

ANALECTA TOR



196

1-2

2017

S E G N A L A Z I O N I

PATRIZIA IERVOLINO

IL VIBRATO ALL'ORIGINE DELLA VOCALITÀ BAROCCA*

Questo studio tenta di inserirsi in una querelle che ad oggi mostra ancora chiari segni di vitalità e a cui ha dato voce Mauro Uberti in un suo intervento breve, ma significativo, nel quale si parla di «guerra del vibrato»¹. L'argomento del dibattito è il seguente: tentare di dimostrare se il vibrato sia stato o meno una componente del repertorio musicale pre-romantico, oppure appanaggio esclusivo della vocalità romantica e verista. Lo studioso ricorre agli odierni strumenti di analisi propri di un approccio foniatrico, ma non offre al lettore un contributo di carattere storico. Diviene doveroso, dunque, chiederci per quale ragione il conflitto in corso abbia generato feriti esclusivamente tra i ranghi dei cantanti, lasciando da parte i musicologi, che sembrano per lo più estranei alla discussione.

Per quel che concerne l'età barocca, che sarà oggetto d'interesse in questa sede, uno dei pochi studi che ha affrontato, infatti, l'argomento specifico è datato agli anni ottanta del Novecento. Si tratta di un'opera molto articolata che reca la firma della studiosa Greta Moens-Haenen, la quale non circoscrive la sua indagine al solo ambito vocale, ma prende in esame anche il vibrato strumentale nel suo volume intitolato *Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten*. Al

* Desidero ringraziare il Prof. Franco Piperno per i preziosi consigli; il Prof. Lorenzo Bianconi per aver letto il testo e per i generosi suggerimenti e il Prof. Fabio Nesbeda per le fruttuose discussioni sul tema e per l'aiuto in merito alla bibliografia in lingua tedesca.

¹ Cfr. UBERTI, 2014b.

termine di un puntuale e ampio scrutinio delle fonti storiche, l'autrice conclude il suo discorso sostenendo che «“Das” Vibrato gibt es im Barock nicht»². Secondo la Moens-Haenen qualora esistesse l'uso del vibrato sarebbe, quindi, solo una componente intrinseca di alcuni abbellimenti³.

L'attestazione del termine vibrato nei trattati cinque-secenteschi è alquanto sporadica⁴, ma non del tutto inesistente, e ne esamineremo più avanti i contesti d'uso. Bisogna inoltre operare gli opportuni distinguo tra il vibrato realizzato su strumenti musicali e il vibrato che si effettua mediante l'ausilio dell'organo vocale. La voce umana solleva, infatti, problematiche fisiologiche del tutto estranee agli strumentisti che potrebbero condizionare significativamente le caratteristiche del suono. Tenere conto nel corso di un'indagine di ricerca di simili argomentazioni, offrirebbe una nuova chiave di lettura delle stesse fonti antiche.

Il seguente studio, quindi, tenta in un breve preambolo di marcare la differenza tra la voce vibrata e la voce ferma alla luce delle odierne acquisizioni in ambito foniatrico. Segue la descrizione delle rispettive versioni patologiche del suono, ossia la voce caprina e la voce fissa. Di esse troviamo testimonianza nelle fonti, che attribuiscono ad una deficienza tecnica questa tipologia di vibrazione considerata inadeguata secondo la prassi del tempo. Successivamente vengono analizzati gli scritti che evidenziano il ricorso, in circostanze musicali eterogenee, al vibrato oppure all'abuso che alcuni esecutori ne facevano. Verrà appurata inoltre l'esistenza di due diverse forme di vibrato artistico riconducibili agli abbellimenti del trillo e del tremolo, il cui impiego è strettamente connesso alla teoria degli affetti.

Tra le finalità che ci si propone di conseguire attraverso questa indagine vi è quella di fornire un supporto storico e scientifico a quanti si fanno interpreti di tali repertori.

Prima di entrare nel cuore della dissertazione è opportuno avanzare alcune precisazioni volte a chiarire l'oggetto delle osservazioni che seguiranno.

Il ricorso al termine vibrato in questo lavoro è del tutto convenzionale, in quanto tenta di sopperire l'assenza di un lessico omogeneo. I documenti e le fonti secondarie prese in considerazione riguardano gli scritti specificatamente musicologici e quelli di ambito letterario; essendo però il vibrato un requisito

² Cfr. MOENS-HAENEN, 1988, p. 278.

³ *Ibidem*, p. 279.

⁴ Doni parla di *vibratio* e anche Marini fa riferimento ad una voce che *vibra*. Vedi oltre nel testo.

estetico del suono, si è rivelato indispensabile prendere in considerazione anche quegli studi che riguardano la fisiologia e l'anatomia umana, nonché la fonetica e l'acustica. Un approccio di tipo interdisciplinare consente, infatti, una più approfondita interpretazione dei dati in nostro possesso. Un assunto che permette, in virtù della sua oggettività, di raggiungere una concordanza di opinioni è, infatti, l'immutata conformazione dell'organo vocale, contrariamente agli strumenti musicali forgiati dalla mano dell'uomo⁵ che hanno subito nel corso dei secoli significative trasformazioni.

Le opere trattatistiche esaminate in questa sede seguono, sulla base degli argomenti trattati, un ordine cronologico, e sono state redatte da autori italiani e stranieri. Si è ritenuto opportuno, inoltre, delimitare l'analisi di queste fonti, prendendo in considerazione i soli scritti europei elaborati da teorici e musicisti che hanno subito gli influssi della vocalità italiana, come ad esempio Christoph Bernhard che fu allievo privato a Roma di Carissimi intorno alla metà del Seicento. Dal suo apprendistato scaturì un pregevole manuale didattico di canto che fornisce preziose informazioni sulla "maniera" vocale italiana. Riporto in appendice la lista delle fonti principali esaminate, accompagnate da sintetici ragguagli su ciascun autore.

Un'ulteriore premessa riguarda l'arco cronologico preso in considerazione. Le fonti analizzate si collocano tra la seconda metà del XVI secolo e gli ultimi decenni del XVII secolo, ossia in quel lasso temporale nel quale affiorano e si consolidano i primi segnali del canto monodico, che apportano nell'ambito della tecnica vocale significative innovazioni.

La voce ferma e la voce vibrata alla luce delle odierne acquisizioni foniatriche

Prima di procedere ad un'attenta analisi delle fonti in questione, è necessario evidenziare alcuni aspetti inerenti la fisiologia della voce. L'interpretazione delle sensazioni acustiche, di cui troviamo traccia nei manuali di canto, se effettuata alla luce delle odierne acquisizioni nel settore foniatrico, ci forniscono una chiave di lettura scientifica dell'oggetto in esame.

Nel canto bisogna operare i dovuti distinguo tra due differenti tipologie di emissione, ambedue corrette, il cui impiego estetico varia al mutare del gusto di un'epoca e del contesto d'appartenenza. Tali categorie corrispondono

⁵ Cfr. SACHS, 1940.

alla voce ferma e alla voce vibrata⁶. Nel primo caso il suono eseguito non mostrerà alterazioni né di altezza né di intensità, mentre nel secondo caso la nota prodotta sarà caratterizzata da variazioni regolari con una frequenza di quasi sei volte al secondo⁷. Nel vibrato i due effetti modulatori, ossia l'altezza e l'intensità, «possono presentarsi fra loro in fase o in contro-fase: nel primo caso risulta rinforzata la più alta delle due frequenze della modulazione, nel secondo la più bassa. Con particolari accorgimenti respiratori e articolatori, la tecnica vocale può sfruttare entrambi i tipi di vibrato»⁸.

Attraverso le moderne procedure elettroacustiche è stato possibile appurare, inoltre, che il cantore non può prescindere dal vibrato nel corso di un'esibizione, pur cercando di trattenerlo, perché è una componente intrinseca della voce. Diversi studiosi hanno riscontrato, infatti, la presenza del vibrato anche nel mondo animale (ad esempio negli scimpanzé⁹ e in varie specie di uccelli¹⁰). Occorre sottolineare che si tratta di un fenomeno che interessa tutti i corpi flessibili. La vibrazione è difatti un: «susseguirsi di rapidi movimenti di andata e ritorno compiuti da un corpo elastico tolto al suo stato di quiete e agitato da una forza esterna, con sollecitazioni diverse secondo la sua natura [...]»¹¹.

Daniel Friderici, già nei primi anni venti del Seicento, poneva in stretta relazione la nozione di voce naturale con il vibrato, che i fanciulli cantori avrebbero dovuto percepire nella gola o nel collo.

«Die Knaben sollen vom Anfange alsbald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich / vnnd wo möglich fein zitterend / schwebend oder bebend / *in gutture*, in der Kehlen oder im Halse zu *formiren*»¹².

La consapevolezza che il vibrato fosse una caratteristica propria del canto, capace di conferire naturalezza al suono eseguito, troverà crescente consenso anche nel corso del XVIII secolo¹³.

⁶ Cfr. UBERTI 1981, pp. 55-57.

⁷ Cfr. MARI - SCHINDLER 1974, p. 23.

⁸ Cfr. s.v. *vibrato* in AA.VV. 1996, p. 943.

⁹ Cfr. UBERTI, 2014a.

¹⁰ Cfr. FUSSI, 2014.

¹¹ Cfr. s.v. *vibrazione* in AA.VV. 1996, p. 943.

¹² Cfr. FRIDERICI, 1618, Cap. VII, Reg. 2.

¹³ Cfr. DODART, ²1731, pp. 144-145. Dodart individuò nei suoni tenuti la presenza di un'ondulazione che non è riscontrabile nella voce parlata, ma che è nella natura stessa del canto:

La voce fissa e la voce caprina

Il vibrato sarebbe, dunque, secondo la fisica acustica, un elemento ineliminabile della voce umana. La formazione del vibrato avrebbe origine «dall'interazione fra l'elasticità del mantice respiratorio e la variabilità della resistenza alla pressione sottoglottidea da parte della laringe. Tale interazione si risolve in variazioni periodiche della pressione polmonare, che provocano corrispondenti allungamenti della trachea. Il legame tra lo sterno e la cartilagine tiroide, costituito dai muscoli sternotiroidei, determina inclinazioni della cartilagine tiroide e stiramenti delle corde vocali, che danno luogo a periodici innalzamenti della frequenza, cioè al vibrato»¹⁴. Le cavità di risonanza hanno, infine, lo scopo di accogliere e amplificare le vibrazioni primarie generate dalle corde vocali¹⁵.

