

DIEGO CANTALUPI

La tiorba ed il suo uso in Italia
come strumento per basso continuo

Edizioni MV Cremona

Diego Cantalupi
LA TIORBA ED IL SUO USO IN ITALIA
COME STRUMENTO PER IL BASSO CONTINUO

© 1996 Diego Cantalupi
Prima ristampa 2006

Revisione dell'autore per MV Cremona
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
Anche parziale, senza il consenso dell'autore e dell'editore.

*Questo lavoro è la versione a stampa della mia tesi
di laurea in musicologia, discussa nel 1996 presso
la Scuola di Paleografia e Filologia musicale di
Cremona – Università di Pavia.*

Relatrice: prof. Elena Ferrari Barassi.

INDICE

INDICE p.1

CRITERI DI TRASCRIZIONE DEI TESTI, p. 3

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI, p. 4

REPERTORI, p. 5

INTAVOLATURE DI CHITARRONE, p. 6

MUSICHE VARIE, p. 7

PREMESSA, p. 9

I PARTE: LA TIORBA: STORIA ED ORGANOLOGIA

NASCITA E SVILUPPO p. 18

DAL LIUTO BASSO ALLA TIORBA, p. 26

L'INVENTORE DELLA TIORBA, p. 29

L'AGGIUNTA DELLA TRATTA, p. 35

II PARTE: LA TIORBA COME STRUMENTO DI CONTINUO

LA REALIZZAZIONE DEL BASSO CONTINUO COME PRASSI IMPROVVISATIVA, p. 46

IL RUOLO DEGLI STRUMENTI CON LA TRATTA PER LA REALIZZAZIONE DEL CONTINUO, p. 46

PROBLEMI DI TEMPERAMENTO FRA GLI STRUMENTI DI CONTINUO, p. 61

IDIOMATICITÀ DEI BASSI PER LA TIORBA, p. 68

USO DELLA TIORBA CON ALTRI STRUMENTI, p. 73

I BASSI CONTINUI PER LA TIORBA REALIZZATI, p. 80

LA TIORBA NEL TEATRO, p- 110

BIBLIOGRAFIA, p. 117

CRITERI DI TRASCRIZIONE DEI TESTI

Per quanto concerne la grafia dei testi antichi citati ci si è attenuti sostanzialmente ad un criterio conservativo.

Si sono mantenuti:

- la *h* etimologica (es. *harmonia*);
- la grafia *ti* dei nessi con affricata dentale sorda (es. *dilettatione*);
- l'ipercorrettismo (es. *talhora*);
- le elisioni (es. *gl'instrumenti*);
- l'accento grave sulle vocali *o* opp. *a* (i. e. ò, à).

Gli interventi operati sono:

- distinzione di *u* da *v* (es. *clauacembalo* = *clavacembalo*);
- adeguamento all'uso moderno delle lettere maiuscole; si è mantenuta la maiuscola solo nei casi in cui si tratti di un termine che assume particolare importanza all'interno del periodo (es. nome di uno strumento musicale nel caso in cui si stia parlando di questo);
- scioglimento del *titulus* - sopra una vocale per indicare la *n* successiva (es. *instrometo* = *instrumento*);
- impiego di un'unica forma grafica per la *s* minuscola. Negli originali prevale la forma allungata (es. *taftatura* = *tastatura*);
- scioglimento del segno tachigrafico & con *et*;
- aggiunta dell'accento tonico sull'avverbio *perché* (i. e. *perche* = *perché*);
- ammodernamento dell'interpunzione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

In tutti i casi di citazioni o comunque di riferimenti ad opere di autori antichi e moderni, si è adottato il criterio del rimando, sotto forma di 'nota breve', alla bibliografia. Queste 'note brevi' sono strutturate affiancando al cognome dell'autore di una determinata opera una parola caratteristica del titolo.

Tutte le traduzioni dalle lingue straniere sono dell'autore di questo lavoro.

Per comodità forniamo qui di seguito, un elenco dei repertori specifici per il liuto, delle intavolature e delle raccolte musicali esaminate per lo svolgimento del presente studio, anche qualora non se ne trovi menzione all'interno dello studio stesso.

REPERTORI

WOLFGANG BOETTICHER, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15., bis 18. Jahrhunderts*, Répertoire International des Sources Musicales, B/VII, publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales, Duisburg, Henle 1978

VICTOR COELHO, *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*, New York, Garland 1995.

DIETER KIRSCH-LENZ MEIEROTT, *Berliner Lautentabulaturen in Krakau: beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin*, herausgegeben von Dieter Kirsch und Lenz Meierott, Mainz, Schott, c1992. (Schriften der Musikhochschule Würzburg, 3)

ERNST POHLMANN, *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Bremen, Veröffentlichung des Archivs "Deutsche Musikpflege" [1968].

INTAVOLATURE DI CHITARRONE

BELLEROFONTE CASTALDI, *Capricci a due strumenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorte di balli e fantasticherie*, Modena, [s.e.] 1622, ed. facs: Minkoff, Genève 1981.

FLAMINIO CORRADI, *Le stravaganze d'amore[...] a una, due e tre voci, con l'intavolatura del chitarrone, et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel clavicembalo, et altri istromenti simili*, Venezia, Vicenti 1618.

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1610, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1980.

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1612, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1980.

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro terzo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1619, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1982.

SALOMONE ROSSI, *Il primo libro de madrigali di Salamon [sic] Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano*, Venezia Amadino 1600, ed. moderna: *Salomone Rossi Complete Works, Pars I: Cantica profana, vol.1: Madrigals 5 v., Book 1*, edited by Don Harrán, [s.l.], American Institute of Musicology 1995 (Corpus Mensurabilis Musicæ 100).

GIOVANNI PITTONI, *Intavolatura di tiorba, opera prima e seconda*, Bologna, Giacomo Monti 1669, ed. moderna a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1980.

JOHANNES HIERONYMUS KAPSBERGER *Libro primo d'intavolatura di chitarrone* : Venezia, [s.e.] 1604, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1982.

JOHANNES HIERONYMUS KAPSBERGER *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone*, Roma, [s.e.] 1640, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1982.

ALESSANDRO PICCININI, *Intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo*, Bologna, appresso gl'heredi di Gio. Paolo Moscatelli 1623, ed. facs a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1983

PIETRO PAOLO MELII, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba libro quinto*, Venezia, Vincenti, 1620, ed. facs a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1979.

PIETRO PAOLO MELII, *Intavolatura di liuto attiorbato libro secondo*, Venezia, Vicenti 1614, ed. facs a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1979.

MUSICHE VARIE

- AGOSTINO AGAZZARI, *Psalmi sex [...] ternis vocibus*, Venezia, Amadino 1609.
- BARTOLOMEO BARBARINO, *Il secondo libro de' madrigali di diversi autori*, Venezia, Magni 1607.
- SEVERO BONINI, *Madrigali e canzonette spirituali [...] per cantar a voce sola sopra il chitarrone o spinetta*, Venezia, Raverii 1608.
- FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo*, Venezia, Petrucci 1509, ed. facs: Genève, Minkoff 1982.
- FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro secundo*, Venezia, Petrucci 1511, ed. facs: Genève, Minkoff 1982.
- GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti 1601, ed. facs.: Firenze, S.P.E.S. 1983.
- Canzonette spirituali e morali che si cantano nell'oratorio di Chiavenna*, eretto sotto la protezione di S. Filippo Neri, Milano, [s.e.] 1600.
- BELLEROFONTE CASTALDI, *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo*, Firenze, Vincenti 1623; ed. facs.: Firenze, S.P.E.S. 1984.
- EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, Mutij 1600, ed. facs.: Forni, Bologna 1967.
- FABIO COSTANTINI, *Scelta di mottetti [...] libro secondo*, Roma, Robletti 1618.
- GIOVANNI CROCE, *Spartitura delli mottetti a otto voci*, Venezia, Vincenti 1594.
- IGNAZIO DONATI, *Secondo libro de mottetti a voce sola*, Venezia, Vincenti 1636.
- AMANTE FRANZONI, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, mottetti, et letanie della Beata vergine a otto voci, conla partitura dei bassi*, Venezia, Amadino 1613.
- MARCO DA GAGLIANO, *La Dafne*, Firenze, Marescotti 1608, ed. facs. Bologna, Forni 1970.
- Intermedii et Concerti Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Lorena, Gran Duchessa di Toscana*, Venetia, Vincenti 1591, edizione moderna: *Musique des Intermèdes de 'La Pellegrina'*, a cura di Daniel P. Walker, Federico Ghisi, Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique 1963.
- STEFANO LANDI, *Il S. Alessio*, Roma, Paolo Masotti 1634. Ed. facs.: Bologna, Forni 1970.
- BIAGIO MARINI, *Scherzi e canzonette*, Parma, Viotti 1622, ed. facs. Firenze, S.P.E.S. 1980.
- CARLO MILANUZZI, *Primo scherzo delle ariose Vaghezze*, Venezia, Vincenti 1622, ed. facs.: London, Garland 1986.
- CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissime Virgini Missa senis vocibus ac Vespere [...]*, Venezia, Amadino 1610, ed. moderna a cura di Jerome Roche, London, Eulemburg 1995.
- ERCOLE PORTA, *Sacro convito musicale*, Venezia, Vincenti 1620.
- PAOLO QUAGLIATI, *La Sfera Armoniosa*, Roma, Robletti 1611; ed. moderna a cura di Vernon Gotwals e Philip Keppler, Northampton, Smith College 1957, (Smith college music archives, 13).
- SALOMONE ROSSI, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia, Amadino 1607, ed. facs. Firenze, S.P.E.S. 1980.

SALOMONE ROSSI, *Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia, Amadino 1608, ed. facs. Firenze, S.P.E.S., 1980.

GIOVANNI VALENTINI *Musiche da camera libro quarto* Venezia, Vincenti 1621.

LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici [...] opera duodecima*, Venezia, Vincenti 1605.

PREMESSA

Il problema di attribuire ogni strumento della famiglia del liuto ad una precisa tipologia si scontra con la molteplicità di varianti costruttive e con una confusa varietà di denominazioni, sia ereditate dal passato, sia dimenticate e poi riprese oppure coniate modernamente, ma con la stessa scarsa coerenza degli antichi.

Per questo motivo, svolgendo un lavoro sulla tiorba, ci sembra opportuno delimitare il campo d'azione della ricerca definendo, nella maniera più univoca possibile, l'oggetto del nostro studio.

Se, da un lato, ciò può apparire una considerazione banale, dall'altro occorre rendersi conto di un fatto: l'abitudine moderna tende a distinguere (cosa di cui non ci si curava nei tempi passati) la varietà delle tipologie strumentali succedutesi nel tempo e nello spazio; è stato così introdotto l'uso di nuovi termini, per esempio 'liuto barocco', o si è stati indotti ad attribuire significati diversi e specifici a termini anticamente equivalenti, per distinguere fra varianti costruttive ('liuto attiorbato', 'arciliuto').

Nell'ambito di questo lavoro, coerentemente alle direttive impartite dalla *Società Italiana del Liuto*¹ si è preso come punto di partenza la definizione terminologica seguente:

*Tiorba (chitarrone)*²:

- strumento con tratta³ rettilinea;
- numero di ordini non inferiore a quattordici;
- diapason degli ordini tastabili in genere non inferiore ai 75 cm.

Questa definizione può costituire una base generale sufficiente, i cui limiti appaiono però evidenti⁴: se le caratteristiche sopra elencate sono quelle tipiche della tiorba 'classica', tuttavia essa non tiene conto di strumenti senza tratta,

¹ S.I.L., Proposte. Il medesimo studio compare anche in appendice a: MEUCCI, Catalogazione, pp. 112-124.

² Come si dimostrerà in seguito, i termini 'tiorba' e 'chitarrone' possono considerarsi equivalenti a tutti gli effetti.

³ Per tratta si intende un secondo manico, o un prolungamento del primo, sul quale vengono agganciate le corde cosiddette di 'bordone'.

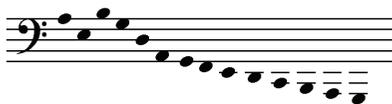
⁴ Non si vuole sminuire l'importanza dell'articolo citato, dal momento che il solo scopo prefissosi dal gruppo di autori che lo ha compilato fu quello di individuare delle classi nelle quale far rientrare gli strumenti a pizzico storici.

ma con corde di bordone, o con un numero di ordini inferiore a quattordici, caratteristiche comuni ai primi chitarroni.

Non vengono, in altre parole, considerati quegli strumenti che potremmo definire, seppure impropriamente, di 'transizione' o 'spuri', costruiti in quegli anni (tra il 1580 e il primo ventennio del Seicento) che hanno visto la trasformazione del liuto basso in chitarrone; oppure strumenti che, pur essendo evidentemente dei chitarroni, presentano caratteristiche leggermente diverse da quelle sopraddette.

In effetti riteniamo che il tratto peculiare effettivamente comune a tiorba e chitarrone sia l'accordatura. Essa comprende corde di bordone o 'contrabbassi' e, quanto alle corde tastate (le prime sei), essa è definita come 'rientrante', dal momento che il primo o i primi due ordini sono accordati un'ottava più bassa rispetto a quella del liuto rinascimentale, secondo lo schema seguente⁵:

ACCORDATURA DEL CHITARRONE



ACCORDATURA DEL LIUTO



A dire il vero, a nostro vedere, la condizione necessaria e sufficiente affinché uno strumento a pizzico sia detto chitarrone, o tiorba, è unicamente l'accordatura rientrante.

Nessun altro elemento morfologico potrà considerarsi caratterizzante, se non verrà soddisfatta la suddetta condizione.

Questo perché:

- a) il numero delle corde libere (bordoni o contrabbassi) è variabile da strumento a strumento e corde di bordone possono esistere anche in semplici liuti.
- b) il numero delle rose sulla tavola è variabile per numero (una o tre) e posizione sulla tavola

⁵ Forniamo, per comodità, l'accordatura in la, poiché è quella più usata per il chitarrone; sia i liuti che i chitarroni potevano 'montare' anche un'accordatura in sol; per quest'ultima accordatura si vedano: PRÆTORIUS, *De Organographia*, p. 27 e BANCHIERI, *Organo*, p. 43.

- c) la lunghezza della tratta, le misure della cassa, il numero delle doghe, ecc., non sono inscrivibili in alcun tipo di categoria.

La gran confusione che da tempo persiste nella definizione di questi strumenti fu comunque generata in tempi recenti da Curt Sachs⁶ che per primo definì la tiorba un arciliuto, credendo bene di identificare con quest'ultimo termine una categoria nella quale far rientrare tutti i liuti con una tratta ed un secondo cavigliere.

Solo in questi ultimi anni, nel campo terminologico e classificatorio, è stata fatta una notevole chiarezza, soprattutto grazie agli studi di John Henry van der Meer; a rigore di chiarezza vogliamo in questa sede riportare schematicamente la suddivisione che egli usa per la catalogazione dei 'liuti con due caviglieri' conservati nel *Museo Civico Musicale* di Bologna:⁷

- a) liuti 'normali' fino a 13 ordini con distanza ristretta tra i due caviglieri

- b) arciliuti o liuti attiorbati

- b1 arciliuti con tratta corta

(lunghezza vibrante degli ordini tastabili compresa tra mm. 550 e 650; rapporto lunghezza ordini tastabili/bordoni = 1:1,45)

- b2 arciliuti con tratta lunga

(lunghezza vibrante degli ordini tastabili compresa tra mm. 630 e 720; rapporto lunghezza ordini tastabili/bordoni = 1:2,2)

- c) tiorbe (accordatura rientrante)

- c1 tiorbe con tratta corta

(lunghezza vibrante degli ordini tastabili compresa tra mm. 650 e 750; rapporto lunghezza ordini tastabili/bordoni = 1:1,45)

- c2 tiorbe con tratta lunga

(lunghezza vibrante degli ordini tastabili compresa tra mm. 750 e 1000; rapporto lunghezza ordini tastabili/bordoni = 1:2,2)

Lo strumento di cui al punto c1 si identifica con quello definito da Michael Prætorius '*Paduanische Theorba*'⁸; al punto c2 è quello che viene invece chia-

⁶ Cfr. SACHS, *Strumenti*, p. 440.

⁷ MEER, *Strumenti*, pp. 97-99.

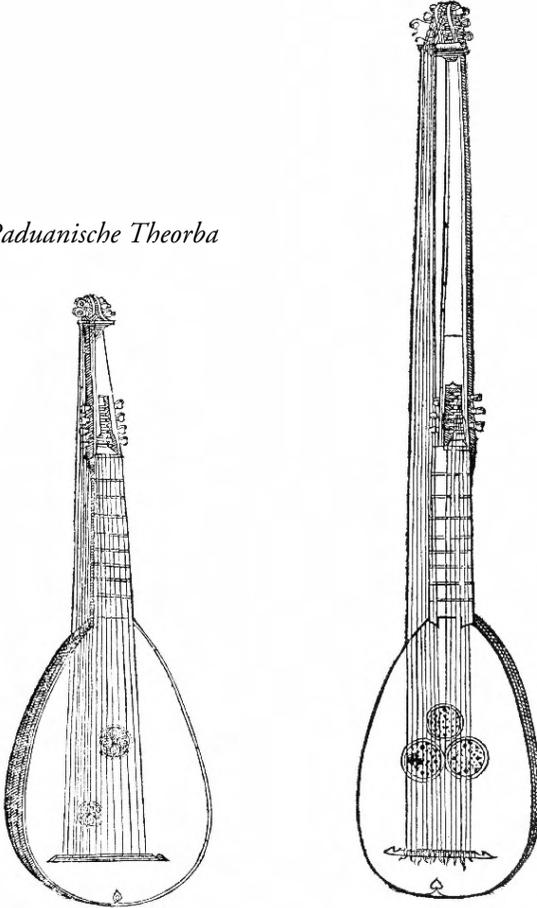
⁸ PRÆTORIUS, *De Organographia*, tav. XVI.

mato ‘*Lang Romanische Theorba: Chitarron*’⁹.

Forniamo qui di seguito il disegno dei due strumenti tratti dalle tavole del Prætorius menzionate.

Lang Romanische Theorba

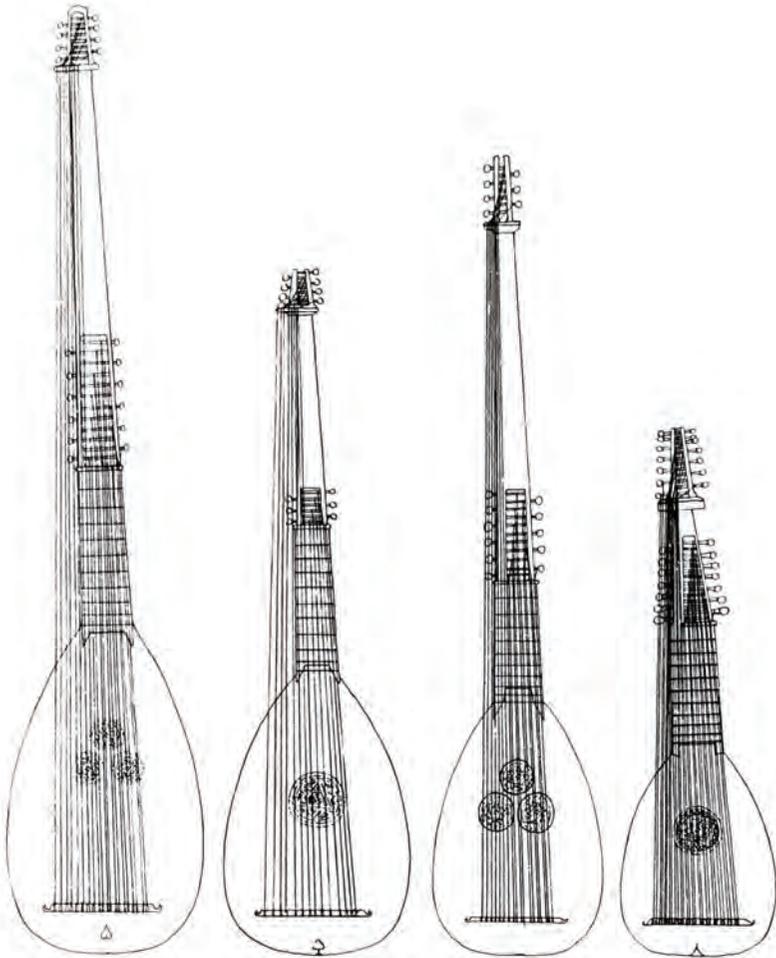
Paduanische Theorba



⁹ PRÆTORIUS, *De Organographia*, tav. V.

Per meglio chiarire la distinzione tra questi strumenti alleghiamo alcuni disegni esplicativi delle categorie b1, b2, c1, c2¹⁰.

Essi, in realtà, non sono riproduzioni grafiche di strumenti realmente esistenti, ma condensano, ciascuno in un' unico strumento, le caratteristiche salienti delle varie tipologie, rispettivamente, di tiorbe a tratta lunga e corta, e di arciliuti a tratta lunga e corta; le misure degli strumenti sono tra loro in proporzione .



¹⁰ NORTH, Continuo, pp. 12-13

Il problema dell'identificazione di questi strumenti diviene ancora più vasto se si considera l'impossibilità oggettiva di determinare l'accordatura degli strumenti storici oggi ancora esistenti e quindi di differenziare, in alcuni casi particolari, un arciliuto (anch'esso provvisto di tratta e con identico numero di corde) da una tiorba, dove l'unica differenza consisterebbe nella lunghezza vibrante delle corde tastate (mai superiore a cm. 72 per gli arciliuti, attorno ai cm. 75 per le tiorbe).

Oggetto del nostro studio sarà la tiorba.

Con questo nome, diversamente da quanto stabilito dalla *Società Italiana del Liuto* per 'tiorba' e 'chitarrone', intendiamo uno strumento a pizzico della famiglia del liuto, con numero di corde variabile (da 10 a 14)¹¹, di cui le sei tastate possono essere singole oppure doppie, indipendentemente dal numero di pirolì presenti sul cavigliere. Non è detto infatti che, se il primo cavigliere presenta pirolì per un armatura a corde doppie, lo strumento non possa venire montato ugualmente con corde singole.

Le corde di bordone sono invece singole, almeno negli strumenti a tratta lunga, come dimostrano i numerosi esemplari sopravvissuti; la tratta può essere comunque di misura variabile, e lo strumento potrà avere una o più rose.

Avrà comunque sempre l'accordatura rientrante.

Condividiamo in questa sede, quindi, la definizione di 'tiorba' data dal liutaio Michael Lowe, uno fra i liutai più importanti tra quelli specializzati nella ricostruzione degli strumenti della famiglia del liuto, secondo il quale:

“il termine 'tiorba' [...] non indica una particolare forma o taglia di strumento, ma una maniera di accordarlo, anche se dobbiamo tener conto che la tiorba, proprio per questa sua accordatura, è uno strumento di grandi dimensioni”¹².

La tipicità di questa accordatura, non permette certo di riconoscere, se non ipoteticamente, in uno strumento antico una tiorba piuttosto che un arciliuto (quest'ultimo dall'accordatura non rientrante); tuttavia proprio questo genere di accordatura garantisce l'identificazione del repertorio in intavolatura e, comunque, di un determinato stile esecutivo come esclusivo per questo strumento.

¹¹ Dal numero di corde di bordone dipende anche la lunghezza del ponticello e la sua centratura rispetto all'asse della tavola dello strumento.

¹² LOWE, *Development*, p. 21: “The term 'tiorba' [...] is not a particular shape or size, but a manner of tuning, though we must remember that the theorbo by implication would be a large instrument for its pitch.”

Quanto alla denominazione ‘chitarrone’, essa cadrà in disuso entro gli anni ‘50 del Seicento; all’interno di questo studio verrà quindi utilizzato il termine ‘tiorba’, che fu usato per tutto l’arco dell’esistenza dello strumento, analogamente a quanto fatto da Henry van der Meer nel Catalogo degli strumenti del *Museo Civico Musicale* di Bologna.¹³

L’identificazione di un’idiomaticità stilistica, riferita alla tiorba, risulta particolarmente importante, oltre che in relazione alla musica solistica, anche per quanto riguarda la realizzazione del basso continuo, ruolo primario della tiorba durante il Seicento.

Il presente studio si prefigge lo scopo di identificare, tramite l’analisi di varie fonti, tra le quali i bassi continui ‘d’autore’ (cioè realizzazioni scritte per esteso da compositori italiani del periodo barocco), proprio questa idiomaticità che mai è stata studiata approfonditamente, né tantomeno applicata a fondo dai numerosi tiorbisti del nostro tempo.

¹³ MEER, *Strumenti*, pp. 88-89. Il termine ‘chitarrone’ verrà comunque utilizzato quando le fonti storiche lo indicheranno specificatamente.

I PARTE

LA TIORBA: STORIA ED ORGANOLOGIA

LA TIORBA: NASCITA E SVILUPPO

In oltre due secoli di vita, dagli anni '80 del Cinquecento alla fine del XVII secolo, la tiorba (secondo l'accezione, come si è visto, piuttosto vasta che riconosciamo a questo nome) ha subito una continua e costante evoluzione: pur rimanendo sostanzialmente invariate, infatti, sia la struttura sia l'essenza dello strumento, a livello morfologico è possibile notare un aumento del numero dei contrabbassi, un allungamento e successivamente un progressivo accorciamento della tratta, un mutamento della forma della cassa armonica. Al nome stesso con il quale veniva indicato lo strumento, cioè 'chitarrone', si venne (fin dall'inizio del Seicento) gradualmente affiancando ed in seguito (attorno al 1640) sostituendo quello di 'tiorba'.

Il teorico Michael Prætorius, che più dettagliatamente di altri cercò di descrivere il chitarrone, strumento a lui contemporaneo, si arrese all'evidenza, sostenendo:

«Dal momento che di anno in anno vengono apportati molti cambiamenti ed escogitate molte cose a proposito di questi strumenti, non può essere scritto alcunché di definitivo su questi argomenti».¹⁴

Durante tutto il primo trentennio del Seicento, è comunque il termine 'chitarrone' che con frequenza maggiore viene utilizzato nei frontespizi della musica a stampa, almeno in Italia e in parte anche in Germania. In Francia lo strumento viene conosciuto con il solo nome di 'tuorbe'¹⁵ o 'théorbe'; analogamente in Inghilterra esso viene designato come 'theorboe'.

L'origine etimologica del sostantivo 'chitarrone' è molto controversa, né le fonti storiche ci vengono in aiuto per risolvere la questione. Robert Spencer¹⁶ per primo formulò l'ipotesi che il chitarrone, creato all'interno dell'ambiente della Camerata fiorentina quale strumento ideale per accompa-

¹⁴PRÆTORIUS, *De Organographia*, p. 52. «Wiewol von jahren zu jahren alzei mehr enderungen hierinnen vorfallen unnd erdacht werden: Darumb auch nichts gewisses hiervon zuschreiben».

¹⁵Utilizzato in MERSENNE, *Harmonie*, p. 88 e segg.

¹⁶Cfr. SPENCER, *Tiorba*.

gnare un nuovo stile di canto, venisse chiamato in questo modo per creare un 'parallelo' con la *kithara* greca.

L'uso classicheggiante¹⁷, oltre che pratico, dello strumento verrebbe testimoniato, in particolare, nell'aria con eco *Dunque fra torbid'onde* dal quinto degli *Intermedii* composti per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, eseguiti a Firenze nel 1589 e pubblicati nel 1591, la prima raccolta musicale a stampa in cui si menziona il chitarrone.

Secondo la descrizione fornitaci da Cristofano Malvezzi, Jacopo Peri, nel ruolo mitologico di Arione, cantò questa aria accompagnandosi sul chitarro-ne:

«Questo Ecco fu cantato da Jacopo Peri detto il Zazzerino con meravigliosa arte sopra del chitarone, et con mirabile attenzione de gli ascoltanti.»¹⁸

La descrizione che Sebastiano de' Rossi¹⁹ fornisce dell'esecuzione della medesima aria, si discosta in parte da quella di Malvezzi soprattutto per quanto riguarda lo strumento impiegato, pur ricalcandone a grandi linee il significato:

«Si cominciò a sentir cantare, sopra un'arpe, questo madrigale da un huomo solo. [...] Ci rappresentò il Poeta con questo navilio, la favola d'Arion Citareo e poeta lirico, [...] in abito di musico e di poeta all'antica, [...] in mano una lira fatta a guisa delle nostre arpe.»²⁰



Jacopo Peri nel ruolo di Arione. Firenze, Biblioteca Nazionale.

¹⁷ Cfr. WINTERNITZ, *Strumenti*, pp. 86-98 e WELLS, *Orpharion*.

¹⁸ *Intermedii*, libro-parte di "Nono", p. 12.

¹⁹ Cfr. ROSSI, *Descrizione*.

²⁰ ROSSI, *Descrizione*, pp. 57-58. La figura

A dire il vero, leggendo il passo del Rossi ed osservando il disegno sopra riprodotto²¹, viene il dubbio che il termine ‘chitarone’ citato dal Malvezzi in realtà non volesse designare uno strumento della famiglia del liuto, ma una grande *kithara*, ossia appunto un’arpa.

Comunque, la discrepanza più volte rilevata tra le due descrizioni sarebbe dovuta al fatto che, mentre quella di Sebastiano de’ Rossi rappresenterebbe una versione più antica, quella di Cristofano Malvezzi include alcuni cambiamenti d’orchestrazione avvenuti in fase di allestimento degli Intermedi²².

Questo giustificerebbe il fatto che nella descrizione di Rossi il chitarrone venga menzionato una sola volta, mentre in Malvezzi, curatore dell’edizione a stampa, esso appaia con frequenza maggiore.

È curioso come l’ipotesi dello Spencer sull’origine etimologica del sostantivo ‘chitarrone’ non venga in alcun modo suffragata, almeno in modo diretto, dalle testimonianze dell’epoca né dalle fonti teoriche rinascimentali a noi note; lo stesso Vincenzo Galilei, nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), pur parlando dell’arpa come stadio coevo dell’«antica cithara» e del liuto come «antica lira»²³ non menziona nemmeno il nostro strumento.

Anche l’Artusi, pur parlando della cithara o kithara della classicità e chiamandola «cetera», «cetra» e «cithara» (rispettivamente 1, 3 e 2 volte), non pone alcun nesso tra lo strumento antico e il chitarrone.²⁴

Infatti egli considera aberranti le modifiche apportate ai suoi giorni al liuto atte ad aumentarne l’estensione verso il grave²⁵. A maggior ragione l’arciliuto ed il chitarrone (dei quali non fa menzione) gli saranno sembrati veri e propri mostri degni solo di disprezzo e di silenzio.

L’uso degli strumenti musicali coevi in contesto classicheggiante, fatto associando nomi antichi a oggetti nuovi, è una pratica diffusa nel Rinascimento italiano: si pensi a certi impieghi della lira da braccio in luogo dell’antica lira greca²⁶. All’inverso, tutti gli strumenti contrassegnati da un nome derivato dal sostantivo greco *kithara*, o da quello latino *cithara* cioè chitarra e cetera, oltre, naturalmente, chitarrone, denunciano un collegamento, almeno nominale, con l’antico strumento greco-romano.

²¹ BOVLES, *Ensembles*, fig. 52.

²² Cf. WALKER-GHISI-JACQUOT, *Intrmedés*, pp. xxiii-xxxv, e PIRROTTA, *Music*, pp. 212-213.

²³ GALILEI, *Dialogo*, p. 143 e p. 99 rispettivamente.

²⁴ Cf. SUPERBI, *Artusi*

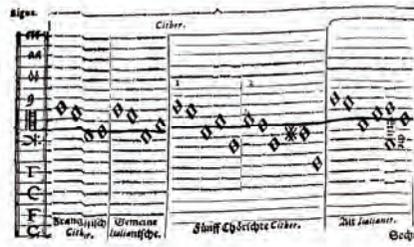
²⁵ Cf. GALILEI, *Fronimo*, pp. 102-105. Galilei biasima l’aggiunta di corde gravi al liuto; semmai caldeggia l’inserzione di una nuova corda all’acuto. Cf. FERRARI BARASSI, *Galilei*, pp. 121-122.

²⁶ Cf. WINTERNITZ, *Strumenti*, pp. 263-275: “La lira da braccio”.

La caratteristica principale comune a tutti questi strumenti rinascimentali è il frutto di essere strumenti a corde pizzicate con il manico tastato, se si esclude il caso dubbio dell'arpa, precedentemente accennato. Ciò rende evidente anche un parziale appropriamento dell'antico significato; infatti uno sguardo comparato alle accordature delle cetere e del chitarrone conduce a nuove considerazioni.

Tutti questi strumenti montano un'accordatura rientrante, anche se il tipo di rientranza cambia da uno all'altro strumento.

Tali accordature (accomunabili a quella della lira da braccio e a quella della lira da gamba²⁷) sono riportate in questo modo nel *De Organographia* di Michael Praetorius²⁸. Quelle riconosciute alla cetera (*Cither*) a quattro e sei ordini sono:



²⁷ Sempre nel *De Organographia* sono riportate come rientranti le accordature della «Grosse Italienische Lira» (cioè la lira da gamba o lirone) e della «Lira de Braccio». In questi due casi lo scopo della rientranza è unicamente quello di permettere la produzione di accordi a tre note su corde adiacenti.

