola - Peter Neumann**

• *Materie Formative-Culturali*

**Ivano Cavallini** (*Estetica della Coralità*) - **Alfredo Grandini** (*Tecnica Vocale*) - **Marco Gozzi** (*Forme di Poesia per Musica*) - **Romano Pezzati** (*Analisi Musicale*) - **Sharon Sage** (*Fonetica e Linguistica*) - **Antonino Tagliareni** (*Tecnica Vocale*) - **Rodobaldo Tibaldi** (*Semiografia Polifonica*)

### **Durata e frequenza**

Il corso di specializzazione per direttori di coro avrà inizio nel mese di ottobre 2006 per concludersi nel luglio 2007.

Frequenza prevista: indicativamente, un week-end lungo (venerdì pomeriggio, sabato e domenica) ogni mese.

Ai fini del conseguimento dell'attestazione finale, non sono ammesse assenze superiori ad un terzo del monte-ore totale.

### **Requisiti per l'ammissione**

**Allievi ordinari:** Potranno iscriversi al corso in qualità di allievi ordinari diplomati in Musica corale e direzione di coro, nonché i diplomati in Composizione e direzione d'orchestra e tutti i diplomati in strumento presso i Conservatori e Istituti musicali pareggiati, i laureati in Discipline della musica e dello spettacolo, nonché in Musicologia e in Conservazione dei beni musicali presso le Università italiane.

**Allievi straordinari:** Potranno iscriversi in qualità di allievi straordinari anche coloro che non sono in possesso dei titoli previsti per gli allievi ordinari, previa valutazione del curriculum artistico dei candidati ed eventuale colloquio di ammissione con la commissione didattica della scuola.

### **Attestazione finale**

**Allievi ordinari:** Al termine del corso sarà rilasciata agli allievi ordinari effettivi, a seguito del superamento di un esame finale, un diploma riconosciuto dalla Regione Toscana attestante il percorso formativo effettuato.

**Allievi straordinari:** Al termine del corso sarà rilasciata agli allievi straordinari effettivi, a seguito del superamento di un esame finale, un'attestazione del percorso formativo effettuato.

MASTER ANNUALE IN  
“DIREZIONE E INTERPRETAZIONE  
DELLA MUSICA CORALE”

**Finalità**

Il Master è rivolto essenzialmente a coloro che, già possedendo ampia esperienza nel campo della direzione corale, intendono approfondire sotto la guida di insigni docenti di fama internazionale alcuni aspetti peculiari del repertorio polifonico, consentendo l'acquisizione di competenze professionali di elevato livello nella direzione corale, sia con riguardo alla prassi esecutiva, storica e filologica, sia in merito a tematiche culturali a tale prassi connesse.

**Contenuti**

Il corso si svolge in un'unica annualità e prevede due fasi:

**Incontri seminariati:** ciclo di incontri in forma seminariale in cui saranno oggetto di approfondimento aspetti specifici della prassi esecutiva del repertorio polifonico che va dal periodo rinascimentale a quello contemporaneo, con particolare attenzione alla tecnica della direzione. Le date di questi incontri saranno: 24-25 Febbraio (Gabbiani), 10-11 Marzo (Graden), 19-20 maggio (Holten), 1-2-3 giugno (Safir), 30 giugno e 1 luglio (Neumann), da definire (Balázs).

**Stage:** è previsto, per gli allievi selezionati che ne facciano richiesta, un periodo di stage presso prestigiose istituzioni musicali italiane, a fianco di importanti direttori di coro.

**Docenti**

**Peter Broadbent** (*Repertorio moderno-contemporaneo*) **Roberto Gabbiani** (*Novecento italiano*) - **Gary Graden** (*musica contemporanea*) - **Bo Holten** (*polifonia sacra antica e contemporanea*) - **Peter Neumann** (*periodo romantico*) - **Rachid Safir** (*polifonia profana antica e contemporanea*)

**Durata e frequenza**

Il Master in “Direzione e interpretazione della musica corale” avrà inizio nel mese di febbraio 2007 per concludersi nel luglio 2007.

Ai fini del conseguimento dell'attestazione finale, non sono ammesse assenze superiori ad un terzo del monte-ore totale.

**Requisiti per l'ammissione**

Al Master potranno iscriversi musicisti con comprovata esperienza nel campo della direzione corale, indipendentemente da eventuali titoli di studio conse-

guiti. Ai fini dell'ammissione sarà effettuata una previa valutazione del curriculum artistico dei candidati.

Il Master verrà attivato solo con il raggiungimento di un numero minimo di allievi effettivi.

### **Attestazione finale**

Al termine del Master, che si concluderà con un concerto pubblico degli allievi, sarà rilasciata agli allievi effettivi un'attestazione del percorso formativo effettuato.

## FREQUENZA DI SINGOLI INCONTRI DEL MASTER

La partecipazione a singole docenze è aperta anche a non iscritti al Master, previa valutazione del *curriculum* artistico dei candidati. Ai partecipanti sarà rilasciata un'attestazione relativa alla docenza frequentata.