Esistono, al contempo, altri due tipi di emissione vocale che potremmo definire quali versioni patologiche del suono fermo e vibrato, poichè espressione di una deficienza tecnica. Si tratta rispettivamente della voce dura o fissa¹⁶ e della voce caprina o senile, cosiddetta a causa del suo "ballamento"¹⁷. Una preparazione tecnica carente, che si manifesta anche attraverso una respirazione insufficiente, potrebbe determinare, infatti, una rigidità fisica ed avere ripercussioni negative sulla qualità del suono emesso¹⁸. La produzione di un

«Tout le monde ne s'aperçoit pas de cette espece de branle flottant dans les belles voix, qui supposent un degré de force suffisant pour donner lieu à la cause de la difference du son de la voix de chant & de la voix de parole par une ondulation modérée & soûtenue: mais tout le monde s'en aperçoit dans les voix de chant foibles & naturellement tremblantes [...]. Je dis donc que ces voix naturellement tremblantes dans le chant, ne sont pas toujours tremblantes pour la parole». Anche Tartini, negli anni cinquanta del Settecento, sostiene che il vibrato sia una peculiarità della voce umana: «Questo [= tremolo] è modo, che per natura appartiene più al suono, che al canto; sebbene nelle voci umane si trova alle volte questo tremolo dato dalla natura». Cfr. TARTINI, 1961, pp. 15-16. Lo stesso Mozart scrive a tal proposito: «[...] die Menschestimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme». Cfr. BAUER - DEUTSCH 1962, pp. 377-378.

¹⁴ Cfr. UBERTI, 2014a.

¹⁵ Cfr. MARAGLIANO MORI 1988, p. 17.

¹⁶ La Nigro sottolinea che: «Cantando è possibile sospendere la vibrazione del suono volontariamente o meno, ma va detto che la voce della maggior parte di coloro che cantano senza cognizione è invece sempre fissa in quanto generata da un'emissione errata». Cfr. NIGRO 1998, p. III.

¹⁷ Lo Schindler rileva la confusione che cagionano gli odierni docenti di canto negli allievi, mediante un uso incongruo del vibrato e attraverso un'erronea assimilazione della voce ferma in fissa, quindi considerata scorretta. Cfr. MARI - SCHINDLER 1974, p. 23.

¹⁸ Cfr. MARAGLIANO MORI 1988, pp. 104-105.

suono fermo o vibrato necessita, dunque, di un equilibrato assetto pneumofonico, che è la risultante di una partecipazione ottimale e naturale della muscolatura diaframmatico-addominale (fig. 1).

Nelle fonti prese in considerazione emerge con estrema chiarezza il riferimento ad un uso incongruo del vibrato che viene percepito dall'uditore come un suono sgradevole, prossimo ad un isterico belato caprino. Francesco Rognoni Taeggio negli «Avvertimenti alli benigni lettori» scrive a riguardo:

«Il tremolo si fa souente, ma però con gratia, & si deue guardare di non farlo come fanno alcuni senza termine, che paiono capretti»¹⁹.

Anche Christoph Bernhard circa trent'anni più tardi avanza considerazioni simili, parlando esplicitamente di suoni prossimi a belati e, poco oltre, mette in guardia il cantore dal rischio di far degenerare il *trillo* nel verso oscillante dell'animale. È interessante notare come l'autore metta in relazione questo abbellimento con la versione patologica del vibrato che deteriora la qualità del suono:

«Vor allen Dingen aber ist genau Achtung darauf zu haben, daß man im Trill schlagen die Stimme nicht verändere, damit nicht ein Gemäcker daraus werde [...]»²⁰. Vor allen Dingen aber ist genau Achtung darauf zu haben, daß man im *Trill* schlagen die Stimme nicht verändere, damit nicht ein Gemäcker daraus werde»²¹.

Printz si associa ai succitati studiosi, paragonando questa emissione scorretta al belato, oppure al nitrito dei quadrupedi:

«Doch erinnern wir / daß sich ein Sänger sonderlich hüte für einem garstigen Meckern / harten Stossen / Wiehern / und dergleichen Fehlern»²².

¹⁹ Cfr. ROGNONI TAEGGIO, 1620. Gunn attribuirà, alla fine del XVIII secolo, questo tremolio stravagante ai cantanti francesi e aggiunge che, per tale ragione, sono oggetto di scherno. Questa oscillazione è comunemente nota, aggiunge l'autore del testo, con il termine «*chevrotter*», ossia belare come un capretto. Cfr. GUNN, 1793, p. 18.

²⁰ Cfr. BERNHARD, in MÜLLER-BLATTAU, 1963, p. 32. Devo la segnalazione di questa fonte al Prof. Arnaldo Morelli, che ringrazio.

²¹ *Ibidem*, p. 32f.

²² Cfr. PRINTZ, 1678, p. 58. Dodart associerà questo suono tremante a quello di un'anatra o di un corno. Cfr. DODART, 1731, pp. 144-145; su questo argomento vedi anche FUHRMANN, 1706, p. 73; TOSI, 1723, p. 29; RAMEAU, 1760, p. 16.

Tra le cause che possono favorire questo effetto acustico, accanto ad un vero e proprio difetto d'impostazione²³, vi è la fiacchezza organica e la senilità che sono accompagnate da un indebolimento dell'elasticità muscolare. Ancora una volta Bernhard sottolinea come il tremolio nel canto, contrariamente al *tremuliren* da realizzarsi sull'organo, debba considerarsi un *vitium* tipico dei vecchi cantanti che, a causa di un cedimento di tono della struttura fisica, non sono in grado di tenere ferma la voce:

«[...] und insonderheit die Zierde des *fermo* ist daraus zu verstehen, weil das *tremulo*: welches sonst auf der Orgel, in welcher alle Stimmen zugleich *tremuliren* können, wegen der Veränderung wohl lautet :| ein *vitium* ist, welches bey den alten Sängern nicht als eine Kunst angebracht wird, sondern sich selbst einschleicht, weil selbige nicht mehr die Stimme festzuhalten vermögen»²⁴.

Mylius negli anni ottanta del Seicento parlerà di un “tremolo”, da intendersi come un cattivo movimento localizzato all'altezza del collo o della gor-

²³ Tra le cause possiamo annoverare anche le emozioni disordinate e, volendo prendere a prestito le parole di Z. Tevo, possiamo dire che «[...] il timore fa la voce poca, tremola, e spezzata». Cfr. TEVO, 1706, p. 36. Secondo Coma y Puig anche il movimento incontrollato del corpo da parte del cantore determina uno spostamento di posizione del suono, dando origine a una voce tremante. «Tampoco deben ser violentos los movimientos de la mano; quiero decir, con mucha fuerza, sino suaves, subiendo, y bajando naturalmente la mano, pues de otro modo saldria la voz violenta, y podria alterarse el pecho, y sacar una voz trémula». Cfr. COMA Y PUIG, 1766, p. 21 e TOMEONI, 1799, p. 104. Bayly, invece, attribuisce la causa di questo difetto vocale ad un'insufficienza di maniera che è propria dei novizi. «Hereby will be prevented the too common fault, which beginners are liable to, that of relaxing the voice into a fluttering, trembling motion after the manner of all those, who have no command of the voice, and sing in a very bad taste». Cfr. BAYLY, 1771, p. 39. Anche Mozart, nel descrivere la pessima abitudine di Meißner di vibrare con la voce, parla di un canto basato sulla natura, ossia non soggetto ad un metodo rigorosamente acquisito attraverso l'artificio della tecnica. «Meißner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mit der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt – und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wircklich abscheulich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen». Cfr. BAUER – DEUTSCH, 1962, pp. 377-378 e BORGHESE, 1786, p.119.

²⁴ *Ibidem*, pp. 31-32. Dodart scrive a tal proposito: «Tout tremblement involontaire vient de foiblesse». Cfr. DODART, ²1731, pp. 144-145. Anche Nassarre associa ad una debolezza muscolare il tremolio incontrollato del suono. «Ay otras voces con defecto tan notable, que causa pena el oïrlas; y es, porque estàn tremolando, sin poder ajustarse al tono fixo, y parece que tiemblan, quando cantan. La causa de que procede, es de la poca firmeza que tienen los musculos, que ay en las partes vocales, pues estos al esfuerças su exercicio tiemblan, por tener su virtud atenuada, y hazen tremolar la voz». Cfr. NASSARRE, 1723, p. 51.

gia, che va sotto il nome di *ardire* e che si ode solitamente sull'ultima nota di una cadenza. Lo studioso associa questo malcostume nel canto ad una lacuna tecnica strettamente connessa ad una respirazione fissa, riscontrabile soprattutto nelle voci di quei cantori in età avanzata:

«[...] Ardire ist ein zitternder Tremel und schlechte Bewegung / oder nicken des Halses und der Gurgel bey der letzten Note einer Clausul, welches mehr ein Vitium, als ein Kunst-Stück des Singens ist / und gemeinlich von den alten Sängern / welche wegen des steten Athems die Gurgel nicht wohl mehr regieren können / gebraucht wird [...]»²⁵.

Si evince, da quanto esposto, che nell'arco del XVII secolo vi fosse una piena cognizione acustica di un suono incoerente, sotto l'aspetto del vibrato, e delle cause pratiche a cui imputare un simile risultato.