²⁸ PRÆTORIUS, *De organographia*, pp. 28-29.

Sechs Chörliche Cithren.

Sings. Sechs Kargel. Groß sechs Chörliche Cithren.

Sechs Chörliche Cithren

Sings. Sechs Kargel. Groß sechs Chörliche Cithren.

Accordature di questo tipo permettono una vasta effettistica sullo strumento; soprattutto è possibile eseguire su corde diverse, anche se non vicine tra loro, note a distanza di una seconda l'una dall'altra. Lo stesso accade sul chitarrone, testimoniato dai molti esempi presenti nel repertorio solistico, come nell'esempio che segue, in intavolatura con la sua trascrizione in notazione mensurale:

Questo modo di ottenere le note in successione scalare consente di prolungare la durata reale dei suoni, senza dover 'fermare' ogni volta la stessa corda per cambiare tasto; ciò risponde ad un'esigenza di prassi esecutiva, dal momento che è contrario ad ogni pratica strumentale fermare una vibrazione

della corda dopo averla prodotta.²⁹ L'effetto che si così si ottiene è simile a quello di un'arpa, ovvero a quello di uno strumento, come la *kithara*, dove ogni corda produce un singolo suono senza venire tastata, continuando a vibrare finché la vibrazione stessa non cessi naturalmente.

Questo fenomeno non è ottenibile sul liuto, dove l'accordatura prevede successioni di non più di tre o quattro note sulla medesima corda per passare poi a pizzicare la successiva.

Sulle cetre e sulle lire l'utilità dell'accordatura rientrante consiste, invece, nel poter ottenere accordi 'completi' (cioè di tre note) su corde adiacenti, da suonarsi contemporaneamente (con l'arco, per la lira, o con la penna per la cetra).

Non sono rari, tuttavia, passaggi sulla tiorba del tutto simili a quelli di un liuto, in cui note successive vengono prodotte pizzicando una stessa corda in più punti, senza sfruttarne la rientranza. È invece inspiegabile il modo in cui dal sostantivo 'chitarrone' si sia passati a quello di 'tiorba'. Innanzitutto occorre premettere che non ci possono essere dubbi sull'identità di questi due strumenti; infatti da un lato la musica rimasta (in intavolatura) denuncia in maniera inequivocabile l'accordatura degli strumenti³⁰; dall'altro oltissime fonti dell'epoca parlano di tiorba e chitarrone come di strumenti identici.

Alessandro Guidotti, autore della prefazione della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri parla di «Chitarrone, o tiorba che si dica»³¹; Bartolomeo Barbarino menziona un «Chitarrone o Tiorba che vogliam dire»³².

Anche Prætorius, parlando di tiorbe (*Theorben*), nel 1619 conferma che «quelle fatte a Roma e che hanno un manico molto lungo sono dette chitarroni»³³. Lo stesso autore in altri luoghi così si esprime: «chitarrone, cioè tiorba»³⁴ e «tiorba o chitarrone, come la chiamano gli Italiani»³⁵.

²⁹ Fin dai primi trattati di liuto, e tra gli avvertimenti che compaiono nella musica a stampa, si insiste sul principio generale di tenere le dita della mano sinistra il più a lungo possibile sulla corda, dopo averla suonata.

²⁹ Si prendano ad esempio: KAPSBERGER, *Libro quarto* (1640) e PITTONI, *Intavolatura* (1669). Questi libri sono, in ordine cronologico la prima e l'ultima raccolta di musica a stampa per il chitarrone e per la tiorba; la presenza parallela di un basso continuo in notazione mensurale certifica in entrambe le raccolte un'accordatura in La, mentre l'intavolatura garantisce la presenza nell'accordatura di una rientranza delle prime due corde per l'attuazione di passaggi tipici dello stile tiorbistico, in cui una successione scalare viene ottenuta pizzicando corde diverse quasi ad ogni nota.

³¹ CAVALIERI, *Rappresentazione*

³² BARTOLOMEO BARBARINO, *Secondo libro*, prefazione.

³³ «Die zu Rom gemacht und Chitarrone genennet werden die haben ein gar sehr langen halss». PRÆTORIUS, *De Organographia*, p. 52.

³⁴ «Chitaron, das ist eine Theorba». PRÆTORIUS, *Termini musici*, p. 129.

Nel 1609 Adriano Banchieri scrive l'accompagnamento ad un mottetto per «Il Chittarrone, o Tiorba, che dire la vogliamo»³⁶; infine nel 1640 Girolamo Kapsberger riporta l'«Accordo del Chitarrone over Tiorba»³⁷.

L'unica fonte che fornisce delle delucidazioni sul significato originario di tale termine è la *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher:

«La tiorba deve il suo nome ad un tale girovago napoletano, il quale, primo tra gli altri, raddoppiò il manico al liuto, gli aggiunse numerose corde - poiché prima non poteva essere utilizzato se non nel registro di baritono - e, per scherzo, chiamò questo strumento tiorba; si chiama anche tiorba quell'arnese con cui i conciatori di pelle sono soliti macinare erbe aromatiche: esso consiste di una specie di mortaio del tutto simile a quelle piccole mole nelle quali, aggiungendo un liquido apposito, sciogliono nel latte, mandorle, senape ed altri semi»..³⁸

Il termine 'tiorba' con un significato analogo a quello dato dal Kircher, cioè di 'pestello', non compare, però, né nel *Lexicon* del Forcellini³⁹ né nel *Glossarium* del Du Cange⁴⁰.

In realtà il termine 'tiorba', precedentemente alla citata testimonianza del Guidotti, veniva già usato per designare uno strumento musicale; non però il chitarrone, ma la ghironda.

Infatti, in una lettera scritta da Leonardo Conosciuti al cardinale Luigi d'Este, datata 26 febbraio 1585, viene in questo modo descritta una festa pubblica di carnevale a Ferrara:

«Ne vi fu cosa che potesse piacere al popolo, se non quel carro d'Orbi che cantavano, ch'andò anco la matina, su'l quale era Figotto con una Tiorba dinanzi che non havea ne corde, ne cosa che buona fusse se non che voleano il mulinello, et con quel moto, et con le sue zannate faceva ridere la brigata».⁴¹

³⁵ «Theorba oder Chitarron, wie es die Itali nennen». PRÆTORIUS, *Termini musici*, p. 193.

³⁶ BANCHIERI, *Conclusioni*, pp. 68-69.

³⁷ KAPSBERGER, *Libro quarto*, p. 2.

³⁸ KIRCHER, *Musurgia*, p. 476: «[...] Tiorba nomen suum invenit a Circumforaneo quodam Neapolitano qui primus testudinis collum productius duplicavit; chordas diversas addidit, cum primo non nisi barytono serviret, atque hoc instrumentum ioco quodam vocare solebat Tiorbam; vocant autem Tiorbam id instrumentum, quo Chirothecarij odorifera molere solent, estque mortarium quoddam prorsus simile molulis illis quibus amygdala, synapi aliaque grana in superaffuso liquore convenienti in lac dissolvere solent». Probabilmente il Kircher associa la forma della tiorba alla forma (in sezione) del pestello, usato appunto per macinare le spezie nel mortaio.

³⁹ FORCELLINI, *Lexicon*

⁴⁰ CHANGE, *Glossarium*

⁴¹ NEWCOMB, *Madrigal*, p. 268.

Questo fatto trova conferma in una bolletta di pagamento datata 8 maggio 1596, mandata dall'organaro fiorentino Francesco Palmeri alla Corte Fiorentina:

«Il Serenissimo gran Duca de dare lire otanta sono per fattura de un istrumento in tre pezzi a uso di tiorba da sonare per forza di rote».⁴²

Anche al di fuori della letteratura musicologica, lo studioso W. von Wartung⁴³ accerta che il termine durante il XVI secolo era sinonimo di 'viola da orbo' a Como, e ipotizza che da qui si sia diffuso, con lo stesso significato, nel nord Italia.

Certo nel 1588 il teorico della musica Gioseffo Zarlino chiama la ghironda con un altro nome: 'sinfonia'⁴⁴.

Comunque non è facile, per non dire impossibile comprendere come dal significato di 'ghironda' attribuito al termine 'tiorba' verso la fine del Cinquecento, si sia passati in relazione allo stesso appellativo di 'tiorba' (questa volta in alternativa a 'chitarrone') alla designazione di uno strumento della famiglia del liuto.

⁴² KIRKENDALE, *Florence*, p. 645.

⁴³ WARTBURG, *Ausdrücke*, p. 432.

⁴⁴ ZARLINO, *Supplimenti*, p. 217.

DAL LIUTO BASSO ALLA TIORBA

«La tiorba è uno strumento non molto dissimile da un liuto basso; possiede però molti più ordini, precisamente 14 o 16, e, sopra il primo manico, dove sono i legacci per i tasti [*Bünde*] ha un altro manico più lungo».⁴⁵

La tiorba rappresenta sicuramente uno stadio evolutivo del liuto, originato dalla taglia più bassa di questa famiglia; la sua forma definitiva passa comunque attraverso uno stadio intermedio che durò circa vent'anni (1590-1610).

Per tutto il Cinquecento il liuto era stato lo strumento accompagnatore del canto per eccellenza; non ci deve meravigliare quindi che alla fine del secolo esso venisse ancora considerato lo strumento più conveniente per accompagnare un nuovo stile di canto: la monodia.

Quando, verso la fine del XVI secolo, vennero in auge composizioni celebrative o ecclesiastiche che impegnavano un alto numero di voci e di strumenti, il problema più evidente riguardante l'uso del liuto fu quello del volume sonoro: liuti anche di pregevole fattura, ma con una cassa armonica di piccole dimensioni ed un registro grave piuttosto debole non erano in grado di fornire una sonorità sufficiente a reggere le armonie delle nuove composizioni.

Un primo tentativo per aggirare l'ostacolo fu fatto adottando, per l'accompagnamento del canto, liuti di taglia bassa i quali, avendo un diapason (e di conseguenza una cassa armonica) di dimensioni maggiori rispetto ai liuti contralti, dovevano per forza essere accordati sulla base di re , poiché quest'ultima era la frequenza più alta che consentiva di montare senza grandi difficoltà una corda (in budello) sul primo ordine senza che questa si rompesse.⁴⁶

Però, come scrive nel 1623 Alessandro Piccinini,

⁴⁵ «Theorba, ist einer grosser Baßlauten nicht sehr ungleich, doch daß sie mehr, als nemlich 14. oder 16. Chorsäitten, und über den rechten Hals, daruff sonsten die Bünde liegen [...] noch ein andern lengern Hals hat[...]». PRÆTORIUS, *De organografia*, p. 52.

⁴⁶ Cioè una quarta più in basso dei liuti rinascimentali, considerando per questi un'accordatura in sol



“la bontà di questi liuti così grandi si scopriva maggiormente, perché li tenevano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, non potendo arrivare così alta, vi posero invece di quella un'altra grossa, accordandola un'ottava più bassa, il che riusciva per quell'effetto benissimo, come hoggidì ancor si usa”.⁴⁷

Dunque fu il tentativo di alzare il corista del liuto (in questa particolare taglia bassa) il più possibile, fino a raggiungere ed oltrepassare il limite di rottura della prima corda⁴⁸, che spinse alla creazione di una prima 'rientranza' nell'accordatura dello strumento; questo stadio evolutivo che venne raggiunto in maniera 'naturale', dovuto cioè a cause fisiche, non fu però sufficiente a garantire la fruibilità di questi strumenti per accompagnare il canto.

Infatti, come ancora scrive il Piccinini,

«Doppo alcun tempo, cominciando a fiorire il bel cantare, parve a quei Virtuosi, che questi Liuti grandi, per esser così dolci, fossero molto a proposito d'uno, che canta, per accompagnamento; ma trovandoli molto più bassi del bisogno loro, furono necessitati fornirli di corde più sottili, tirandoli in tuono commodo alla voce. E perché le seconde [corde] non potevano arrivare, con l'esempio dell'altra corda le accordarono un'ottava più bassa; et così ebbero il loro intento, e questo fu il principio della tiorba o vero chitarrone».⁴⁹

In questo modo venne creata, almeno a livello di accordatura, la prima tiorba: il problema principale di quei 'liuti grandi' cioè «l'esser molto più bassi del bisogno loro» si risolse «tirandoli in tuono» (cioè in la, con corda più grave identica a quella del liuto contralto ) e conseguentemente abbassando di un'ottava i primi due ordini.

In effetti crediamo che il problema evidenziato da Alessandro Piccinini circa l'eccessiva gravità dell'accordatura basata sul  e la conseguente difficoltà nel utilizzare, per l'accompagnamento, strumenti di tale tessitura, vada inteso non come difficoltà da parte dell'esecutore a leggere una linea di basso

⁴⁷ PICCININI, *Libro primo*, p. 5. Tutte le citazioni che verranno citate in seguito si riferiscono agli avvertimenti «Agli studiosi» contenuti all'inizio di questa opera.

⁴⁸ Si tenga presente che in tutti i metodi didattici per liuto, riguardo al modo di accordarlo, si dice di tenderne la prima corda il più possibile, fino quasi a raggiungere il limite di rottura, e di accordare gli altri ordini di conseguenza alla nota ottenuta dalla prima corda. Contrariamente a quanto si pensa, questo metodo non era finalizzato alla ricerca di una brillantezza particolare per la prima corda, ma a far sì che le corde gravi fossero il più possibili tese, così da essere più sonore. Infatti, a parità di lunghezza vibrante, più una corda di budello aumenta di diametro, meno suona; ma anche, a parità di diametro, maggiore è la tensione sulla corda, più suono essa produce. Non deve quindi sorprendere il fatto che, innalzando il corista del liuto, sia la prima corda a rompersi immediatamente poiché su di essa grava la tensione più elevata.

⁴⁹ *Cfr.* nota 33.

con un'accordatura diversa dall'ordinaria⁵⁰; piuttosto, usando un liuto basso in re, si sarebbe incontrata difficoltà ad assecondare una linea di basso, spesso spaziente su corde troppo acute, come la terza e la seconda () , lasciando poco spazio per sovrapporre le armonie.

Innalzando invece di una quarta l'accordatura, la linea del basso avrebbe avuto più agio di muoversi, sulla quinta e sesta corda () , mentre l'abbassamento dei primi due ordini avrebbe consentito una realizzazione di accordi a parti strette e con numerosi unisoni, utili per creare una sonorità più piena e non eccessivamente acuta.

⁵⁰ I liutisti, come altri strumentisti, erano abituati a leggere in tutte le chiavi, oltre che in intavolatura, trasportando in maniera immediata; questa capacità era principalmente dovuta all'impossibilità di accordare tutti gli strumenti ad un'identica altezza.

L'INVENTORE DELLA TIORBA

Una domanda che sorge a questo punto spontanea è la seguente: il processo di mutamenti che portò dal liuto basso alla tiorba va inserito in un complesso di iniziative di liutisti che volevano risolvere alcune problematiche di ordine acustico apportando delle modifiche ai loro strumenti, o è possibile identificare in una singola persona l'inventore della tiorba?

Per trovare una risposta occorre svolgere delle ricerche nell'ambiente in cui vennero composti ed eseguiti gli *Intermedi* fiorentini composti per le nozze dei Gran Duchi di Toscana nel maggio 1589, in cui viene nominato il chitarone per la prima volta. Già si è vista la menzione fatta a proposito del quinto intermedio, cantato da Jacopo Peri accompagnandosi con il chitarone.

A proposito del primo intermedio, Cristofano Malvezzi scrive:

«Questo madrigale [*Dalle più alte sfere*] cantò sola Vittoria moglie d'Antonio Archilei [...], sonando ella un Liuto grosso accompagnata da due Chitarroni sonati uno dal detto suo marito, e l'altro da Antonio Naldi»⁵¹.

All'inizio dell'ottobre 1592, un anno dopo la pubblicazione degli *Intermedii*, Giulio Caccini visitò Ferrara, dove ascoltò il 'Concerto delle donne' e, dietro richiesta del Duca Alfonso, insegnò la sua «maniera di cantare» alle tre Dame⁵². Alla fine del mese Emilio de' Cavalieri scrisse una lettera a Luzzasco Luzzaschi⁵³:

«Mi [ha] detto che a S. A. ha sadisfatto molto il suo [del Caccini] Chitarone, et il modo de la Cordatura, del quale S. A. ne ha voluto il ritratto; et veramente se V. S. sentisse Antonio Naldi detto il Bardella musico di questa A., il quale lo ha inventato, et lo suona in tutta eccellenza, crederei che sodisfacesse infinitamente a V. S., et particolarmente per cantarvi sopra».

⁵¹ *Intermedii*, libro-parte di 'Nono', p.7

⁵² NEWCOMB, *Madrigal*, p. 202.

⁵³ Cfr. PRUNIÈRES, *Lettre*. Si veda anche: DURANTE-MARTELLOTTI, *Cronistoria*, documento A175, pp. 191-192.

Dunque, fra le righe, il Cavaliere fa intendere che l'abilità di Antonio Naldi nel suonare il chitarrone fosse superiore a quella del Caccini ed indica nel primo l'inventore dello strumento.

Ma chi era effettivamente Antonio Naldi e quale ruolo ebbe nella nascita e nello sviluppo del chitarrone?

Nato a Bologna attorno al 1550, «Ser Antonio di Marco Naldi bolognese musico detto il Bardella»⁵⁴ giunse a Firenze poco più che ventenne, come viene testimoniato da una nota contenuta nell'«Inventario generale della Guardaroba dell'Ill.mo G. Duca»⁵⁵ riguardante gli anni 1572-1573.

Il 1 settembre 1588 ottenne la qualifica di 'Guardaroba della Musica' presso la Corte medicea, auspice il 'Sovrintendente' Emilio de' Cavalieri, meno di un anno dopo l'ascesa di Ferdinando I de' Medici al granducato di Toscana.

Curiosamente, proprio in uno degli inventari compilati dal Bardella negli anni 1587-1588⁵⁶, in data 18 novembre 1587 compare, con due anni di anticipo rispetto agli *Intermedii*, «un Chitarrone». Il fatto che questo elenco sia stato sottoscritto da colui che del chitarrone fu il probabile inventore ci permette quindi di anticipare di circa due anni la nascita di questo strumento, e di dissociarla, contrariamente a quanto fino ad oggi si credeva, ai festeggiamenti organizzati per le nozze del Gran Duca Ferdinando.

Occorre ora comprendere quale fu l'apporto di Antonio Naldi nell'evoluzione di uno strumento dettata da ragioni organologiche, e da altre di tipo fisico-acustico, le une strettamente collegate alle altre.

Facendo, in un certo senso eco a Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini, nella prefazione a *Le nuove musiche*, riferisce:

«intorno à dette parti di mezzo si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella, [...] il quale si come veramente ne è stato l'inventore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi abbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli che si dilettono nell'esercizio del Chitarrone»⁵⁷.

Caccini vuole sottolineare, a nostro avviso, che Antonio Naldi fu esecutore particolarmente dotato per le «parti di mezzo», cioè per la realizzazione del

⁵⁴ Firenze, Archivio di Stato, *Morti Medici e Speciali*, 257, c. 1^o. Questo documento, come i successivi, relativi alla biografia del Naldi, sono citati in: FABBRI, Collezione

⁵⁵ Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba Mediceo*, 79, c. 75^o: «Un liuto mezzano àuto da M^o Andrea Gilaridi liutaio con suo cassa per uso d'Antonio di Naldo».

⁵⁶ Archivio di Stato di Firenze, *Guardaroba Mediceo* 79.

⁵⁷ GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, prefazione.

basso continuo⁵⁸, unico ruolo svolto da questo strumento fino ai primi anni del Seicento.

Il solo merito che può essergli ascritto, in campo organologico dovrebbe essere quello di aver innalzato di una quinta l'accordatura di un liuto basso (dal re, fino al la); la rientranza dei primi due ordini sarebbe poi una conseguenza dovuta a ragioni riguardanti la fisica delle corde che qui di seguito descriviamo.

Dal punto di vista fisico-acustico, esiste un coefficiente, detto 'indice di rottura di una corda', che definisce, per una determinata lunghezza vibrante, la frequenza massima ottenibile da una corda affinché questa non si spezzi.

A parità di lunghezza vibrante, è possibile aumentare la frequenza di una corda variandone il diametro o la tensione; queste due operazioni non sono però iterabili all'infinito: infatti oltrepassando una determinata tensione o scendendo sotto un certo diametro⁵⁹ la corda si spezza.

L'indice di rottura varia a seconda del materiale del quale è composta la corda; per il budello ha un valore di circa 248 Hz.per metro lineare⁶⁰.

La formula che mette in relazione la frequenza massima ottenibile (in Hz), il diapason (in m.) e l'indice di rottura è la seguente⁶¹:

$$\text{Hz. max.} = \frac{248}{\text{diapason}} .$$

Per una lunghezza vibrante di circa 80 cm., che corrisponde al diapason standard di un liuto basso, la frequenza massima ottenibile da una corda di budello, affinché non si rompa, risulterà di: $248 / 0.8 = 310$ Hz., cioè circa un semitono sotto un mi♭ ⁶².

Non sarà possibile quindi accordare la prima corda a la (440 Hz), né la seconda a mi (329.63 Hz.).

Per lunghezze vibranti di poco inferiori (attorno ai 78 cm.), o 'coristi' più bassi (sarebbe sufficiente un 'la corista' a 415 Hz.), sarà invece possibile ac-

⁵⁸Con «parti di mezzo» Giulio Caccini indica quelle note che stanno, appunto, tra la parte di soprano e quella di basso.

⁵⁹In genere, per diametri anche di poco inferiori a 0.40 mm., le corde in budello sopportano tensioni minime e si spezzano con facilità a causa dell'erosione dovuta all'attrito con le dita e all'assorbimento dell'umidità ambientale.

⁶⁰Il coefficiente 248 è misurato in Hertz per metro lineare; non esiste un'unica sigla che identifichi questa unità di misura.

⁶¹PERUFFO, Corde

⁶²Calcolando sulla corda una tensione media, cioè di 3 Kg.

cordare all'altezza reale la seconda corda, ma la prima andrà comunque abbassata di un'ottava.

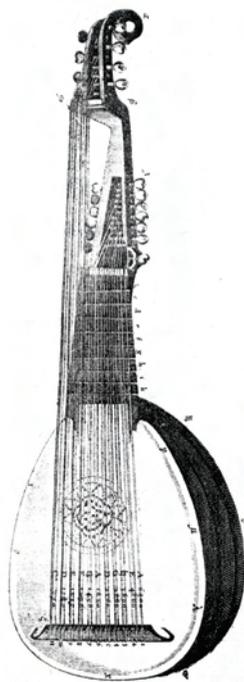
Quindi il chitarrone del Naldi altro non sarebbe, secondo noi, che un liuto basso a dieci ordini, accordato in la, con i primi due ordini rientranti; esso dovrebbe essere del tutto simile a quello conservato a Bologna nel *Civico Museo Medioevale* (con un diapason di 88 cm.) e riportato nel catalogo di Henry van der Meer con il n° 102.



LIUTO BASSO A 10 ORDINI
Bologna, Museo Civico Medioevale
Magno Stegher, Venezia 1607

Molti sono i teorici che ascrivono comunque al Bardella il merito dell'invenzione del chitarrone; tra gli altri Marin Mersenne, in una lista degli errori occorsi nella sua *Harmonie Universelle*, scrive:

«Ho chiamato la seconda figura sulla destra una *Tuorbe*, che gli italiani chiamano arciliuto e che dovrebbe essere chiamato 'liuto con due manici' poiché, oltre al fatto che la tiorba è molto più grande, ha solo una corda per ciascun ordine ed è stata inventata dal Bardella trenta o quarant'anni fa a Firenze»⁶³.



Probabilmente Mersenne aveva appreso la notizia dal Doni, con il quale aveva mantenuto una corrispondenza personale⁶⁴. Infatti quest'ultimo autore riporta che la tiorba fu inventata «in quei medesimi tempi in Firenze da [sic: 14 punti] detto il Bardella»⁶⁵.

Ancora, Severo Bonini, parlerà

⁶³ «L'ay nommé la seconde figure a main droite "Tuorbe", que les Italiens appellent Arciliuto, et qui doit plustost estre appellé Luth à double manche, parce qu'oultre que le Tiorbe est beaucoup plus grand, il n'a qu'une corde à chaque rang, et n'y a que trente ou quarante ans que le Bardella inventa à Florence». MERSENNE, *Harmonie*, "Livre septiesme des instrumens de percussion", p. 77.

⁶⁴ I riferimenti ad una corrispondenza epistolare tra Mersenne e Doni sono frequenti nell'*Harmonie Universelle*.

⁶⁵ DONI, *Lyra Barberina*, p.24

«del suono [cioè strumento] detto Tiorba, tanto suave e moderno, simile al liuto in quanto alla forma, se bene di maggior corpo, e manico più lungo. Questo è di corde solamente di tenori, bassi, contrabassi e di contralto, del quale, per quanto hanno referito i periti, di quella è stato Inventore il S[ignor] Antonio Bardelli Romano, sonatore esquisito e singolare, come ben si può credere, dall'Altezze di Firenze stipendiato.»⁶⁶

Più problematico è comunque cercare di dimostrare chi per primo apportò la modifica al manico dei chitarroni del Bardella, probabilmente ancora primitivi, aggiungendone la tratta.

⁶⁶ BONINI, *Discorsi*, cc. 20^v-21^r.

L' 'AGGIUNTA' DELLA TRATTA

L'aggiunta della tratta a liuti e tiorbe rappresenta un espediente innovativo per ampliare verso il registro grave l'estensione di questi strumenti.

Con la stampa de *Il Tercio Libro de Intavolatura, de Liuto di Iulio Caesaro Barbetto Padovano. Accomodato per sonar con sei, et sette ordeni de corde secondo l'uso antico e moderno*, pubblicato a Strasburgo, appresso Bernardo Iobino nel 1582, viene confermata l'antica tendenza, ormai quasi irrefrenabile, di espandere verso il registro grave lo strumento.

Gli anni '80 segnalano dunque una forte necessità di mutazione liutistica a livello morfologico: infatti nel 1583, soltanto un anno dopo la pubblicazione di Cesare Barbetta, Michele Carrara documenta a Roma l'uso di uno strumento con otto ordini⁶⁷.

L'utilizzo delle corde più basse era però ostacolato da evidenti ragioni di tipo tecnico riguardanti la loro manifattura. Infatti le prestazioni acustiche delle corde con il diametro più grosso erano di scarsa efficienza, poiché, con l'aumentare del diametro della corda, il timbro della nota prodotta diveniva sempre più 'sordo'.

Questo problema, ovviato solo in parte nel liuto dall'aggiunta, entro i tre ordini più gravi, di una corda accordata all'ottava alta, si scontrava con le tecniche effettive di fattura del budello⁶⁸.

Da qui le lamentele della più illustre personalità liutistica di questo periodo, Vincenzo Galilei, che dirà delle corde basse del liuto:

«con esse non hanno per ancora saputo fare, più di quello che avete inteso, benché con poca dolcezza venghino quelle ancora dall'udito comprese, mediante la debiltà del suon loro»⁶⁹

Gli antichi, in effetti, mai si rassegnarono ai limiti fisici ed acustici manifestati dal budello, che si ripercuotevano poi immancabilmente ai danni dei re-

⁶⁷ CARRARA, *Intavolatura*

⁶⁸ Cfr. ABBOT-SEGERMANN, *Strings* e BONTA, *Violone*. Le corde in budello filate, cioè rivestite da un filo metallico (di solito rame o argento) furono inventate nella seconda metà del Seicento, ed applicate agli strumenti ad arco per migliorarne il registro grave. Fino ai primi anni del Settecento, non esistono tuttavia testimonianze circa l'utilizzo di queste corde filate sugli strumenti della famiglia del liuto. A tal proposito cfr. PERUFFO, *Mistero*.

⁶⁹ GALILEI, *Dialogo*, p. 103

gistri più gravi. Se da un lato l'ostacolo fu superato, come si è visto, utilizzando corde sottili su strumenti di grandi dimensioni, accordati ad un diapason molto alto (con l'accordatura, però, rientrante), l'adozione della tratta ai bassi eliminò del tutto il problema.

Il principio della tratta venne applicato per la prima volta proprio al liuto:

«Dove ho nominato il Liuto, ho voluto intendere ancor dell'Arciliuto per non dire, come molti dicono, Liuto Attiorbato, come se l'inventione fosse causata dalla Tiorba, ò Chitarrone, per dir meglio, il che è falso, e lo so io, come quello, che sono stato l'inventore di questi Arciliuti: anzi havend' io fatto fare li primi come se detta inventione per all'hora fosse poco stimata, per ispatio di due anni non si vide abbracciata da nissuno, ne si vedeva alcun simile strumento fuor, che quelli, ch'io facevo fare. Pure è stata poi ultima perfetione al Liuto, et ha dato vita al Chitarrone.»⁷⁰

Inventore dell'arciliuto (cioè di un liuto con la tratta per i contrabbassi) sarebbe dunque Alessandro Piccinini e la sua innovazione va inserita in quel movimento di sviluppo e di perfezionamento degli strumenti musicali che investiva l'Italia, a cavallo dei secoli XVI e XVII.

In particolare proprio Ferrara (dove lavorava lo stesso Piccinini) aveva assistito alla nascita dell'«archicembalo» di Nicola Vicentino e della nuovissima «arpa doppia» di Laura Peperara⁷¹.

Appartenente ad una famiglia di liutisti, nel 1582 Alessandro Piccinini, nativo di Bologna, si trasferisce a Ferrara per prendere servizio presso la Corte Estense. Alle dipendenze di Alfonso II d'Este, Alessandro Piccinini partecipa, fino alla morte del Duca, alla fiorente attività musicale di cui la città era ricca in quegli anni⁷².

Morto Alfonso II, Alessandro rimane a Ferrara al servizio del cardinale legato Pietro Aldobrandini, (nipote di Clemente VIII, Ippolito Aldobrandini), che segue a Roma, per tornare, infine, nel 1606 a Bologna, sua città natale, al servizio di Enzo Bentivoglio e della sua illustre famiglia⁷³.

A Bologna sarà «Accademico filomuso» assieme, tra gli altri, ad Adriano Banchieri, che di lui dirà:

⁷⁰ PICCININI, *Intavolatura*, p. 8.

⁷¹ Cfr. DURANTE-MARTELOTTI, *Arpa*

⁷² Basti pensare alle sontuose descrizioni del «Concerto grande» riportate da Ercole Bottrigari nel suo dialogo *Il Desiderio*.

⁷³ Le notizie della vita di Alessandro Piccinini e della sua famiglia sono tratte dall'introduzione a cura di Orlando Cristoforetti a PICCININI, *Intavolatura*, pp. I-III.

«Mò s'ben tutt son valinthomn, ai nè però dù Eccellentissim, un s'chiama Alissandr Pznin, fù Musich del Duca Alfons d'Est, rar in tal son dal Liut [...]»⁷⁴

Divenuto ormai uno dei virtuosi più importanti della sua epoca, con un passato ricco anche di esperienze organologiche (fatto per nulla secondario in quel tempo), Alessandro Piccinini documenterà i suoi autorevoli meriti, tra i quali l'aggiunta della tratta per i contrabbassi ai liuti, negli avvertimenti «a gli studiosi» annessi al *Primo libro d'intavolatura*.

Nel cap. XXXIV degli 'avvertimenti', «Dell'Arciliuto e dell'inventore d'esso», ed attraverso la corrispondenza epistolare tra il Piccinini ed Alfonso II, è possibile ripercorrere la successione degli eventi e degli esperimenti che portarono all'invenzione e al successivo perfezionamento della tratta⁷⁵:

«[...] Essendo l'anno MDLXXXVIII al servizio del Serenissimo Duca di Ferrara, andai à Padova alla Bottega di Christofano Heberle, principalissimo Liutaro, et li feci fare per prova un Liuto di corpo così longo, che serviva per tratta de i contrabassi, et haveva due scanelli molto lonani, uno da l'altro, et riuscì di poca voce, perché non si potevano toccare i contrabassi apresso lo scanello»

Il primo esperimento fu quindi quello di far costruire un liuto con una cassa sufficientemente lunga da poter attaccare un secondo 'scanello' (cioè un ponticello), più lontano del primo, rispetto alla rosa, ed ottenere, in questo modo, un diapason più lungo per i contrabbassi.

Come testimonianza della veridicità di questo racconto, ci rimane il liuto dal «corpo così longo», che, sia pur come esperimento non funzionante, è fortunatamente sopravvissuto fino ai nostri giorni ed è conservato presso il *Kunsthistorisches Museum* di Vienna. Esso proviene, come accertato da Kinsky⁷⁶, dallo «Studio di Musica» di Antonio Goretti, dove appunto il Piccinini dice di averlo lasciato alla sua partenza da Ferrara.

⁷⁴ «Ora, sebbene tutti siano uomini di valore, ce ne sono però due eccellentissimi: uno si chiama Alessandro Piccinini, già musico del duca Alfonso d'Este, unico nel suono del liuto» BANCHIERI, p. 47.

⁷⁵ Circa la veridicità delle notizie riportate dal Piccinini ed i vari tentativi soprattutto da parte di Kinsky di rendere la sua testimonianza poco credibile, si veda l'Introduzione di Orlando Cristoforetti a PICCININI, *Intavolatura*

⁷⁶ Cfr. Kinsky, *Piccinini*



Ma quale necessità aveva Piccinini di fare un tentativo del genere? Non sapeva fin dall'inizio che i contrabbassi di un siffatto strumento avrebbero avuto una sonorità debole poiché non era possibile pizzicarli vicino al ponticello⁷⁷?