Il numero di allievi effettivi ammessi alle singole masterclasses sarà definito in base al numero di iscritti al master annuale.

## ISCRIZIONI

### **Corso Triennale di Specializzazione per Direttori di Coro**

Quota di iscrizione € 80,00 (non restituibile in caso di rinuncia)

#### **Allievi effettivi** (*ordinari e straordinari*)

Tassa di frequenza annuale € 500,00

#### **Allievi uditori**

Tassa di frequenza annuale € 250,00

### **Scadenza iscrizioni**

Entro il mese di novembre di ogni anno

### **Masterclasses singole**

(*Gabbiani, Graden, Holten, Safir, Balázs, Neumann*)

Quota di iscrizione € 50,00 (non restituibile in caso di rinuncia)

#### **Allievi effettivi**

Tassa di frequenza € 200,00

**Allievi uditori**

Tassa di frequenza € 100,00

**Scadenza iscrizioni**

Entro i 30 giorni prima della lezione, chi si iscrive entro il mese di febbraio usufruirà di uno sconto del 15% sulla Tassa di frequenza.

**Master annuale in “Direzione e interpretazione della musica corale”**

Quota di iscrizione € 100,00 (non restituibile in caso di rinuncia)

**Allievi effettivi**

Tassa di frequenza € 800,00

**Allievi uditori**

Tassa di frequenza € 400,00

**Scadenza iscrizioni**

Entro i 24 giorni prima delle lezioni

Provincia di Arezzo Fondazione "Guido d'Arezzo" Cipam  
**GUIDO MONACO WORLD COMPETITION**

*Musicisti per il 3° millennio*

Il progetto è finalizzato alla valorizzazione dei giovani italiani e stranieri che si impegnano nello studio della musica a livello professionale. La manifestazione è aperta ai solisti ed ai complessi vocali e strumentali di ogni genere musicale. L'evento si realizza in due fasi:

- A) **Audizioni dei concorrenti da parte della Giuria Internazionale (M.i Carlo Alberto Neri, Roberto Fabbriciani, Slavca Taskova, Gonzalo Solari)** nei mesi di gennaio, febbraio e marzo di ogni anno presso le sedi del Cipam di Arezzo e Montevarchi.
- B) **Manifestazioni - premio** itineranti in ambito provinciale, nazionale ed internazionale, dal mese di aprile di ogni anno, in collaborazione con la **Provincia di Arezzo**, la **Fondazione "Guido d'Arezzo"**, **Istituzioni Scolastiche Pubbliche** di Arezzo e Provincia, **Festivals musicali** in Italia e all'estero, la **Casa di Registrazione CD - Video "Xerces"**.



Per informazioni rivolgersi al **Cipam** via Montegrappa 10 - 52100 Arezzo (Italia)  
Tel. 0575320753 - 0575902645 - 3386406329  
Cipam@jumpy.it



## 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, concorsi, 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 quadrimestrale, 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@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).

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 Foundations 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 four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publications should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).*

*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.*



**POLIFONIE**  
VI - 2006

**Saggi / Articles**

GIACOMO BAROFFIO

La trasmissione delle melodie gregoriane nell' <i>Editio Medicea</i> e nelle fonti parallele . . . . .	Pag.	11
<i>The transmission of Gregorian melodies in the Editio Medicea and in the parallel sources</i> . . . . .	”	43

GIOVANNI CONTI

Le fonti medievali della direzione . . . . .	”	151
<i>The medieval sources of conducting</i> . . . . .	”	171

WALTER MARZILLI

La voce davvero perduta? . . . . .	”	189
<i>A truly lost voice?</i> . . . . .	”	207

RODOBALDO TIBALDI

Ancora sui mottetti di Orazio Vecchi: un'ultima postilla . . . . .	”	53
<i>Again on the motets of Orazio Vecchi: a farther footnote</i> . . . . .	”	127

**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		
Rassegna bibliografica a cura di Michela Ciampelli . .	”	223
<i>Monophonic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information presented by Cecilia Luzzi. Bibliographical survey by Michela Ciampelli</i> . . . . .	”	227

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

*News from the Guido d'Arezzo Foundation*..... Pag. 249

Nel fascicolo 1: bandi e schede di partecipazione al  
55° Concorso Polifonico Internazionale "Guido d'Arezzo"  
*55th "Guido d'Arezzo" International Polyphonic Competition*

34° Concorso Internazionale di Composizione "Guido d'Arezzo"  
*34th International Composition Competition*

24° Concorso Polifonico Nazionale "Guido d'Arezzo"  
*24th National Polyphonic Competition (for Italian choirs only)*



Finito di stampare  
nel mese di aprile 2007

**TORRE D'ORFEO EDITRICE S.R.L.**  
Via Alfredo Testoni, 133 - 00148 Roma  
Tel./Fax + 39.06.6591241-38  
e-mail: [info@tdorfeo.it](mailto:info@tdorfeo.it)

# Journal of POLITICAL THEORY

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735