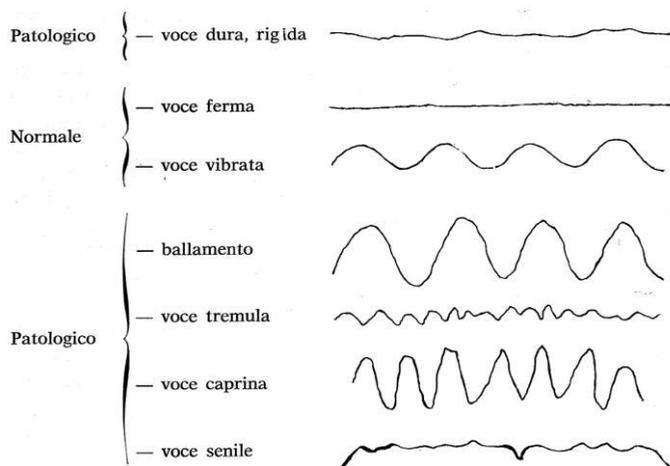


Fig. 1 - Andamento della frequenza e dell'intensità di vari tipi di voce, da MARI - SCHINDLER, 1974, p. 22 (schema B).

²⁵ Cfr. MYLIUS, 1685, (f. E4v). Anche Galeazzi, a distanza di più di un secolo, si serve del termine "tremolo" con un'accezione negativa: «Non manca chi a' suaccennati artificj ne aggiunge un altro detto tremolo [...] per costoro non ingrato, ma queste sono vere verissime stonature, che non posson piacere se non a chi vi è avvezza, e che devono affatto dalla Musica proscriversi presso chiunque di buon gusto è fornito». Cfr. GALEAZZI, 1791, p. 183.

La voce ferma e la voce vibrata nelle fonti cinque-secentesche

I riferimenti alla prassi esecutiva che affiorano nelle fonti trattatistiche cinque-secentesche consentono, tuttavia, di analizzare non soltanto la variante patologica dell'emissione, ma anche le due modalità artistiche d'interpretazione sopraccennate, ossia il canto a voce ferma e a voce vibrata.

Per quel che concerne la voce ferma è interessante riportare quanto scritto da Francesco Severi nell'introduzione ai *Salmi passeggiati*, il quale dispone che:

«l'intonazione s'habbia a cantare adaggio con mettere la voce ferma, et soaue»²⁶.

Al medesimo termine ricorrerà lo stesso Monteverdi all'interno della Prefazione al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* scrivendo:

«[...] La voce del Testo douerà essere chiara, ferma, & di bona pronuntia [...]»²⁷.

Simili disposizioni ci esortano a supporre che accanto ad un'emissione *ferma*, fosse in uso una prassi esecutiva differente, da adoperare in circostanze dissimili a quelle prese in considerazione. Nell'opera monteverdiana la vocalità stabile, invariata e quasi priva di espressività propria di un personaggio narrante, sarebbe stata controbilanciata dalla voce vibrata degli attori che avrebbero suscitato in campo le passioni umane²⁸. Lo stesso Battista Guarini menziona, mediante una lodevole sublimazione poetica, questi due essenziali aspetti come opposti. Egli definisce i modi della voce *tremuli* o, all'inverso, *fermi*, ma entrambi parte integrante delle caratteristiche che si potevano ritrovare e apprezzare nelle performance delle «ugole d'argento»²⁹. Il poeta ricorre,

²⁶ Cfr. SEVERI 1615.

²⁷ Cfr. MONTEVERDI 1638, in TORCHI 1908, p. 133.

²⁸ Cfr. CARERI, 1984.

²⁹ Allo stesso modo Tevo nel descrivere le differenti peculiarità di ciascuna voce, contrappone all'aggettivo *costante* il termine *tremulo*: «Per la varia costituzione dell'organo, si variano anche le voci; onde alcune sono grandi, e piccole; altre acute, e gravi; altri leni, & aspre; costanti, e tremole; forti, e deboli; crasse, e sottili; chiare, e rauche; altre allegre, altre fievoli, e meste, la quale varierà può avvenire dalle naturale costituzione della Laryngie [...]». Cfr. Tevo, 1706, p. 53. Anche il Mancini, un secolo più tardi, nel suo trattato si serve a più riprese di entrambi le espressioni per indicare una diversa modalità di esecuzione: «Della maniera di cavare, modulare, e fermare la voce [...]. Il cantar di portamento, il fermar la voce [...]. [...] e poi vi si

inoltre, al verbo *vibrare* anticipato da *saettare*, quasi a voler tracciare le linee di un suono che fende l'aria come lo scoccare di un dardo.

*Gorga di cantatrice*³⁰.

Mentre vaga Angioletta / Ogni anima gentil cantando alletta, / Corre il mio core, e pende / Tutto dal suon di quel soave canto; / E non so come intanto / Musico spirto prende, / Fauci canore, e seco forma e pinge / Per non usata via / Garrula, e maestrevole armonia. / Tempra, d'argento suon, pieghevol voce, / E la volve, e la spinge / Con rotti accenti, e con ritorti giri / Qui tarda, e là veloce; / E talor mormorando / In basso, e mobil suono ed alternando / Fughe, e riposi, e placidi respiri, / Or la sospende e libra. / Ora la preme, or la frange, or la rafferma; / Or la saetta, e vibra, / Or in giro la mena, / Quando con modi tremuli, e vaganti, / Quando fermi, e sonanti. / Così cantando, e ricantando il core, / O miracol d'amore, / E fatto un Usignuolo, / E spiega già per non star meco il volo³¹.

Il manuale didattico di Bernhard ci fornisce inoltre la definizione di suono *fermo*, che rientrerebbe tra gli artifici in uso nel *cantar sodo*, ossia nel cantare alla *maniera romana*. Egli prescrive che si debba tenere ferma la voce in tutte le note, eccetto nei casi in cui si utilizzano il *trillo* o l'*ardire*. Esorta il lettore apprendista ad eseguire correttamente un suono fermo, mettendolo in guardia dal rischio di far traballare la voce, corrompendone la realizzazione.

«Das *fermo* oder Festhalten der Stimme, wird bey allen Noten erfordert, ausgenommen, wo das *trillo* oder *ardire* gebraucht wird, und insonderheit die Zierde des *fermo* ist daraus zu verstehen, weil das *tremulo* |:

deve unire il brio, l'agilità di voce, il vibrare. [...] quella tal convenevole nota, bisognosa d'essere animata, oppur vibrata». Cfr. MANCINI, 1777, pp. 119, 162, 164, 176.

³⁰ Il Guarini esalta in questo lungo madrigale "canoro", composto nel 1590, il talento vocale di Laura Peperara; cfr. AA.VV., vol. VI, pp. 350-351. Il poeta intrecciò una fruttuosa collaborazione con Luzzasco Luzzaschi dando prova di una «sperimentazione madrigalistica di indubbia avanguardia [...], impegnato a lavorare sul rapporto fra poesia e musica impostato su un legame non più estemporaneo, ma autenticamente mimetico fra le due arti sorelle». Un simile obiettivo non poteva prescindere dalla competenza tecnica dei cantanti. Possiamo dunque supporre che il Guarini avesse piena consapevolezza della prassi esecutiva del tempo, nei cui versi poetici suddetti troviamo un'implicita allusione. Cfr. SELMI, 2003; ACCIAI, GATTI, TAVELLA, 2014, pp. 13-14.

³¹ Cfr. GUARINI 1621.

welches sonst auf der Orgel, in welcher alle Stimmen zugleich *tremulieren* können, wegen der Veränderung wohl lautet :| ein *vitium* ist, welches bey den alten Sängern nicht als eine Kunst angebracht wird, sondern sich selbst einschleicht, weil selbige nicht mehr die Stimme festzuhalten vermögen»³².

Già a partire dalla seconda metà del XVI secolo ci imbattiamo in una fonte che ci consente di riflettere sull'importanza riconosciuta al vibrato sul piano estetico vocale. Nell'opera di Francesco Sansovino, *Delle cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, tracciamo la descrizione delle virtù canore della musica Virginia Vagnoli, in grado di distinguersi tra tutte le altre cantatrici

«[...] per sicurezza nel canto, e per vaghezza & attillatura del modo del cantare, & per dolcezza nella voce e nel tremolo ch'ella leggiadramente usa cantando»³³.

Lodovico Zacconi ci fornisce nel suo trattato, edito negli anni novanta del Cinquecento, la definizione esplicativa della parola *tremolo*:

«Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, e ardire; abbellisce le cantilene³⁴ [...] dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi³⁵, e d'impatronirsi delle gorge [...]. Questo tremolo deve essere succinto, e vago; perché l'ingordo e forzato tedia, e fastidisce: Ed è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; accioché l'uso si

³² Cfr. BERNHARD, in MÜLLER-BLATTAU, 1963, pp. 31-32. Anche Nassarre descrive l'incapacità di alcuni cantori di adattarsi al suono fermo. Cfr. NASSARRE, 1723, p. 51. Hiller suggerisce, invece, di tenere invariato il suono soprattutto nelle note tenute, affinché non vacillino: «Bey dem allen muß sie (= die Stimme) doch auch fest seyn, und selbst in den längsten Haltungen eines Tons weder zittern, noch hin und her wanken». Cfr. Hiller, 1774 in MOENS-HAENEN, 1988, p. 16. Corfe invece, alla fine del XVIII secolo, sostiene che la nota acuta non debba fluttuare o tremare, affinché risulti stabile e invariata: «The high notes should by no means be sung too strong, but fixed sweetly without any fluttering or tremulous motion». Cfr. Corfe, 1799, p. 3.

³³ Cfr. SANSOVINO, 1571, giornata IX, p. 230. Sono grata al Prof. Franco Piperno per la segnalazione di questa fonte.

³⁴ Cfr. ZACCONI 1592, I, c. 55r.

³⁵ I passaggi vanno intesi come passi di agilità improvvisati. Cfr. s.v. *passaggio* in AA.VV. 1996, p. 658.

converti in abito; perché quel continuo muover di voce aiuta, e volentieri spinge la mossa delle gorge, e facilita mirabilmente i principij de passaggi [...]»³⁶.