Le circostanze della costruzione dello strumento di Vienna vengono descritte in una lettera⁷⁸ che Piccinini mandò ad Alfonso II da Padova, e che qui riportiamo integralmente per il suo valore documentario.

«Ser[enissimo] Prencipe. Essendo arivato in Padua alli venticinque del presente, subito ordinai i lauti, et ancora che gli maestri si siano mostrati alquanto difficultosi in far lauti novi in questi tenpi freddi, non mancheranno però di far il meglio che potranno; e certo se io non gli fossi in proprio fatto a ordinarli come voglio, non farebbero cosa buona; e [lo strumento richiesto] gli pare un lauto molto stravagante, però spero si farà qualche cosa di buono, ancora che io non ho trovato fondi longhi come desiderava, che vengono di ale magna cosi fatti; bisogna adunque far al meglio che si potra per hora. Mi dispiace solo che il sig[no]r Prencipe non sara servito di avere il suo lauto quella gobba, perché bisognarebbe far una forma nova, il che sarebbe con longhezza di tempo et contro la loro opinione, la quale si è che niente di utilita debba aportarvi detta gobba, ma avemo trovato dele forme più appropriate, et credo riusciranno; et hanno gia dato buonissimo principio e starò adonque aspettando ottimo fine et fra tanto a V[ostra] Al[tez]za ser[enissi]ma m'inchino [...] di Padua a li 31. zenaro. 1595.»

Partito quindi da Ferrara alla fine del 1594 e arrivato presumibilmente a Padova nel 1595, Piccinini avrebbe dovuto trovare uno o più liutai disposti a costruire, su espresso desiderio del Duca, uno strano liuto («non sarà servito di havere al suo lauto») con una ancor più strana «gobba».

Il progetto non venne realizzato immediatamente: fin dall'inizio i liutai (e sicuramente lo stesso Piccinini) si resero conto dell'inutilità di costruire una forma tale, con il solo scopo di allungare i contrabbassi.

Uno strumento di fattura italiana, anch'esso conservato presso la raccolta di strumenti antichi del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna potrebbe però essere proprio lo strumento in questione.

⁷⁷ In genere, le corde hanno una sonorità maggiore vicino al ponticello; diventano, invece, praticamente insuonabili verso la metà della loro lunghezza vibrante, poiché la loro elasticità è minore in questo punto rispetto ai due estremi fissati al ponticello e al cavigliere. Come si può notare dalla riproffuzione del liuto, i due ponticelli costringono a pizzicarte le corde in punti diversi (cosa non possibile), o all'altezza del solo primo ponticello; ciò sarebbe fattibile, ma in quel punto, le corde più lunghe risulterebbero inutilizzabili.

⁷⁸ Conservata a Modena, *Archivio di Stato*. Riportata in VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia*, p. 272.



'LIUTO ANOMALO'
Wien, Kunsthistorisches Museum

Presupponendo che lo strumento qui riprodotto sia quello in questione, si possono fare alcune considerazioni. Il progressivo allungamento delle corde gravi (ma anche di quelle tastate) attraverso l'uso di un singolo ponticello per corda avrebbe apportato un vantaggio non indifferente: la lunghezza vibrante di ogni singola corda sarebbe cresciuta in maniera proporzionale all'abbassamento della nota prodotta dalla corda 'a vuoto', evitando, in questo modo, di utilizzare corde dal diametro troppo grosso.

Nuovi problemi sarebbero però stati causati dalla disomogeneità del suono, provocata dalla diversità del punto in cui viene pizzicata la corda con la mano destra⁷⁹; inoltre, a causa della differenza di lunghezza vibrante la posizione di ogni singolo tasto non poteva essere più unica per tutte le corde, ma sarebbe dovuta essere ridefinita per ogni singola corda⁸⁰.

Entrambi questi strumenti risultavano però inutilizzabili. Infatti il liuto dal 'corpo lungo'

«riuscì di poca voce perché non si potevano toccare i contrabassi appresso lo scanello; tal che ne feci far' un altro con la Tratta al manico, et riuscì buonissimo, poi simile a questo ne feci fare altri tre con maggior diligenza e riuscirono isquisiti, i quali portai a Ferrara dove dal serenissimo mio Signore, et dall'Eccelesissimo Principe di Venosa, che all'ora ivi si trovava furono con grandissimo gusto uditi; e molto lor piacquero quei Bassi così sonori.»⁸¹

La tratta rappresentò così «l'ultima perfezione del liuto, et ha dato vita al chitarrone»⁸²: applicata solo in un secondo momento allo strumento del Bar-della diede vita alla cosiddetta 'tiorba classica'. Infatti:

«quando io feci poi fare la tratta alli contrabassi [del liuto], molti Virtuosi invaghendosi di quell'armonia e commoda varietà di corde, cominciarono a cercar maniera (non ostanta l'imperfezione, che apportava loro quella prima e seconda corda un'ottava bassa accordate) di dilettere ancora col suono solo; nel che essercitandosi alcuni in poco tempo riuscirono molto Eccelenti; e quindi il Chitarrone cominciò il suo grido.»

Il Piccinini non indica mai però chi, per primo, sperimentò la tratta al chitarrone (lui si dichiara inventore esclusivamente della tratta e dell'arciliuto), né in quale anno venne usata per la prima volta.

Solo un'analisi sistematica del numero dei contrabassi impiegati nelle intavolature a stampa rimasteci (siano esse di musica solistica o intavolature

⁷⁹ Cfr. nota 65.

⁸⁰ Nella figura si vede, infatti, che i tasti non sono in un unico pezzo di minugia, ma sono incollati direttamente sulla tastiera e risultano 'spezzati'.

⁸¹ PICCININI, *Intavolatura*, p. 8

⁸² *Ibid.*

d'accompagnamento) può farci comprendere quando, dal chitarrone senza tratta, si sia passati definitivamente alla 'tiorba classica'.

In ordine cronologico le intavolature che consideriamo, sono:

Intavolature	n° di bordoni
Salomone Rossi, Primo libro de' madrigali [...] per cantare nel chitarrone con la sua intavolatura, Venezia, Amadino 1600.	10
Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro primo d'intavolatura di chitarrone, Venezia, [s.e.] 1604	14
Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro primo di villanelle, Roma, [s.e.] 1610	12
Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro primo di arie passeggiate, Roma, [s.e.] 1612.	19
Pietro Paolo Melii, Intavolatura di liuto attiorbato libro secondo ⁸³ , Venezia, Vicenti 1614	10
Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro terzo di villanelle, Roma, [s.e.] 1619	12
Giovanni Girolamo Kapsberger, Libro quarto d'intavolatura di chitarrone, Roma, [s.e.] 1640	19

Analizzando i dati della tabella, è possibile giungere ad alcune conclusioni:

La tiorba a dieci o undici ordini senza tratta (quella del Bardella, per intenderci) fu utilizzata fino al primo ventennio del secolo XVII ed anche oltre; lo confermano non solo le intavolature (S. Rossi), ma anche la musica a stampa in notazione mensurale (per le quali è indicato il chitarrone come strumento d'accompagnamento) pubblicate negli stessi anni. Infatti sia la *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600), sia l'*Euridice* (1600) di Jacopo Peri, sia, ancora, le *Nuove musiche* (1601) di Giulio Caccini, opere per le quali viene indicato proprio il chitarrone come strumento d'accompagnamento, non hanno parti di basso che scendono al di sotto del

⁸³ La raccolta, per 'liuto attiorbato' (in effetti arciliuto), contiene due brani per tiorba.

do₁, decimo contrabbasso⁸⁴. Inoltre, la presenza di note alterate, nella parte del basso continuo, fa pensare che le corde di bordone fossero tastabili e quindi lo strumento non possedesse ancora la tratta.

Nel *Libro primo d'intavolatura di chitarrone* di Kapsberger compare un contrabbasso segnato 14, accordato ⁸⁵.

Questo identifica la presenza di una tratta, poiché, altrimenti, si sarebbe potuto ottenere la medesima nota tastando l'ottavo ordine. Il contrabbasso 14 compare, peraltro, un'unica volta; la restante musica sarebbe eseguibile con uno strumento a 11 ordini (senza tratta), con la possibilità di tastare la 7^a corda per ottenere il fa[#].

Anche per eseguire i brani contenuti nel *Libro primo di villanelle*, sempre di Kapsberger, potrebbe essere utilizzato uno strumento a 11 ordini, salvo per la villanella *S'io sospiro e s'a ragion mi dolgo*, dove compare un contrabbasso indicato 12, accordato a fa[#] (p. 20, II riga)⁸⁶.

Nella raccolta di *Arie passeggiate*, del medesimo autore, compaiono i contrabbassi cromatici 18 e 19, accordati fa[#] e sol[#]. Essi apparterrebbero ad uno speciale modello di tiorba inventato dal Kapsberger⁸⁷. All'interno dell'opera analizzata sono assenti, però, tutti i contrabbassi compresi tra 11 e 17. Inoltre le note cromatiche prodotte dai contrabbassi 18 e 19 sono sempre raddoppiate, all'ottava alta, sulle corde tastate. Ancora una volta, per eseguire questa musica, è quindi possibile utilizzare, sia pur con qualche compromesso, lo stesso strumento adoperato per i madrigali del Rossi.

Nell'Intavolatura di Melii compaiono solo due brani per tiorba, per i quali è sufficiente uno strumento a 10 ordini.

Nel *Libro terzo di villanelle* del Kapsberger compare una sola volta un contrabbasso segnato con il numero 12 accordato fa[#] (p. 11, penultima battuta),

⁸⁴ In effetti nella cadenza finale dell'aria 'Fortunato Augellin', delle *Nuove musiche* (p. 15) si legge un sib che va sicuramente corretto con un do, per un palese errore di stampa.

⁸⁵ Toccata sesta, p. 14, penultima riga, penultima battuta. Spesso l'ultimo contrabbasso veniva accordato a fa[#] anziché sol, poiché, se non fosse stato possibile tastare il settimo ordine, era necessario avere, in altro luogo, una 'sensibile di sol' a disposizione.

⁸⁶ Cfr. nota 73.

⁸⁷ È testimoniata l'esistenza di alcuni rari strumenti a 19 ordini, uno dei quali è conservato a Mantova presso la Fondazione d'Arco, che montano i contrabbassi cromatici. L'accordatura di questi strumenti sarebbe, secondo Kapsberger (libro quarto, 1640, p.2):



accompagnato dalla stessa nota all'ottava alta, prodotta tastando il V ordine (re) al quarto tasto.

Nel *Libro quarto* del Kapsberger, infine, vengono utilizzati per la prima volta nel loro insieme, tutti i quattordici ordini della 'tiorba classica', oltre a quelli cromatici (compresi tra 15 e 19), peraltro sempre raddoppiati dall'ottava alta tastata.

Dobbiamo quindi pensare che chitarroni senza tratta, a dieci o undici ordini tastabili, fossero quelli più utilizzati, almeno per i primi anni del Seicento.

Strumenti di tal fatta dovevano essere ancora usati verso gli anni Venti dello stesso secolo, dal momento che i volumi di villanelle menzionati non necessitano dei contrabbassi oltre l'undicesimo.

Probabilmente, vista la destinazione delle villanelle ad un pubblico di 'non virtuosi'⁸⁸, è plausibile pensare che la tiorba con la tratta, effettivamente già esistente sin dal 1604, fosse usata esclusivamente da un ristretto circolo di virtuosi dello strumento.

Una volta affermatosi l'uso della tratta, è possibile notare che il rapporto tra la lunghezza delle corde tastate e quella dei contrabbassi non sarà fisso, ma variabile da strumento a strumento. È infatti riscontrabile un rapporto tra le corde tastate e i bordoni di circa 1:2 negli strumenti più antichi che tenderà a diminuire progressivamente verso il finire del secolo XVIII.

La causa di ciò va identificata esclusivamente nei metodi di fabbricazione delle corde basse. Infatti la scoperta di un procedimento per l'appesantimento delle corde (cioè dell'aumento del loro peso specifico) attraverso la concia in sali di mercurio, rese possibile la produzione di corde per i bassi più sonore dal diametro relativamente piccolo (quindi con un timbro più accettabile di quelle in budello naturale).

Queste corde, dal colore rosso-marrone (dovuto al particolare sistema di lavorazione) spesso riscontrabile anche a livello iconografico, divennero così utilizzabili per gli ordini tastati più gravi, ma soprattutto per le corde di bordone, ove non fosse possibile disporre di una tratta lunga e quindi su lunghezze vibranti di poco superiori a quelle delle corde tastate⁸⁹.

⁸⁸ Il motivo per cui queste opere godono di una grandediffusione va identificato, oltre che nella notevole semplicità compositiva (ed esecutiva) delle linee vocali, dalla presenza di una realizzazione del basso continuo in intavolatura, di livello elementare.

⁸⁹ Sull'uso delle corde filate per gli strumenti della famiglia del liuto, *cf.* nota 59. La tecnica della fabbricazione delle corde 'appesantite' è invece dettagliatamente descritta in PERUFFO, *Corde*.

II PARTE

LA TIORBA COME STRUMENTO DI CONTINUO

LA REALIZZAZIONE DEL BASSO CONTINUO COME PRASSI IMPROVVISATIVA

I vantaggi che apporta l'utilizzo di una notazione stenografica per scrivere gli accompagnamenti, anziché la stesura completa delle parti da suonare (detta 'intavolatura' o 'spartitura')⁹¹ sono numerosi: rapidità notazionale, libertà realizzativa, facilità di lettura, ma, soprattutto, possibilità di utilizzo di una medesima parte ad opera di strumenti diversi.

Questo è il motivo principale per cui è a tutt'oggi molto discussa la prassi editoriale di realizzare per iscritto un basso continuo, di solito per la tastiera: oltre ai problemi di ricostruzione stilistica, di non facile solubilità, e all'esclusione di quei processi improvvisativi che del basso continuo sono una parte fondamentale, viene eliminata del tutto la possibilità di eseguire la medesima realizzazione con ulteriori diversi strumenti (tiorbe, liuti, arpe, *etc.*) oltre a quello da tasto; inoltre, anche in quest'ultimo caso lo stile dovrebbe essere diverso a seconda che lo strumento sia organo o cembalo, per il quale solitamente la parte viene appunto notata.

Inserendo la realizzazione scritta per esteso non viene neppure considerata l'idiomaticità strumentale che una scrittura per ogni singolo strumento dovrebbe avere

Anche nell'edizione moderna, come accadeva anticamente, un sistema che, ricalcando quello antico, permetta, tramite una nota per volta ed uno o più numeri, l'identificazione degli intervalli sovrastanti la nota stessa, procura un notevole risparmio di spazio a livello tipografico.

Infatti:

«[...] la quantità dell'opere necessarie al concerto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil comodità di sonare: poiché se si avessero ad intavolare o spartire tutte l'opere che si cantano in fra l'anno in una sola Chiesa di Roma, dove si fa professione di consertare, bisognerebbe all'Organista che avesse maggior libreria che qualsivoglia Dottor di legge; [...] conchiudendo non esser bisogno, né necessario a chi suona far sentir tutte le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l'opera come sta, che è diversa cosa dal nostro soggetto.»⁹²

⁹¹ Circa le differenze terminologiche tra spartitura, intavolatura, basso continuo, basso seguente, ecc., *cf.* HORSLEY, Scores.

⁹² AGAZZARI, Del sonare, p. 12.

Benché la prima stampa con un basso continuo (detto ‘spartitura’ perché vi comparivano la parte più acuta e quella più bassa) appaia nel 1594⁹³, ci sembra plausibile ritenere che già da alcuni decenni gli organisti (ma anche i liutisti) praticassero una sorta di accompagnamento semplificato rispetto alla partitura.

È già possibile notare una tendenza di questo tipo nei volumi di frottole del Bossinensis⁹⁴ dove il liuto, in accompagnamento al canto solistico, intavola solamente le voci del tenore e del basso, con rare e momentanee sostituzioni dall’alto al tenore⁹⁵; tuttavia, probabilmente, anche se sporadicamente, in altri punti acuti, frammenti di alto o note singole venivano improvvisati, inserendoli tra le due voci scritte, soprattutto per trasformare alcuni bicordi in veri e propri accordi.

Il problema riguardante quale fosse il modo migliore di accompagnare, se, cioè, attraverso l’intavolatura delle parti o tramite un basso numerato, era ancora dibattuto all’inizio del Seicento.

L’intavolatura, di non sempre facile lettura da parte degli organisti, soprattutto a prima vista⁹⁶, è preferita da alcuni autori, tra i quali Viadana:

«Sesto, che non si è fatta l’Intavolatura a questi concerti, per fuggir la fatica, ma per render più facile il sonargli a gli organisti, stando che non tutti sonarebbero all’improvviso la Intavolatura, e la maggior parte sonaranno la Partitura per essere più spedita; però potranno gli Organisti a sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne vero parla molto meglio»⁹⁷.

Che lo scopo di una partitura più o meno completa per l’organista fosse quello di garantire un perfetto accordo fra questo e gli altri esecutori, soprattutto nei brani a misura libera, è affermato da Ignazio Donati nel quinto punto degli «Avvertimenti» al suo *Secondo libro de’ mottetti a voce sola* (1636):

«In questa sorta di cantilene di voce sola non si deve mai batter battuta, ma solo attendere à cantare con misura larghissima [...]. Perché il signor organista vede nel suo libro tutto quello che dice il cantante, e se anco aggiungessero altri passaggi sempre aspetterà, e darà tempo con il suo sonare, di ben fare.»⁹⁸

⁹³ Si tratterebbe di GIOVANNI CROCE, *Spartitura delli mottetti a otto voci*, Venezia, Vicenti 1594. Cfr. BORGIR, Performance, p. 16.

⁹⁴ Cfr. BOSSINENSIS, libro primo, e BOSSINENSIS, libro secundo.

⁹⁵ Cfr. FERRARI BARASSI, Frottole, particolarmente l’esempio n° 2 e UNDERWOOD, Lute, p. 72.

⁹⁶ Agazzari, in AGAZZARI, Del Sonare, p. 12, definisce l’intavolatura «cosa a molti difficile e noiosa; anzi molto soggetta a gl’errori, perché l’occhio e la mente è tutta occupata in guardar tante parti, massime venendo l’occasione di consertar all’improvviso».

⁹⁷ VIADANA, Cento concerti, «A’ benigni lettori».

⁹⁸ DONATI, Secondo libro, «Avverimenti».

Adriano Banchieri si mostra addirittura preoccupato per via dei troppi organisti che non leggono l'intavolatura, la quale richiede «pratica di essere ben studiata», ed utilizzano solamente la spartitura, limitandosi a «seguire sempre la parte grave, con gli accompagnamenti nel basso continuo». Addirittura ci sarebbero, secondo lui,

«due classi di suonatori, parte Organisti che prateranno le buone spartiture [...], e altri bassisti, che vinti da corale infingardaggine si contenteranno suonare semplicemente il basso, del restante poi, *tanquam asinus ad lira*⁹⁹».

La molteplicità di forme utilizzate per notare il basso continuo viene presa in rassegna dal Banchieri nella medesima opera: riportiamo, per chiarezza, una tabella riassuntiva delle varie tipologie notazionali, assieme agli autori che la usarono¹⁰⁰:

AUTORE	TIPO DI NOTAZIONE USATA	COMMENTI DEL BANCHIERI
Tiburzio Massaino Gerolamo Giacobbi	«Basso seguente con il soprano sopra»	«molto utile, vedendo l'Organista gli estremi e considerando gli accidenti».
Giacomo Gastoldi Benedetto Bagni	«Basso seguente spartito, il quale ha gli Diesis davanti alle note»	«mostrano (a chi ha attenzione d'orecchio) le terze, et le decime».
Pompeo Signorucci Gabriele Fattorini	«Basso senza gl'accidenti»	«Ricerarsi udito perfetto e meglio riusciranno, per non far sentire le seconde false [...] sfugge le consonanze di terze».

Nella prima categoria vengono quindi presentati il soprano ed il basso seguente¹⁰¹, cioè una linea di basso 'costruita' sulla voce più bassa della composizione; ciò avrebbe permesso all'organista di seguire le entrate delle voci più basse, omettendo la realizzazione negli ingressi solistici delle voci più acute, e limitandosi a raddoppiare queste parti.

Nelle seconda categoria è notato un basso 'spartito', cioè con le indicazioni numeriche e gli accidenti segnati sopra la nota¹⁰².

⁹⁹ BANCHIERI, Conclusioni, p.24. Circa il valore simbolico dell'asino con la lira, *cf.* SCHAIK, ΟΝΟΣ.

¹⁰⁰ BANCHIERI, Conclusioni, p.25.

¹⁰¹ È evidente che all'interno di una composizione, particolarmente in 'stile osservato', la linea del basso continuo viene normalmente 'assemblata' sulla voce più bassa della composizione stessa. Per questo motivo il Banchieri parla di «basso seguente», usandolo anche spesso come sinonimo di «basso continuo».

¹⁰² Il «diesis davanti alle note» al quale si riferisce il Banchieri, è simile a questo:



Esso indica, senza dubbio, l'alterazione della terza, e, per questo motivo, l'accidente è scritto proprio sul rigo appartenente all'intervallo di terza rispetto alla nota, ma contemporaneamente la precede, per ragioni

L'ultima categoria prevede una sola linea di basso, senza alcuna indicazione numerica. A causa dell'omissione degli accidenti sopra le note, l'organista dovrà evitare di suonare «le consonanze di terze» (cioè la terza, rispetto al basso, che potendo essere maggiore o minore, crea ambiguità), per sfuggire le «seconde false», cioè lo scontro armonico causato dalla presenza contemporanea, in un accordo, di una terza maggiore con una terza minore.

Sintomatico di questa situazione è una stampa del 1613, l'*Apparato Musicale* di Amante Franzoni; il fascicolo del basso continuo, denominato «Partitura de' bassi per l'organo», riporta la seguente avvertenza:

«Alla partitura della canzone [Canzon francese a quattro per l'Epistola] si è anco posto il Basso continuo per servirsene ad arbitrio dell'Organista»¹⁰³

In effetti in quest'opera compaiono molti differenti tipi di notazione a seconda degli organici impiegati¹⁰⁴:

- intavolatura completa delle parti (per le sinfonie ed i ritornelli strumentali oltre che per i brani dal linguaggio contrappuntistico particolarmente fitto);
- doppia linea di basso del primo e del secondo coro (per i brani a doppio coro);
- linea del basso con gli accidenti e linea della voce più acuta;
- sola linea del basso con o senza accidenti.

Solo per la canzone francese *La Gonzaga* a 4 voci, per l'organista esiste la doppia possibilità di suonare leggendo dalla partitura¹⁰⁵ oppure da una linea di basso solo non numerato; ciò, a nostro avviso, è dovuto alla lunghezza della partitura (otto pagine contro due del basso continuo), il che comporta continue 'voltate' di pagina. La compresenza del basso solo, alternativo ad una intavolatura, si spiega con la difficoltà che comporterebbe l'esecuzione di un'intavolatura completa, la quale risulterebbe piuttosto complessa.

tipografiche. Quando si vuole indicare l'alterazione della nota, l'accidente è posto ancora davanti alla nota, ma sul medesimo rigo di questa:



¹⁰³ AMANTE FRANZONI, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, mottetti, et letanie della Beata vergine a otto voci, con la partitura dei bassi*, Venezia, Amadino 1613, introduzione: «A' Benigni lettori».

¹⁰⁴ Simile accorgimento adotta Monteverdi nei 'Vesperi' (*Sanctissima Virgini Missa senis vocibus ac Vespera [...]*, Venezia, Amadino 1610) nei quali al continuista viene offerta la partitura completa per i brani a due e tre voci e basso, mentre, ad esempio, delle otto voci del *Laudate Pueri* è fornita la partitura di sole tre, o, ancora, in altri brani figura solo il basso numerato. Cfr. HORSLEY, Scores.

¹⁰⁵ La partitura compare solo nel fascicolo dell'organo; le singole voci sono affidate ciascuna ad un libro-partite.

11

Canzon Francese a 4. La Gonzaga.

INCIPI DELLA PARTITURA

Basso Continuo all'istessa Canzone

INCIPI DEL BASSO CONTINUO

Come è possibile notare confrontando i due incipit, la parte del basso continuo non ha niente a che vedere con la partitura: non viene eseguito un raddoppio neppure di quelle parti che normalmente si trovano nelle posizioni più gravi, e questo non accade nemmeno nelle singole entrate imitative.

A dire il vero, in ogni caso, nel fugato ci si aspetterebbe il raddoppio delle voci che propongono ogni singolo ingresso. Infatti, fra i suoi precetti per l'esecuzione del basso continuo, così si esprime il Viadana:

«Quinto, che quando si trovarà un concerto, che incominci à modo di fuga, l'organista anch'egli cominci con un tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti, sia in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà»¹⁰⁶.

La pratica del raddoppio delle parti, ritenuta normale nel Rinascimento e in parte anche nel Barocco, verso la metà del Seicento cade in disuso. L'uso della partitura permetteva non solo il raddoppio da parte dell'organo, ma, altresì, la sostituzione di una parte eventualmente mancante (se non di tutte, limitatamente ai ritornelli strumentali, sinfonie, ecc.), cosa che non poteva certo venire fatta nel caso in cui il continuista leggesse da una linea sola.

Dunque, in questo caso, la parte del basso continuo costituisce un accompagnamento a sé stante e, almeno all'inizio, acquista una completa indipendenza dalla linea del basso della compagine a quattro voci.

Questo non è certo un semplice basso seguente, che oltre tutto, in corrispondenza del fugato sconfina dai propri compiti abituali, ma un vero e proprio basso continuo.

¹⁰⁶ VIADANA, Cento concerti, «A' benigni lettori».

IL RUOLO DEGLI STRUMENTI CON LA TRATTA PER LA REALIZZAZIONE DEL BASSO CONTINUO

La famiglia degli ‘strumenti con la tratta’ svolse un ruolo di primaria importanza all’interno del gruppo degli strumenti di ‘continuo’: la principale caratteristica di questi, cioè l’aver un registro grave esteso e molto sonoro, fece sì che essi venissero utilizzati frequentemente sia per l’accompagnamento della musica vocale, sia per quella strumentale, sacra e profana, dalla fine del XVI secolo al XVIII inoltrato.

Benché l’arciliuto e la tiorba siano simili per molti aspetti (*in primis* quello fisico), tuttavia la loro funzione entro il gruppo degli strumenti di basso continuo non è mai stata del tutto intercambiabile, né il repertorio è stato composto pensando indifferentemente all’uso del liuto, piuttosto che a quello della tiorba.

Senza dubbio l’accompagnamento alla monodia, almeno nella prima metà del Seicento, è il repertorio per il quale la tiorba venne maggiormente utilizzata. Tra il 1602 e il 1635 furono infatti pubblicate in Italia almeno 220 raccolte di monodie profane, delle quali oltre 100 menzionano il chitarrone¹⁰⁷ o la tiorba come strumento per l’accompagnamento.

Come si è visto nel precedente capitolo, lo stile monodico o ‘stile recitativo’¹⁰⁸ e la tiorba nascono infatti nello stesso periodo e all’interno dello stesso movimento artistico-culturale: la ‘Camerata fiorentina’. Inoltre il primo riferimento allo strumento appare, come si è visto, in un contesto di canto accompagnato:

«Era anche per il passato molto in uso il suonare di Liuto; ma questo stromento resta quasi abbandonato affatto, doppoiché s’introdusse l’uso della Tiorba, la quale essendo più atta al cantare anche mediocrementemente e con cattiva voce, è stata accettata volentieri generalmente, per schivare la gran difficoltà, che ricerca il saper sonar bene di Liuto¹⁰⁹.»

¹⁰⁷ Cfr. FORTUNE, Monody e FORTUNE, Handlist; si veda anche MASON, Chitarrone, p. 118 e sgg.: «Appendix I: secular vocal music with the chitarrone».

¹⁰⁸ Oggi il termine ‘monodia’ denota qualsiasi composizione a voce sola, ma solo in DONI, Compendio (1635) lo *stilus monodicus* viene equiparato allo stile recitativo. Cfr. BROWN, Monody, p. 463.

¹⁰⁹ GIUSTINIANI, Discorso, pp. 125-126.

Grazie alle corde singole (più veloci, nel loro insieme, da accordare rispetto a quelle doppie, e meno dispendiose da cambiare¹¹⁰), ad una maggiore tensione di queste, ad un suono più pieno e più dolce dovuto al registro medio-grave nel quale lo strumento si estende, oltre che ad un'effettiva facilità esecutiva (rispetto al liuto¹¹¹) la tiorba, dai primissimi anni del Seicento in poi si impone come strumento prediletto per l'accompagnamento del canto.

In genere i compositori di monodie del primo Seicento sono anche cantanti, e si accompagnano sulla tiorba: è il caso di Francesco Rasi, Giulio Caccini, Jacopo Peri, per citare i più noti. Nell'Introduzione alle *Nuove Musiche* del Caccini si legge:

«Sarà perciò utile avvertimento che il professore di quest'arte, poiché egli deve cantar solo sopra Chitarrone, o altro strumento di corde, senza essere forzato accomodarsi ad altri che a se stesso, si elegga un tuono nel quale possa cantare in voce piena e naturale, per isfuggire le voci finte, [...] poiché per lo più sogliono offendere l'udito.»¹¹²

I vantaggi derivati dall'accompagnarsi autonomamente sono molti: si potrà, innanzitutto, scegliere un ambito tonale¹¹³ nel quale la propria voce possa utilizzare il suo registro centrale, e non quello di falsetto (le cosiddette «voci finte»), evidentemente ritenuto inopportuno per la resa musicale di queste opere¹¹⁴.

¹¹⁰ Sono, queste, due caratteristiche molto importanti se pensiamo che Johann Mattheson dirà del liuto: «Quando un liutista avrà tant'anni, sicuramente ne avrà passati sessanta ad accordare [...] ho sentito [dire] che a Parigi mantenere le corde di un liuto costa tanto quanto mantenere un cavallo», in: BARON, *Untersuchung*, p. 112 «Denn wenn ein Lauteniste 80. Jahr alt wird, so hat er geviß 60. Jahr gestimmet; [...] so das ich mir habe sagen lassen es volte zu Paris einerley ein Pferd und Laute zu hunderthalte». (segue) Queste affermazioni, evidentemente esagerate, sono frutto di una accesa polemica nata tra Johann Mattheson e Ernest Gottlieb Baron circa il valore del liuto come strumento musicale.

¹¹¹ È difficile 'misurare' la facilità o la difficoltà di uno strumento rispetto ad un altro; però, per eseguire un semplice accompagnamento inteso come sequenza di accordi, non è necessaria sulla tiorba alcuna abilità virtuosistica (che invece il liuto richiede), ma solo un po' di semplice pratica strumentale. Infatti, suonando il liuto, se non si ha un controllo estremo della mano destra, le corde doppie possono tra loro 'sbattere' producendo un suono sgradevole; inoltre, se tra loro non sono accordate perfettamente all'unisono (o all'ottava, dove previsto), l'intonazione di tutto lo strumento risulta compromessa.

¹¹² CACCINI, *Nuove musiche*, «Ai lettori».

¹¹³ La prassi della trasposizione era abituale a quell'epoca; essa avveniva senza modificare l'accordatura dello strumento, ma trasportando a prima vista l'intera composizione.

¹¹⁴ La possibilità di utilizzare voci maschili nel registro di falsetto per l'esecuzione delle monodie viene respinta anche da Bellerofonte Castaldi, famoso tiorbista e poeta modenese, autore, tra le altre cose, di una raccolta di monodie (CASTALDI, *Primo mazzetto*):

«E perché trattano o d'Amore o di sdegno che tiene l'Amante con la cosa amata, [queste arie] si rappresentano sotto chiave di tenore, i cui intervalli sono propri e naturali del parlare mascolino, parendo pure al Autor sudetto cosa da ridere che un uomo, con voce femminile, si metta a dir le sue ragioni e dimandar pietà, in falsetto, a la sua innamorata.» (op. cit., p. 3).

Inoltre ne trarranno vantaggio la libertà esecutiva e l'estro improvvisativo richiesti dal nuovo stile, detto appunto 'recitativo'¹¹⁵ perché simile al modo comune di parlare o di «recitare»:

«Il commun sentimento et usanza di quelli che cantano è di non usar battuta; [infatti] dovendo [i cantanti] fermarsi, sospirare a lungo, come la natura gli detta, e ritenere la nota medesima più e meno, secondo l'affetto, [il loro canto] non deve esser legato da regola altrui, ma liberamente assecondare l'impeto dell'effetto»¹¹⁶.

In questo modo il cantante ha l'effettiva possibilità di evidenziare gli 'affetti' contenuti nel testo, attraverso una completa libertà agogica, non assoggettata a nessun altro fattore se non al suo piacimento; gli abbellimenti e le diminuzioni, anch'essi utilizzati per sottolineare il significato particolare di alcune parole o situazioni, non dovranno più essere accordate con chi accompagna, ma saranno dettate esclusivamente dall'estro improvvisativo del cantante¹¹⁷.

