

## PRESENTAZIONE

Il suono del Rinascimento, nelle sue raffinate espressioni vocali e strumentali, ha attratto negli ultimi decenni un numero sempre maggiore di cultori tra studiosi, interpreti o semplici estimatori di questo repertorio. Tale interesse ha suscitato nel nostro paese la fioritura di varie iniziative di formazione: dapprima brevi corsi di musica antica più o meno effimeri, in seguito percorsi di studio istituzionali che hanno trovato anche nei Conservatori una dimensione più compiuta. Era tempo che antichi repertori come ad esempio, in ambito vocale, la polifonia e il canto solistico cinque-seicenteschi, trovassero spazio accanto al più frequentato repertorio classico-romantico e moderno liederistico e operistico, nel contesto di una più 'democratica' offerta formativa. Questo fenomeno ha messo in luce l'inadeguatezza degli strumenti didattici correnti e la carenza, se non l'assenza, di appropriati sussidi bibliografici. Ed è proprio a queste mancanze che il volume redatto con efficacia da Vania Dal Maso contribuisce ad ovviare, riunendo e compendiando una messe notevole di informazioni che, tratte dalla precettistica teorica, mirano soprattutto a una più consapevole applicazione pratica nell'esecuzione della musica rinascimentale.

Se poniamo a confronto i contenuti della formazione teorico-musicale cinquecentesca con quelli destinati ai musicisti del nostro tempo, non possiamo che coglierne la profonda diversità, e in molti casi una sorta di processo di progressiva semplificazione. Basti accostare l'articolata teoria dei modi (collegata a una variegata gamma di 'affetti') alla successiva distinzione di modo maggiore e minore; la complessità del sistema di mensurazione e delle proporzioni alle moderne indicazioni di tempo e ai gruppi irregolari; l'uso di chiavi e di sistemi di chiavi (chiavette alte, basse) al quasi generalizzato ricorso odierno alle sole chiavi di violino e basso, e così via. La moderna notazione si è fatta tendenzialmente più esplicita e precisa nelle indicazioni di esecuzione, mentre gli antichi testimoni musicali sottintendono molte informazioni: lo stesso esecutore era tenuto a possederle, non andava indicato ciò che risultava ovvio. Alcune alterazioni venivano aggiunte estemporaneamente in base a regole di *musica ficta* che i musicisti avevano ben presenti: la loro applicazione non dipendeva dal gusto personale o da una sperimentazione occasionale, ma da un sistema di norme e dal contesto armonico. Lo stesso si può dire della prassi del diminuire, ovvero dell'aggiunta di note di ornamentazione di minor valore, che richiedeva certo buon gusto ma anche l'esercizio di una severa disciplina, della quale i manuali sulla diminuzione possono ancora fornire una vivida

immagine. La pagina antica non riportava segni dinamici e di espressione, ricorreva al basso cifrato, non forniva indicazioni di tempo con precisione metronomica, proprio perché l'interprete doveva essere in grado di operare scelte appropriate e consapevoli attraverso la conoscenza e l'esperienza.

Il volume introduce i moderni lettori alla teoria della musica rinascimentale seguendo un percorso educativo analogo a quello che cantori e strumentisti erano un tempo chiamati ad affrontare. L'autrice ha deciso di non abbandonare la strada sicura del consolidato impianto strutturale che caratterizza la trattatistica di quell'epoca. Il volume segue nella stessa articolazione dei capitoli il modello offerto dagli antichi: basti considerare nel primo capitolo l'introduzione classificatoria e matematico-armonica, ereditata dalla concezione medievale della musica come scienza del numero generata dall'aritmetica e dalla geometria e appartenente al *quadrivium*, settore matematico delle arti liberali. Lo sforzo qui compiuto è notevole per il numero delle fonti prese in esame. Ma il volume non è soltanto un'antologia di passi significativi: ogni argomento è presentato al lettore con una chiara introduzione, con esempi musicali, con una proposta di lettura delle antiche tavole, con l'aggiunta di nuove tabelle sinottiche.

In più luoghi del volume si sottolinea la necessità di ridurre lo iato che tradizionalmente separa 'teorici' e 'pratici' nel confronto con questo repertorio, perché «migliore sarà la conoscenza teorica, migliore risulterà la restituzione di un testo musicale». Certo anche in epoca rinascimentale vi era chi praticava la musica, e magari professionalmente, senza possedere una profonda conoscenza dei suoi fondamenti concettuali. Il fiorentino Pietro Aaron, più volte citato nel volume, paragonò certi cantori e strumentisti ai banditori che avevano il compito di rendere pubbliche le disposizioni formulate dai governanti, senza curarsi di conoscerne il significato. Adriano Banchieri insistette sull'ineludibile conoscenza della cosiddetta 'mano guidoniana' (qui presentata nel secondo capitolo) e del meccanismo delle 'mutazioni' di esacordo, poiché i cantori «non avendo aprese bene tali mutazioni (oltre che non si devono chiamar sicuri cantori) sempre temono, e caminano a brancolone come tanti ciechi».

L'autrice ha però ben presente che il compimento di questo percorso di approfondimento teorico si accompagna alla «consapevolezza che l'autenticità, ovvero la riproduzione precisa dei suoni del passato non sarà mai possibile», e che dunque non possiamo avere certezze riguardo alle modalità di esecuzione della musica. Gli stessi precetti contenuti nelle fonti della trattatistica miravano certo a indicare i cardini della norma, ma rappresentavano al contempo un tentativo di porre freni e limiti a prassi irregolari, a 'tradimenti'

delle consuetudini, a nuove mode e stili, sia nell'ambito della composizione, sia in quello dell'esecuzione. «La consultazione diretta e personale delle fonti», sottolinea l'autrice, «accresce competenza e senso critico» nei confronti della musica rinascimentale, e perciò ella ha voluto offrire a studenti, docenti e musicisti questo valido strumento che agevola l'accesso alle fonti teoriche. Per esercitare quel «senso critico» e per conquistare l'ineffabile libertà dell'interprete di tradire gli stessi principi che avrà appreso, il lettore potrà tener presente, al momento dell'esecuzione, un concetto formulato con chiarezza dal teorico Nicola Vicentino a metà Cinquecento: «qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano e forte, et il dir presto et tardo, et secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole et dell'armonia».

Paolo Da Col