Secondo la spiegazione zacconiana il *tremolo* dovrebbe coincidere, dunque, con un vibrato vocale³⁷ che se eseguito correttamente, ossia con brevità e soavità, è in grado di impreziosire il canto, mentre il suo uso smodato ed innaturale molesterebbe l'uditorio. L'autore consiglia, inoltre, di convertire il suo utilizzo in consuetudine, perché agevola un corretto funzionamento tecnico e l'esecuzione delle agilità³⁸. Secondo Bovicelli il tremolo dovrebbe corrispondere ad un «tremar di voce sopra ad una stessa nota»³⁹, ovvero ad un'oscillazione scritta sullo stesso grado. Le fonti sembrano suggerirci, quindi, che il vibrato vocale dovesse essere uno dei requisiti necessari affinché un cantante potesse essere apprezzato e stimato da chi l'udiva, e pare confermarlo nella sua opera enciclopedica lo stesso Praetorius, ma mette in guardia il cantore dalla prassi vocale alla quale sono avvezzi i musici nelle scuole:

«Die Requisita sind diese: daß ein Sanger erstlich eine schone liebliche zittern- vnd bebende Stimme (doch nicht also / wie etliche in Schulen

³⁶ Cfr. ZACCONI 1592, I, c. 60r.

³⁷ Il musicologo inglese Thurston Dart sostiene che il vibrato della voce sia un abbellimento musicale alla stregua del mordente o del trillo, contrariamente a quanto sostenuto dalla Nigro che non considera il *tremolo* zacconiano «né come un mezzo enfatico da usarsi quale effetto in funzione espressiva, né un ornamento». Cfr. THURSTON DART 1954, ed. 1967, p. 50 e NIGRO 1998, p. III.

³⁸ Dello stesso avviso sembra essere anche Quitschreiber, il quale sosterrà negli stessi anni che con la voce tremula si canti meglio: «Tremula voce optime canitur». Cfr. QUITSCHREIBER, 1598, f. 2v.

³⁹ Cfr. BOVICELLI, 1594, p. 12. Lo stesso Dieterich nei primi anni trenta del Seicento, nel definire il *tremolo* o *tremulus*, parlerà di un tremolio della voce su una nota sola: «Tremolo oder Tremulus, heist ein Beber / Ist ein Beben der Stimme vber einer Noten auff zweyen Clavibus. Wird ansosten auch Moderante, das ist / Massiger genent / weil er die Stimme fein moderiret vnd massiget. Item Mordante, ein Beisser / weil er allezeit den nechsten Clavem mit ruhret / vnd gleichsam auf den Kamb beisset». Cfr. DIETERICH, 1631, pp. 13-14. Alla fine del secolo anche Loulie, nel precisare il significato del termine *balancement*, parlerà di due o piu brevi aspirazioni su uno stesso suono: «Le *Balancement* sont deux ou plusieurs petites aspirations douces & lentes qui se font sur une Note sans en changer le Son». Cfr. LOULIE, 1696, p. 73. In merito alle disuguaglianze terminologiche con le quali si tenti in paesi diversi di esprimere il medesimo concetto di vibrato si veda MARPUNG, 1750, p. 56.

gewohnt seyn / sondern mit besonderer moderation) vnd einer glatten runden Hals zu diminuiren habe [...]»⁴⁰.

Di un “tremolino” necessario nelle prestazioni, in quanto atto a conferire slancio e vitalità alla nota che accompagna una che diminuisce d'intensità, parla anche Rognoni Taeggio:

«L'Esclamationi si fanno nel discendere scemando a poco a poco la prima voce, e poi dando spirito, e vivacità alla nota che segue con un tremolino. [...] per il più il Tremolo si fa sopra il valor del punto di ciascuna nota»⁴¹.

Mersenne, invece, sottolinea la necessità d'imparare ad eseguire i vibrati, poiché sono adoperati in tutte le tipologie di passaggi. I *tremblemens* hanno, inoltre, una duplice natura in quanto possono essere martellati o non martellati⁴².

«[...] Apres que l'on sçait faire ces tremblemens, qui servent aussi pour toutes sortes de passages, l'on doit apprendre à faire les *ports* de la voix, qui rendent les Chants, & les Recits fort agreables, & qui seuls, estans bien executez, rendent les voix recommandables, encore qu'elles ne puissent faire les tremblemens, soit martelez ou non martelez, car l'esprit reçoit un singulier contentement lors qu'il considere une voix qui se porte comme il faut par toutes sortes de degrez & d'intervalles, & qui tenant ferme sue les principales chordes du mode, qui animent le chant, semblét charmer & transporter l'oreille & l'esprit des auditeurs»⁴³.

⁴⁰ Cfr. PRAETORIUS, 1619.

⁴¹ Cfr. ROGNONI TAEGGIO, 1620. Il termine tremolo ricorre anche in Stierlein. Egli sostiene che il *tremulus* sia un dolce vibrato e che possa essere eseguito lentamente o con rapidità: «Tremulus, ist ein liebliches Zittern und Beben / so in Unisono, oder in einen Thon geschehen muß / da man eine gewisse Zahl geschwinde Noten nacheinander gantz gelinde / bald leiß / bald etwas stärker tremuliren muß [...]. Und muß ein incipient sich so lang üben / und nicht nachlassen / bis er einen solchen tremulum geschwind und langsam nachmachen kan / dann deutlicher schriftlich zu zeigen / als auff solche weiß / ist unmöglich / das übrige muß nur das eigene Judicium selbst geben». Cfr. STIERLEIN, 1691, p. 17.

⁴² Lacassagne più di un secolo dopo parlerà di *martellemens* come di vibrazioni sullo stesso suono: «Il y a aussi des Martellemens si insensibles, qu'on doit seulement les regarder comme de simples Vibrations ou frémissemens sur le même Ton». Cfr. LACASSAGNE, 1766.

⁴³ Cfr. MERSENNE, 1636, p. 355. Anche South attesta l'esistenza di voci vibranti: «Accedit Fidicen trepidans, timideq; labanti / Voce loquens, (tanquam Tremor hic quoq; Musicus esset /

Da quanto detto, quindi, possiamo appurare che nella prassi esecutiva cinque-secentesca fosse annoverato il ricorso ad una duplice modalità di emissione vocale, prerogativa di cantori professionisti⁴⁴.

L'utilizzo incongruo del vibrato

Vi sono tuttavia testimonianze che deplorano un uso inadeguato ed esagerato del vibrato, divenendo causa di un'alterazione dell'effetto musicale. Giovan Battista Doni mette in guardia dal pericolo di abusare del tremolo sui suoni prolungati, che è il modo con cui alcuni cantanti tentano di strappare crescenti encomi da parte del pubblico incompetente. Il "volgo" ignora, infatti, che vi siano circostanze musicali appropriate che giustifichino il ricorso ad un vibrato languido e femminile.

«Alcuni si servono del tremolo similmente in ogni nota lunghetta, il che dicono cantare con brio, cioè con grazia, e vivacità, e con applauso anco del volgo ignorante; il quale non sa discernere il leggadro, e grazioso, dal molle, ed effeminato, quale veramente questo modo di cantare [...]»⁴⁵.

Artis enim saepe est tremulas effingere Voces;»). Cfr. SOUTH, 1667, p. 15. Dodart afferma, attraverso una spiegazione scientifica, che la conformazione stessa della laringe sia in grado di produrre la vibrazione: «La voix, soit de la Parole, soit du Chant, est toute entiere de la glotte dans le Son & dans le Ton: mais l'ondulation qui en fait la difference n'est ni du Son, ni du Ton, ni de la glotte, mais du larynx entier. Cette ondulation paroît dans le son, mais comme circonstance du Son, & non comme partie du son. En un mot elle n'est pas dans le son, que parceque la partie sonante, c'est à dire la glotte, est portée dans un canal flottant, c'est à dire dans le larynx». Cfr. DODART, 1731, pp. 144-145.

⁴⁴ Cfr. DURANTE, 1987 e ROSSELLI, 1993.

⁴⁵ Cfr. DONI, 1633, in A.F. GORI, 1763, p. 133. Bacilly lamenta, invece, l'incapacità di alcuni interpreti di eseguire le cadenze alla velocità adeguata, ottenendo come risultato un tremolio troppo lento in circostanze in cui andrebbe svolto velocemente, e viceversa. Il vibrato che ne risulta è chiamato, in termini dispregiativi, *chevrottante*: «Il y a donc beaucoup de Personnes qui ont de la Voix, sans avoir nulle Cadence; d'autres qui en ont, mais trop lente pour certains endroits où le Tremblement doit estre serré de plus pres; d'autres qui l'ont trop prompte, & mesme trop rude, que l'on appelle vulgairement *Chevrottante*»⁴⁵. DE BACILLY, 1668, pp. 164-165. Anche Vague, come Doni, sostiene che il *balancement* sia un'oscillazione che si ottiene quando si esegue un suono prolungato: «Les Balancements, sont des sons suposés et formés sur le meme Degré. Si après avoir dit mi, Par Exemple, j'en prolonge le son, Et que je le répète avec égalité et vitesse par la meme ouverture de bouche, je fais un balancement. En voilà l'Expression développée». Cfr. VAGUE, 1733, p. 77-78 ; su questo argomento vedi anche PIGNOLET DE MONTECLAIR, 1736, p. 88 e BERARD, 1755. .

Di un impiego smisurato del vibrato, ad esempio, ci rende testimonianza la critica mossa da Pietro della Valle nei riguardi del tenore Giuseppe Cenci, poiché esagerava nell'utilizzo continuo ed eccessivo del *trillo tremolante*⁴⁶.

Il vibrato nel trillo e nel tremolo⁴⁷

Il vibrato è, come accennato precedentemente, una peculiarità intrinseca della voce umana e persiste anche durante l'emissione di un suono fermo, sebbene possa risultare acusticamente meno percettibile.

Una più accentuata fluttuazione del suono sembrerebbe essere, però, alla base di due differenti tipologie di abbellimento, ossia il trillo e il tremolo. Diviene interessante rilevare, infatti, come Pietro della Valle nella circostanza sopra menzionata, accosti ad un abbellimento specifico, ossia al trillo, un aggettivo in grado di suggerire il moto oscillatorio della voce. Questa fonte non rappresenta un caso sporadico; analoghe asserzioni sono rintracciabili in numerosi documenti secenteschi che descrivono il trillo come una vibrazione. Ancora una volta Doni interviene nella discussione definendo il trillo come una *vibratio*⁴⁸ o “increspamento di voce”, in grado di conferire gaiezza al canto, dunque atta ad indicare circostanze liete⁴⁹. Va però distinto dal “tremolamento di voce”, segnalato dall'autore come un “trillo imperfetto”, poiché si rivela più adeguato a soggetti “rimessi e femminili” o a situazioni di “mestizia e di timore”⁵⁰. Da quanto asserisce il trattatista dovremmo desumere, quindi,

⁴⁶ Cfr. DELLA VALLE, 1640, in SOLERTI 1903, pp. 161-162; MACHABEY 1963.