Il fatto che la tiorba sia lo strumento «più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualunque altro»¹¹⁸ è confermato anche dal compositore Bartolomeo Barbarino:

«Quei madrigali, quali sono in chiave di soprano, si possono cantare in Tenore all'ottava di sotto, che è veramente il suo proprio da cantare nel Chitarrone ò Tiorba che vogliam dire.»¹¹⁹

In effetti, se pensiamo ad un liuto ed alla sua estensione, risulta evidente che l'accompagnamento al canto, su questo strumento, risulta spesso più acuto della voce (in particolare di quella di tenore), mentre la tiorba, grazie all'accordatura rientrante non supera mai la voce che accompagna. La prassi esecutiva per cui un accompagnamento non dovrebbe mai superare il canto viene, in questo modo, automaticamente rispettata.

Il liuto, che in quest'epoca potremmo più correttamente chiamare 'liuto attiorbato' o 'arciliuto'¹²⁰, perde il ruolo primario di strumento d'accompagnamento che aveva avuto nel Cinquecento, ma non per questo scompare dalla scena musicale: infatti sia il liuto sia la tiorba vengono

¹¹⁵ *Cfr.* nota 108.

¹¹⁶ *Corago*, pp. 87-88.

¹¹⁷ Per l'applicazione di questo principio non solo alla musica vocale, ma anche a quella strumentale fino dalla prima metà del Cinquecento, si veda FERRARI BARASSI, *Espressività*.

¹¹⁸ CACCINI, *Nuove Musiche*, «Ai lettori».

¹¹⁹ BARBARINO, *Secondo libro*, «A' lettori».

¹²⁰ Si è accennato nel capitolo precedente il problema relativo alle differenze morfologiche tra liuto attiorbato ed arciliuto; in pratica per tutto il Seicento e per parte del Settecento si parla genericamente di 'liuti', intendendo altresì liuti con contrabbassi, cioè arciliuti o liuti attiorbati. In quest'epoca è infatti difficile trovare liuti che montino meno di dieci ordini.

menzionati nel principale trattato seicentesco riguardante la realizzazione e la concertazione del basso continuo: *Del Sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, pubblicato da Agostino Agazzari a Siena nel 1607.

La concertazione del basso prevedeva l'impiego di numerosi strumenti: bassi ad arco (viola da gamba o da braccio nella loro taglia bassa) o a fiato (dulciane, tromboni) che eseguivano la linea del basso (si veda oltre), e strumenti in grado di realizzare gli accordi secondo la numerica apposita: organi, cembali, arpe, liuti, tiorbe, lironi, ecc. Il numero e la tipologia degli strumenti utilizzati erano dipendenti dal genere e dalla quantità di voci (umane o strumentali) da accompagnare.

Molti strumenti potevano partecipare alla realizzazione del basso continuo, ma in ambito strettamente monodico, con riferimento anche alla musica puramente strumentale basata su questo stile, è lecito pensare che, almeno in Italia, solo verso la fine del Seicento fosse diffusa la pratica del raddoppio costante della linea del basso continuo da parte di uno strumento non accordale (violoncello, viola da gamba, contrabbasso, oppure fagotto, dulciana, *etc*). In effetti, il primo accenno effettivo a questa prassi si trova (peraltro non in ambiente italiano) nel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach:

«Das vollkommendste Accompagnement beim Solo, das wieder niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell».¹²¹

Però, nel caso in cui la linea del basso rivesta un chiaro ruolo contrappuntistico all'interno dell'economia del brano (cosa che accade raramente in una monodia, ma più spesso nella musica strumentale o vocale a più parti o, più in generale, nella musica concertata vocale e strumentale) è lecito pensare che la pratica del raddoppio venisse attuata sin dagli esordi del Seicento.¹²²

In aggiunta a quanto detto, si può rilevare come, sempre in ambito monodico, l'aggiunta di un basso ad uno strumento accordale limiti la libertà d'azione del liutista o tiorbista, poiché ciò comporta forzatamente l'opera di un altro esecutore, con una conseguente perdita di spontaneità nell'improvvisazione.

¹²¹ «L'accompagnamento più completo ad un solo, che si possa mai impiegare, è composto da uno strumento a tastiera con il violoncello»: BACH, *Versuch*, § 9, p. 3. Non vanno esclusi l'uso della viola da gamba o del violoncello 'alla bastarda', cioè come strumenti di fondamento che realizzano accordi.

¹²² In effetti anche l'Agazzari (*Del sonare*, p. 3) riporta che «tal volta il trombone in picciol concerto s'adopera per contrabbasso, quando [ci] sono organetti all'ottava alti», ma si tratta evidentemente di un caso circostanziato molto particolare, dettato dall'esigenza di avere uno strumento che eseguisse la linea del basso all'ottava reale. Più esplicito al riguardo è Michael Prætorius; *cf.*: FERRARI BARASSI, *Luciata*.

Agazzari divide gli strumenti in due gruppi: quelli di ‘fondamento’ che tramite accordi sorreggono l’insieme delle voci (umane e/o strumentali), e quelli di ‘ornamento’ che improvvisano, secondo le regole del contrappunto, voci supplementari all’interno del basso continuo:

«Divideremo essi strumenti in due ordini: cioè in alcuni come fondamento, et in altri come ornamento. Come fondamento sono quei che guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e stromenti di detto Concerto; quali sono: Organo, Gravicembalo, etc. e similmente, in occasion di poche e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc. Come ornamento sono quelli che, scherzando e contraponteggiando, rendono più aggradevole e sonora l’armonia: cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili. [...]»¹²³

Il liuto e la tiorba rivestono quindi il duplice ruolo di ‘fondamento’ nel caso di accompagnamento ad una o comunque poche voci (nel caso di una monodia, ad esempio), mentre il ruolo di ‘ornamento’ sarebbe relegato all’accompagnamento di organici di più vaste proporzioni, e questo, naturalmente, in presenza di almeno uno strumento di fondamento.

Lo stile esecutivo della realizzazione del basso continuo risulterà direttamente conseguente al ruolo svolto dallo strumento all’interno del gruppo del basso continuo:

«Essendo dunque gli strumenti divisi in due classi, quindi nasce che hanno diverso ufficio e diversamente s’adoperano: perciocché, quando si suona stromento che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci; perché se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri; ma se sono poche, scemarli, e metter poche consonanze, suonando l’opera più pura e giusta che sia possibile, non passeggiando o rompendo molto, ma si bene aiutandolo con qualche contrabasso, [...] né diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offoscar la bontà di detta voce o il passeggiar che il buon cantante ci fa sopra. [...] Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, ecc. quando servono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra; perché in tal caso devon tener l’armonia ferma, sonora, e continuata, per sostener le voci, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci, del luogo, e dell’opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto per non interromperla.»¹²⁴

Se la tiorba è l’unico strumento ad accompagnare (nelle monodie, come si è detto in precedenza, non è mai testimoniato il raddoppio del basso con uno strumento monodico) essa deve quindi realizzare in primo luogo l’accordo, eseguendolo a parecchie parti, con raddoppi all’ottava, nel caso in cui vengano accompagnate più voci, o utilizzando invece poche corde nel caso in cui la voce sia sola.

¹²³ AGAZZARI, Del Sonare, p. 3.

¹²⁴ AGAZZARI, Del Sonare, p. 6.

In più, a differenza del cembalo o dell'organo, le corde potranno venire toccate «hora piano, hora forte» a seconda non solo della «qualità e quantità delle voci»¹²⁵, ma anche in relazione al luogo in cui si suona.

I contrabbassi¹²⁶ potranno essere suonati per rinforzare l'armonia¹²⁷ (soprattutto in fase cadenzale), producendo in questo modo un suono più basso di un'ottava rispetto a quello normalmente scritto: è interessante notare come nelle *Nuove Musiche* di Caccini, in cui la parte di basso continuo dovrebbe essere stata scritta pensando proprio al chitarrone, in più di un caso venga scritto 'per esteso' (cioè non sottointendendolo) il bordone da suonare.



GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Sfogava con le stelle, p. 13.

La caratteristica più importante degli strumenti a pizzico, cioè l'arpeggio, non sempre viene apprezzata; nel già citato *Corago*, infatti si consiglia un uso moderato di questa tecnica soprattutto quando si accompagna:

¹²⁵ Mentre il cembalo può variare il proprio volume sonoro solamente aggiungendo o togliendo parti alla realizzazione, è testimoniato, nell'organo, l'uso di diversi registri non solo per ottenere il 'forte' e il 'piano', ma anche per sottolineare momenti particolarmente 'affettuosi': si veda, per esempio l'uso del registro di voce umana nel *Magnificat* contenuto nel *Vespro* monteverdiano. Circa le registrazioni organistiche ed il loro uso nella realizzazione del basso continuo, si vedano: TAGLIAVINI, *Registrazioni*, SPINELLI, *Confronto*, VETTORI, *Vespro*.

¹²⁶ Intese come note all'ottava grave, sotto al do_1 ; *cf.*: GANASSI, *Regula*. Nella tiorba e nell'arciliuto i contrabbassi si identificano con le omonime corde di bordone.

¹²⁷ In modo analogo, «quando si farà i ripieni dell'organo, faransi con mani e piedi» (VIADANA, *Cento concerti*, «A' benigni lettori») e «il saggio organista [suoni] con poco numero di consonanze, nel ristretto d'una, e due voci, riserbandosi porre in opera, (segue) mani, e piedi, ne i ripieni» (PORTA, *Sacro convito*, «Introduzione»). Il ripieno non viene quindi attuato azionando gli appositi registri che aumentano il volume sonoro globale attraverso l'azione di file di canne sempre più acute, ma aumentando il numero di note (nell'ambito dello stesso registro di principale) ed aggiungendo il rinforzo della pedaliera. Viene in questo modo attestato un uso dei pedali, sull'organo, simile a quello dei bordoni sulla tiorba. Circa la presenza della pedaliera con registri indipendenti in Italia, già in organi cinquecenteschi, *cf.* TAGLIAVINI, *Arte*, in particolare la nota 2.

«essendo il basso continuo, sopra il quale sonano l'istromento, fatto per tenere stabile e perpetuo fondamento delle voci, non vi è istromento che, toccato, resti fermo con il suono durabile meglio dell'organo, dove l'istromento a corde getta il suono che fugge e bisogna sempre toccare e trempellare cosa che a molti orecchi pare sconcia et insuave, poichè altro suono è quello continuato, altro quello repetuto il medesimo.»¹²⁸

Lo stesso scritto aggiunge altri precetti: accompagnando poche voci, si deve evitare di 'passeggiare' eccessivamente il basso (cioè diminuire la sua linea melodica tramite l'inserzione di note di passaggio) e di 'rompere' l'armonia tramite un arpeggio troppo esteso dell'accordo; è inoltre opportuno non eseguire 'passaggi' contemporaneamente alla voce, in modo tale da non creare confusione.

Indicazioni ulteriori si possono trovare ancora, nella medesima opera: il modo in cui viene pizzicata la corda dev'essere piegato a esprimere gli stessi 'affetti' pronunciati dal canto; si può parlare in questo caso di 'articolazione' o di 'pronuncia' della nota suonata:

«Così a questo fine vediamo che i periti musici, quando soli cantano su il gravicembalo o tiorba, vanno di quando in quando toccando or una, or due corde solamente a certi tempi del cominciare o finire della parola, con tanta grazia, che tanto più cara avviene agli ascoltanti quella semplice corda toccata a confacimento del canto, che un ben addentato corpo di consonanze che la circondi e riempia.»¹²⁹

Uno dei problemi maggiormente lamentati dalla trattatistica del primo Seicento riguardante il basso continuo è quello dell'esecuzione di un numero esagerato di 'passaggi' da parte degli esecutori, in particolare da parte degli strumentisti. Dalle testimonianze pervenuteci, che ci accingiamo a prendere in esame, possiamo dedurre che, qualora tiorba e liuto svolgessero la funzione di strumento di ornamento, fosse tipica l'esecuzione in abbondanza di passaggi forzati, spesso abusandone.

Il ricorso alle diminuzioni in effetti non deve essere fine a se stesso, ma anch'esso dev'essere utilizzato per l'espressione degli affetti e ad una efficace ambientazione entro il carattere generale del brano.

Dalla descrizione seguente sembra di capire, fra l'altro, che l'esuberanza nell'esecuzione di passaggi fosse provocata da una sorta di esibizionismo degli esecutori 'virtuosi', che si auto-relegavano così ad una mera funzione di accompagnatori senza passione:

«[...] chi suona leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl'altri, deve nobilmente suonarlo con molta invention e diversità; non come fanno alcuni, i quali, per haver buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare e diminuire dal principio al fine, e

¹²⁸ *Corago*, p. 85.

¹²⁹ *Corago*, p. 44.

massime in compagnia d'altri stromenti che fanno il simile; dove non si sente altro che zuppa e confusione, cosa dispiacevole, et ingrata a chi ascolta. Devesi dunque, ora con botte e ripercosse dolci, hor con passaggio largo et ora stretto e raddoppiate, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo e cavando le medesime fughe in diverse corde e luoghi; in somma con lunghi groppi e trilli, et accenti a suo tempo, intrecciare le voci, [affin]che [si] dia vaghezza al concerto e gusto e diletto all'uditori [...]. E quello che diciamo del leuto, come di stromento principale, vogliamo che s'intenda de gl'altri nel suo genere, perché lungo sarebbe a ragionar di tutti nel particolare.»¹³⁰

Dunque per la realizzazione del basso vengono caldeggiati dall'Agazzari tutti gli artifici tipici della musica strumentale solistica di quest'epoca e, indirettamente, di quella vocale dalla quale la prima è influenzata: 'botte e ripercosse', cioè accordi arpeggiati molto rapidamente e ribattuti; 'passaggi' a valori relativamente grandi o a note di breve durata; note 'raddoppiate' all'interno dell'accordo che lo rendono più denso (l'accordatura di tipo rientrante consente di eseguire note della medesima altezza, cioè 'raddoppiate', favorisce quindi in modo particolare la produzione di unisoni); 'sbordonate', cioè utilizzo dei bordoni sia come rinforzo, sia per eseguirvi passaggi; 'gare e perfidie' cioè imitazioni e iterazioni¹³¹ («cavando fughe in diverse corde e luoghi»); 'groppi, trilli e accenti', presi in prestito dalla musica vocale coeva.

L'eccessiva esuberanza da parte degli strumentisti nell'impiego di queste pratiche, soprattutto se condotte simultaneamente da più esecutori, ciascuno a proprio modo, ingenerano, secondo l'Agazzari, addirittura «zuppa e confusione». Il medesimo concetto viene ripreso anche dal Doni, con evidente riferimento al testo precedente. Egli prima si riferisce ai cantori, poi si occupa degli strumentisti:

«Devono ancora avvertire in questo i Musici, che quando pure gli vogliono fare [passaggi], non se ne servano in certe voci forzate, così nel grave, come nell'acuto, che fanno bruttissimo sentire, e ricordinsi, che sono fatti per condimento delle cantilene, e non per usarli a tutto pasto, e che non furono inventati per mostrare gran lena e buon petto (che meglio si farebbe con andare a pescare le perle, o le ostriche¹³²) ma per accrescere leggiadria, e varietà a quello, che si canta. Ma questa superfluità di passaggi ottimamente s'eviterebbe con fare le sinfonie a posta [...]; perocchè ne' luoghi, dove diminuisse

¹³⁰ AGAZZARI, *Del sonare*, p. 6.

¹³¹ Le «gare» sono probabilmente delle imitazioni polifoniche all'interno dello stesso strumento, oppure oppure delle imitazioni che gli strumenti dovevano fare uno con l'altro; le «perfidie» sono invece cellule melodiche iterate più volte. Secondo Berardi, «Perfidia nella musica s'intende continuare un passo a capriccio del compositore» (BERARDI, *Documenti*, p. 9).

¹³² Dove occorre, appunto, «buon petto», cioè molto fiato, poiché questo lavoro si svolge sott'acqua. Probabilmente Doni vuole ironicamente sottintendere l'allusione al fiato che il cantante dovrebbe impiegare nell'attesa che lo strumentista porti a termine le sue diminuzioni.

l'istromento, non potrebbe fare l'istesso la voce, che per non fare bel sentire, non viene usato da' Musici»¹³³

Dunque il Doni invita il cantore ad operare diminuzioni con buon senso e discrezione, e senza «voci forzate» troppo acute o troppo gravi; lo esorta inoltre fermare talvolta la voce, lasciando il compito di diminuire allo strumentista. Questi dovrebbe creare «sinfonie a posta», cioè passi adatti allo strumento che eseguiti dalla voce non farebbero buona riuscita. Perciò il continuista, pur relegato ad un funzione di accompagnatore che non gli permetteva granchè di mostrare le sue doti di virtuoso, viene autorizzato dal Doni ad emergere di quando in quando, mettendo addirittura in secondo piano, anche se solo per brevi tratti, la stessa figura del cantante.

Evidentemente lo scopo delle sinfonie e dei ritornelli anteposti o interposti ai brani vocali andava acquistando una nuova funzione: questa non mirava solo a lasciare allo strumentista il suo 'momento di gloria' nel quale dimostrare la propria abilità tecnica, smorzando nello stesso tempo le eccessive velleità virtuosistiche del cantore; bensì tale funzione era anche di natura artistica e musicale, volta a creare alternanza timbrica, varietà, chiaroscuro.

L'autore del *Corago*, ancor più chiaramente, spiega quali siano i luoghi ideali per le esibizioni dello strumentista (o degli strumentisti):

«Quando la poesia ha le sue strofe, è solito tra l'una e l'altra strofa intramettervi un ritornello accioché in quel tempo il musico passeggi: cosa che si trova particolarmente usata nei prologi»¹³⁴

Il termine «ritornello» non lascia dubbi circa la natura strumentale dell'intervento; alcune volte sinfonie e ritornelli potevano essere improvvisati, o attinti da fonti diverse: è il caso, ad esempio, della dicitura generica «prima si fa una sinfonia di Stromenti» (non seguita dalla musica relativa) che compare nei *Salmi*¹³⁵ di Agazzari.

È ancora l'Agazzari a fornire istruzioni particolareggiate sull'uso della tiorba nel concerto:

«La Tiorba poi, con le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia, ripercotendo e passeggiando leggiadramente i suoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la man di sotto. [...] Ma ogni cosa si deve usar con prudenza: perche se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto e condir

¹³³ DONI, Lyra Barberina, «Trattato della Musica Scenica», p. 24.

¹³⁴ *Corago*, p. 82.

¹³⁵ AGAZZARI, Psalms; Cfr. TIBALDI, Capello.

il concerto; se sono in compagnia, bisogna haversi riguardo l'un l'altro, dandosi campo, e non offendendosi; e se sono molti, aspettar ognuno il suo tempo.»¹³⁶

Quindi, se uno strumento è «solo in concerto», cioè se è l'unico strumento ad accompagnare la voce, dovrà svolgere entrambi i compiti, sia quello di «fondamento», sia quello di «ornamento»; se si trova, invece, «in compagnia» di altri strumenti, i ruoli andranno divisi tra tutti gli strumenti e ognuno avrà il suo momento nel quale emergere («aspettar ognuno il suo tempo»).

Dunque, secondo quanto prescrive l'Agazzari, anche le migliori qualità della tiorba andranno usate con cautela: l'uso dei bordoni, accordi pieni, accenti muti. Quest'ultimo abbellimento, tipico della tiorba viene descritto da Kapsperger:

«Accento e finta sono il medesimo, quali si fanno con porre il deto sovra un tasto con andare all'altro.»¹³⁷

Per accenti muti si intendono quindi dei trilli in cui la corda non viene pizzicata ad ogni nota, ma ripercossa solo dalle dita della mano sinistra (detta «man di sotto» perché impugna lo strumento, appunto, da sotto) L'accento muto si trova molto spesso nella musica solistica: l'esempio, tratto da Castaldi¹³⁸, rappresenta una sequenza di note in cui la 'legatura' sottostante i numeri indica che le note non devono essere percosse con la mano destra, ma 'legate' tra loro con le dita della mano sinistra; esse si ottengono fermando la corda al primo tasto e «andando all'altro» tasto, cioè al terzo, senza ripercuotere ulteriormente la corda. La tecnica è identica a quella del moderno 'legato' chitarristico.

Quello che emerge come dato di fatto dalle testimonianze riportate è che l'atteggiamento generale degli strumentisti era quello di farsi notare ad ogni costo, addirittura mettendo in ombra i cantanti; la causa di ciò va condotta principalmente ad un motivo: la realizzazione del basso continuo e la sua concertazione erano prassi quasi del tutto improvvisative, e non era quindi sempre facile, per cantori e strumentisti, intuire le intenzioni reciproche suggerite all'estro del momento; questo soprattutto se il continuista leggeva 'a prima vista'¹³⁹



¹³⁶ AGAZZARI, Del sonare, p. 9.

¹³⁷ KAPSPERGER, Quarto libro, p. 2.

¹³⁸ CASTALDI, Capricci, p. 25.

¹³⁹ Dalla citazione dell'Agazzari (*cf.* nota 83) si ricava che la concertazione del continuo e la sua realizzazione senza studio né prove preliminari dovessero essere abbastanza comuni, soprattutto in ambito liturgico.

PROBLEMI DI TEMPERAMENTO FRA GLI STRUMENTI DI CONTINUO

Attraverso l'analisi della trattatistica musicale secentesca è possibile trovare una giustificazione al gran numero di diminuzioni strumentali, che possono disturbare la melodia del canto e vanificare gli affetti da esso espressi: diversi teorici reputano infatti problematico (se non impossibile) l'impiego contemporaneo di strumenti dotati di temperamento di tipo differente¹⁴⁰.

A questo proposito così si esprime il Doni:

«Tengasi dunque per fermo che quanto minor numero d'instrumenti si metterà in opera, tantomeno saranno difettosi i concerti. Ma quello che deve maggiormente dare che pensare a' Musici giudiziosi è che gl'Instrumenti di tasto (e anco le Arpe, che hanno la medesima partecipazione) non possono troppo bene accordarsi con gl'instrumenti di manico (Tiorbe, e Liuti) e d'archetto (Viole, Violini etc.); [...] e di qui nasce, che quelli che suonano il Liuto o Tiorba con gli Organi o Clavicembali, sempre diminuiscono; perché se usassero botte piene, vi si conoscerebbe la dissonanza, la quale in note veloci non dà fastidio, perché non si discerne.»¹⁴¹

Già nel 1555 Vicentino sosteneva che liuti e cembali (ma dobbiamo intendere in generale strumenti da tasto e strumenti a manico tastato) «mai schiettamente s'accordano quando insieme suonano»¹⁴².

Nel 1592 Ercole Bottrigari pubblicherà un lavoro specifico su questo argomento: *Il Desiderio, ovvero de' concerti di vari strumenti musicali* (Venezia, Amadino 1594), non fornendo, però, soluzioni pratiche al problema, se non espedienti d'esecuzione:

L'inconveniente del temperamento discrepante sarà segnalato anche da Giovanni de' Bardi:

«più fiate mi è venuto voglia di ridere, vedendo strafelare i Musici per bene unire viola o liuto con istrumento di tasti»¹⁴³.

¹⁴⁰ Cfr. BARBIERI, Conflitti.

¹⁴¹ DONI, *Lyra Barberina*, «Trattato della musica scenica», p. 111.

¹⁴² VICENTINO, *L'antica musica*, p. 146.

¹⁴³ Lettera di Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini pubblicata in DONI, *Lyra barberina*, p. 244.

I problemi di temperamento che insorgono in situazioni analoghe vengono di nuovo esaminati in maniera particolarmente approfondita da Giovanni Maria Artusi, nella sua opera *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica* (1600)¹⁴⁴.

Egli divide gli strumenti in tre specie, a seconda del temperamento: la prima è composta dagli strumenti «che sono temperati co'l tono eguale, e'l semitono ineguale»¹⁴⁵, cioè organi, cembali, spinette, arpe doppie; nella seconda entrano gli «istrumenti che si piegano per ogni verso: voci humane, tromboni, trombette, ribechini, cornetti, flauti, dulzaine»¹⁴⁶; infine gli «istrumenti che danno il tono diviso in due parti uguali, et li semitoni sono eguali: lauti, viole, viole bastarde, cetere, lire»¹⁴⁷ rientrano nella terza specie.

Egli sostiene che «la prima spetie con la terza non può né potrà mai unirsi senza offesa per l'udito»¹⁴⁸, cioè che gli strumenti con i semitoni ineguali (tra i quali gli strumenti da tasto) e quelli con i semitoni eguali (strumenti a manico tastato) non potranno mai suonare insieme poiché, essendo diversa la divisione del tono, non risulterebbero tra loro intonati.

Effettivamente, però, a partire dalle prime descrizioni di 'concerti' per concludere con le sonate a tre ancora praticate nel Settecento avanzato¹⁴⁹ è una costante l'abbinamento liuto/tiorba con cembalo/organo come base per l'accompagnamento di voci, e strumenti (ad arco e a fiato).

Nel 1594 il Bottrigari loda il 'concerto' della Corte Estense e quello delle monache di S. Vito a Ferrara¹⁵⁰; nel 1600 l'Artusi riserva nuove parole di alto elogio a quest'ultimo complesso vocale-strumentale¹⁵¹.

Ma effettivamente l'Artusi non spiega affatto come le esecutrici da lui lodate raggiungessero un effetto tanto positivo; egli dà bensì l'avvio al suo discorso sulla diversità del temperamento partendo dalle esecuzioni di quelle

¹⁴⁴ Cfr. SUPERBI, Artusi, p. 82.

¹⁴⁵ ARTUSI, Imperfezioni, c. 11^r.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ L'organico tipico della 'trio-sonata' o 'sonata a tre' consisteva in due strumenti melodici acuti (violini, cornetti, flauti, ecc.) accompagnati dall'arciliuto (o più raramente tiorba), organo o cembalo e violoncello. Cfr. ALLSOP, Trio sonata, HOGWOOD, Trio sonata, LEPORE, Sonata e WELKER, Chitarone.

¹⁵⁰ BOTTRIGARI, Desiderio, pp. 40-44 e 46-50: «[le monache] voi le vedreste entrare ad una, ad una, pian piano, recandosi seco ognuna il proprio istrumento, gli strumenti tutti sono sempre ad ordine, et acordati da poter esser presi e sonati ad ogni improvviso. [...] Fattane adunque, non solamente una et due: ma molte prove; nelle quali standosi con somma obedia, et attenzione, non si mira ad altro che al buono accordo insieme, et alla unione maggiore che sia possibile».

¹⁵¹ Artusi, in ARTUSI, Imperfezioni, cc. 1^v-2^r, descrivendo un concerto che si svolse presso la chiesa di S. Vito a Ferrara in occasione delle doppie nozze di Filippo III di Spagna con Margherita d'Austria, e dell'infanta Isabella Clara Eugenia con Alberto d'Austria parla della «soavità et dolcezza d'harmonia di cornetti, tromboni, violini, viole bastarde, arpe doppie, *leuti*, cornamuse, *clavicembali* e voci in un tempo stesso, che propriamente ivi pareva che fosse il monte di Parnaso, e il Paradiso istesso aperto et non cosa humana».

monache, ma non rivela come esse superino tale inconveniente. L'Artusi enumera le condizioni necessarie alla buona riuscita di un concerto, riferendosi fra l'altro all'acustica dell'ambiente; ma a proposito dell'accordatura degli strumenti, afferma solo che è bene che una sola persona li accordi tutti¹⁵², senza con questo riferirsi al loro temperamento.

Ad un livello meno speculativo rispetto a quello dell'Artusi, e più rivolto verso la pratica strumentale, ci sembra lecito pensare che venissero adottate svariate metodologie per ovviare ad un problema di per sé irresolubile: Doni, come abbiamo già riportato, testimonia «che quelli che suonano il liuto o tiorba con gli Organi o Clavicembali, sempre diminuiscono; perché se usassero botte piene vi si conoscerebbe la dissonanza»¹⁵³.

Da ciò un uso spesso esagerato (e, ipotizziamo noi, più frequente in alcune tonalità che in altre) della diminuzione come metodo di 'asestamento' dell'intonazione: evitando di suonare accordi pieni non si sarebbero prodotte quelle dissonanze dovute alla differente divisione del tono.

Ulteriori accorgimenti dovevano essere adottati per ovviare a problemi di quella natura: ad esempio era possibile evitare di toccare le note d'intonazione discrepante¹⁵⁴, oppure accennarle appena¹⁵⁵.

Adriano Banchieri è uno dei pochi autori che riferisce una soluzione 'pratica', da lui attuata nell'eseguire una sua messa policorale alla quale prendevano parte numerosi strumenti. Egli racconta di aver eseguito, nel Monastero di S. Maria in Organo a Verona una

«Messa in concerto, a quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre violini da braccio, & una voce in tenore, secondo Choro altre quattro Viole con voci a quelle appropriate, il terzo Choro quattro viole da gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre Tromboni, & una voce in contralto. [...] Oltre gli sudetti stromenti fu ornata con l'organo grosso dolce, et soave di quella Chiesa, appresso dui Violoni continoi in contrabasso, dui Clavacembali, tre Liuti, & dui Chittarroni»¹⁵⁶

A quanto egli aveva constatato, occorreva unificare il temperamento di tutti gli strumenti utilizzati a quello dell'organo; in particolare gli strumenti a

¹⁵² Questo perché la percezione dell'altezza della nota cambia da persona a persona; facendo accordare tutti gli strumenti da un solo individuo, per il motivo suddetto, si sarebbe ottenuta una precisione d'intonazione maggiore, ma non assoluta. Infatti «essendo il senso dell'udito un senso, come tutti gli altri quattro, il qual può esser di minor perfezione in questo soggetto che in quello, [...] se si facessero accordare due diversi (segue) clavacembani [sic] ò organi [...] da due vari maestri stimati anco diligenti, [...] posti poscia tali clavacembani o organi così accordati, a fronte insieme e vicini, io dubito grandemente che toccandoli, le corrispondenti corde [...] fossero in vero unisono». BOTTRIGARI, Desiderio, p. 38.

¹⁵³ DONI, *Lyra barberina*, p. 111.

¹⁵⁴ D'AVELLA, *Regole*, p.71.

¹⁵⁵ DIRUTA, *Transilvano*, c. 16^V.

¹⁵⁶ BANCHIERI, *Conclusioni*, pp. 50-51.

corde (detti comunemente ‘strumenti di corde budellate’), avrebbero dovuto attuare questo procedimento accordando le corde ‘a vuoto’ all’unisono o per intervallo di ottava grave con i tasti dell’organo, come nella tabella seguente, dedicata al chitarrone¹⁵⁷. La tabella mostra il metodo secondo il quale le corde del chitarrone (prima i contrabbassi o bordoni, poi le corde tastate) vengono intonate con i suoni dell’organo

**CHITTARRONE CON STROMENTO
DA TASTI.**

1	Re, con	G. Grauiſſimo.
2	Mi, con	A. Grauiſſimo.
3	Fa, con	b. molle Grauiſſimo.
4	Sol, con	C. Grauiſſimo.
5	La, con	D. Grauiſſimo.
6	Fa, con	E. b. molle grauiſſimo.
7	Settima con	F. Graue.
8	Baſſo con	G. Graue.
9	Bordone con	C. Graue.
10	Tenore con	F. Acuto Coriſta.
11	Mezana con	A. Acuto.
12	Mezanella con	D. Acuto.
13	Canto con	G. come piace.

Ben che l'ordine grauiſſimo non ſi ritroui ſopra la
taſtatura dell'Organo ſ'intéde vna ottaua ſotto il graue

Le denominazioni dei bordoni 1 re, 2 mi, 3 fa, 4 sol, 5 la, 6 fa, 7 Settima) non devono ingannare: esse non concordano con quelle odierne, bensì con quelle delle mutazioni della solmisazione rinascimentale¹⁵⁸; in questo caso esse appartengono a due esacordi, rispettivamente in proprietà di *musica ficta* (con due bemolli, ovvero con ut in si sib). La loro successione è quella che si dovrebbe trovare non nella scala ascendente, ma in quella discendente: tipico è il nesso fa-la. Di conseguenza la successione va letta come:

1	sol ₀
2	la ₀
3	sib ₀
4	do ₁
5	re ₁
6	mib ₁
7	fa ₁

¹⁵⁷ BANCHIERI, Conclusioni, p. 53. Banchieri riporta l'accordatura del chitarrone sulla base di sol, analogamente al Prætorius.

¹⁵⁸ Cf. AUDA, Gammes e MEIER, Tonarten.

La nota più grave dell'organo qui sembrerebbe essere «F. grave», cioè fa_1 , poiché pare che, a quanto asserisce l'autore, «l'ordine gravissimo non si ritrovi sopra la tastatura dell'organo» e la nota successiva verso il grave, cioè mib_1 , è denominato «E. b.molle gravissimo». In realtà è vero che al tempo di Banchieri la cosiddetta 'ottava corta' o 'scavezza' non conteneva il mib_1 (alterazione cromatica), ma aveva il re_1 e il do_1 , qui detti rispettivamente «D. gravissimo» e «C. gravissimo»¹⁵⁹.

Quanto agli ordini tastabili, essi sono qui configurati secondo un'accordatura $sol_1 - do_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - sol_3$ oppure sol_2 , «come piace»¹⁶⁰, assai frequente nel liuto, considerando la corda più acuta un sol_3 , o tipica della tiorba se spostata di un tono al grave, cioè a sol_2 .