⁴⁷ In questa sede non mi è possibile, data la vastità del tema esaminato, prendere in considerazione la letteratura che affronta il problema dell'esecuzione pratica del trillo e del tremolo. Le fonti selezionate hanno come obiettivo quello di constatare se il vibrato fosse o meno un elemento caratterizzante di entrambi gli abbellimenti.

⁴⁸ Si noti che Doni, nella sinossi posta al termine della sua opera, ponga accanto alla voce *vibratio vocis*, tra parentesi, il termine *trillo*, mentre alla voce *vibratiunculae* fa seguire le parole *trilli* e *tremoli*. Cfr. DONI, 1633, in A.F. GORI, 1763, p. 276. Playford riferisce al lettore che il trillo non è altro che uno scuotimento della gola su una vocale, oppure il tremolio dell'ugola o del palato sulla gola, eseguito su un suono o su una nota: «Our Author being short in setting forth this chief or most usual Grace in Singing, called the Trill, which, as he saith very right, is by a beating in the Throat on the Vowel (a'h) some observe that it is rather the shaking of the Uvula or Pallate on the Throat, in one sound, upon a Note». Cfr. Playford, 1674, pp. 47-48.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 71-72. Anche Dieterich precisa che il trillo corrisponde ad una voce tremante: «Trillo heist ein liebliches Sausen / Ist ein Zittern der Stimme vber einer Note in einem Clave». Cfr. DIETERICH, 1631, p. 16.

⁵⁰ Cfr. DONI, 1633, in A.F. GORI, 1763, pp. 25, 72.

che la distinzione tra il trillo ed il tremolamento riguarderebbe rispettivamente il carattere brioso o dimesso del tipo di vibrato, fortemente condizionato dalla tipologia dell'«affetto» che si vorrà delineare mediante il canto. Anche Mer-senne negli stessi anni accosta al trillo *des Italiens* la parola *tremblement* sulla stessa corda⁵¹. Bernhard nel suo vademecum, redatto a scopo pedagogico, nel descrivere le peculiarità del *Cantar alla Napolitana*, ribadisce quanto già affermato da Doni, ossia che il *trillo*, insieme al *forte* e all'*ardire*⁵², sia meno indicato per descrivere parole dolci o tristi, in quanto adatto a rafforzare le passioni veementi ed intense, richiedendo tempi di esecuzione più veloci:

«Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauche, die Noten ziehe und schleife, oft die je gedachten Kunststücke der *Manier* anbringe, hingegen der *Forte, Ardire, Trillo* etwas weniger alß bei den heftigen *affecten*, daneben muß man in diesel Art *affecten* eine langsamere *Battuta*, in jenen aber eine geschwindere, gebrauchen. Ein mehrers wird ein guter Sänger aus Anleitung seines *judicii*, und anderer Sänger *Exempel* entlehnen»⁵³.

Ad avvalorare ulteriormente questa osservazione si aggiunge il contributo di Printz, il quale precisa che il *trillo* è un tremito della voce e va eseguito con vivacità, mentre il *trilletto* si differenzia per la dolcezza di emissione e non va battuto:

«Trillo ist ein Zittern der Stimme in einer Clave über einer grössern Noten / also / daß das Anschlagen zwar scharf seyn solle / jedoch mit

⁵¹ Egli continua, poco oltre, descrivendo la scuola di Giulio Caccini e sottolinea che: «[...] qu' il nomme *Trillo*, & *Gruppi*, lesquels respondent à nos passages, fredons, tremblemens, & bate-mens de gorge». Cfr. MERSENNE, 1636, pp. 328, 357. Si esprime nei medesimi termini anche Profe, sostenendo che nel trillo la voce produce un tremolio o un vibrato sulla medesima nota ed è contrassegnato in partitura da una *t*: «t, Wo ein solch t über einer Noten stehet / heissen solche Trilli in gemein / das ist / daß man selbige Noten mit tremulirender oder zitternder Stimme singen soll». Cfr. PROFE, 1641, p. 21. Tale definizione sarà ribadita anche da Lange: «Tremolo, Trillo, Wenn die Stimme wird bebend vorgestellet / wird auch wohl mit T angedeutet». Cfr. LANGE, 1688, p. 54.

⁵² Egli nell'illustrare la *Maniera Romana* di canto fa notare che l'*ardire* è un *tremolo* eseguito soprattutto dai *Bassisten* ai quali è concesso il vibrato più che ad altre categorie vocali. Cfr. BERNHARD, in MÜLLER-BLATTAU, 1963, p. 36; MONTEVERDI, c. 1641, f. 104v e STROZZI, 1651, p. 43.

⁵³ *Ibidem*, p. 37. Anche Löhlein negli anni settanta del Settecento ribadirà che queste oscillazioni devono essere commisurate al contenuto del brano: «Diese Bebung muß dem Inhalt des Stückes angemessen seyn». Cfr. LÖHLEIN, ²1781, p. 51.

sonderbarer Manier geschehen muß / welche nicht recht beschrieben werden kan / sondern muß mit lebendiger Stimme gewiesen werden. Trillette aber ist nur eine Bebung der Stimme / so viel linder als Trillo, und fast gar nicht angeschlagen wird»⁵⁴.

In merito alla disquisizione terminologica che sembrerebbe affiorare da tali testimonianze⁵⁵, il Tajetti scrive: «talvolta il termine “tremolo” fu confuso con il moderno trillo o con la ripercussione di note uguali, per cui si ritiene che il referente del termine “tremolo” debba essere un risultato abbastanza simile per l'orecchio del musicista-codificatore antico a tali abbellimenti»⁵⁶.

Risulta, dunque, con estrema chiarezza che nel corso del XVII secolo i cantanti ricorressero a due differenti forme di abbellimento, ossia il trillo ed il tremolo che hanno in comune una vibrazione sonora. L'oscillazione del suono varierà in base alla circostanza musicale e al significato racchiuso nella parola che descrive uno specifico affetto⁵⁷.

Il vibrato e la teoria degli affetti

Il lemma *affetto*, a cui fanno esplicito riferimento sia Doni che Bernhard⁵⁸, racchiude in sé una pluralità di significati, in quanto non sta ad indicare solo ed esclusivamente un *moto dell'animo*. Nel linguaggio musicale sta a designare un «sentimento ed ornamento, espediente esecutivo e risorsa compositiva, manifestazione o simulazione di stato d'animo, di capacità o attitudini

⁵⁴ Cfr. PRINTZ, 1677 e A.B., 1680, p. 44. Vedi anche TOSI, 1723, p. 27 e SPERLING, 1705, pp. 68, 84.

⁵⁵ Pignolet de Montclair sottopone alla nostra attenzione la discrepanza terminologica, esistente in Francia negli anni trenta del Settecento, riguardante la descrizione della nozione di vibrato. Tale oscillazione era nominata al contempo *flatté* dal maestro di viola, *tremblement* minore dal violinista e *battement* dal maestro di canto. Cfr. PIGNOLET DE MONTECLAIR, 1736, p. 88. Un raffronto terminologico dello stesso vocabolo viene chiarito anche da Marpurgh pochi decenni più tardi. Egli sostiene che il corrispettivo francese del termine *Schwebung* o *Bebung* sia *balancement*, mentre in italiano coincide con la parola *tremolo*, e il diminutivo *tremoletto*: «Die Schwebung oder Bebung, frantz. balancement, ital. tremolo, und vermindrungsweise tremoletto. Es ist dieselbe nichts anders, als eine vermittelst des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Thon». Cfr. MARPURGH, 1750, p. 56.

⁵⁶ Cfr. TAJETTI - COLZANI 1983, p. 36.

⁵⁷ Un'approfondita delucidazione sulla polivalenza del termine *affetto* è contenuta nella Prefazione agli *Affetti musicali* di Marini, a cura di Franco Piperno. Cfr. PIPERNO, 1990, pp. XXVII, XXVIII.

⁵⁸ Bernhard parla, infatti, del «*Cantar alla Napolitana oder d'affetto*». Cfr. BERNHARD, in MÜLLER-BLATTAU, 1963, p. 36.

(espressive, esecutive)⁵⁹. Bisogna evidenziare, quindi, un aspetto non secondario, ossia che all'evoluzione del linguaggio musicale e, in particolar modo, della vocalità contribuì in larga misura il tentativo di soddisfare un intento edonistico. I compositori e gli interpreti, spinti dal proponimento di suscitare la «maraviglia dell'affetto»⁶⁰, si servirono di tutti gli elementi retorici e strutturali utili per sedurre ed emozionare il pubblico, al fine di mantenere sempre acceso il loro interesse, allietando ed appagando i loro sensi. Il trillo e il tremolo, in quanto artifici sonori, tentano di raggiungere tale scopo. Essi sono in grado di conferire alla voce umana, mediante una diversa articolazione del vibrato, le sfumature necessarie a rievocare gli *affetti* che la circostanza musicale esige.

Premesso che in questa sede non mi sarà possibile, data l'ampiezza dell'argomento, raffrontare tutte le illazioni puramente teoriche sin qui esposte con le fonti musicali pervenuteci, segnalo un unico esempio che riassume egregiamente quanto dichiarato sinora dai trattatisti sovra citati. Si tratta di una cantata dal titolo *Bizzare pupille* di Mario Savioni contenuta nel manoscritto noto come il «Libro della signora Cecilia» musica⁶¹. Tale composizione si somma, dunque, ai 42 brani del diario di una cantante. Un simile contesto ci consente di supporre che l'interprete di questa serie di componimenti, rigorosamente selezionati, fosse una donna, elemento tutt'altro che trascurabile.

Si riportano di seguito i primi quattro versi poetici messi in musica da Savioni:

Bizzarre pupille / Che far vi credete / A tante faville / Voi pur arderete.