Successivamente (Banchieri non lo dice, ma è lecito supporlo) da parte dei liutisti e dei suonatori di strumenti a manico tastato fu operato un aggiustamento della posizione dei tasti non essendo sufficiente l'accordatura delle corde a vuoto per ottenere un temperamento mesotonico; infatti lo scopo di questa imponente 'manovra' d'accordatura era appunto quello di avvicinare gli strumenti a manico tastato (dal temperamento tendenzialmente equabile) al temperamento mesotonico degli strumenti da tasto. Un'operazione di tal genere non era del tutto nuova, poiché la scala pitagorica e la scala 'naturale' erano già state realizzate sui liuti e sulle viole da Gamba¹⁶¹.

Alcuni problemi riguardo l'intonazione dovettero ancora sussistere, poiché, non essendo i tasti del liuto spezzati, definiscono una medesima posizione del semitono relativo al tasto su tutte le corde, mentre, negli strumenti da tasto a tasti non spezzati, la preferenza accordata al semitono maggiore ascendente, piuttosto che a quello discendente, variava a seconda della più diffusa utilizzazione delle rispettive alterazioni (ad esempio, mib veniva preferito a $re\#$, $fa\#$ a $solb$, ecc.).

Infine, anche giunti a fissare un'accordatura per tutti gli strumenti, non doveva essere facile mantenerla; oltre alla nota battuta di Mattheson¹⁶², bisogna pensare che il calore delle lampade a olio, oltre a quello generato dal fiato umano di chi recitava o suonava e di chi assisteva alla scena o al

¹⁵⁹ A proposito di quella che noi chiamiamo 'ottava corta', vedi fra l'altro BOTTRIGARI, Desiderio, p. 18: «tali voci gravi sollevate, rare volte vengono poste in uso, anziché, come dovete haver avvertito, i moderni fabbricatori de' clavecembani et organi gli accordano in ottava con D sol re e E la mi».

¹⁶⁰ Una certa confusione terminologica tra arciliuto e tiorba (o chitarrone) viene fatta anche dai teorici; infatti proprio dall'altezza del primo ordine si capisce a quale strumento appartenga l'accordatura riportata nella tabella. Un generico «G. come piace» (o meglio, come lo consente lo strumento), indica un arciliuto nel caso venga accordato a sol_1 , una tiorba con il solo primo ordine rientrante, se accordato a sol_2 .

¹⁶¹ Cfr. LINDLEY, Lutes. Quanto al temperamento rinascimentale degli strumenti a tastiera, cfr. AIROLDI, Temperamento.

¹⁶² Cfr. nota 110.

concerto, costituivano, allora come oggi, un problema non indifferente per il mantenimento dell'intonazione¹⁶³.

Riguardo all'organo, «né vi è pericolo che con il caldo quale suol essere grandissimo in simili spettacoli, si stempri o cali di voce»¹⁶⁴, ma gli strumenti di corde «non tengon punto fermo, il caldo abbassando sempre la voce.»¹⁶⁵

Inoltre il budello delle corde poteva facilmente rompersi, dal momento che è un materiale organico che assorbe l'umidità ambientale e il sudore delle mani, oltre a essere soggetto ad un'usura di tipo meccanico. Infatti:

«Peraltro si rompono anche tutt'ora le corde, né si può far altro sotto il palco o alle bande che tentetonare¹⁶⁶ a tutte l'ore l'istromenti per accordarli. [...] Per quest'ultima ragione, alcuni ostinatamente rifiutano i soli istrumenti di corde per il continuo accompagnamento dei cantanti in stil recitativo, adoperandoli talora ben accordati prima da parte, nei ripieni dei cori e nelle sinfonie»¹⁶⁷

Il passo riportato sembrerebbe dare ragione a Frank Thomas Arnold: egli cita¹⁶⁸ una copia della *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri conservata nella *Biblioteca della Vallicella* in Roma, probabilmente appartenuta ad un tiorbista (giacchè è circondata la parola 'tiorba' nel frontespizio) nella quale è segnato 'tace' all'inizio di ogni brano solistico. La sua deduzione è che la tiorba suonasse solo nei brani a più voci, nelle sinfonie e nei ritornelli. Per l'esecuzione della stessa opera è testimoniato, peraltro, l'uso di numerosi strumenti, anche identici tra loro; infatti negli avvertimenti «A' lettori», della stessa *Rappresentazione*, si dice:

«Gli stromenti siano [...] e più e meno in numero, secondo il luogo, o sia Teatro, o vero sala»

ed è quindi lecito pensare che la parte in questione fosse appartenuta non ad un tiorbista impegnato nell'accompagnamento ai solisti, bensì a un suonatore di un tiorba 'di ripieno'.

Le precise indicazioni «Tiorba sonate», «Tiorba tace» e «Tiorba non sonate» si ritrovano frequentemente ne *La Sfera Armoniosa* di Paolo Quagliati¹⁶⁹

¹⁶³ Con l'aumento di calore, il budello delle corde tende a dilatarsi, causando un'abbassamento generale dell'intonazione dello strumento.

¹⁶⁴ *Corago*, p. 85. Non sorprende questa affermazione poiché è notorio che il maggior calore è causa semmai di innalzamento, non di abbassamento della frequenza vibratoria degli aereofoni. *Cfr.* ASSELIN, *Tempérament*, p. 222.

¹⁶⁵ *Corago*, p. 85.

¹⁶⁶ Parola di derivazione onomatopeica, creata dall'autore anonimo de *Il Corago*, indicante il tipico suono delle corde sfiorate appena, per controllarne l'accordatura.

¹⁶⁷ *Corago*, p. 85.

¹⁶⁸ ARNOLD, *Art*, p. 47.

¹⁶⁹ QUAGLIATI, *Sfera Armoniosa*.

chiaramente allusivi di un'azione intermittente della tiorba accanto all'altro strumento realizzatore, probabilmente un clavicembalo, operante da cima a fondo.»¹⁷⁰

Ritornando al problema delle corde, la rottura di esse obbligava gli strumentisti a cambiarle, rifugiandosi sotto il palcoscenico o ai suoi lati. Di conseguenza, alcuni responsabili delle esecuzioni non ammettevano questi strumenti ad accompagnare costantemente il canto recitativo, relegandoli di preferenza, una volta accordati, all'accompagnamento di cori e 'sinfonie' strumentali.

L'unica soluzione consisteva nel destinare un luogo, vicino al palco, per l'accordatura degli strumenti, come propone l'autore del *Corago*:

«volendosi adoprare gli istromenti di corda, bisogna che dal palchetto de' musici sia passaggio per dreto le scene acciò che possi tal uno andar lontano ad accordar l'istrumento perché quell'accordare, massimo a lungo vicino alli uditori, apporta molestia. [...] Per rimediar poi chel'istromenti di corda non callino a poco a poco per il soverchio caldo che dai lumi e dai fiati si genera, non pare che fin ora vi sia sufficiente previsto.»¹⁷¹

L'atteggiamento generale che, al di là dei problemi di definizione e mantenimento d'intonazione, lo strumentista deve tenere è, comunque, quello della moderazione; sia che egli si trovi da solo ad accompagnare, sia che lo faccia in compagnia di altri strumenti. Infatti:

«Non si nega che qualche volta per varietà non si possa o deva, tenendo quasi ferma la voce il recitante, muovere l'istrumenti con qualche bel contrapunto, come se dopo che il cantore averà con affetto scorso per vari gradi la voce stando fermi l'istromenti, egli poi come fermandosi, gli istromenti comincino i suoi corrispondenti movimenti»¹⁷²

È dunque consigliabile agli strumentisti ed al cantore alternarsi nell'eseguire diminuzioni o improvvisazioni e, viceversa, nel «tenere quasi ferma» la voce o «stando fermi l'istromenti». Questo, secondo l'autore del *Corago*, contribuisce positivamente a conferire «varietà» all'esecuzione.

¹⁷⁰ BARASSI, Luciana, p. 342.

¹⁷¹ *Corago*, pp. 88-89.

¹⁷² *Corago*, p. 83.

IDIOMATICITÀ DEI BASSI PER LA TIORBA

Dal momento che la monodia veniva accompagnata principalmente dalla tiorba, ci aspetteremmo di trovare linee di basso scritte idiomanticamente per lo strumento; esse dovrebbero evitare particolarmente i passaggi cromatici nel registro più grave, dal momento che i contrabbassi hanno un'accordatura fissa¹⁷³, e non dovrebbero svolgersi in una tessitura medio-alta (cioè entro i due ordini più acuti), dove non esiste lo 'spazio armonico' effettivo per sovrapporre al basso le armonie¹⁷⁴.

Le nostre aspettative vengono però deluse analizzando le linee del basso, non solo di quegli autori che menzionano la tiorba tra gli strumenti di continuo, ma anche di chi la cita come unico strumento per accompagnare.

Per esempio la linea del basso ne *Il primo libro dell'arie a una e a due voci, da suonarsi con il chitarrone* (Venezia, Amadino 1616) di Domenico Belli include passaggi cromatici nel registro grave, da eseguire al di fuori delle corde tastate (volendo rispettare l'ottava notata) ma irreperibili sullo strumento. Per esempio, nel madrigale n° 2 «E vidi lagrimar» compare un mib_2 (p. 2, batt. 2), ottenibile solo abbassando, prima dell'inizio del brano, il bordone 9 da mi a mib ; dopo solo tre battute, e in molti altri punti del brano, il mi diventa naturale:



Difficilmente si sarebbe potuta utilizzare per questo tipo di musica una tiorba a 19 ordini, strumento raro¹⁷⁵ e affatto facile da suonare per il numero elevato di corde.

¹⁷³ Cfr. nota 78. I contrabbassi possono essere accordati anche con note alterate, come nel caso del Banchieri (che riporta il mib_1 e il sib_0); nell'ambito dello stesso brano non è possibile, però, mutare l'accordatura dei bordoni, quindi ottenere contemporaneamente, ad esempio, mi e mib , o fa e $fa\#$.

¹⁷⁴ Se si deve armonizzare una nota che si trova sulle corde più acute, senza abbassarla di un'ottava, si potranno sovrapporre due, o, più spesso, una sola consonanza.

¹⁷⁵ Oltre al già menzionato esemplare di Mantova esiste solo uno strumento simile, conservato nel *Musée Instrumental du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris*.

Il fatto che in altri luoghi il basso possa considerarsi idiomático per la tiorba (cioè completamente eseguibile all'ottava reale, e facilmente realizzabile) va preso come un evento casuale, dal momento che la stessa idiomáticoità la si può identificare per il cembalo o per altri strumenti.

Lo scopo principale dei compositori era probabilmente quello di scrivere un basso in buono stile contrappuntistico con la voce e in una forma facilmente adattabile al maggior numero possibile di strumenti. Evidentemente il tiorbista 'aggiustava' il basso eliminando o suonando all'ottava alta la nota o i gruppi di note inesistenti sullo strumento.

L'idiomáticoità va invece cercata nella realizzazione che lo strumentista dovrà eseguire: il 'risultato sonoro' del continuista non è in fatti così strettamente legato alla parte scritta, né tantomeno all'ottava reale nella quale è notato il basso¹⁷⁶.

Piuttosto, per il legame che ogni realizzazione su un determinato strumento dovrebbe avere con la rispettiva musica solistica (che sfrutta totalmente l'idiomáticoità dello strumento per la quale è stata composta), il musicista dovrà esaltare le possibilità e le caratteristiche del suo strumento; nel nostro caso sfrutterà la rientranza dell'accordatura, i bordoni, la possibilità di arpeggio, ecc.; in altre parole valorizzerà ciò che Agazzari, come altri, definivano «particolar eccellenza di quello strumento».

Anché le cifrature del basso lasciano in più di un caso perplessi, perché irrealizzabili sulla tiorba. Spesso è possibile trovare nel basso una linea melodica che sale fino al do centrale, sopra il quale è posto un 6 o una dissonanza 7-6, teoricamente possibile, ma praticamente irrealizzabile sulla tiorba; infatti l'accordo 7-6 diventa inesequibile su tutte quelle note comprese tra il la₂ ed il do₂, per la già menzionata mancanza di estensione dello strumento verso l'acuto e quindi l'impossibilità di sovrapporre delle armonie.



GIULIO CACCINI, *Nuove Musiche*, «Queste lagrim'amare», p. 2.

¹⁷⁶ In modo analogo, ma più sistematico, venivano sicuramente usati gli «organetti all'ottava» citati dall'Agazzari (Cfr. nota 109). Quanto alla possibilità che ancora nel periodo 1720-1770 persino il contrabbasso ad arco operasse salti di ottava per mancanza di note sufficientemente gravi nella sua accordatura, cfr. UNVERRICHT, *Kontrabasses*, p.112.

In Caccini è possibile trovare la figurazione composta 11-#10 sul mi_2 o sul la_2 ; se vogliamo eseguire l'intervallo notato senza abbassarlo di un'ottava, anch'esso risulta impraticabile per il motivo appena ricordato.



GIULIO CACCINI, *Nuove Musiche*, «Queste lagrim'amare», p. 2.

Una spiegazione, che è anche una soluzione ai nostri interrogativi, ci viene da Severo Bonini. Nella prefazione ai suoi *Madrigali e canzonette spirituali* (1608)¹⁷⁷, egli spiega che le figure 'composte' (cioè le cifre che superano l'intervallo di ottava) sono più adatte allo strumento da tasti che al chitarrone:

«Benché oggidí in gran parte si stampino musiche per una voce sola, come quelle che sono state guidicate più atte e di maggior forza a muovere l'affetto dell'animo, segnando sopra del Basso terze maggiori, e minori, seste, & altre legate, ho voluto nondimeno segnare alcune terze maggiori più necessarie, non solo perché la parte che canta mostra dette seste, & altro, ma anco per lasciare in arbitrio di chi suona lo adattare a suo talento dette parti di mezzo, perché altro effetto fanno le terze, e quarte sopra del chitarrone, & altro effetto le decime, & undecime sopra lo strumento de tasti.»¹⁷⁸

Secondo quanto asserisce il Bonini, questo tipo di numerica provvede, in effetti, ad indicare con estrema precisione non solo l'intervallo richiesto nella realizzazione, ma anche l'intervallo effettivo tra la voce di canto e il basso. Essa rappresenta, in altre parole, uno stadio evolutivo rispetto alla partitura completa delle parti o al «basso seguente con il soprano sopra»¹⁷⁹ (dove viene indicata 'per esteso' la nota del canto all'altezza reale): in luogo della nota vocale scritta in notazione mensurale, sulla linea del basso viene notato il numero corrispondente. La cifratura a figure 'composte' dunque doveva intendersi un po' come un *pro memoria*, che rammentasse allo strumentista lo snodarsi della linea del canto, caso mai non bastasse la sovrastante notazione mensurale; il 'come' effettuare la realizzazione dipendeva poi da lui e dalle possibilità del suo strumento.

¹⁷⁷ BONINI, *Madrigali*, «Prefazione».

¹⁷⁸ BONINI, *Madrigali*, «Avvertimenti».

¹⁷⁹ BANCHIERI, *Conclusioni*, p. 25.

Solo successivamente (verso gli anni '20 del Seicento) diventerà sempre meno frequente numerare il basso indicandone la componente relativa all'altezza assoluta della voce da accompagnare, in modo tale da far rientrare gli intervalli nell'ambito di un'unica ottava¹⁸⁰.

Anche Carlo Milanuzzi nel *Primo scherzo delle ariose Vaghezze* (1622)¹⁸¹ si esprime in modo simile:

«Avvertendovi che per esser vario l'effetto, che rende il Chitarrone o Spinetta, da quello della Chitarra alla spagnola nel suonar queste ariette, in molti luoghi ho variata la notta [sic] nella ditta Chitarra, da quella che è assignata al Basso fondamentale, posta per gl'altri strumenti, il tutto fatto per dar gli maggior vaghezza. Come anco non si son posti li diesis nè signati i numeri nei lor proprii luoghi del Basso Continuo, presupponendosi l'accortezza e virtuosa maniera di colui che le sonerà, havendo l'occhio alla parte che canta.»¹⁸²

Il Milanuzzi qui, a differenza di quanto aveva fatto il Bonini riguardo al chitarrone e allo «strumento da tasti», sembra attribuire al chitarrone e alla spinetta analoghe possibilità esecutive; egli differenzia dai suddetti strumenti invece la chitarra spagnola, alla quale in diversi punti dice di assegnare un basso diverso da quello notato su pentagramma. Egli fa questo servendosi delle tipiche lettere alfabetiche, proprie della notazione per chitarra; tali lettere indicavano accordi precostituiti (a cinque parti, poiché venivano sempre pizzicate tutte le corde¹⁸³ della chitarra), da eseguirsi tastando le corde in determinati punti.

Tali accordi, oggi come un tempo, non sono determinabili con sicurezza, dal momento che esistevano per la chitarra spagnola almeno tre accordature¹⁸⁴, diverse per il tipo di rientranza:



¹⁸⁰ Rimane comunque usato l'intervallo di nona e, occasionalmente, anche quello di decima; *cf.* GASPERINI, Armonico.

¹⁸¹ MILANUZZI, *Primo scherzo*.

¹⁸² MILANUZZI, *Primo scherzo*, «Avvertimenti».

¹⁸³ La chitarra montava cinque ordini doppi; il primo ordine poteva essere anche singolo.

¹⁸⁴ Per una trattazione approfondita delle accordature della chitarra, *cf.* TYLER, *Guitar*, pp. 35-41.

In effetti, la terza accordatura qui presentata, sarebbe quella probabilmente più usata in Italia: Gaspar Sanz, nelle *Instruccion de musica sobre la guitarra española* (1697) dice che:

«Nell'accordare c'è varietà, perchè solo a Roma quei maestri accordano la chitarra con corde all'unisono, senza porre nessun bordone [cioè accoppiamento all'ottava bassa, come negli ordini gravi del liuto] né sul quarto ordine, né sul quinto.»¹⁸⁵

Studiando le intavolature di musica solistica pubblicate in Italia, si nota però come, a volte, almeno la quarta corda, possieda un raddoppio all'ottava grave (sia identica, cioè all'esempio centrale d'accordatura).

In ogni modo, come si è visto, il Milanuzzi, in relazione alle deviazioni dell'accompagnamento chitarristico rispetto al basso notato, le attribuiva all'intenzione di «dar maggior vaghezza». In realtà, tale risultato, che poteva avere il suo fascino, era determinato dalle ridotte possibilità dello strumento; tuttavia, essendo quest'ultimo molto diffuso, l'aggiunta della notazione per chitarra (che oltre tutto presentava caratteristiche di grande economia editoriale), significava la possibilità di allargare molto la cerchia dei potenziali clienti del libro stesso.

Così si spiega anche la grande diffusione della notazione per chitarra, nelle edizioni del tempo, in aggiunta a quella comune del basso continuo.

¹⁸⁵ «En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerda delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta, ni en quinta». SANZ, Instruccion, «Regula primera de encordar la guitarra».

USO DELLA TIORBA CON ALTRI STRUMENTI

Come si è già accennato nel capitolo precedente, moltissime raccolte di monodie contengono in aggiunta della parte del basso continuo¹⁸⁶, l'alfabeto per la chitarra, un sistema notazionale che indicava, tramite lettere, gli accordi da eseguire¹⁸⁷

Frequentemente la compilazione dell'alfabeto poteva essere 'editoriale': era cioè l'editore che aggiungeva le lettere per l'accompagnamento affinché il suo prodotto potesse essere venduto anche tra i dilettanti, che spesso suonavano la chitarra.

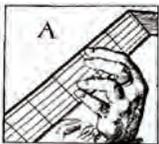
Bellerofonte Castaldi, tiorbista modenese, si rifiuta nella suo *Primo mazzetto di fiori* (1623) di includere l'«ABC» della chitarra, poiché gli accompagnamenti possono essere dedotti anche dal basso numerato:

«[chi suona queste musiche], di grazia, non si torca [rammarichi], perché l'Autore, come benissimo sa fare, non habbia messo l'A. B. C. della Chitarra Spagnolissima sopra ciascheduna di queste arie, che si saria pur anch'egli lasciato portare a seconda del uso moderno, s'ei non si fosse accorto che poco serve simil Pedanteria a chi non sa se non scartezzare, per mille propositi che ne le cadenze occorrono, mediante il geroglifico suddetto, e colui che sa non ha bisogno che se gl'insegni»¹⁸⁸

Dunque il Castaldi tratta con disprezzo «chi non sa se non scartezzare» poiché il vero musicista può leggere l'accompagnamento della chitarra direttamente dalla linea per il basso continuo.

¹⁸⁶ In alcuni casi l'alfabeto della chitarra è l'unica notazione musicale sovrapposta ad un testo letterario del quale, evidentemente, la musica era molto nota.

¹⁸⁷ Come si è visto, questo sistema notazionale, completamente autonomo e dissociato dal basso, prevedeva che ad ogni lettera corrispondesse un insieme di posizioni delle dita della mano, come nell'esempio:



GASPAR SANZ, *Instrucion de musica sobre la guitarra española*, Zaragoza, Dormer 1697, «abecedario».

In tal modo veniva prodotto sulla chitarra un accordo, sfruttando tutte le corde, tastate o libere.

¹⁸⁸ CASTALDI, *Primo mazzetto*.

L'uso contemporaneo della chitarra e del chitarrone, almeno nella musica profana¹⁸⁹, garantiva numerosi vantaggi: mentre il chitarrone, attraverso l'uso dei suoi contrabbassi sonori e con i suoi accordi densi, riempiva l'armonia, la chitarra, percuotendo gli accordi secondo la tecnica del 'rasgueado'¹⁹⁰, svolgeva un compito anche armonico, ma prevalentemente ritmico e coloristico.

La chitarra, come si è visto aveva un'accordatura particolare, anch'essa rientrante, non però nel primo e secondo ordine (cioè i più acuti) come sulla tiorba, bensì nella quinta corda, quella che dovrebbe essere la più grave (accordata all'ottava alta), e a volte anche nella quarta¹⁹¹. La carenza di corde sufficientemente gravi (l'estensione dello strumento diventava, in questo modo, limitata alla sesta maggiore sol-mi) faceva sì che essa producesse molto spesso un rivolto dell'accordo, piuttosto che l'accordo nello stato fondamentale; si contava dunque sulla presenza di un altro strumento, che supplisse a questa mancanza¹⁹².

Per questo motivo l'alfabeto può essere spesso discordante rispetto al basso continuo (uno designa uno stato fondamentale, l'altro un rivolto, o viceversa). Un passaggio dall'«Avvertimento» degli *Scherzi e canzonette* di Biagio Marini (1622) testimonia questa pratica:

«Avvertino, che se non troveranno in qualche loco di quest'opera l'Alfabetto concorde con il Basso, l'animo dell'Autore è d'accompagnar la voce più che s'è possibile, non curandosi in questo d'obbligarsi a quello, essendo la Chitariglia priva di molte bone consonanze»¹⁹³

Di qui si deduce che la chitarra poteva agire anche indipendentemente, e quindi in alternativa (non in aggiunta) ad altri strumenti.

D'altra parte spesso è possibile trovare testimonianza circa l'uso di più di un chitarrone per eseguire un basso continuo: ciò accade soprattutto nei duetti e nei terzetti. In particolare nei dialoghi era prassi che ogni interlocutore avesse il suo proprio strumento di continuo.

Per esempio una lettera datata 22 giugno 1611 di Claudio Monteverdi al Cardinale Ferdinando Gonzaga testimonia questo tipo di concertazione,

¹⁸⁹ L'uso della chitarra per l'accompagnamento della musica sacra tuttavia non va escluso a priori; innanzi tutto è possibile trovare l'alfabeto in numerose raccolte di 'canzonette sacre' (cfr., ad esempio, *Canzonette spirituali*); inoltre nel mottetto *Cantabo Domino* di Paolo Quagliati, contenuto in COSTANTINI, *Scelta*, non compare l'alfabeto, ma il basso, notato su due righe, è indicato per la «chitarra».

¹⁹⁰ Il *rasguado* (letteralmente 'raschiato') consiste nello 'strappare' simultaneamente le corde secondo un ritmo determinato.

¹⁹¹ MARINI, *Scherzi*, «Avvertimento».

¹⁹² Per una spiegazione più dettagliata e approfondita, cfr. PREITANO, *Albori*.

¹⁹³ MARINI, *Scherzi*, «Avvertimento».

affidata, oltre che ad un organo di legno, a due chitarroni suonati da due strumentisti di Casalmaggiore:

«Con tal bella occasione farò sonare li chitaroni ali casalanti nel organo di legno il quale'è suavissimo, et così canterà la signora Andriana [Basile] et Don Giovanni Battista [Sacchi] il madrigale bellissimo 'Ah, che morir mi sento' »¹⁹⁴.

Nelle *Musiche da camera libro quarto* di Giovanni Valentini (1621)¹⁹⁵, il chitarrone, nel ruolo di strumento melodico, esegue una «sonata a beneplacito» anteposta al madrigale *De' sacri carmi al mormorar*. Nella stessa opera, dei due libri parte per il basso continuo, uno reca l'indicazione «Basso per li Chitarroni»: il plurale parla da sè.

Un'indicazione analoga si trova in un avvertimento anteposto all'indice del *Timpano Celeste* di Orazio Scaletta (1611):

«Tutti quelli mottetti, a quali sarà posto questo segno *, si intenderanno che facciano meglio riuscita co'l Chiterone, et con doi chiteroni [sic], ove sarà duplicato detto segno ** cioè uno per cadauna parte che canti»

E infatti l'asterisco si trova singolo nei mottetti ad una voce (esclusi quelli a basso solo), ma doppio in quelli a due voci pari.

Anche nella *Raccolta terza* di Alessandro Grandi (1630), il salmo *Laudate Dominum* reca la scritta «con tiorba se placet» in ognuna delle due parti solistiche.

¹⁹⁴ MONTEVERDI, Lettere, p. 34. Che «Casalanti» possa significare 'nativi di Casalmaggiore' trova riscontro nella presenza occasionale alla corte di Mantova, nel 1588, di «violini di Casalmaggiore». Questo significato non è rilevato dalla Lax, ma è provato in BARONCINI, Orfeo. Ancora nel 1609 in una missiva di Francesco Gonzaga a Monteverdi si parla di parti di violino affidate a «casalaschi». Cfr. BARONCINI, Organici, in particolare nota 14.

¹⁹⁵ VALENTINI, *Musiche*. Cfr. BIAZZI, Valentini.

Quanto alle *Lamentationi, Benedictus e Miserere* di Giovanni Francesco Capello (1612)¹⁹⁶, esse includono addirittura un «coro grave per i chitarroni», formato da una sola linea di basso, da eseguirsi con un numero imprecisato di strumenti (presumibilmente due). Infatti nei *Mottetti e dialoghi* (1615) dello stesso autore proprio due chitarroni, oltre al basso continuo hanno il compito di eseguire una sinfonia al mottetto *Omnes gentes*.

Francesco Capello, *Omnes Gentes*
(*Mottetti e dialoghi*, Venezia 1615)

Infine, anche Massimiliano Neri, nella sonata n° 10 dalle *Sonate op. 2* (1651), include un passaggio, peraltro notevolmente virtuosistico, per due tiorbe.

Questa prassi, in ambito sacro, è attestata anche da Banchieri, che definisce anche la disposizione spaziale degli strumentisti:

«Quando consertano nell'Organo dui soni simili, come sarebbe al dire dui bassi, dui tenori, dui soprani, dui leuti, due violini, o altri, [è bene] questi tener lontani l'uno dall'altro, ateso che tal lontananza fa che si gode, et sfuggesi la confusione. [...] Et di quanto s'è detto dell'Organo intendesi dell'arpicordo, chittarrone, et leuto (mentre suonano per fondamento).»¹⁹⁷

¹⁹⁶ Cf. TIBALDI, Capello.

¹⁹⁷ BANCHIERI, Conclusioni, «Copia d'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Senese», pp. 68-69.

Dunque questo effetto, per così dire ‘stereofonico’, rispondeva sì ad un criterio estetico («fa che si gode»), ma assolveva anche il compito di lasciar ben distinguere le parti di ciascuna voce o strumento entro la coppia omogenea.

Tornando alla presenza di una sola tiorba si è già menzionato l’uso della tiorba con l’organo o il cembalo. In ambito puramente strumentale la tiorba sembra particolarmente adatta ad accompagnare i violini in un organico affine a quello che sarà tipico della così detta ‘sonata a tre’.

Infatti negli *Scherzi musicali* di Claudio Monteverdi (1607)¹⁹⁸, secondo quanto recita la Prefazione,

«i ritornelli dovranno essere sonati in fine d’ogni stanza ne i soprani da due Violini da braccio, e nel Basso dal Chitarrone [...]»

Monteverdi sfrutta in questo caso lo stesso organico (due violini e chitarrone) utilizzato da Salomone Rossi per *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde* (1607) e *Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde a tre voci*, (1608)¹⁹⁹.

Ancora, nei *Madrigaletti a due et a tre voci* di Stefano Bernardi (Venezia, Vincenti 1621), sono presenti alcune sonate a tre per «due violini ovvero, cornetti, et un chitarrone».

Queste ultime testimonianze alludono all’uso di uno o più chitarroni come esecutori del basso continuo, in accompagnamento a due violini. Si noti che non è fatto ancora cenno di strumenti gravi melodici in raddoppio del basso.

Questo cenno appare invece a proposito di musica vocale concertata con due violini. Nei *Madrigali a cinque, cioè tre voci e due violini, libro terzo* (1629) Francesco Turini include un fascicolo indicante «Basso per il Chitarrone». Esso comprende una prefazione informativa, che spiega l’utilità di associare l’accompagnamento del chitarrone ai violini, e avverte come questo strumento non sia sufficiente per l’accompagnamento, ma faccia miglior effetto accoppiandolo allo strumento da tasto:

«Anchor che i presenti Madrigali possino esser Concertati con l’Istromento solo da tasto senza Chitarrone; ovvero un Chitarrone, o altro simile Istromento senza quello da tasto; nulladimeno faranno assai miglior riuscita con l’uno, et con l’altro: poiché l’Istromento da tasto non dà quel spirito a i Violini che dà il Chitarrone, et il Chitarrone solo senza l’Istromento da tasto riesce troppo vuoto ne li accompagnamenti de le parti di mezzo, et massime nelle ligature, et durezza, et molto più nelle alte; et sonar alla ottava bassa non fa buona riuscita. Onde a questo effetto si è fatto il presente Basso Continuo duplicato quale serve, non solo per il Chitarrone, ma anche per un Bassetto da Braccio, Viola da gamba,

¹⁹⁸ MONTEVERDI, *Scherzi*.

¹⁹⁹ ROSSI, *Sinfonie primo libro e ROSSI, Sinfonie secondo libro*. A proposito della presenza del chitarrone in tali musiche e alla possibilità che ad imbracciarlo fosse lo stesso Salomone Rossi, *cf.* BARONCINI, *Organici*, in particolare nota 16 e tabella B2.

Fagotto, et altri sì fatti simili Istromenti, concertando tutti bene con i Violini, ma non riuscendo simili sonati continuamente come fa il Chitarrone. Si avvertirà di sonarli solamente quando sonano i Violini, et quando sonano, et cantano tutte le parti insieme, il che facilmente si può mettere in essecutione, avvertendo alle parole poste sopra questo basso continuo, cioè ove dice quando Tutti, et quando violini, et simili, oltre che serve anco (in caso che non vi sia alcuno dei sudetti Istromenti) per chi regge la battuta potendo facilmente, per le medesime sudette parole, avisare et rimettere le parti secondo il bissegno, et conoscere benissimo la natura della Compositione quando vada battuta spiritosamente, et quando adagio.»

Dunque gli strumenti melodici gravi, quali il «bassetto da braccio»²⁰⁰, la viola da gamba, o il fagotto, a quanto pare si aggiungono, e non si sostituiscono al chitarrone, eventualmente sovrapponendosi ad esso, con la conseguenza di non riuscire «simili», cioè monotoni, perchè non suonerebbero continuamente, come fa invece il chitarrone. Infatti essi devono entrare solo nelle parti concertate con i violini, oppure quando tutti gli esecutori insieme suonano e cantano. È interessante a questo proposito l'alternanza asserita dal Turini, delle scritte «tutti» e «violini» che sembrano anticipare le diciture «tutti» e «concertino» del concerto grosso.

Il Turini concepirebbe comunque il compito del chitarrone come continuativo, a differenza degli autori citati in precedenza (Valentini, Capello, Neri), i quali, invece, prevedevano l'uso del chitarrone solo nei brani strumentali alternati al canto. Là il chitarrone si assumeva tutta la responsabilità dell'intervento strumentale, oltre tutto virtuosistico; qui invece sembra assolvere ad un compito di *routine*, accanto allo strumento a tastiera. Ne viene comunque lodato lo «spirito», ma ne vengono stigmatizzate la cattiva resa nella zona mediana (soprattutto nei passi di «durezze o ligature», cioè di dissonanze insistenti sistematicamente risolte) e l'eccessiva propensione a suonare all'ottava inferiore.