All'ottava battuta il compositore ripete il secondo verso introducendo un tempo *adagio* che sembrerebbe suggerire all'interprete la necessità di indugiare momentaneamente sulla parola *credete*, al fine di calcarne il significato. L'importanza del lemma è evidenziato da una *t* che sovrasta la nota del valore di una minima. Come dovremmo interpretare il simbolo in questione? Si tratterà di un trillo o di un tremolo⁶²? Alla luce di quanto dichiara il Doni⁶³ possiamo dedurre che in tale circostanza un tempo più lento voglia suggerire

⁵⁹ Cfr. PIPERNO, 1990, pp. XXVII, XXVIII.

⁶⁰ Cfr. s.v. *retorica musicale* in AA.VV., 1996, p. 741.

⁶¹ Cfr. MORELLI, 2005.

⁶² I simboli adoperati nella notazione del XVII secolo sollevano numerosi problemi eseguitici; a tal proposito cfr. ACCIAI, GATTI, TAVELLA, 2014, pp.11-12.

⁶³ Si ricordi infatti che la cantata in questione sarebbe stata eseguita da una donna. Vedi nota 42.

un'emissione vocale più dolce e languida accompagnata da un tremolo, volto a rafforzare l'immagine di uno sguardo intenso che persuade chi l'incontra. Anche Corrette negli anni cinquanta del Settecento confermerà che gli italiani sono avvezzi ad eseguire alcune volte il *Balancement* sulle note tenute⁶⁴.

Le battute seguenti segnalano, invece, un brusco cambio di andamento indicato da un *presto*, a cui corrisponde il costruito dei versi corrispondenti che descrivono le scintille scaturite dalla passione. Tutt'altro che casuale risulta la scelta del compositore di affidare la sillaba *re* della parola *arderete* ad una minima col punto della durata di tre battute, che presenta nell'ultima misura la sigla *t*. In questo caso, sulla base di quanto affermato da Bernhard,⁶⁵ si può ipotizzare che la velocità del tempo e l'esaltazione generata dal contenuto dei versi dovessero suggerire all'interprete l'uso del trillo volto a rafforzare l'impeto del sentimento (fig. 2)⁶⁶.



Fig. 2 - I-Rn, Mss. Mus. 141 (oggi conservato sotto la segnatura 71.9.A.33), C. 88v.

Da quanto detto deduciamo, quindi, che al cantante fosse richiesta non solo la capacità di eseguire tecnicamente entrambi gli abbellimenti, ma di servirsene nel momento musicalmente più appropriato, sulla base dell'affetto da esprimere. Doni lamenta, infatti, l'abuso che i cantanti fanno del tremolo su

⁶⁴ Cfr. CORRETTE, 1758, p. 50.

⁶⁵ Si noti che Bernhard studiò a Roma negli stessi anni in cui fu redatto il manoscritto in esame, composto in ambiente romano tra gli anni cinquanta-inizio sessanta del Seicento. Cfr. MORELLI, 2005, p. 309.

⁶⁶ Cfr. *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca nazionale centrale «Vittorio Emanuele II» di Roma*, Roma 1989, pp. 138-141.

ogni nota lunga nella quale si imbattono, poiché non sono in grado di differenziare «il leggiadro, e grazioso, dal molle, ed effeminato»⁶⁷.

Un riscontro crescente di questo fenomeno, altresì in ambito strumentale, potrà essere appurato non solo nei secoli presi in considerazione, ma anche nel corso del Settecento⁶⁸.

A tal proposito è plausibile che un'efficace analogia tra il vibrato vocale e il vibrato strumentale potrebbe apportare significative informazioni sul gusto musicale e sulla prassi esecutiva del tempo. Tra il Cinquecento ed il Seicento si assiste, infatti, ad un tentativo di imitazione della vocalità da parte dello strumentalismo⁶⁹. Lo Zacconi sostiene, nel capitolo XL intitolato *Se tutti gl'Istrumenti Musicali hanno le voci reale: & quali sieno quelli che ne possano produrre del'altre oltre le proprie*, che vi siano alcuni strumenti in grado di emulare la voce umana:

«i Cornetti, le Dolzaine, le Viole, i Violini, & altri simili, i quali possano dare alcune voci di più che non danno gli altri [...] non per via di natura ma per l'arte del Sonatore, et l'esser del instrumento»⁷⁰.

Giovan Battista Doni confermerà, diversi anni dopo, quanto scritto precedentemente da Zacconi, sostenendo al contempo la preminenza del violino

⁶⁷ Cfr. DONI, 1633, in A.F. GORI, 1763, p. 133.

⁶⁸ A proposito del violino Geminiani parla di due tipi di vibrato legati agli affetti: il primo era maestoso nel modo di eseguirlo e pieno di dignità (*Majesty, Dignity, ecc.*); veniva espresso attraverso un continuo crescendo in cui l'arco doveva essere portato vicino al ponticello e il vibrato scaturiva da un suono molto marcato («drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong»); la seconda tipologia avrebbe dovuto suscitare sofferenza e paura (*Affliction, Fear, ecc.*) e la sua esecuzione sarebbe stata più breve, debole e dolce (*shorter, lower and softer*). La terza varietà di vibrato non era legata agli affetti, ma al tentativo di abbellire il suono e sarebbe stata adoperata esclusivamente nelle note brevi (.,it is made on short notes⁶⁹). Cfr. GEMINIANI, 1751, p. 8 e BLANCHET, 1756, p. 122. Anche De Lusse in merito al flauto traverso distingue due tipologie di tremolo: il primo sarà continuo, energico e terminante con forza e diverrà espressione di gravità e paura, mentre il secondo sarà più breve e dolce, utile a descrivere sentimenti di languore e tristezza: «Lorsque le Tremblement est continué en enfant graduellement le son & finissant avec force, il exprime la gravité, la frayeur ; le faisant plus court, plus doux, il exprime l'affliction, la langueur ; & lorsqu'il se fait sur des notes breves, il contribue à rendre la mélodie plus agréable & plus tendre». Cfr. De Lusse, 1760, p. 9.

⁶⁹ Cfr. PIPERNO, 2006, p. 432.

⁷⁰ Cfr. ZACCONI, 1592, I, c. 214v.

sugli altri strumenti, poiché le sue potenzialità lo rendono prossimo alla voce cantata e parlata⁷¹.

«Fra tutti gl'Instrumenti musicali meravigliosa veramente è la natura del violino: poiché niuno ve n'ha [...] che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumenti da fiato) ma nella favella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato ch'è cosa degna di stupore: & questa è sua particolarissima dote»⁷².

Tra gli esemplari che presentano, invece, una riproduzione meccanica del suono e quindi, sotto alcuni aspetti, inalterata, si ricordi l'organo italiano. Il termine *voce umana* sarà adoperato tra il XVI e il XVII secolo, in maniera non univoca, per indicare due differenti registri. Nel primo caso si tratterebbe di un registro ad ancia a tuba corta equivalente al regale⁷³, mentre nel secondo caso indicherebbe un registro labiale accordato in leggero battimento col Principale, conferendo al suono una leggera oscillazione⁷⁴. Un'ulteriore funzione, diffusa sin dalla metà del XVI secolo, prese il nome di «tremolo» o «tremolante» ed era ricavata dalla regolare ostruzione del passaggio dell'aria per mezzo di una pellicola da cui derivava un suono comparabile al vibrato⁷⁵. L'introduzione dei suddetti registri nell'organo comprova, tra il XVI ed il XVII secolo, uno sforzo

⁷¹ Sull'arte dell'ornamentazione del violino barocco cfr. ACCIAI, GATTI, TAVELLA, 2014, pp. 71-188.

⁷² Cfr. DONI, 1640, p. 337. Rousseau ritiene che gli abbellimenti, «le Martellement, le Battement & la Langueur», che la voce umana esegue naturalmente, richiedano dovute specificazioni, nel caso dovessero eseguirsi su uno strumento a corda come la viola. Cfr. Rousseau, 1687, p. 87.

⁷³ Arnaldo Morelli ha dimostrato, ad esempio, che Monteverdi nei due *Magnificat* del *Vespro della B.V.* (1610), nel consigliare l'utilizzo di «Principale et registro delle fife o voci humane» e successivamente di «Principale e Fifara», si riferisca ad un registro ad ancia. Cfr. MORELLI 1994, pp. 31-45.

⁷⁴ L'organaro Costanzo Antegnati nell'opera intitolata *Arte organica*, edita nell'anno 1608, scrive a tal proposito: «Fiffaro il qual da molti vien nominato registro de voci humane, che per dir il vero, per la sua dolce armonia così si può dimandare, il qual registro bisogna suonarlo in compagnia del principale solo ne bisogna metterui altro seco perche parerebbe ogni cosa scordato, & si deve suonar adaggio con movimenti tardi, & legato più che si può». L'autore definisce, dunque, «voci humane» il registro labiale da adoperare sempre col Principale per ottenere un effetto acustico oscillante grazie alla differenza d'intonazione di pochi Hz tra le canne. Cfr. ANTEGNATI, 1608.

⁷⁵ Cfr. TAJETTI – COLZANI 1983, p. 36 e SACHS 1980, p. 459.

di emulazione della voce umana che palesa la piena consapevolezza nel canto delle dinamiche interne di realizzazione del vibrato. Possiamo supporre, quindi, che fosse regolare il ricorso, da parte dei cantori, a questa tipologia d'emissione. Mersenne, ad esempio, nel suo *Traicté de l'Orgue*, opera un raffronto tra il tremolo della voce e l'organo:

«[...] bat de telle sorte qu'il face imiter le tremblement des voix aux ieux de l'Orgue»⁷⁶.

Conclusioni

Dalla documentazione presa in considerazione è possibile desumere, quindi, che nella prassi vocale antica ci si poteva avvalere, a seconda degli specifici proponimenti emotivi, di una doppia modalità di emissione, che consisteva nell'adoperare un suono fermo o un suono vibrato.

I cultori del canto erano pienamente consci delle imperfezioni di *maniera* che si celavano dietro un suono esteticamente incoerente, che degenerava in un'oscillazione caprina della nota eseguita, a riprova del fatto che esistesse una tecnica vocale consolidata e affatto condivisa⁷⁷.

Lo stesso abuso, da parte dei cantanti, di un vibrato vocale che non fosse conforme alla prassi del tempo, poteva metterne in discussione il loro professionismo.

L'utilizzo di questo tremito canoro era, inoltre, regolamentato da prescrizioni che facevano appello anche alla sensibilità musicale e artistica dell'interprete, il quale avrebbe fatto ricorso a un simile artificio nel caso in cui il contesto musicale lo avesse suffragato.

⁷⁶ Cfr. MERSENNE, 1635, p. 72. Anche Dodart sostiene che vi sia qualcosa di simile tra la vibrazione della voce e quella dell'organo. Tale strumento, secondo l'autore, potrebbe essere stato inventato a scopo emulativo del canto: «On voit quelque chose de semblable dans le tremblant de l'Orgue, qui ne change rien au Ton de chaque tuyau, & qui ne peut avoir été inventé que pour imiter la voix du Chant par cette circonstance; ce qu'il ne fait pourtant que fort imparfaitement». Cfr. DODART, ²1731, pp. 144-145 e MATTHESON, 1713, p. 261. Corrette, invece, consiglia di imitare il tremolio dolce dell'organo per l'esecuzione del *Balancement*. Cfr. CORRETTE, 1758, p. 50. Mozart asserisce che il vibrato, una caratteristica naturale della voce, possa essere eseguito anche sugli strumenti a fiato, su quelli a corda e sulle tastiere, ma entro certi limiti altrimenti l'effetto acustico che ne risulterebbe sarebbe prossimo a quello dell'organo quando è stonato. Cfr. BAUER – DEUTSCH, 1962, p. 378.

⁷⁷ Cfr. UBERTI, 2014a.

Ecco giustificata la distinzione tra *trilli* e *tremoli* che il Doni riunisce sotto l'unica voce *vibratiunculae*; entrambi gli espedienti vocali ricorrevano, infatti, all'ausilio di una oscillazione sonora la cui incisività acustica e velocità di esecuzione avrebbero risentito del carattere del pezzo. Il vibrato nel trillo, dunque, sarebbe risultato ben più energico e vitale, in quanto atto a descrivere "affetti" impetuosi e travolgenti, quindi adatto a definire i contorni di un personaggio eroico e intrepido; viceversa il tremolo sarebbe stato adottato nelle circostanze malinconiche e infauste, pertanto utile ad amplificare la natura dimessa e modesta dei ruoli femminili. Ecco giustificata anche la confusione terminologica a cui fa riferimento il Tajetti che sottolinea la tendenza a voler assimilare il tremolo al trillo. La differenza è sostanziale ed è strettamente connessa alla teoria degli affetti.

Nella fase storica presa in esame, infine, assistiamo al tentativo della musica strumentale di assurgere al ruolo di surrogato della voce umana, imitandone le peculiarità, tra cui questa fluttuazione sonora. Attraverso diversi espedienti tecnici, che si diversificano in base alle caratteristiche dello strumento, verranno teorizzate le modalità mediante le quali emulare questo effetto acustico.

In conclusione, alla luce delle fonti sopracitate ed esaminate, risulta opportuno avanzare una riflessione, ovvero se sia plausibile riesumare, mediante gli studi odierni, la vocalità barocca nella sua fase nascente. Un simile sforzo risulterebbe anacronistico e utopistico, poiché il passato restituisce di sé un'immagine deformata, ma lo studioso ha il dovere di non smarrire il desiderio di porsi nuovi quesiti che consentano di osservare il mondo sotto prospettive sempre nuove⁷⁸. L'impulso a cui ha attinto la stesura di questo studio, parziale e circoscritto, è scaturito dalla consapevolezza che nell'ambito musicologico l'argomento in questione non abbia mai assunto la dovuta rilevanza.

L'approfondimento di tematiche inerenti il canto ai primordi dell'età moderna, offrirebbe dapprima ulteriori spunti di riflessione in merito al frequente interscambio tra la vocalità e lo strumentalismo a cui assistiamo in quest'epoca; in seconda analisi non darebbe adito, tra i cantanti odierni che si occupano di musica antica, a controversi dibattiti e pratiche esecutive discutibili che non trovano i dovuti supporti nella documentazione storica e nell'evidenza scientifica⁷⁹.

⁷⁸ Cfr. BLOCH, 1998, p. 37.

⁷⁹ Cfr. UBERTI, 2014b.

APPENDICE

L. Zacconi, *Prattica di musica*, 1592. Egli durante la permanenza presso il convento agostiniano di S. Stefano a Venezia divenne tenore nel coro diretto da Ippolito Baccusi. Redasse il suo trattato a Graz, dopo essere stato assunto come cantore presso l'Arciduca d'Austria⁸⁰.

G.L. Conforti, *Breve e facile maniera d'esercitarsi*, Roma 1593; *Salmi passeggiati sopra tutti li toni Libro Primo*, Roma, 1601 (Avvertimento *Alli studiosi lettori*). Conforti fu compositore e falsettista. Venne assunto come cantore presso la cappella papale nel 1580. La sua opera contiene una vasta gamma di ornamentazioni utili a rendere agile la voce, secondo l'autore, in pochi mesi⁸¹.

G.B. Bovicelli *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Venezia 1594. Egli fu compositore e cantore; il suo scritto racchiude preziose informazioni in merito al canto virtuosistico della prima età Barocca⁸².

F. Severi, *Salmi passeggiati per tutte le voci*, 1615. Severi era un castrato che studiò con Ottavio Catalani, come egli stesso dichiara nella prefazione ai *Salmi*, e fu assunto come soprano presso la cappella papalina nel 1613⁸³.

D. Friderici, *Musica Figuralis*, Rostock 1618. Egli fu *Kantor* presso la *Marienkirche* di Rostock⁸⁴ e la sua opera teorica è espressione dell'influenza esercitata dalla nuova maniera italiana⁸⁵.

M. Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel, 1619. Egli fu compositore, teorico e organista tedesco. La conoscenza della musica italiana, incoraggiata anche dall'incontro con Schütz a Dresda, influenzò significativamente i suoi studi di teoria musicale e lo si evince anche dall'opera summenzionata⁸⁶.

F. Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare, & suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti [...] 1620*. Egli fu flautista e violinista, oltre che compositore, e nel 1620 divenne maestro

⁸⁰ Cfr. SINGER, 2014.

⁸¹ Cfr. NUTTER, 2014.

⁸² Cfr. HORSLEY, 2014.

⁸³ Cfr. TIMMS, 2014.

⁸⁴ Cfr. SADIE, 1990, p. 161.

⁸⁵ Cfr. BURMEISTER, 2007, p. 18.

⁸⁶ Cfr. BLANKENBURG, GOTTWALD, 2014.

di cappella in S. Ambrogio a Milano⁸⁷. La sua dissertazione si articola in due parti e dedica al canto la prima sezione⁸⁸.

G. B. Doni, *Trattato della musica scenica*, c. 1633/35. Doni fu un classicista, filologo e teorico musicale. Nel suo contributo egli fornisce significativi ragguagli sul canto monodico⁸⁹.

M. Mersenne, *Traicté de l'Orgue*, Paris 1635; *Harmonie Universelle*, Paris, 1636. Il matematico, filosofo e teorico della musica francese, intrattenne fitti scambi epistolari nel corso della sua vita con diversi pensatori del suo tempo, tra cui gli italiani Galileo e Doni, dalle cui idee trasse numerosi spunti per le sue opere, tra cui lo scritto succitato⁹⁰.

C. Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, da *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli [...] Libro ottavo*, Venezia, 1638 (Avvertimento). Dal fitto epistolario di questo compositore, inoltre, emerge l'immagine austera di un maestro di canto scrupoloso ed esigente, nonché pienamente consapevole delle problematiche caratterizzanti il canto⁹¹.

P. Della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, Firenze 1640. Egli fu compositore, librettista ed etnografo. Il titolo del testo summenzionato racchiude in sintesi il suo contenuto, ossia un serrato raffronto tra la musica del passato e quella dei compositori a lui coevi.

C. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, c. 1648/64. Egli fu cantore, oltre che teorico della musica e compositore. Durante il suo viaggio a Roma divenne allievo di Carissimi⁹² e questo trattato funge da sintesi tra l'arte vocale italiana e la predilezione per il contrappunto tedesco che egli ereditò dal maestro Schütz⁹³.

W.C. Printz, *Musica modulatória vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst*, Schweidnitz, 1678. Egli fu iniziato al canto da Wolfgang Altus e divenne tenore presso la cappella di corte di Heidelberg, ma fu solo durante il suo viaggio a Roma che approfondì le sue ricerche teoriche che si ripercuoteranno significativamente sui suoi scritti⁹⁴.

⁸⁷ Cfr. HAMMOND, 2011, p. 314.

⁸⁸ Cfr. LATTES, TOFFETTI, 2014.

⁸⁹ Cfr. PALISCA, BARBIERI, 2014.

⁹⁰ Cfr. COHEN, 2014.

⁹¹ Cfr. MARAGLIANO MORI, 1951.

⁹² Cfr. BERNHARD, in MÜLLER-BLATTAU, 1963, p. 5.

⁹³ Cfr. SNYDER, 2014.

⁹⁴ Cfr. BUELOW, 2014.