L'autore del *Corago* mette invece a confronto, in accompagnamenti alla musica vocale, l'organo e la tiorba. Non è chiaro se essi debbano affiancarsi o alternarsi nell'esecuzione del basso continuo, o se uno escluda l'altro. Infatti l'organo e la tiorba andranno usati a seconda del carattere del brano e degli 'affetti' che si vogliono esprimere. L'organo, che ha la possibilità di tenere le armonie lungamente, esprimerà situazioni di «mortorio o simili»²⁰¹; la tiorba, con un transitorio d'attacco netto e veloce, sarà particolarmente utile nella musica dall'atmosfera gioiosa:

²⁰⁰ Il bassetto da braccio è da identificare con la taglia in fa₁ o sol₁ del violino basso. Cfr. BARONCINI, *Origini*.

²⁰¹ *Corago*, p. 87.

«molto più vivo e quasi arieggiante è l'istromento di corde che stacca per aria la botta che non è il continuo suono dell'organo [...] onde essendo il recitare con la voce e con il moto di tutte le membra simile ai movimenti ritmici, più a proposito si devono giudicare gli strumenti di corde»

L'arpeggio, non sempre gradito quando è usato con insistenza per prolungare l'armonia²⁰², fornisce un carattere particolare ai movimenti del cantate. Infatti, per assecondare questo movimento,

«non è sì buono il tener fermo dell'organo quanto l'arpeggiare con grazia su l'istromento di corde, perché si come l'attor si muove, così il suono, e benché si muova e quel non sentirsi sempre il suono dell'istromento ma come di salto in salto di grazia con delicatezza e ricerca arte particolare perché non tutti quelli che sanno con l'organo assecondarsi chi canta sanno per questo con l'istromenti di corda accompagnar graziosamente il cantante: onde essendo il suono spiccato dall'istromenti di corde affetto di più arte è forza che apportì maggior diletamento per questo capo»²⁰³

Entro la musica 'recitata' monotono e fastidioso a lungo andare, secondo l'autore del *Corago*, non il chitarrone (come era per il Turini), bensì l'organo, mentre il chitarrone avrebbe effetto opposto, come gli altri «stromenti di corda».

Il giudizio sull'effetto del chitarrone come realizzatore di basso continuo dunque era lungi dall'essere unanime; questo dipendeva in gran parte dal genere di musica da eseguire e dalle circostanze dell'esecuzione. Di questo bisogna tener conto nel vagliare il compito di questo strumento entro la musica del Seicento.

²⁰² Circa l'uso dell'arpeggio sugli strumenti da tasto e quelli a pizzico, *cf.* TAGLIAVINI, *Arte*.

²⁰³ *Corago*, p. 86.

I BASSI CONTINUI PER LA TIORBA REALIZZATI

Ai giorni nostri la ricostruzione di uno stile continuistico sulla tiorba non ha potuto contare (a differenza di quanto è avvenuto per altri strumenti realizzatori del basso continuo, in particolare per le tastiere) sull'ausilio di trattazioni teoriche, né sulla presenza di metodi per realizzare il basso continuo sulla tiorba, contenenti precisazioni in materia.

Infatti, a parte un'eccezione ancora bisognosa di studio²⁰⁴, non sono mai state compilate, almeno in Italia, vere e proprie opere teoriche riguardanti l'accompagnamento sulla tiorba.

In Francia²⁰⁵, nella seconda metà del XVII secolo, furono invece dati alle stampe tre metodi:

NICOLAS FLEURY, *Méthode pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la basse continue*, Paris, [s.e.] 1660

HENRY GRENERIN, *Livre de Theorbe [...] avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a Jouër sur la partie les basses Continues*, Paris, [s.e.] ca. 1682

DENIS DELAIR: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavicin*, Paris, [s.e.] 1690

Quelli sopra elencati sono quindi gli unici trattati esistenti sul basso continuo per la tiorba.

Il nucleo di base, comune a tutti e tre, consiste nell'esposizione e nell'applicazione della 'regola dell'ottava', cioè di un sistema che permette di

²⁰⁴ È stato recentemente scoperto da Pat O'Brien, in una biblioteca privata di New York, un manoscritto, sembra di origine italiana, contenente una «tavola degli accordi per il chitarbone»; esso è attualmente in fase di studio dallo stesso ricercatore e non è disponibile neppure per la visione.

²⁰⁵ Anche se nel presente studio non ci occupiamo dell'uso della tiorba al di fuori dell'Italia, crediamo importante dare notizia di questi trattati. Come si dirà oltre, essi si limitano a fornire alcune tavole con gli accordi e le relative le posizioni delle dita della mano sinistra.

realizzare accordi su un basso non numerato, attraverso l'armonizzazione della scala, e la trasposizione di essa in tutti i toni.

Sopra ogni grado della scala viene indicato l'accordo relativo, in intavolatura francese (salvo che nel metodo di Delair, il quale, essendo comune al cembalo e alla tiorba, fornisce gli accordi realizzati in notazione mensurale²⁰⁶).

Memorizzando le scale (con le relative armonie corrispondenti ad ogni grado), e trasponendole nelle tonalità più comuni, dovrebbe diventare facile realizzare gli accordi tenendo conto di ciascun grado della scala e armonizzare, così, ogni tipo di basso continuo.

Un esempio di scala è dato dalla figura sottostante, tratta dal metodo di Grenerin²⁰⁷; i segni b e # davanti alla cifra tre indicano rispettivamente la terza minore e la terza maggiore che devono essere sovrapposte al basso.

Table pour Jouer sur la partie

The image displays three musical staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a scale starting on G (indicated by a '3' with a sharp sign) and ending on G (indicated by a '3' with a sharp sign). The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the notes are figured bass symbols: 3#, 3b, 3b, 3#, 3#, 3b, 6, 3#, 3b, 3#. The middle staff shows the corresponding chords for each note: C, d, e, f, g, A, B, c, d, e. The bottom staff is a bass clef showing the bass line with chords indicated by vertical lines and dots.

Come si vede, nei primi cinque accordi non c'è, da parte del teorico, alcun tentativo di evitare le quinte e le ottave parallele che si vengono a formare tra il basso e la sua armonizzazione. Sicuramente questa scala non era tanto intesa come una 'melodia' grave esemplare, quanto come una successione di 'casi', ciascuno dei quali era costituito da un grado della scala inteso a sé stante, e potenzialmente inserito in contesti diversi. Comunque, dal sesto al decimo accordo, i nessi di quinta e di ottava non si verificano più; in compenso la successione dei gradi della scala non si trova più nella nota più grave dell'accordo, bensì in una nota intermedia: rispettivamente la seconda e la

²⁰⁶ Il fatto di non usare l'intavolatura può sembrare un vantaggio, poichè gli esempi musicali diventano, in questo modo, polivalenti ed utilizzabili da diversi strumenti. A livello pratico, però, alcuni accordi (probabilmente pensati per la tastiera) sono impraticabili sulla tiorba, perché oltrepassano l'estensione dello strumento e non tengono conto del tipo di accordatura.

²⁰⁷ GRENERIN, *Livre de Theorbe*, p.2.

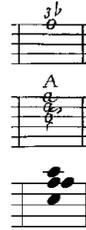
terza dal grave (è il caso di la e do), la seconda (si e mi nel semplice bicordo finale), la terza (re₃).

Mentre sugli strumenti da tasto uno stesso accordo, ma in diverse ottave, ha un'identica posizione (intesa come sequenza di tasti) della mano sulla tastiera, per gli strumenti a corda ciò non avviene; per questo motivo la 'regola dell'ottava' copre in questo caso lo spazio di una decima, ovvero l'estensione massima verso l'acuto consentita dallo strumento.

Questo 'sistema' (senza però alcun tipo di intavolatura) e la sua applicazione vennero descritti in modo particolareggiato da François Champion²⁰⁸ nel 1716, ma è possibile trovarne già un accenno, seppur non completo, ne *L'armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini (Venezia 1708, pp. 83-86).

L'utilità e la praticità del metodo sono provate dalla diffusione che esso ebbe; naturalmente esso si rivolgeva soprattutto ad un pubblico di dilettanti ed era utilizzato per accompagnare arie e musica strumentale in forma domestica.

Per questo motivo non deve lasciare perplessi la caratteristica più sconcertante che si è rivelata nella scala sopra trascritta: dal sesto accordo in poi, gli accordi si trovano non allo stato fondamentale, ma l'intavolatura fornisce un loro rivolto: primo rivolto per il re₃, mi₃, secondo rivolto per il do₃ ed il la₂, ossia, ad esempio, per l'accordo di la minore:



Occorre notare che, pur escludendo il raddoppio all'ottava grave da parte della tiorba, il basso reale (cioè il la) emerge naturalmente, all'interno della polifonia dell'accordo, poiché viene normalmente percosso con il dito pollice, il quale, avendo maggior peso rispetto alle altre dita della mano, mette in evidenza le note che tocca. Più problematica è invece la spiegazione circa l'accordo di sol in corrispondenza del si da armonizzare con un accordo di 6: esso nella successione si presenta in tutto e per tutto come un accordo di dominante, e il si, in quanto sensibile, risolve nellaonica do nell'accordo successivo. In esso però, come si è detto, l'accordo di do è in forma di secondo rivolto, mentre la nota grave insiste sul sol.

Quanto ai due ultimi incontri, essi portano in realtà ad una modulazione a la minore, che va a parare su un accordo di dominante, pure esso rivoltato. Questa modulazione, che avviene sui gradi che oltrepassano l'ottava do₂-do₃, e che non è contemplata negli altri trattati già menzionati, è probabilmente

²⁰⁸ CAMPION, Traitè. Per uno studio particolareggiato sull'argomento si veda KEVIN MASON, *Campion*.

un espediente che permette di modulare a la minore, collegandosi direttamente alla tonalità della scala che compare nel metodo successivamente a quella presentata.

In questo trattato e negli altri due, del tutto simili a quest'ultimo, non si trova ai nostri fini null'altro di interessante, oltre a quanto fin qui esposto: né informazioni sul rapporto di dipendenza tra la realizzazione e la linea del basso, né informazioni circa l'abbellimento e la fioritura dell'accompagnamento con note di passaggio.

Un ulteriore elemento per la ricostruzione della prassi continuistica sulla tiorba (almeno nell'ambito del Seicento italiano ed esclusivamente in campo vocale) può ricavarsi dall'analisi di alcune opere recanti, oltre la linea melodica del basso continuo (con o senza numeri, a seconda dei casi), anche la realizzazione della medesima in intavolatura, operata dagli stessi autori delle musiche²⁰⁹.

I volumi contenenti testi musicali accompagnati da intavolatura sono i seguenti (in ordine cronologico):

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1610.

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1612.

FLAMINIO CORRADI, *Le stravaganze d'amore[...] a una, due e tre voci, con l'intavolatura del chitarrone, et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel clavicembalo, et altri istromenti simili*, Venezia, Vicenti 1618.

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro terzo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1619.

BELLEROFONTE CASTALDI, *Capricci a due strumenti [...]*, Modena, [s.e.] 1622.

Alle opere suddette va aggiunto *Il primo libro de madrigali di Salamon* [sic] *Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano*, (Venezia, Amadino 1600); però, come si dirà in seguito, la parte del chitarrone non può considerarsi un basso continuo a

²⁰⁹ L'unico studio, peraltro incompleto, su queste stampe è il seguente: BUETENS, *Accompaniments*.

tutti gli effetti, ma una pseudo-intavolatura delle parti. Come si è già detto²¹⁰, altre opere dello stesso Salomone Rossi includono il chitarrone come strumento di continuo, ma in nessun altro caso la linea di basso presenta la realizzazione.

Scarsi sono anche i manoscritti che contengono accompagnamenti scritti per esteso in intavolatura. Essi, elencati per la prima volta nello studio di Hill "Realized continuo accompaniments from Florence circa 1600"²¹¹ appartengono all'ambiente fiorentino, ed includono esclusivamente monodie accompagnate. Come nelle edizioni a stampa sopra elencate, alla linea del canto e a quella del basso continuo è sottoposta l'intavolatura con la realizzazione di quest'ultimo. Di norma non è facile identificare se l'intavolatura vada eseguita con una tiorba piuttosto che con un (arci)liuto; infatti la realizzazione prevede soli accordi senza linee melodiche, ed esclude qualsiasi movimento idiomatologico delle parti che consenta di stabilire l'accordatura (ovvero l'eventuale rientranza) dello strumento realizzatore. Inoltre la loro effettiva semplicità, dovuta alla già menzionata presenza di accordi mai ribattuti e all'assenza di una numerica 'straordinaria' (cioè ritardi, accordi di settima e relativi rivolti, ecc.), non fornisce alcun elemento utile alla ricostruzione della prassi continuistica.

Prendiamo ora in esame una per una le stampe sopra menzionate, estrapolando alcune situazioni 'caratteristiche' dell'intavolatura rispetto al basso notato e facendo un'analisi degli accompagnamenti.

²¹⁰ *Cfr.* pp. 113-114

²¹¹ *Cfr.* HILL, Continuò

Il primo esempio è tratto dall'opera seguente:

SALOMONE ROSSI, *Il primo libro de madrigali di Salamon Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano*, Venezia, Amadino 1600.

Il primo libro de madrigali di Salamon Rossi Hebreo contiene, a tutti gli effetti, la prima intavolatura di chitarrone a noi nota. Essa è inclusa nel libro-parte del Canto, a fronte del testo in notazione mensurale, e compare solamente in sei madrigali su diciannove.

Il suo abbinamento alla parte del Canto fa pensare che essa dovesse servire al cantore di quella voce per accompagnarsi, o farsi accompagnare. Tuttavia non è facile intuire se l'autore prevedesse davvero l'esecuzione a 'canto e chitarrone' come alternativa a quella a cinque voci 'a cappella', oppure se il chitarrone rappresentasse una sorta di 'strumento obbligato' con un ruolo concertante nell'esecuzione a cinque parti.

Noi siamo in verità più propensi per la prima ipotesi, che si ricollegherebbe alla prassi inaugurata dal Petrucci per l'esecuzione frottolistica²¹², soprattutto considerando che la scrittura per il chitarrone altro non rivela che una 'pseudo-intavolatura' delle parti.

In ogni modo, nella terza edizione della raccolta, che apparirà ad Anversa nel 1618²¹³, sarà inserito anche un libro parte contenente un basso continuo (in effetti basso seguente) numerato. Non ci è dato sapere se un'esecuzione di questa opera, al tempo della sua prima edizione, prevedesse un accompagnamento strumentale (cioè un basso seguente) anche nei madrigali dove è assente l'intavolatura del chitarrone, oppure se sia stata adattata ad un gusto esecutivo nuovo²¹⁴.

Occorre premettere che, relativamente ai problemi di trascrizione dell'intavolatura del chitarrone, quest'opera è stata spesso oggetto di fraintendimento. Infatti, se era possibile giustificare Vincent d'Indy, che nella sua e-

²¹² Cfr. p. 63

²¹³ SALOMONE ROSSI, *Il primo libro de madrigali di Salamon Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano* Anversa, Petro Phalesio 1618.

²¹⁴ Ad esempio la seconda edizione del Quarto libro di Madrigali di Claudio Monteverdi, operata da Phalèse nel 1615 e 1644, quando già erano usciti il quinto (1605) ed il sesto (1614), contenenti un basso continuo provvisto dallo stesso Monteverdi, portano un basso continuo d'iniziativa esclusiva dell'editore. Cfr. MONTEVERDI, Madrigali libro quarto.

dizione²¹⁵ dei madrigali n° 12, 13, 14, 15 non teneva conto dell'accordatura rientrante del chitarrone²¹⁶, ci ha meravigliato constatare che la recente edizione a cura di Don Harrán²¹⁷ ricade nello stesso errore, trascrivendo l'intavolatura del chitarrone come quella di un liuto.

Motivo di tale scelta, secondo l'editore, sarebbe il risultato prodotto da una trascrizione che preveda l'accordatura rientrante del chitarrone; essa viene considerata da Harrán «unsatisfactory, for one of the courses sometime crossed below the bass, producing $\frac{6}{4}$ chords²¹⁸».

Un accompagnamento di questo tipo è idiomatico per lo strumento: infatti si è già visto come è possibile riscontrare situazioni simili nei metodi francesi; inoltre si possono trovare realizzazioni analoghe anche nelle stampe poco fa menzionate.

Neppure ci sentiamo di condividere l'asserzione di Harrán, secondo la quale l'indicazione «chitarrone o altri simili strumenti» relativa all'esecuzione del basso continuo presente nelle opere strumentali del Rossi, consenta di scegliere anche in questo caso un arciliuto, piuttosto di un chitarrone, per l'esecuzione dell'intavolatura. Infatti l'intavolatura non è mai polivalente, come lo può essere una linea di basso numerato, e tutto lascia pensare che il Rossi abbia privilegiato, nel concepire l'intavolatura, lo strumento chiaramente nominato nel frontespizio dell'opera in questione. («per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano»), strumento altresì citato sopra la parte del canto («Per il chitarrone») in ognuno dei madrigali dove compare l'intavolatura.

Infine non ci troviamo d'accordo neppure con lo studio di David Nutter²¹⁹ menzionato da Harrán a favore della sua tesi. Nutter, pur sostenendo che l'intavolatura ai madrigali non è un'intavolatura delle voci», ma una riscrittura di esse, dichiara (ma non dimostra) che all'epoca di Salomone Rossi il termine 'chitarrone' indicava semplicemente un liuto con i contrabbassi. Che il fatto non sia vero è provato dai documenti riportati nella prima parte del

²¹⁵ D'INDY, Rossi.

²¹⁶ Il primo studio moderno sulla tiorba compare, infatti, solamente nel 1910: QUITTARD, *Theórbé*.

²¹⁷ SALOMONE ROSSI, *Complete Works, Pars I: Cantica profana, vol.1: Madrigals 5 v., Book 1*, edited by Don Harrán, [s.l.], American Institute of Musicology 1995 (Corpus Mensurabilis Musicae 100).

²¹⁸ «Insoddisfacente poiché uno degli ordini [rientrati] a volte scendeva sotto il basso, producendo degli accordi $\frac{6}{4}$ ». HARRÁN, Rossi, pp. xix-xx.

²¹⁹ NUTTER, Rossi

nostro studio e in particolare dalla lettera che, nel 1592, Emilio de' Cavalieri scrisse a Luzzasco Luzzaschi²²⁰: quale necessità ci sarebbe stata di scrivere il 'ritratto' dell'accordatura (vera novità dello strumento) se il chitarrone fosse stato realmente un liuto con i contrabbassi, ossia un arciliuto?

Per chiarire ulteriormente il problema, vogliamo presentare uno stralcio (battute 34-41 della trascrizione²²¹) particolarmente denso di contrappunto dal madrigale n° 15 *Udite Lacrimosi*; anzitutto riportiamo interamente, come stanno nell'originale, l'intavolatura e la parte del canto, una a fronte dell'altra:

Si noti come nell'intavolatura i segni indicanti i contrabbassi siano 'barrati', per la probabile mancanza, a livello tipografico, di caratteri senza tratto orizzontale²²²; essi vanno interpretati nel modo seguente:

⊖	settimo ordine
⊗	ottavo ordine
⊗	nono ordine
⊗	decimo ordine
⊗	undicesimo ordine

Riportiamo successivamente il passo in questione nella trascrizione di Don Hárán²²³: tale trascrizione, per la parte strumentale, risulta condotta pensando ad uno strumento sprovvisto di accordatura rientrante cioè l'accordatura standard del chitarrone.

Inoltre Don Hárán ha scelto di trascrivere 'letteralmente' le note e i valori, senza cercare di riprodurre il contrappunto interno, e quindi senza offrire mai nessuna pausa.

Sotto la trascrizione di Don Hárán riportiamo la nostra propria trascrizione della parte strumentale, condotta tenendo presente l'accordatura rientrante del chitarrone ed anche l'andamento contrappuntistico del brano²²⁴.

²²⁰ *Cfr.* nota 54: «Mi [ha] detto che a S. A. ha sadisfatto molto il suo [del Caccini] Chitarone, et il modo de la Cordatura, del quale S. A. ne ha voluto il ritratto».

²²¹ Le parti originali non portano la divisione in caselle; solo il chitarrone ha una divisione ogni due semibrevi.

²²² Ciò conferma che i contrabbassi dovevano rappresentare nel 1600 ancora una novità, almeno a livello editoriale.

²²³ Per la parte vocale, l'edizione è tratta da SALOMONE ROSSI, *Complete Works*, edited by Don Hárán, cit., pp. 64-68; la parte dell'intavolatura, che nell'edizione moderna si trova alle pp. 68-70, sotto la sola voce del soprano, è stata fedelmente copiata e incolonnata con quella delle cinque voci, rispettando completamente la versione di Don Hárán, anche dal punto di vista grafico (direzione delle gambe delle note, ecc.).

²²⁴ Per la trascrizione dell'intavolatura si sono seguite le norme indicate in: PAVAN, Norme

Vdite lacrimosi. 17

This image shows a facsimile of the piano accompaniment for the piece 'Vdite lacrimosi' by Salomone Rossi. It consists of six systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a style characteristic of the late Renaissance or early Baroque, featuring complex rhythmic patterns and ornamentation. The title 'Vdite lacrimosi.' and the number '17' are printed at the top of the first system.

Il chitarone. 17 CANTO

This image shows a facsimile of the vocal line for the piece 'Udite lacrimosi' by Salomone Rossi. It features a large, ornate initial 'V' at the beginning of the first system. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are in Italian and are printed below the notes. The title 'Il chitarone.' and the number '17' are printed at the top of the first system, and 'CANTO' is printed at the top of the second system.

Dite lacrimosi spirito aue' no Vdite
 minus forte di pen'e di toiment Nitate crudaf.
 fetto In tremoliate piesto su La mia d'ona crudel La mia d'ona crudel
 si piu del inferio No puo far fatia si Per-
 che una sola morte No puo far fatia la sua ingorda voglia E la mia vita e
 quasi una perpetua morte Mi comandach io vna Perche la vita mi-
 a Di mille morti di Di mille morte di di ricetto. fa Di mille morti a
 di ricetto su ricetto su. .eto su.

Es. 1 SALOMONE ROSSI, *Udite lacrimosi*, facsimile

Es. 2 SALOMONE ROSSI, *Udite lacrimosi*, trascrizione di Don Harrán, p. 69 e trascrizione aggiuntiva a cura di Diego Cantalupi.

34 40

The musical score is arranged in two systems. The first system (pages 34-40) includes the vocal parts and the piano accompaniment. The vocal parts are: **canto**, **Alto**, **Quinto**, **Tenore**, and **Basso**. The piano accompaniment is for **Trascr. Don Harrán**. The second system (page 40) shows the **Trascr. D. Cantalupi** piano accompaniment. The lyrics are:
 tia non può far sa - tia per - ché u - na so - la mor - te non
 non può far sa - tia non può far sa - tia non può far sa - tia
 non può far sa - tia non può far sa - tia non può far sa - tia
 non può far sa - tia non può far sa - tia non può far sa - tia
 mor - te non può far sa - tia non può far sa - tia non può far
 non può far sa - tia non può far sa - tia non può far sa - tia non può far

15 Udite, lacrimosi

5

C U - di - te. la - cri - mo - si Spir -

A U - di - te. la - cri - mo - si Spir - ti

T U - di - te. la - cri - mo - si Spir -

5 U - di - te. la - cri - mo - si Spir -

B U - di - te. la - cri - mo - si Spir -

Bc U - di - te. la - cri - mo - si Spir -

trasc. Don Hårnan

trasc. Diego Cantalupi

10

C ti d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

A d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

T ti d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

5 ti d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

B ti d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

Bc ti d'A - ver - no. u - di - te No - va sor -

D. H.

D. C.

15

te di pe - n'e di - tor - men - to. Mi - ra - te cru -
 te di pe - n'e di - tor - men - to. Mi - ra - te
 te di pe - n'e di - tor - men - to. Mi - ra - te
 te di pe - n'e di - tor - men - to. Mi - ra - te

6

D. H.

D. C.

20

d'af - fet - to In sem - bian - te ple - to - so: La mia
 cru - d'af - fet - to In sem - bian - te ple - to - so: La mia
 cru - d'af - fet - to In sem - bian - te ple - to - so:
 In sem - bian - te ple - to - so:
 cru - d'af - fet - to In sem - bian - te ple - to - so:

7 6

D. H.

D. C.

25

don - na cru - del, la mia don - na cru - del, la mia don - na cru - del, piu de l'in -
 don - na cru - del, cru - del piu de l'in -
 La mia don - na cru - del Per
 La mia don - na cru - del, la mia don - na cru - del
 La mia don - na cru - del, la mia don - na cru - del piu de l'in -

D. H.

D. C.

30

fer - no, Non puo far sa - tia,
 fer - no, Non puo far sa - tia, non puo far
 che u - na so - la mor - te Non puo far sa - tia,
 Per che u - na so - la mor - te Non puo far
 fer - no, Per che u - na so - la mor

D. H.

D. C.

35 40

non può far sa - ti - a. Per che u - na so - la mor -
 sa - ti - a, non può far sa - ti - a, non può far sa -
 non può far sa - ti - a, non può far sa - ti - a.
 sa - ti - a, non può far sa - ti - a la sua in -
 te Non può far sa - ti - a, non può far sa -

D. H.

D. C.

45

te Non può far sa - ti - a la sua in - gor - da vo -
 ti - a la sua in - gor - da
 non può far sa - ti - a la sua in - gor - da vo -
 gor - da vo - gli - a.
 ti - a, non può far sa - ti - a la sua in - gor - da vo -

D. H.

D. C.

50

S. glia. E la mia vi - ta è qua - si U - na per - pe - tua mor -
 A. vo - glia. E la mia vi - ta è qua - si U - na per - pe - tua mor -
 T. glia. E la mia vi - ta è qua - si U - na per - pe - tua mor -
 B. glia. E la mia vi - ta è qua - si U - na per - pe - tua mor -

D. H.

D. C.

55

S. te: Mi co - man - da ch'lo vi - va. Per - ché la vi - ta mi - a Di mil - le mor - t' il
 A. te: Mi co - man - da ch'lo vi - va. Per - ché la vi - ta mi - a Di mil -
 T. Mi co - man - da ch'lo vi - va. Per - ché la vi - ta mi - a Di mil - le
 B. te:
 te: Mi co - man - da ch'lo vi - va. Di mil - le

D. H.

D. C.

60 65

di mil - le mor - t' il di ri - cet - to si - a. Di mil - le mor - t' il
 le mor - t' il di ri - cet - to si - a. Di mil - le mor -
 mor - t' il di ri - cet - to si - a.
 Di mil - le mor - t' il di ri -
 mor - t' il di ri - cet - to si - a. Di mil - le mor -

4 5 6

D. H.

D. C.

70

di ri - cet - to si - a. ri - cet - to si - a.
 t' il di ri - cet - to si - a. ri - cet - to si - a.
 ri - cet - to si - a. ri - cet - to si - a.
 cet - to si - a. ri - cet - to si - a.
 t' il di ri - cet - to si - a.

D. H.

D. C.

Come si è detto, innanzitutto la versione di Harrán non tiene conto della possibilità di una resa polifonica della intavolatura; il valore 'd'effetto' delle note è assente nella trascrizione, e tutti le 'botte', siano esse accordi, bicordi o note singole, hanno identica durata. Questa rappresentazione 'stenografica' del metro musicale, molto simile a quella utilizzata nell'intavolatura²²⁵, risulta incompleta e nello stesso tempo non tiene conto della polifonia 'nascosta', indicata dall'intavolatura stessa. Inoltre, così facendo, cade lo scopo primo per cui Harrán ha escluso per la trascrizione un'accordatura rientrante impossibilitata per sua natura a riprodurre la condotta vocale delle parti.

Invece, trascrivendo l'intavolatura in modo tale da rispettare la rientranza delle corde e contemporaneamente cercando una resa polifonica, è possibile notare alcune cose. Innanzitutto la parte tiorbistica riproduce (o raddoppia, se consideriamo una esecuzione condotta contemporaneamente dalle cinque voci e dal chitarrone) l'entrata di tutte le voci.

Spesso tuttavia le linee melodiche, ripetute come imitazioni anche dal solo strumento, risultano spezzate, a causa dell'accordatura rientrante (battute 34-35)²²⁶:

Nonostante ciò, quello che si deduce da una corretta lettura dell'intavolatura è che essa si presenta effettivamente come una pseudo-partitura, strettamente connessa con l'originale vocale. È possibile quindi che nel primo Seicento la pratica del basso continuo sul chitarrone non fosse ancora così diffusa, da garantire un livello esecutivo convincente per un'esecuzione improvvisata.

Inoltre un basso continuo di questo tipo, strettamente dipendente dall'originale vocale, non può che essere scritto per esteso, dal momento che anche una complessa numerica non sarebbe sufficiente ad indicarne, in modo altrettanto esauriente, la realizzazione.

Per ulteriore chiarezza, riportiamo l'intero madrigale nella duplice trascrizione di Harrán e nostra.

²²⁵ Nelle intavolature liutistiche viene indicato il momento in cui pizzicare la corda, ma non viene mai segnalata la durata reale del suono. Essa dipende dalla musicalità e dall'abilità dello strumentista che ha come unico riferimento il precetto di tenere le dita della mano sinistra il più possibile sulla corda dopo averla suonata.

²²⁶ Si segnala che nell'edizione di Harrán, per un errore presumibilmente tipografico, la partitura a battuta 34-35 (battuta 17 dell'intavolatura) riporta la riproduzione (segue) dell'intavolatura con il settimo contrabbasso spostato in avanti, cioè, posticipato di una minima.

Le considerazioni successive riguardano le due stampe seguenti:

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1610

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro terzo di villanelle a 1, 2, e 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1619²²⁷.

I due volumi di villanelle, con la voce (o le voci), il basso continuo, l'alfabeto della chitarra e l'intavolatura del chitarrone in partitura, contengono rispettivamente:

Libro primo: venti villanelle di cui due a voce sola, dieci a 2 voci e otto a 3 voci;

Libro terzo: venti villanelle di cui undici a voce sola, sei a 2 voci e tre a 3 voci.

Lo strumento utilizzato potrebbe essere un chitarrone a undici ordini tastabili, anche se all'epoca dell'edizione esisteva già lo strumento con la tratta²²⁸. Due bordoni presentano il sib e il fa# nelle villanelle in cui l'alterazione è in chiave.

In tutti i brani, oltre all'intavolatura della tiorba, è presente anche l'alfabeto per la chitarra; le lettere sono quelle solite, usate per la prima volta da Juan Carlos Amat²²⁹. Riportiamo qui l'alfabeto con le rispettive posizioni sulla tastiera, tratto dal *Libro primo di villanelle del Kapsberger*²³⁰:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	
2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	7	1	7	1	7	1	7	4	2	4	2	4	2	7
0	0	2	0	2	0	1	3	3	2	7	3	3	1	0	3	4	4	4	4	2	2	2	7
9	1	7	1	7	0	1	3	2	1	4	5	3	1	0	3	4	4	2	4	0	0	4	6
7	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4	3	1	2	2	2	2	5	0	4	5	

²²⁷ Si è deciso di trattare i due volumi contemporaneamente poiché, nonostante nove anni separino la pubblicazione dei due, sia il materiale vocale che quello in intavolatura sono pressoché identici sotto molti aspetti.

²²⁸ Cfr. p. 53 e segg.

²²⁹ Cfr. PREITANO, *Accompagnamento*. Riportiamo per chiarezza una trascrizione anche dell'alfabeto considerando la quinta corda all'ottava alta:



²³⁰ KAPSBERGER, *Libro primo*, «Tavola delle villanelle».

Ribadiamo che la presenza di una linea di basso continuo rende la parte di chitarrone e quella di chitarra non ‘obbligate’, ma alternative o aggiuntive rispetto all’esecuzione con altri strumenti. È altresì possibile pensare che la coppia tiorba/chitarra fosse ritenuta ideale per l’accompagnamento di questo tipo di musica: infatti mentre la tiorba esegue la linea del basso e svolge un compito fondamentalmente armonico, la chitarra contribuisce all’insieme svolgendo prevalentemente un compito ritmico-coloristico.

Non è riscontrabile alcuna differenza stilistica nell’accompagnamento delle arie a voce sola, rispetto a quello delle arie a due o a tre; in tutti i brani, a livello esecutivo, le parti per la tiorba sono facili, anzi elementari. Se consideriamo, inoltre, che le linee vocali sono semplici e prive di ogni difficoltà sul piano vocale, è possibile propendere per una destinazione di queste opere ad un ambiente domestico, costituito per lo più da dilettanti.

Anche il fatto che queste arie siano tutte eseguibili (seppur con qualche adattamento) su uno strumento a undici ordini tastabili²³¹, sicuramente non più usato in quell’epoca dai virtuosi professionisti, accanto alla semplicità della realizzazione, conferma la destinazione amatoriale delle due raccolte.

Se, da un lato, si può ritenere che l’intavolatura realizzata potesse avere per l’accompagnatore un semplice valore di ‘canovaccio’, dall’altro lo ‘spazio tipografico’ da essa occupato e il conseguente aumento dei costi di produzione possono essere giustificati solamente da una diffusione editoriale maggiore dovuta proprio alla presenza, nella partitura, degli accompagnamenti scritti, adatti a chi non era capace di realizzare il continuo estemporaneamente.

A titolo esemplificativo, alleghiamo il facsimile e la trascrizione della villanella a voce sola n° 11 *Voi pur mi promettete*, tratta dal *Libro terzo di villanelle*, del 1619. Si è scelto di rendere l’alfabeto della chitarra trascrivendo su un unico rigo l’effettivo risultato sonoro della chitarra, indicando con le sillabe della nota fondamentale l’accordo maggiore o minore (scritto rispettivamente con caratteri maiuscoli o minuscoli) ottenuto come sovrapposizione di triadi successive²³².

²³¹ Si è visto nel primo capitolo come queste opere possano essere realizzate da uno strumento a undici ordini; il dodicesimo ordine, che compare raramente, è accordato a fa# ed quindi ottenibile tastando l’ottavo bordone, comunque sempre raddoppiato dalla nota all’ottava alta.

²³² Ad esempio, trovando le note sol do mi, in qualsiasi ordine di altezza, è possibile disporle nella sequenza di due triadi: do-mi e mi-sol (con la nota centrale mi in comune) ed indicare l’accordo ottenuto come DO.

Es. 3. GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER, *Voi pur mi promettest'*, facsimile

O G M E L G H B E H K E M L E N G O D G H D O G H D O M H G . . H O G M E L G H L E H L E M L
 HK
 (Voi pur mi promettest' occhi seren i Chia gioire da uo strida ci guardi Voi pur mi promettest' oc
 E M G O D G H D O G H D O M E H G H O D H B E D H G
 chi seren i Chia gioire da uo strida lei qu'ant' Or di degno ripren' Vost
 B E X G H B G H C O E G A L D C O H C O F G A L D A
 i darsh' Ond io manca rmi sent' O speranze di pene parol' io O speranze di pene ipa real' pento

Es. 4. GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER, *Voi pur mi promettest'*, trascrizione.

5

soprano
Voi pur mi pro - met - te - u', oc - chi se - re -

b.c.
O G M E L G H B E H L E M L E M G O

chitarra
sol FA Mib re do FA Si Do re SI do re Mib do re Mib FA sol

uorba

10

s.
ni, Ch'io gio - i - rei de' vo - stri del - ci sguar - di Vo - i

b.c.
D G H D O G H D O M H G H O G
la FA SI la sol FA SI la sol Mib SI FA SI sol FA

i.ba

15

s.
pur mi pro-met-te - u', oc - chi se-re - ni, Ch'io

b.c.
M E L G H L E H L E M L E M G O D G H D
Mib re do FA SI do re SI do re Mib do re Mib FA sol la FA Sib la

i.ba

20

s. gio - i - re - i de' so - stri del - ci signor - di Cr di - sde - gnosi - pi - ai Vi - brate i

b.c. O G H D O M E H G H O D H B E D H G
sol FA Sib - la sol Mib - re Sib FA Sib sol la Sib DO re la Sib FA

t.ba

25

s. dar - di On - d' io man car - mi ten - to O spe - ran - ze di - sper - se e

b.c. B E X G H B G H C O E G A
DO re mi FA Sib DO FA Sib RE sol re FA SOL

t.ba

30

s. 'spar - se al ven - to O - 'spe - ran - ze di - sper - se e 'spar - se al ven - to

b.c. L O C O H C O E G A L O A
do sol RE sol Sib RE sol re FA sol do sol SOL

t.ba

Dall'analisi del basso continuo realizzato in intavolatura per tiorba si possono trarre diverse conclusioni.

Gli accompagnamenti sono nel registro di tenore, sempre sottostanti, o all'unisono con la voce più acuta. Ciò senza dubbio è dovuto al tipo di accordatura della tiorba.

È possibile che talvolta la tiorba sostituisca o aggiunga una nota sottostante di un'ottava, rispetto quella del basso continuo notato, attraverso l'utilizzo dei contrabbassi, soprattutto in fase cadenzale (*cf.* battuta 21). I contrabbassi vengono utilizzati, comunque, qualora la linea del basso scenda sotto la nota corrispondente al settimo ordine del chitarrone (*cf.* battuta 9).

La tiorba esegue dove possibile, ma soprattutto in fase cadenzale il ritardo 4-3, non segnalato nella linea del basso (*cf.* battute 9, 18).

In fase cadenzale, ovvero in una triade sul quinto grado, la tiorba aggiunge, seppur con estrema moderazione, una nota (settima) di passaggio e accordi di settima sul quinto grado (*cf.* battuta 29).

Gli accompagnamenti sono semplici, imitazioni e figurazioni contrappuntistiche quasi del tutto assenti. Non viene mai sviluppata una linea melodica indipendente da parte del continuo scritto in intavolatura.

Il numero delle voci del basso continuo realizzato in intavolatura varia da due a cinque; è evidente una tendenza a scemare il numero delle parti in concomitanza di 'volate' da parte della linea vocale (*cf.* battute 13, 17).

Prendiamo ora in esame la seguente opera:

GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro primo di arie passeggiate a una voce, con l'intavolatura del chitarone*, Roma, [s.e.] 1612.

Il volume si presenta in partitura, analogamente ai due libri di villanelle, con la linea del canto, quella del basso continuo e l'intavolatura del chitarone; è assente l'alfabeto della chitarra.

Il libro contiene ventidue arie, tutte a voce sola. Ad esclusione della aria n° 21, *Dove misero mai spera*, per basso solo, tutte le altre sono in chiave di soprano. Dovrebbe stupire la mancanza di arie per tenore, ma si è già visto come la chiave di soprano sia effettivamente utilizzata anche dai tenori per eseguire i medesimi brani²³³.

Le caratteristiche del basso continuo realizzato sono del tutto identiche a quelle relative al *Libro primo di villanelle*; manca però la notazione del ritmo sull'intavolatura, che può essere ricavata dalla linea del basso continuo. È assente, come si è detto, l'alfabeto della chitarra; questo forse è giustificato dal fatto che la componente ritmica delle arie è meno marcata rispetto a quella delle villanelle.

L'impressione, dovuta alla presenza di uno strumento a 19 ordini²³⁴ (infatti compaiono i numeri per i contrabbassi fino a 19), all'assenza dell'alfabeto della chitarra e ad una linea vocale irta di difficoltà tecniche, è quella della predominanza assoluta del canto virtuosistico, quasi trascendentale, sulla componente strumentale.

Non siamo più davanti a stampe per un pubblico di dilettanti, ma ad opere composte per una cerchia ristretta di virtuosi ed esecutori raffinati.

Lo stile della realizzazione del basso continuo in intavolatura è ancora più semplice rispetto a quello delle villanelle, quasi lo strumento non voglia distogliere, con la sua presenza, l'attenzione dal cantante. Durante i lunghi passaggi della voce a note brevi la tiorba si limita ad eseguire dei bicordi; se ribatte l'accordo, lo fa solo sui tempi forti, quasi per scandire un ritmo quale punto di riferimento per il cantante.

²³³ Cfr. nota 119.

²³⁴ In questo caso, tutte le arie possono venire eseguite su uno strumento con la tratta, ma a 14 ordini; infatti i bassi cromatici delle corde 15-19 risultano sempre raddoppiati all'ottava alta.

Ciò non accadeva in modo così sistematico nel *Libro primo di villanelle* per la mancanza di grandi ‘tirate’ da parte delle voci.

Ecco un esempio di una simile volata:

Occhi soli d'amore, p. 5

I passaggi acuti per la tiorba, dichiarati problematici da molti autori per la mancanza di note da sovrapporre ad un basso continuo, in quel punto molto acuto, vengono risolti abbassando di un ottava il basso notato nell'intavolatura, come nell'esempio che segue:

Se la mia vita, p. 9

In alcuni casi l'accompagnamento risulta ‘spezzato’; infatti, anziché eseguire l'accordo nella sua interezza, viene suonata prima la nota grave, poi una o più note consonanti in ritmo sincopato. Piuttosto che una tecnica idiomatoc-strumentale per l'accompagnamento, crediamo che questo sia solamente un espediente ritmico per aiutare la voce, raddoppiandola, in un passaggio ritmicamente complesso, anch'esso fondato su una serie di sincopi che provocano, a livello armonico, dei ritardi 7-6, 4-3.

Lasso ch'io ardo, p. 11

Passiamo ora al seguente libro:

FLAMINIO CORRADI, *Le stravaganze d'amore[...] a una, due e tre voci, con l'intavolatura del chitarrone, et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel clavicembalo, et altri istromenti simili*, Venezia, Vicenti 1618

Il volume contiene quindici tra arie a voce sola (due) a 2 voci (dodici) ed a tre (una).

Al basso continuo, non numerato, e all'intavolatura del chitarrone è aggiunto, sopra la linea del canto, l'alfabeto della chitarra. Quest'ultimo appare, tuttavia, molto semplificato rispetto alle opere del Kapsberger, poiché fa uso di un numero limitato di lettere (sempre le stesse) e non considera neppure tutte le armonie del basso.

Anche l'intavolatura del chitarrone è elementare: vengono utilizzati pochi ritardi di 4-3 (in fase cadenzale) ed alcuni rari ritardi di 7-6, peraltro non indicati nella linea del basso continuo, poiché, come già detto, da essa sono assenti i numeri.

Da questa raccolta riportiamo il n° 5, *Vezzozetta mia pargoletta*, a voce sola; dapprima viene offerta la partitura in facsimile, quindi la nostra trascrizione.

Es. 5. FLAMINO CORRADI, *Vezzozetta mia pargoletta*, facsimile.

The image shows a musical score for the piece "Vezzozetta mia pargoletta" by Flaminio Corradi. It is presented in a facsimile format. The score consists of three main parts: the vocal line, the basso continuo line, and the guitar tablature. The guitar tablature is written in a simplified style using letters (A, B, C, D, E, F, I) above the staff. The lyrics are: "Ezzoletta mia Pargoletta Perche fugi con tanta fretta Non fuggire ahi" and "che languire Ahi mi sent'ogn'hor morire".

Es. 6. FLAMINO CORRADI, *Vezzozetta mia pargoletta*, trascrizione.

The image shows a musical score for a piece titled "Vezzozetta mia pargoletta" by Flamino Corradi. The score is written for soprano, basso continuo (b.c.), and basso (l.ba). The lyrics are: "Vez-zo set - ta mia par - go - let - ta per - ché fug - gi con tan - ta fret - ta. Non fug - gi - re_ahi che lan - gui - re. Ah! mi sent' ogn' hor mo - ri - re." The basso continuo line includes chord symbols: A SOL, B DO, A SOL, D la, E re, F MI, I LA, D la, F MI, D la, A SOL, C RE, A SOL, A SOL.

Come si vede, l'intavolatura raddoppia quasi costantemente il canto, all'ottava bassa, spesso non mediante le note più acute degli accordi, bensì con una delle parti interne (*cf.* battute 1, 3, 5, 7, 8): ciò sembrerebbe andare contro una buona condotta delle parti, ma è un procedimento che si trova frequentemente impiegato anche nelle realizzazioni in intavolatura per tastiera²³⁵. Esso è dovuto in parte all'eredità della prassi rinascimentale della trascrizione della voce per lo strumento, ed in parte ad un appoggio effettivo che si poteva in questo modo fornire al cantante, soprattutto se dilettante. Proprio nel raddoppio, la rientranza dell'accordatura è sfruttata pienamente, creando un effetto simile a quello dell'arpa²³⁶.

Quest'opera sembrerebbe pensata per un pubblico di non professionisti, sia per lo scarso valore musicale dei brani e dei testi poetici, sia per la facilità persino ovvia di un accompagnamento, la cui scrittura risulterebbe del tutto inutile ad un musicista 'virtuoso'; questi era sicuramente in grado bensì di eseguire a prima vista l'intavolatura, ma anche di fare meglio, improvvisando e infiorando, dove necessario, una realizzazione estemporanea.

²³⁵ Si confronti l'utilizzo dell'esecuzione della medesima linea melodica da parte di due o anche tre strumenti nel 'Balletto' contenuto nell'*Intavolatura di liuto attiorbato libro quarto*, di PIETRO PAOLO MELI, Venezia, Vicenti 1616.

²³⁶ *Cfr.* p. 23.

Veniamo ora ad un altro libro, composto prevalentemente da brani strumentali, ma contenente anche arie a voce sola e basso continuo:

BELLEROFONTE CASTALDI, *Capricci a due strumenti cioè tiorba e tiorbino*²³⁷ [...], Modena, [s.e.] 1622.

La raccolta del Castaldi contiene, tra i numerosi brani a tiorba sola e a due tiorbe di taglia diversa, sei arie a voce sola e basso continuo (non numerato), con annessa l'intavolatura della tiorba. Analogamente agli altri volumi fin qui considerati, il libro si presenta in forma di partitura con la linea del canto, quella del basso continuo e l'intavolatura della tiorba.

Questa intavolatura, riguardo alla musica strumentale, rappresenta quanto di più complesso sia mai stato scritto per la tiorba a livello tecnico-esecutivo: la tiorba è sfruttata in tutti i suoi registri ed in tutta la sua estensione; particolari tipi di passaggi vengono usati per la prima volta in questa raccolta, sempre, però in ambito solistico: melodie formate da unisoni (sfruttando la rientranza), passaggi veloci sui contrabbassi, posizione alte sulla tastiera (si arriva fino al dodicesimo tasto).

L'intavolatura per l'accompagnamento, pur essendo di livello più semplice rispetto a quella della musica solistica, rappresenta, ugualmente, a nostro avviso, quanto di più idiomático sia stato scritto per lo strumento, nel campo degli accompagnamenti.

Presentiamo qui il facsimile, unitamente alla trascrizione, dell'aria *Quella crudel*:

The image shows a page from a musical manuscript. On the left, there is a decorative illustration of a lute-like instrument, possibly a tiorba or tiorbino, with a scrollwork border. To the right of the illustration is the musical score. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Italian. The second staff is the basso continuo line. The third and fourth staves are the lute tablature, with letters and numbers indicating fingerings and fret positions. The lyrics are: "nella crudel che per mia doglia Di li ber ta del cor mi spoglia. Ogn'ho: m'impiazzan'hor m'an ci di? Sprezzal mio pi anco e d'mio mal se rapieci, si ridi?"

²³⁷ Il tiorbino era una tiorba di dimensioni più piccole, accordata un'ottava più alta dello strumento usuale. Essa è utilizzata esclusivamente in questa intavolatura e il tipo di accordatura si deduce dalla dicitura «tiorbino all'ottava» affiancata all'intavolatura per questo strumento.

In questo brano si nota subito una notevole indipendenza della linea del basso in intavolatura, rispetto al basso continuo lineare in notazione mensurale. Già nella prima battuta il basso intavolato inizia un'ottava sotto, per sottolineare il tempo forte, e svolge un frammento di arpeggio passando per il quinto grado (re); realizza poi nella stessa battuta un ritardo 4-3 di passaggio (do-si). Tutti i tempi forti, per i quali l'autore desidera stabilire un 'appoggio' armonico, sono evidenziati da accordi a quattro parti (*cfr.* battute 2, 3, 4, ecc.). A battuta 6 compare, partendo da un accordo di la, una nota di passaggio #6 che crea una sensibile 'fittizia' al sol; essa non si ripresenta nel canto (come accade in altri casi, per esempio il do# di battuta 2) né, nella parte lineare del continuo, è indicata da un numero. A battuta 7 la parte grave inizia una linea melodica (poi imitata dall'entrata del canto) che prosegue fino alla battuta successiva. Il brano si conclude con il raddoppio, da parte delle note gravi dell'intavolatura, del basso lineare in notazione mensurale, condotto per ben due battute e mezzo all'ottava bassa sui bordoni, i quali sono, come si è visto, le più salienti caratteristiche dello strumento, assieme alla accordatura rientrante.

A nostro avviso le realizzazioni del Castaldi sono quelle che più si avvicinano alla pratica continuistica, quale poteva essere diffusa in Italia nel XVII se-

colo. Esse riescono ad ottenere un buon equilibrio con la voce, entrando con essa, per così dire, in simbiosi, e mai mettendola in ombra.

A differenza dei continui degli altri autori, queste realizzazioni sono probabilmente dello stesso genere di quelle realizzate dal Castaldi per gli accompagnamenti alle sue arie, sprovviste, però dell'intavolatura per la tiorba²³⁸. Proprio per questo motivo non sono raccolte in un volume unicamente di musica vocale, ma in un'antologia di brani strumentali, tutti del Castaldi, la quale probabilmente rappresenta ciò che doveva essere il repertorio personale dell'autore.

È possibile, infine, che lo scopo dell'autore, nello scrivere per esteso la sua intavolatura, fosse proprio quello di fornire un modello stilistico da prendere come esempio.

²³⁸ *Cfr.* CASTALDI, Primo mazzetto.

LA TIORBA NEL TEATRO

Non è un fatto irrilevante che la tiorba, lo stile recitativo e l'opera abbiano avuto origine nello stesso luogo (Firenze) e nello stesso momento (gli ultimi decenni del XVI secolo); essi erano il risultato di un tentativo di ricreare lo stile e la musica delle antiche tragedie greche.

Data questa premessa, non deve meravigliare il ruolo di primaria importanza che la tiorba svolse all'interno dell'opera secentesca (ma anche in quella del Settecento, limitatamente alla prima metà del secolo) non solo come simbolo allegorico-mitologico facilmente riconoscibile²³⁹, ma soprattutto come strumento per l'accompagnamento.

Si è già visto l'impiego del chitarrone all'interno degli Intermedi fiorentini del 1589; l'analisi dettagliata dell'organico strumentale utilizzato per ciascun intermedio²⁴⁰ dimostra quanto fosse importante la sezione degli strumenti a pizzico, ed in modo particolare il chitarrone

TITOLO	N° PARTI VOCALI	ORGANICO STRUMENTALE
<i>Primo intermedio</i>		
Dalle più alte sfere (E. d. C.)	1 v.	Leuto grosso, due Chitarroni.
Noi che cantando (C. M.)	8 vv. in 2 cori	Lira, Arpa, chitarrone, basso di viola (II coro).
Sinfonia (C. M.)		3 Leuti grossi, 3 Leuti piccoli, un Salterio, Basso di viola, 3 Viole tenore, 4 Tromboni, 1 Cornetto, Traversa, Cetera, Mandola, Sopranino di viola.

²³⁹ *Cfr.* pp. 17-19.

²⁴⁰ Gli organici strumentali sono stati dedotti dalle descrizioni che compaiono nel libro-parte di nono. Essi sono riportati anche in WALKER-GHISI-JACQUOT, *Intermédés*, pp. xxxvii-lv. Per indicare nella tabella gli autori dei singoli brani, si è fatto ricorso ad un sistema di abbreviazioni: E. d. C., Emilio de' Cavalieri; C. M., Cristofano Malvezzi; L. M., Luca Marenzio; G. d. B., Giovanni de' Bardi; J. P., Jacopo Peri.

Dolcissime sirene	6 vv.	
A voi Reali Amnti (C. M.)	12 vv. in 3 cori	Tutti gli strumenti.
Coppia Gentil (C. M.)	6 vv.	«Sonato con gli medesimi stromenti».
<i>Secondo intermedio</i>		
Sinfonia (L. M.)		2 Arpe. 2 Lire, Basso di viola, 2 Leuti, Violino, Viola bastarda, Chitarrone.
Belle ne fenatura (L. M.)	3 vv.	Arpa, 2 Lire.
Chi dal delfino (L. M.)	6 vv.	Leuto grosso, Chitarrone, Basso di viola.
Se nelle voci nostre (L. M.)	12 vv. in 2 cori	«Sonato con gli medesimi stromenti».
O figlie di Piero (L. M.)	18 vv. in 3 cori	«con tutti li Strumenti».
<i>Terzo intermedio</i>		
Qui di carne si sfama (L. M.)	12 vv. in 2 cori	Arpa, 2 Lire, 2 Bassi di viola, 4 Liuti, Basso di trombone, cornetto, violino.
O valoroso Dio (L. M.)	4 vv.	Arpa e Lira.
O mille volte (L. M.)	8 vv. in 2 cori	Liuti, tromboni, arpi [sic], violini e cornetti.
<i>Quarto intermedio</i>		
Sinfonia (L. M.)		Arpa, Chitarrone, 2 Liuti grossi, 2 Liuti piccoli, 2 Lire, Salterio, Violina, Traversa, Viola bastarda.
Or che le due grand'Alme (C. M.)	6 vv.	«gli detti Strumenti [della Sinfonia]»
Miseri habitator (G. d. B.)	5 vv.	4 Tromboni, 4 viole, Lira
<i>Quinto intermedio</i>		
Io che l'onde raffreno (C. M.)	5 vv.	Chitarrone, Leuto, Arcviolata lira.
E noi con questa bella (C. M.)	5 vv.	«Gli antecedenti strumenti» più Basso di Viola, Tenore di Viola, 2 Leuti, [Liuto] piccolo, Arpa.

Sinfonia (C. M.)		Organo di pivette, 2 Liuti, Basso di viola, Chitarrone, Violino.
Dunque fra torbid'onde (J. P.)	1v con 2 echi	Chitarrone.
Lieti solcando il mar (C. M.)	7 vv.	«detti Strumenti [della Sinfonia]».
<i>Sesto intermedio</i>		
Dal vago e bel sereno (C. M.)		2 Chitarroni, 2 Lire, 4 Liuti, Basso di viola, violino.
O qual risplende nube (C. M.)	6 vv. (4 cantori per voce)	4 Liuti, 4 Viole, 2 Bassi, 4 Tromboni, 2 Cornetti, Cetera, Salterio, Mandola, Arciviolata lira,
Godi turba mortal (E. d. C.)	1 v.	Chitarrone.
O fortunato giorno (C. M.)	30 vv. in 7 cori 2 cantori per voce)	«gli primi sopranominati strumenti e tutti gli altri»
O che nuovo miracolo (E. d. C.)	5 vv. / 3 vv.	«tutti gli strumenti suddetti» / 2 chitarrine, cembalino.

Come si vede, il chitarrone, solo, in coppia o unito ad altri strumenti, accompagnava sia le arie solistiche, sia i cori; nei cori di grandi dimensioni esso era uno dei molti strumenti di basso continuo. Infatti nel primo intermedio, Vittoria Archilei canta il madrigale monodico *Dalle più alte sfere* accompagnandosi con il suo liuto basso cui si uniscono due chitarroni (l'uno suonato dal marito Antonio, l'altro da Antonio Naldi); al madrigale che conclude il secondo intermedio prendono parte diciotto voci, due arpe, due lire, basso di viola, due liuti, violino, viola bastarda, e chitarrone.

Stando alla descrizione del Malvezzi, gli strumenti melodici erano in proporzione minore rispetto a quelli accordali, anche nelle sinfonie strumentali. Ciò non deve meravigliare, poiché spesso liuti e tiorbe venivano suonati come strumenti melodici²⁴¹ (si vedano le linee melodiche prive di testo, quindi strumentali, dell'accompagnamento al madrigale *Dunque fra torbid'onde* dal primo intermedio: esse furono suonate da due chitarroni ed un liuto).

²⁴¹ Una tendenza all'uso della tiorba come strumento melodico si vede, ad esempio, nel passo dalla sonata del Neri, riportato a p. 112.

La *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri rappresentata a Roma nel 1600 è, tra gli altri lavori operistici da lui composti, l'unico che sia giunto fino ai nostri tempi. La prefazione all'opera, compilata dall'editore Alessandro Guidotti testimonia l'impiego della tiorba per gli accompagnamenti:

«E gli stromenti perché non siano veduti, si debbono suonare dietro le tele della Scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni e ripieno. E per qualche lume di quelli che in luogo simile per prova hanno servito, una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarone, o Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto, come un Organo suave con un Chitarone.»

La già menzionata copia della *Rappresentazione* conservata nella *Biblioteca Vallicelliana*, dimostra, a nostro avviso, che almeno due tiorbe vennero usate per l'esecuzione di quest'opera²⁴²: Possiamo quindi pensare che una tiorba venisse usata per i soli, probabilmente per accompagnare solo alcuni personaggi, mentre un secondo strumento sarebbe stato aggiunto solamente nei cori, nei ritornelli strumentali e nelle sinfonie.

Se così fosse, questa divisione dei compiti potrebbe essere comune a tutte le opere del primo Seicento e si ritrova nella presenza di almeno due cembali nello strumentario del *S. Alessio*, di Stefano Landi, rappresentato a Roma nel 1632²⁴³. e sarà identico all'utilizzo dei due cembali nelle opere settecentesche, uno destinato ad accompagnare i recitativi; l'altro per i «tutti» orchestrali e le arie accompagnate.

Il 6 ottobre 1600 venne rappresentata a Firenze l'*Euridice* di Jacopo Peri per le celebrazioni nuziali di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia²⁴⁴. Nella prefazione all'opera viene menzionato il chitarrone:

«E dentro alla scena fu sonata da signori per nobiltà di sangue, e per eccellenza di musici illustri, il Signor Jacopo Corsi, [...] sonò un Gravicembalo; e il signor Don Garzia Montalvo, un Chitarrone, Messer Giovanbattista del violino una Lira grande, e Messer Giovanni Lapi, un Liuto Grosso.»

Nell'*Euridice* di Peri (1600) il chitarrone potrebbe aver caratterizzato il poeta Orfeo; infatti Peri interpretò questo ruolo, probabilmente accompagnandosi sul chitarrone, come aveva già fatto negli Intermedii del 1589²⁴⁵.

²⁴² Cfr. pp. 85-86.

²⁴³ LANDI, S. *Alessio*.

²⁴⁴ Cfr. PALISCA, *Euridice*.

Sempre a Firenze, per le nozze di Cosimo de' Medici con l'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, durante i festeggiamenti del 1608 Caccini fu nominato direttore musicale per l'esecuzione del perduto *Il giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti. Il sesto intermedio prevedeva il coinvolgimento di ben settantacinque musicisti: due cori a sei parti (con tre voci per ogni parte) ed una vera e propria orchestra formata da flauti, violini, cornetti, tromboni, viole chitarre, liuti, chitarroni, cembali ed organi.²⁴⁶

Nello stesso senso si può interpretare un suggerimento offerto nella prefazione alla *Dafne*²⁴⁷ di Marco da Gagliano, rappresentata a Mantova nel 1608:

«Primariamente avvertisca che gli strumenti, che devono accompagnare le voci sole sieno situati in luogo da vedere in viso i recitanti accio che meglio sentendosi, vadano unitamente»

Forse qui si intende dire che più esemplari degli stessi strumenti devono essere dislocati in punti diversi, per poter meglio assecondare il canto dei vari attori. Come si è visto il Banchieri consigliava una simile disposizione per le esecuzioni in chiesa²⁴⁸, ma adducendo motivi diversi.

L'uso di un numero variabile di strumenti, a seconda che si debbano accompagnare dei solisti, oppure un coro, risponde ad una chiara esigenza acustica: quella di non coprire la voce del cantante. Infatti, come ancora suggerisce l'autore del *Corago*,

«Non bisogna né usar tanti istromenti né toccarli con sì piena armonia che offuschi la voce del cantante, massime se gli strumenti staranno più vicini all'uditore che non sarà il cantore che recita»²⁴⁹

Dunque anche la posizione dello strumento riveste un ruolo fondamentale per la buona riuscita dell'opera; se frapposto fra il cantante e l'ascoltatore, offuscherà la voce del primo. Lo scrittore prosegue sullo stesso argomento, consigliando di non lasciar troppo propagare il suono degli strumenti a corda ai lati del palcoscenico, per non stordire le personalità di solito sedute in quella

²⁴⁵ Circa il problema relativo allo strumento utilizzato dal Peri per gli Intermedi e il ruolo svolto dal compositore, cfr. pp. 18-19.

²⁴⁶ Cfr. CARTER, Wedding.

²⁴⁷ GAGLIANO, Dafne.

²⁴⁸ Cfr. p. 113.

²⁴⁹ *Corago*, p. 83.

posizione, impedendo loro di cogliere il canto. A tale scopo è bene erigere uno «steccato» (balastra) fra gli strumenti ed il pubblico:

«Adoperandosi li stromenti di corde, si procuri che il suono vadi all'insù e non ai fianchi prossimi²⁵⁰, perché essendo la sala grande e dovendosi suonare alquanto forte, i principali personaggi dell'udienza che sogliono essere a canto al palco si stordiranno per il sono troppo gagliardo e non intenderanno bene il canto. Per questo [è bene] il fare lo steccato [...] tra l'istromenti e l'uditore.»²⁵¹

Analogamente a quanto aveva prescritto Marco da Gagliano, anche l'autore del *Corago* raccomanda che lo strumentista possa vedere e seguire il cantante; nella fattispecie qui si sconsiglia che lo strumento sia posto dietro le scene. L'autore dapprima nomina lo «strumento di corde» al singolare, ma fa poi intendere che si tratta di molti strumenti. Inoltre vengono addotti altri motivi che si oppongono a tale sistemazione degli strumenti:

«Lo strumento di corde non si tenghino dreto le scene, prima perché, essendo molti, impediranno notabilmente i passi con disturbo dei recitanti. Secondo perché non saranno sentiti per tutta la sala se non quando soneranno a coro pieno, cosa che si deve fuggire quando si canta a solo. Secondo [sic], perché non si vedranno insieme il sonatore e cantore e forsi non si udranno»

Viene confermato qui che il canto solo non deve essere accompagnato dagli strumenti a «coro pieno». Quanto al divieto di disporre gli strumenti dietro la scena, esso evidentemente fa tesoro di esperienze negative conseguite con quell'assetto. Vien fatto qui di ricordare che, in occasione dell'esecuzione romana della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600), i suonatori agivano appunto «dietro le tele della scena»²⁵², il che significa in uno spazio più interno rispetto a quello nel quale si muovevano gli attori.

Evidentemente, fra l'altro, le lunghe tratte delle tiorbe dovevano rappresentare un ostacolo reale: da esse potevano nascere particolari problemi in ordine al posizionamento dei musicisti.

Un altro fattore che influiva sulla posizione del tiorbista era l'instabilità d'accordatura del suo strumento: si è già visto²⁵³ come fosse necessario un

²⁵⁰ Il passo, di non facile interpretazione, sembra indicare una proiezione del suono verso l'alto, piuttosto che direttamente verso il pubblico, così da essere sentito fin dalle ultime file di spettatori, senza infastidire i primi.

²⁵¹ *Corago*, p. 83.

²⁵² *Cfr.* p. 98.

²⁵³ *Cfr.* nota 171.

‘palchetto’ per permettere ai tiorbisti di accedere al retro delle scene per poter accordare il proprio strumento. Come già si è ricordato²⁵⁴ l’autore del *Corago* faceva presente che il caldo provocava un abbassamento del suono degli strumenti a corda. Di ciò era in parte responsabile il calore dei lumi che contribuiva all’abbassamento dell’intonazione; perciò questi ultimi non potevano essere situati in prossimità dei musicisti.²⁵⁵

Altro motivo di difficoltà nella disposizione degli strumenti doveva essere il loro gran numero che, come ricorda il Doni, partecipava alle «azioni cantate»; lo stesso autore non fa, peraltro, alcun cenno circa i problemi derivati dal posizionamento dell’orchestra:

«Nell’azioni cantate dove mi son trovato qui in Roma, e in Firenze, ho veduto quasi indifferentemente adoprare ogni sorte d’instrumento più nobile, clavicembali, viole, tiorbe, liuti, lire [...]; mi pare che gli odierni musici, come il Sig. Claudio Monteverdi nel suo Orfeo, e il Sig. Emilio del Cavaliere nella sua Rappresentazione, diano per consiglio di mettere in esse quasi ogni sorta di questi strumenti in gran numero.»²⁵⁶

Nella prima metà del Settecento il gran numero di tiorbe che prendevano parte alle rappresentazioni teatrali doveva essere ancora un problema.

Ancora poco prima del 1680, secondo quanto riferisce Alexandre T. Limojon de Saint-Dider, l’orchestra veneziana «è composta da liuti tiorbe e cembali»²⁵⁷.

Ed ancora, nel marzo 1683, un anonimo scrittore francese, scrive sul giornale *Mercur Galant*, che a Venezia prendono parte all’opera tante tiorbe, che i loro manici oscurano addirittura la vista del palco alle prime file²⁵⁸.

L’osservazione, naturalmente esagerata, conferma tuttavia che gli strumenti erano disposti non dietro, né di fianco, ma davanti alla scena.

Nel disegno sotto riportato²⁵⁹, raffigurante una rappresentazione del *Teofane* di Antonio Lotti alla Zwinger Opera House avvenuta il 13 settembre 1719, si riconoscono infatti ben tre strumenti a pizzico che potrebbero essere tiorbe; il manico di quella all’estrema sinistra oltrepassa chiaramente il livello del palcoscenico.

²⁵⁴ Cfr. p. 98.

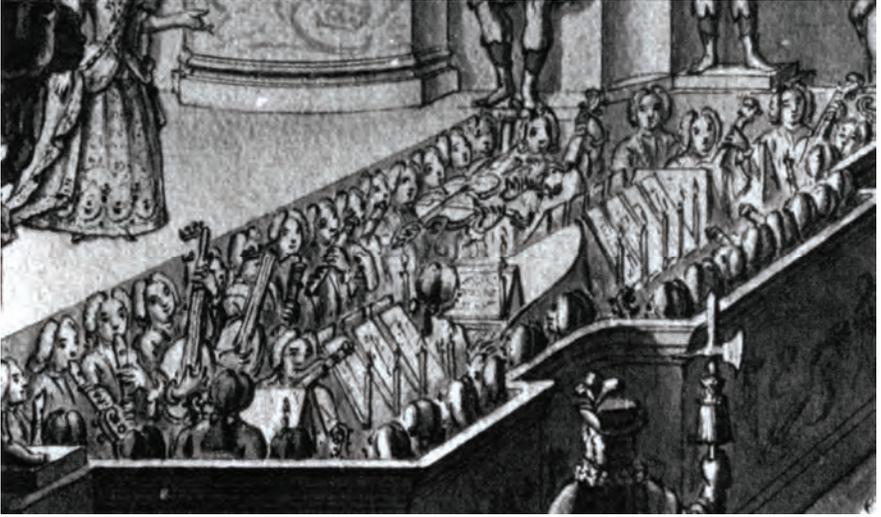
²⁵⁵ *Corago*, p. 89.