W. Mylius, *Rudimenta musices, das ist: Eine kurtze und grundrichtige Anweisung zur Singe Kunst*, Mühlhausen, 1685. Egli fu allievo di Bernhard e concepì questo scritto come un manuale pedagogico indirizzato agli studenti che volessero apprendere l'arte del canto, proprio come fece prima di lui il suo maestro⁹⁵.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Fonti di età moderna

- A.B., *Synopsis of Vocal Musick*, London, 1680.
- C. ANTEGNATI, *Arte organica*, 1608.
- B. DE BACILLY, *Remarques curieuses sur l'Art de bien Chanter*, Paris, 1668.
- A. BAYLY, *A Practical Treatise on Singing*, London, 1771.
- J. BERARD, *L'Art du Chant*, Paris, 1755.
- C. BERNHARD, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, c. 1648/64.
- J. BLANCHET, *L'Art, ou les Principes philosophiques du Chant*, Paris, 1756.
- A. BORGHESE, *L'Art musical ramené à ses vrais Principes*, Paris, 1786.
- G.B. BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Venezia 1594.
- J. BURMEISTER, *Musica poetica (1606): augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica auto-schédiastikè (1601)*, A. Sueur e P. Dubreuil (a cura di), Wavre, 2007.
- G. CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1601.
- M. COMA Y PUIG, *Elementos de Musica*, Madrid, 1766.
- G.L. CONFORTI, *Breve e facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata che vorranno, et come si notano. Et questo ancora serve per quei che sonano di viola, o d'altri istromenti da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventar possessore delli soggetti, et far altre inventioni da se fatte da Gio. Luca Conforto*, Roma, 1593.
- G.L. CONFORTI, *Salmi passeggiati sopra tutti li toni Libro Primo*, Roma, 1601, (Avvertimento *Alli studiosi lettori*).
- J. CORFE, *A Treatise on Singing*, London-Bath, 1799.

⁹⁵ Cfr. BASELT, BUELOW, 2014.

- M. CORRETTE, *Le parfait Maître à Charter*, Paris, 1758.
- P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, Firenze 1640, pubblicato da A.F. GORI, in: *Trattati di Musica di Gio. Batista Doni 2*, Firenze 1763.
- DE LUSSE, *L'Art de la Flûte traversière*, Paris, c. 1760.
- M. DIETERICH, *Musica Signatoria Oder Singekunst*, Leipzig, 1631.
- D. DODART, *Supplement au Memoire sur la Voix et sur les tons*, in: *Histoire et Memoires de l'Académie Royale des Sciences*, Paris, 1706.
- G.B. DONI, *Trattato della musica scenica*, c. 1633/35, pubblicato in A.F. GORI, in: *Trattati di Musica di Gio. Batista Doni 2*, Firenze, 1763.
- O. DURANTE, *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver' passaggi, et altri affetti*, Roma, 1608.
- D. FRIDERICI, *Musica Figuralis*, Rostock, 1618.
- M. FUHRMANN, *Musicalischer-Trichter*, Berlin, 1706.
- F. GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un Saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma, 1791.
- F. GEMINIANI, *The Art of Playing on the Violin*, London, 1751.
- J. GUNN, *The Art of Playing the German-Flute*, London, 1793.
- J. A. HILLER, *Anweisung zum musikalish-richtigen Gesange*, Leipzig, 1774.
- J.C. LANGE, *Methodus nova & perspicua in Artem Musicam*, Hildesheim, 1688.
- G.S. LÖHLEIN, *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig-Züllichau, 1774.
- E. LOULIE, *Elements ou Principes de Musique*, Paris, 1696.
- G. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato ..., Rivedute, corrette, et aumentate*. III ed., Milano, 1777.
- F.W. MARPURG, *Des Critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin, 1750.
- J. MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713.
- M. MERSENNE, *Traicté de l'Orgue*, Paris, 1635.
- M. MERSENNE, *Harmonie Vniverselle*, Paris, 1636.
- C. MONTEVERDI, *Combattimento di Tancredi e Clorinda, da Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli [...] Libro ottavo*, Venezia 1638 (Avvertimento), in L. TORCHI, *L'arte musicale in Italia (XIV° secolo al XVIII°) volume sesto. L'opera in musica. Il Poema Sinfonico-drammatico in genere rappresentativo. Secolo XVII*, Milano, 1908.
- C. MONTEVERDI, *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, c. 1641.
- W.A. MOZART, scritto successivamente da M.A. MOZART, *Brief an Leopold Mozart*, Paris, 12 Giugno 1778, in: W.A. BAUER - O.E. DEUTSCH (edito), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen 2*, Kassel, 1962.

W. MYLIUS, *Rudimenta musices, das ist: Eine kurtze und grundrichtige Anweisung zur Singe Kunst*, Mühlhausen, 1685.

P. NASSARRE, *Escvela Musica*, Zaragoza, 1723.

M. PIGNOLET DE MONTECLAIR, *Principes de Musique*, Paris, 1736.

J. PLAYFORD, *An Introduction to the Skill of Musick*, London, ⁷1674.

M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel, 1619.

W.C. PRINTZ, *Phrymis 2*, Sagan, 1677.

W.C. PRINTZ, *Musica modulatoria vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst*, Schweidnitz, 1678.

A. PROFE, *Compendium musicum*, Leipzig, 1641.

G. QUITTSCHREIBER, *De Canendi elegantia, Octodecim Præcepta*, Jena, 1598.

F. ROGNONI TAEGGIO, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare, & suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti [...]*, 1620.

J. ROUSSEAU, *Traité de la Viole*, Paris, 1687.

F. SANSOVINO, *Delle cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia, ²1562.

F. SEVERI, *Salmi passaggiati per tutte le voci*, 1615.

J.P. SPERLING, *Principia musicae*, Budissin, 1705.

J.C. STIERLEIN, *Trifolium Mvsicale*, Stuttgart, 1691.

B. STROZZI, *Cantate, Ariette e Duetti*, Venezia, 1651.

G. TARTINI, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*, 1750, Faks. con introduzione di E.R. JACOBI, New York, 1961.

Z. TEVO, *Il Musico testore*, Venezia, 1706.

F. TOMEONI, *Théorie de la musique vocale*, Paris, 1799.

P. TOSI, *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il Canto figurato*, Bologna, 1723.

VAGUE, *L'Art d'apprendre la Musique*, Paris, 1733.

L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Venezia, 1592.

Opere di carattere generale

AA.VV., *Enciclopedia della musica Garzanti*, Milano, 1996.

AA.VV., *Letteratura italiana Einaudi*, vol. VI, Torino, 2002.

G. ACCIAI, E. GATTI, K. TAVELLA, *Regole per ben suonare e cantare. Diminuzioni e mensuralismo tra XVI e XIX secolo*, Pisa, 2014.

B. BASELT, G.J. BUELOW, s.v. *Wolfgang Mylius*, in Grove Music Online, 2014.

W. BLANKENBURG, C. GOTTWALD, s.v. *Michael Praetorius*, in Grove Music Online, 2014.

M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, 1998.

G. J. BUELOW, s.v. *Wolfgang Caspar Printz*, in Grove Music Online, 2014.

E. CARERI, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo*, in Nuova Riv. musicale italiana, XVIII, 1984.

A. COHEN, s.v. *Marin Mersenne*, in Grove Music Online, 2014.

S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*. Parte 2. /1. Sistemi, vol.4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, 1987, pp. 349-414.

F. FUSSI, *Il vibrato: dalla voce caprina al ballamento di voce*, <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Vibrato>, consultato in data 30 settembre 2014.

S.L. HAMMOND, *The Madrigal: A Research and Information Guide*, New York, 2011.

I. HORSLEY, s.v. *Giovanni Battista Bovicelli*, in Grove Music Online, 2014.

S. LATTES, M. TOFFETTI, s.v. *Francesco Rognoni Taeggio*, in Grove Music Online, 2014.

A. MACHABEY, *Il bel canto*, Milano, 1963.

R. MARAGLIANO MORI, *Monteverdi maestro di canto*, in "Rassegna musicale", 1951.

R. MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce (nella scuola italiana di canto)*, Milano, 1988.

N. MARI – O. SCHINDLER, *Colloquio tra canto e fonia*, Padova, 1974.

G. MOENS-HAENEN, *Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*, Graz, 1988.

A. MORELLI, *Basso continuo on the organ in seventeenth-century Italian music*, Basler Jahrbuch für Musikpraxis, XVIII, 1994.

A. MORELLI, *Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: "il Libro della Signora Cecilia"*, in Vanitatis, fuga, aeternitatis amor. Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag, ed. S. Ehrmann-Herfort, M. Engelhardt, W. Witzemann, Laaber 2005, pp. 307-327.

J. MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel-Basel, 1963.

F. NICOLODI – P. TROVATO (a cura di), *LESMU Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Firenze 2007.

A. NIGRO, *Prefazione*, in C. DALL'ALBERO - M. CANDELA, *Celebri arie antiche*, Milano, 1998.

D. NUTTER, s.v. *Giovanni Luca Conforti*, in Grove Music Online, 2014.

C.V. PALISCA, P. BARBIERI, s.v. *Giovanni Battista Doni*, in Grove Music Online, 2014.

F. PIPERNO, (a cura di), *Affetti musicali, Opera prima*, di B. MARINI, Milano, 1990.

F. PIPERNO, *Modelli stilistici e strategie compositive della musica strumentale del Seicento*, in Enciclopedia della musica, Milano, 2006.

J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera: storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, 1993.

C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, 1940, (ed. 1980).

J.A. SADIE (a cura di), *Companion to Baroque Music*, Londra, 1990.

E. SELMI, s.v. *Battista Guarini*, in Dizionario Biografico degli Italiani, 2003.

G. SINGER, s.v. *Lodovico Zacconi*, in Grove Music Online, 2014.

K. J. SNYDER, s.v. *Christoph Bernhard*, in Grove Music Online, 2014.

A. SOLERTI, *L'origine del melodramma*, Torino, 1903, rist. Bologna 1969.

O. TAJETTI - A. COLZANI, *Aspetti della vocalità Seicentesca*, in «Studi sul primo Seicento», A.M.I.S., Como, 1983.

R. THURSTON DART, *The interpretation of Music*, Londra 1954.

C. TIMMS, s.v. *Francesco Severi*, in Grove Music Online, 2014.

M. UBERTI, *Il comportamento di un modello meccanico come ipotesi sulla formazione del vibrato vocale*, in Convegno AIA 81. Atti del convegno, Roma, 1981.

M. UBERTI, *Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel Garçia*, resoconto del XV convegno europeo sul canto corale, tenuto a Gorizia, <http://www.maurouberti.it/gorizia/gorizia.html>, consultato in data 30 settembre 2014a.

M. UBERTI, *La guerra del vibrato, un equivoco*, http://www.maurouberti.it/vibrato_ts/vibrato_ts.html, consultato in data 30 settembre 2014b.