²⁵⁶ DONI, Lyra Barberina, p.107-8.

²⁵⁷ «[...] est composée de Luts, de Tuorbes et de Clavessins» ALEXANDRE T. LIMOJON DE SAINT-DIDER, *La ville et la république di Venise*, Paris, [s.e.] 1680, citato in TARR-WALKER, Trompette, p. 149.

²⁵⁸ Riportato in WORSTHORNE, *Venetian opera*, p.98: «Le Manche des Theorbes de l’orchestre cache toujours quelque chose de la veüe».

²⁵⁹ Tratto da BOWLES, *Ensembles*, fig. 201a.



BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT-SEGERMANN, Strings DJILDA ABBOTT-EPHRAIM SEGERMANN, "Strings in the 16th and 17th centuries", in: *Galpin Society Journal*, 27 (1974), pp. 50-72.
- PERI, Euridice JACOPO PERI, *Le musiche sopra l'Euridice*, Firenze, Marescotti 1600, ed. facs.: Bologna, Forni 1969.
- BELLI, Primo libro Domenico Belli, *Il primo libro dell'arie a una e a due voci, da suonarsi con il chitarrone* Venezia, Amadino 1616, ed. facs.: New York, Garland 1986.
- AGAZZARI, Del sonare AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Falcini, Siena 1607, ed. facs.: Bologna, Forni 1979.
- AGAZZARI, Psalmi AGOSTINO AGAZZARI, *Psalmi sex [...] ternis vocibus*, Venezia, Amadino 1609.
- AIROLDI, Temperamento ROBERTO AIROLDI, *La teoria del temperamento nell'età di Gioseffo Zarlino*, presentazione a cura di Elena Ferrari Barassi, Cremona, Turris 1989.
- ALLSOP, Stringed bass P. ALLSOP, "The role of the stringed bass as a continuo instrument in Italian 17th century Instrumental music", in: *Chelis*, 8 (1978), pp. 31-37.
- ALLSOP, Trio sonata PETER ALLSOP, *The Italian "Trio" sonata from its origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press 1992 (Oxford monographs on music).
- ARNOLD, Art F. T. ARNOLD, *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*, London, Holland Press 1961.
- ARNOLD, S. Rocco DENIS ARNOLD, "Music at the Scuola di S. Rocco", in: *Music and Letters*, 40 (1959), pp. 237-239.
- ARTUSI, Imperfettioni GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venetia, Vincenti, 1600.
- ASSELIN, Tempérament PIERRE-YVES ASSELIN, *Musique et tempérament: théorie et pratique de l'accord à l'ancienne*, Paris, Costallat 1985.
- AUDA, Gammes ANTOINE AUDA, *Les gammes musicales: essai historique sur les modes et sur les tons de la musique, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne*, Ixelles, Edition Nationale Belge [1947].

- BACH, Versuch
CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil: in welchem die Lehre von dem Accompagnement [...]*, Berlin, Winter 1762
- BANCHIERI, Conclusioni
ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Heredi di Giovanni Rossi 1609, pp. 68-69; ed. facs.: Bologna, Forni 1968.
- BANCHIERI, Discorso
[ADRIANO BANCHIERI], *Discorso di Camillo Scaligeri della Fratta*, Bologna, Mascheroni 1626.
- BANCHIERI, Organo
ADRIANO BANCHIERI, *L'Organo suonarino*, Venezia, Amadino 1605; ed. facs.: Amsterdam, Knuf 1969, (Bibliotheca organologica).
- BARBARINO, Secondo libro
BARTOLOMEO BARBARINO, *Il secondo libro de' madrigali di diversi autori*, Venezia, Magni 1607
- BARBETTA, Terzo libro
CAESARE BARBETTA, *Il Tertio Libro de Intavolatura de Liuto di Iulio Caesaro Barbetto Padovano. Accomodato per sonar con sei, et sette ordeni de corde secondo l'uso antico e moderno* Strasburgo, Bernardo Iobino 1582.
- BARBIERI, Conflitti
PATRIZIO BARBIERI, "Conflitti di intonazione tra cembalo, liuto e archi nel "concerto" italiano del Seicento", in: *Studi Corelliani IV: atti del quarto congresso internazionale*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki 1990, (Quaderni della Rivista Italiana di musicologia), pp. 123-153.
- BARON, Untersuchung
ERNEST GOTTLIEB BARON, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, Rüdiger 1727.
- BARONCINI, Orfeo
RODOLFO BARONCINI, "Scelte e idiomi strumentali in 'Orfeo' e in altri luoghi monteverdiani" in: *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno omonimo (Mantova, ottobre 1993)*, a cura di Rodolfo Baroncini, Paola Besutti, Teresa Gilardoni, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione.
- BARONCINI, Organici
RODOLFO BARONCINI, "Organici e 'orchestre' in Italia e in Francia nel XVII secolo: differenze e omologia", in: *I rapporti musicali tra Italia e Francia nel Seicento, atti del convegno italo-francese, Mondovì Piazza, 12-14 maggio 1994*, in corso di pubblicazione.
- BARONCINI, Origini
RODOLFO BARONCINI, "Origini del violino e prassi strumentale in Padania : «sonadori di violini» bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600)", in: *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento: atti del Convegno*. a cura di Marco Bizzarrini, Bernardo Falconi, Ugo Ravasio, Brescia, Fondazione civiltà bresciana 5/I-II (1992), pp. 157-219.
- BERARDI, Documenti
ANGELO BERARDI, *Documenti armonici*, Bologna, Monti 1687; ed. facs.: Bologna, Forni 1970.

- BIAZZI, Valentini
 RAFFAELLA BIAZZI, *Le musiche di camera (1621) di Giovanni Valentini*, Tesi di laurea in Musicologia, Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, relatrice: Prof. Maria Caraci Vela, a. a. 1990-1991.
- BONINI, Discorsi
 SEVERO BONINI, *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto*, ms. I-Fr MS 2218 (ca. 1650), cc. 20'-21'. Edizione moderna a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi 1975 (Istituto, 5).
- BONINI, Madrigali
 SEVERO BONINI, *Madrigali e canzonette spirituali [...] per cantar a voce sola sopra il chitarrone o spinetta*, Venezia, Raverii 1608.
- BONTA, Violone
 STEPHEN BONTA, "From violone to violoncello: a question of strings?" in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, iii (1977), pp. 64-99.
- BORGIR, Performance
 THARALD BORGIR, *The performance of the basso continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor, UMI Research Press 1987, (Studies in musicology; no. 90).
- BOSSINENSIS, Libro primo
 FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo*, Venezia, Petrucci 1509, ed. facs.: Genève, Minkoff 1982.
- BOSSINENSIS, Libro secondo
 FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro secondo*, Venezia, Petrucci 1511, ed. facs.: Genève, Minkoff 1982.
- BOTTRIGARI, Desiderio
 ERCOLE BOTTRIGARI *Il Desiderio*, Venezia, Amadino 1594, ed. facs.: Bologna, Forni 1969.
- BOWLES, Ensembles
 EDMUND A. BOWLES, *Musical Ensembles in festival book 1500-1800: an iconographic and documentary survey*, Ann Arbor, UMI 1989.
- BROWN, Geography
 HOWARD M. BROWN, "The geography of florentine monody: Caccini at home and abroad", in: *Early music*, 9 (1981), pp. 159-162.
- BROWN, Instrumentation
 HOWARD M. BROWN, *Sixteenth-century instrumentation: the music for the Florentine intermedi*, [s.l.], American Institute of musicology 1973, (Musicological studies and documents, 30).
- BROWN, Monody
 JOHN H. BROWN, "Monody: a study in terminology", *Musical Quarterly*, 54 (1968), pp. 462-474.
- BUETENS, Accompaniments
 STANLEY BUETENS, "Theorbo accompaniments of early seventeenth-century Italian monody", in *Journal of the Lute Society of America*, vi (1973), pp. 37-45.
- BUTENS, Instructions
 S. BUTENS, "The instructions of Alessandro Piccinini", in: *Journal of the Lute Society of America*, 11 (1977), pp. 6-17.

- CACCINI, Nuove musiche GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti 1601, ed. facs.: Firenze, S.P.E.S. 1983.
- CAFFAGNI, Chitarrone MIRCO CAFFAGNI, "Il chitarrone come strumento per il b.c. ed esempi del Ms. M. 127 della bibl. Estense di Modena", in: *Secondo incontro con la musica italiana e polacca*, A.M.I.S., Bologna 1974, pp. 124-154.
- CAFFAGNI, Tiorba Manuscript MIRCO CAFFAGNI, "The Modena tiorba manuscript", in: *Journal of the Lute Society of America*, 12 (1979), pp. 31-46.
- CAMPION, Traité FRANÇOIS CAMPION, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris, [s.e.] 1716, ed. facs. Genève, Minkoff 1976.
- Canzonette spirituali *Canzonette spirituali e morali che si cantano nell'oratorio di Chiavenna*, eretto sotto la protezione di S. Filippo Neri, Milano, Rolla 1600.
- CAPELLO, lamentazioni GIOVANNI FRANCESCO CAPELLO, *Lamentazioni, benedictus e miserere*, Verona, Tamo 1612.
- CARRARA, Intavolatura MICHELE CARRARA, *Intavolatura di liuto*, Roma, [s.e.] 1583; ed. facs. a cura di Benvenuto Disertori, Firenze, Olschki [s.d.].
- CARTER, Wedding TIM CARTER, "A Florentin wedding of 1608", in *Acta Musicologica*, 55 (1983), pp. 95-107.
- CASTALDI, Capricci BELLEROFONTE CASTALDI, *Capricci a due stromenti, cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticherie*, Modena, [s.e.] 1622; ed. facs. Genève, Minkoff 1981.
- CASTALDI, Primo Mazzetto. BELLEROFONTE CASTALDI, *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti dal giardino bellerofonteo*, Firenze, Vincenti 1623; ed. facs.: Firenze, S.P.E.S 1984.
- CAVALIERI, Rappresentatione EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, Mutij 1600, ed. facs.: Forni, Bologna 1967.
- CAVALLINI, Ricerche IVANO CAVALLINI, "Ricerche sull'intavolatura per liuto e tiorba di Anonimo (Pesaro, Cons. G. Rossini, ms. b. 14/7346), in: *Quadrivium*, xix (1978), pp. 205-226.
- CHANGE, Glossarium CHARLES DU CHANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Nort, Favre 1883-1887; ed facs.: Bologna, Forni 1981-1982.
- Corago* *Il Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, [manoscritto anonimo, sec. XVII, I-MOe, γ. F. 6. 11], edizione moderna a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki 1983, pp. 87-88.
- COSTANTINI, Scelta FABIO COSTANTINI, *Scelta di mottetti [...] libro secondo*, Roma, Robletti 1618.

- CROCE, Spartitura GIOVANNI CROCE, *Spartitura delli mottetti a otto voci*, Venezia, Vincenti 1594.
- DAMIANI, Chitarrone ANDREA DAMIANI, "Il chitarrone nel Seicento italiano: appunti sulla tecnica esecutiva", in: *Il flauto dolce*, vii (1982), pp. 3-14.
- D'AVELLA, Regole GIOVANNI D'AVELLA, *Regole di Musica*, Roma, Moneta 1657.
- D'INDY, Rossi SALOMONE ROSSI, *Choix de 22 madrigaux à cinque voix*, edited by Vincent d'Indy, Paris, Naumbourg 1877.
- DIRUTA, Transilvano GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, Vincenti 1622, ed. facs.: Bologna, Forni 1969.
- DONATI, Secondo libro IGNAZIO DONATI, *Secondo libro de mottetti a voce sola*, Venezia, Vincenti 1636.
- DONI Lyra Barberina GIO. BATISTA DONI, *Lyra Barberina*, Stamperia Imperiale, Firenze 1763.
- DONI, Compendio GIOVANNI BATTISTA DONI, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* di pubblicato a Roma, Fei 1635.
- DURANTE-MARTELOTTI, Arpa ELIO DURANTE -ANNA MARTELOTTI, *L'arpa di Laura*, Firenze, S.P.E.S. 1982.
- DURANTE-MARTELOTTI, Cronistoria ELIO DURANTE - ANGELA MARTELOTTI, *Cronistoria del Concerto delle Dame*, Firenze, S.P.E.S. 1979.
- ENRICO, San Petronio EUGENE ENRICO, *The orchestra at San Petronio in the Baroque Era*, Washington, Smithsonian Institution Press 1976.
- FABBRI, Collezione MARIO FABBRI, "La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento", in: *Note d'archivio per la storia usicale, nuova serie*, i (1983), pp. 51-62.
- FERRARI BARASSI, Espressività ELENA FERRARI BARASSI, "Espressività, sensualismo e artificio nella musica strumentale barocca" in: *Musicologia humana: studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, edited by Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki 1994. (*Historiae musicae cultores: Biblioteca* 74), pp. 327-343.
- FERRARI BARASSI, Frottole .ELENA FERRARI BARASSI, "Alcune frottole "petrucciane" fra Italia, Spagna e Germania" in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, in corso di pubblicazione.
- FERRARI BARASSI, Luciatà ELENA FERRARI BARASSI, "I «Varij stromenti» della 'Luciatà' ", in: *La musica a Napoli durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 11-14 aprile 1985*; a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma: Torre d'Orfeo 1987. (*Miscellanea musicologica*; 2), p. 325-344.

- FERRARI-BARASSI, Galilei
ELENA FERRARI BARASSI, "Gli strumenti musicali nell'opera teorica di Vincenzo Galilei", in: *Varietà d'harmonia et d'haffecto. Studi in onore di Giovanni Marzi per il suo LXX compleanno*, a cura di Antonio Delfino, Lucca, L.I.M. 1995, pp. 109-132.
- FORBES, Kapsberger
JAMES FORBES, *The nonliturgical vocal music of J. H. Kapsberger (1580-1651)*, Ph. D. diss., dat., University of North Carolina at Chapel Hill, 1977.
- FORCELLINI, Lexicon
EGIDIO FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Pavia, [s.e.] 1864-1926; ed. facs.: Bologna, Forni 1965.
- FORTUNE, Continuo
NIGEL FORTUNE, "Continuo Instruments in italian monodies", in: *Galpin Society Journal*, 6 (1953), pp. 10-13.
- FORTUNE, Handlist
NIGEL FORTUNE, "A handlist of printed italian secular monody books", in *Royal Musical Association Research Chronicle*, 3 (1963), pp. 27-50.
- FORTUNE, Monody
NIGEL FORTUNE, "Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey", in: *Musical Quarterly*, 39 (1953), pp. 171-195.
- FRANZONI, Apparato
AMANTE FRANZONI, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, mottetti, et letanie della Beata vergine a otto voci, conla partitura dei bassi*, Venezia, Amadino 1613.
- FRATI, Liutisti
LODOVICO FRATI, "Liutisti e liutai a Bologna", in: *Rivista musicale italiana*, xxvi (1919), pp. 109-110.
- GAGLIANO, Dafne
MARCO DA GAGLIANO, *La Dafne*, Firenze, Marescotti 1608, ed. facs. Bologna, Forni 1970.
- GALILEI, Dialogo
VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581.
- GALILEI, Fronimo
VINCENZO GALILEI, *Fronimo Dialogo [...] nel quale si contengono le vere e necessarie regole del intavolare la musica nel liuto [...] nuovamente ristampato e dall'Autore stesso arricchito*, Venezia, Herede di Girolamo Scotto, 1584; ed. facs.: Bologna, Forni 1969.
- GANASSI, Regula
SILVESTRO GANASSI, *Regula rubertina*. Venezia, [s.e.] 1542, ed. facs.: Bologna, Forni 1976.
- GARNSEY, Instruments
STEPHEN GARNSEY, "The use of hand-plucked instruments in the continuo body: Nicola Matteis", in: *Music and Letters*, 48 (1966), pp. 135-140.
- GASPARINI, Armonico
FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venice 1708, ed. facs.: New York, Broude Brothers 1967.

- GIUSTINIANI, Discorso VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, Lucca, Archivio di Stato, ms. O.49 in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca 1903, ed. facs.: Forni, Bologna 1983, pp. 125-126.
- GRANDI, Raccolta terza Alessandro Grandi, *Raccolta terza*, Venezia, Gardano 1630.
- GRENERIN, Livre de Theorbe HENRY GRENERIN, *Livre de Theorbe [...] avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a Jouer sur la partie les basses Continues*, Paris, [s.e.] ca. 1682, ed. facs.: Genève, Minkoff 1984.
- GUTMANN, Überlegungen VERONIKA GUTMANN, "Überungen zum Problemkreis 'Theorbe'-'Chitarone'", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, x (1986), pp. 217-222.
- HARRÁN, Rossi SALOMONE ROSSI, *Salomone Rossi Complete Works, Pars I: Cantica profana, vol.1: Madrigals 5 v., Book 1*, edited by Don Harrán, [s.l.], American Institute of Musicology 1995 (Corpus Mensurabilis Musicae 100).
- HELLWIG, Morphology FRIEDEMANN HELIG, "The Morphology of lutes with extended bass strings", in: *Early Music*, 9 (1981), pp. 451-462.
- HILL, Continuo JOHN WALTER HILL, "Realized continuo accompaniments from Florence circa 1600", in *Early Music*, vol. xi/2 (1983), pp. 194-208.
- HOGWOOD, Trio sonata CHRISTOPHER HOGWOOD, *The trio sonata*, London, British Broadcasting Corporation 1979, (BBC music guides).
- HORSLEY, Scores IMOGENE HORSLEY, "Full and short scores in the accompaniment of italian church music in the early Baroque", in: *Journal of the American Musicological Society*, xxx (1977), pp. 466-499.
- Intermedii *Intermedii et Concerti Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Lorena, Gran Duchi di Toscana*, Venetia, Vincenti 1591, edizione moderna: WALKER-GHISI-JACQUOT, *Intermèdes*.
- KAPSBERGER, Libro quarto GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER, *Libro quarto d'Intavolatura di Chitarone*, Roma, [s.e.] 1640, ed. facs.: Firenze, S.P.E.S. 1982.
- KINSKY, Piccinini GEORG KINSKY, "Alessandro Piccinini und sein arciiliuto", in: *Acta musicologica*, 10 (1938), pp. 103-118.
- KIRCHER, Musurgia ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Roma, ex Typographia Hæredum Francisci Corbelletti 1650, ed. facs.: Hildesheim, Olms 1970.
- KIRKENDALE, Florence KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici*, Firenze, Olschki 1993.

- LANDI, S. Alessio STEFANO LANDI, *Il S. Alessio*, Roma, Paolo Masotti 1634. Ed. facs.: Bologna, Forni 1970.
- LEPORE, Sonata ANGELA LEPORE, "La sonata a tre in ambito corelliano", in: *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1995, p. 527-599.
- LINDLEY, Lutes MARK LINDLEY, *Lutes, viols and temperaments*, Cambridge, Cambridge University Press 1984.
- LOWE, Development MICHAEL LOWE, "The historical development of the lute in the 17th century" in: *The Galpin Society Journal*, xxix (1976), pp. 11-25.
- MARINI, Scherzi BIAGIO MARINI, *Scherzi e canzonette*, Parma, Viotti 1622, ed. facs. Firenze, S.P.E.S. 1980.
- MASON, Campion KEVIN MASON, "Françoise Champion's secret of accompaniment for the theorbo, guitar and lute", in: *Journal of the Lute Society of America*, 14 (1981), pp. 69-94.
- MASON, Chitarrone KEVIN MASON, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy*, Aberystwyth, Boetius Press 1989.
- MATERASSI, Teoria MARCO MATERASSI, "Teoria e prassi del «suonare sopra 'l basso» nel primo Seicento", in: *Il Fronimo*, 4 (1979), pp. 24-32.
- MEER, Strumenti JOHN HENRY VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medioevale di Bologna*, [s.l.] Nuova Alfa Editoriale, pp. 97-99.
- MEIER, Tonarten BERNHARD MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, Scheltema & Holkema 1974.
- MERSENNE, Harmonie MARIN MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, Cramoisy 1636, ed. facs.: Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- MEUCCI, Catalogazione ROBERTO MEUCCI, "La catalogazione degli strumenti musicali" in: *Le fonti musicali in Italia: studi e ricerche*, vii (1993), pp. 112-124.
- MILANUZZI, Primo scherzo CARLO MILANUZZI, *Primo scherzo delle ariose Vaghezze*, Venezia, Vincenti 1622, ed. facs.: London, Garland 1986.
- MONTEVERDI, Lettere CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Eva Lax, Firenze, Olschki 1994 (studi e testi per la storia della musica 10).
- MONTEVERDI, Madrigali libro quarto CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali a 5 voci, libro quarto*, edizione critica di Elena Ferrari Barassi, Cremona, Athenaeum Cremonese 1974, (Instituta e monumenta. Serie I, Monumenta. Volume 5).

- MONTEVERDI, Missa CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ac Vesperæ [...]*, Venezia, Amadino 1610, ed. moderna a cura di Jerome Roche, London, Eulemburg 1995.
- MOORE, Vespers JAMES MOORE, *Vespers at St. Mark's: music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI 1981
- MORROW-GRAUBART, Lutes M. MORROW-M. GRAUBART, "Lutes and theorboes: their use as continuo instruments, described by Prætorius in his Syntagma Musicum", in: *Lute Society Journal*, 11 (1960), pp. 26-32.
- NEEMANN, Laute ESAIAS NEEMANN, "Laute und Theorbe als Generalbassinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16 (1934), pp. 527-534.
- NEWCOMB, Madrigal ANTONY NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- NUTTER, Rossi DAVID NUTTER, "Changing the Instrument for the music (and vice-versa): Salomone Rossi's chitarrone", in: *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno omonimo (Mantova, ottobre 1993)*, a cura di Rodolfo Baroncini, Paola Besutti, Teresa Gilardoni, Firenze, Olschki [in preparazione].
- PALISCA, Euridice CLAUDE V. PALISCA, "The first performance of Euridice" in *Queens College Department of Music Twenty-fifth Anniversary Festschrift*, New York, Queens College Press 1964, pp. 1-23.
- PAVAN, Norme FRANCO PAVAN, "Alcune norme per la trascrizione delle intavolature liutistiche", in: *Bollettino della Società Italiana del Liuto*, xix (1996), pp. 8-28.
- PERUFFO, Corde MIMMO PERUFFO, "Le corde in budello: istruzioni per l'uso", in: *Bollettino della Società italiana del Liuto*, 4 (1994), pp. 17-21.
- PERUFFO, Mistero MIMMO PERUFFO, "Il mistero delle corde gravi del liuto", in: *Bollettino della Società Italiana del Liuto*, iii (1992), pp. 7-11.
- PICCININI, Intavolatura ALESSANDRO PICCININI, *Intavolatura di liuto et di chitarrone, libro primo*. Bologna, appresso gl' heredi di Gio. Paolo Moscatelli 1623; ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1983.
- PIRROTTA, Music NINO PIRROTTA, *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge Univerity Press 1986.
- PITTONI, Intavolatura GIOVANNI PITTONI, *Intavolatura di Tiorba opera prima e seconda*, Bologna, Giacomo Monti 1669, ed. facs. a cura di Orlando Cristoforetti, Firenze, S.P.E.S. 1980.
- PLANK, Continuo STEVEN PLANK, "Continuo realization fragments from seventeenth century Rome", in: *The Courant*, 1 (1983), pp. 11-18.

- PORTA, Sacro convito ERCOLE PORTA, *Sacro convito musicale*, Venezia, Vincenti 1620.
- PRÆTORIUS, De organographia MICHAEL PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*. Vol II: *De organographia*, Wolfenbüttel, 1619; ed. facs.: Kassel, Bärenreiter 1959-1978. (Documenta musicologica. Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles 14).
- PRÆTORIUS, Musicae Artis MICHAEL PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*. Vol I: *Musicae artis analecta*, Wittenberg 1614-15; ed. facs.: Kassel, Bärenreiter 1959-1978. (Documenta musicologica. Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles 21).
- PRÆTORIUS, Termini musici MICHAEL PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*. Vol III: *Termini musici* Wolfenbüttel, 1619; ed. facs.: Kassel, Bärenreiter 1959-1978. (Documenta musicologica. Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles 15).
- PREITANO, Albori MASSIMO PREITANO, "Gli albori della concezione tonale: aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo Seicento" in: *Rivista italiana di Musicologia*, 1 (1994), pp. 27-88.
- PROSSER, Monte Verde PIETRO PROSSER, "Al Molto Illustre Signor Claudio Monte Verde: testimonianze della fama presso i contemporanei", in: *Claudio Monteverdi imperatore della musica*, Accademia roveretana di musica antica, Rovereto 1993, pp. 15-38.
- PRUNIÈRES, Lettre HENRI PRUNIÈRES, "Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere" in: *La revue musicale*, iv (1923), pp. 128-133.
- QUAGLIATI, Sfera Armoniosa PAOLO QUAGLIATI, *La Sfera Armoniosa*, Roma, Robletti 1611; ed. moderna a cura di Vernon Gotwals e Philip Kepler, Northampton, Smith College 1957, (Smith college music archives, 13).
- QUITTARD, Theórbe HENRY QUITTARD, "Le theórbe comme instrument d'accompagnement", in: *Revue musicale mensuelle*, 6 (1910), pp. 221-237; 7 (1910), pp. 362-384.
- ROSSI, Descrizione BASTIANO DE' ROSSI, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la comedia rappresentata in Firenze* [...], Firenze, [s.e.] 1589.
- ROSSI, Madrigali libro primo SALOMONE ROSSI, *Il primo libro de madrigali di Salamon Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano* Anversa, Petro Phalesio 1618.
- ROSSI, Sinfonie libro primo SALOMONE ROSSI, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia, Amadino 1607, ed facs. Firenze, S.P.E.S. 1980.
- ROSSI, Sinfonie libro secondo SALOMONE ROSSI, *Il secondo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia, Amadino 1608, ed. facs. Firenze, S.P.E.S., 1980.
- ROWEN, Chamber music RUTH HALLE ROWEN, *Early chamber music*, New York, Da capo press 1974.

- S. I. L., Proposte “Proposte per un documento di descrizione-catalogazione degli strumenti della famiglia del Liuto”, a cura di Mirko Caffagni e Tiziano Rizzi, in: *Bollettino della Società Italiana del Liuto*, XVI (1995), pp. 6-14.
- SACHS, History CURT SACHS, *The history of musical instruments*, New York, Norton 1940; trad. it.: *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, Milano, Mondadori 1985.
- SANZ, Instruccion GASPAR SANZ, *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, Zaragoza, Dormer 1697.
- SCHAIK, ONOS MARTIN VAN SCHAIK, “ΟΝΟΣ ΑΥΠΑΞ: the ass with the Harp”, in: *The harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*, Amsterdam, Rodopi 1992.
- SEGERMANN, Cat-line EPHRAIM SEGERMAN, “Early cat-line”, in: *Lute Society of America Newsletter*, (1978), pp. 10-17.
- SEGERMANN, String EPHRAIM SEGERMANN, “String tension of Mersenne’s lute”, in: *FOMRHI Quarterly*, 11 (1978), pp. 65-72.
- SILFRIDGE-FIELD, Instrumental music ELEONOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, Blackwell 1975; trad. it.: *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, a cura di Franco Salvatorelli, Torino, ERI 1980.
- SMITH, Origin DOUGLAS ALTON SMITH, “On the origin of the chitarrone”, in: *Journal of the American Musical Society*, 32 (1979), pp. 458-461.
- SOLERTI, Origini ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca 1903, ed. facs.: Forni, Bologna 1983.
- SPENCER, Chitarrone francese ROBERT SPENCER, “The Chitarrone francese”, in: *Early music*, 4 (1976), pp. 166-172.
- SPENCER, Tiorba ROBERT SPENCER, “Chitarrone, theorbo and archlute”, in: *Early music*, 4 (1976), pp. 408-422.
- SPINELLI, Confronto GIANFRANCO SPINELLI, “Confronto fra le registrazioni organistiche dei Vesperi di Monteverdi e quelle de L’ «arte organaria» di Antegnati, in: *Congresso internazionale sul tema ‘Claudio Monteverdi e il suo tempo’: relazioni e comunicazioni*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdona 1969, pp. 479-488.
- SUPERBI, Artusi ELISA SUPERBI, *Passi di interesse organologico ne L’Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica (I, 1600; II, 1603)*, Tesi di diploma in Paleografia e Filologia musicale, Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, relatrice: prof. Elena Ferrari Barassi, a.a. 1994/95.
- SUTTON, Instruction JULIA SUTTON, “The Lute Instruction of Jean-Baptiste Besard”, in: *The Musical Quarterly*, li (1965), pp. 345-362.

- TAGLIAVINI, L'arte LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, "L'arte di «non lasciar vuoto lo strumento»: appunti sulla prassi cembalistica italiana del Cinque- e Seicento" in: *Rivista Italiana di Musicologia*, x (1975), pp.360-378.
- TAGLIAVINI, Registrazioni LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, "Registrazioni organistiche nei Magnificat dei 'Vespri' monteverdiani" in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. ii/2 (1967), pp. 365-371.
- TARR-WALKER, Trompeta EDWARD H. TARR e THOMAS WALKER "«Bellici carmi, passiva fragor». Die Verwendung der Trompeta in der italienischen Oper de 17. Jhrhuderts", in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 3, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1979, pp. 143-203.
- TIBALDI, Capello RODOBALDO TIBALDI, *I Mottetti e dialoghi (Venezia 1615) di Giovanni Francesco Capello: uno studio sull'uso degli strumenti nel mottetto italiano (ca 1598-1630)*, Tesi di dottorato in Musicologia, Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a. a. 1992-1993.
- TYLER, Guitar JAMES TYLER, *The early guitar: a history and handbook*, London, Oxford University Press, 1980, (Early music series: 4).
- UNDERWOOD, lute DAVID K. UNDERWOOD, *The renaissance lute in solo song and chamber music ensemble: a study of musical sources to ca. 1520*, Phil. diss., Stanford University, U.M.I. 1987.
- UNVERRICHT Kontrabasses HUBERT UNVERRICHT, "Die Beteiligung des Kontrabasses in der Triosonate und Kammermusik von 1720 bis 1770" in: *Kontrabaß und Baßfunktion: Bericht über die vom 28.8. bis 30.8.1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, Innsbruck, Helbling 1986. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 12), pp. 109-116.
- VALDRIGHI, Nomocheliurgografia LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, s.e. 1884; ed. facs. Bologna, Forni 1967.
- VALENTINI, Musiche GIOVANNI VALENTINI *Musiche da camera libro quarto* Venezia, Vincenti 1621.
- VETTORI, Vespro ROMANO VETTORI, "Il Vespro della Beata Vergine di Monteverdi: organici e presenze strumentali", in: *Monteverdi imperatore della musica (1567-1643): nel 350° anniversario della morte*, a cura di Marco Tiella, Rovereto: Accademia di musica antica 1993, p. 73-84.
- VIADANA, Cento concerti LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici [...] opera duodecima*, Venezia, Vincenti 1605.
- VICENTINO, L'antica musica NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma 1555, ed. facs.: Kassel, Bärenreiter 1959.
- WALKER-GHISI-JACQUOT, Intermédés DANIEL P. WALKER - FEDERICO GHISI - JEAN JACQUOT, *Musique des Intermédés de «La Pèllegrina»*, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique 1963.

- WARTBURG, Ausdrücke
W. VON WARTBURG, "Die Ausdrücke für die Fehler des Geschichtsorgans in den romanischen Sprachen und Dialekten", in: *Revue de dialectologie romane*, iii (1911), pp. 411-432.
- WALKER-GHISI-JACQUOT, *Intermédés*
Musique des Intermédés de 'La Pellegrina', a cura di Daniel P. Walker, Federico Ghisi, Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique 1963.
- WELKER, Chitarrone
LORENZ WELKER, "... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento simile, pronto alla velocità": Chitarrone, Theorbe und Arciliuto in der italienischen Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, xii (1988), pp. 27-64.
- WELLS, Orpharion
ROBIN HEADLAM WELLS, "The Orpharion, Symbol of a Humanistic Ideal", *Early Music*, 10 (1972).
- WHENHAM, Duet
JOHN WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor, UMI 1982.
- WINTERNITZ, Strumenti
EMANUEL WINTERNITZ, *Musical instruments and their symbolism in western art*, New Haven, Yale university Press 1979; trad. it: EMANUEL WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, a cura di Sandra Cirri Colli, Torino, Boringhieri 1982.
- WORSTHORNE, Venetian opera
SIMON T. WORSTHORNE, *Venetian opera in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press 1954.
- ZARLINO, Supplimenti
GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, Venezia, Francesco de' Franceschi 1588, ed. facs.: Ridgewood, The Gregg Press 1966.