

Anna Pasetti

**Storia dell'arpa
in occidente**

UT ORPHEUS

LB 41

ISBN 978-88-8109-524-7

© Copyright 2021 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravennana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2021 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

Prefazione	5
1. Mesopotamia	19
2. Egitto	29
3. Grecia	41
4. Roma	61
5. Il Medioevo	73
6. Il Rinascimento e il Barocco.....	121
7. Il Settecento	185
8. L'Ottocento	295
9. Il Novecento	425
Bibliografia per argomenti.....	505
Elenco delle illustrazioni e crediti.....	551
Elenco degli esempi musicali.....	561
Indice dei nomi.....	563

Prefazione

Di tutti gli strumenti musicali che sono stati usati e che si usano tutt'ora, non ve n'è uno il cui aspetto sia più conosciuto di quello dell'arpa, e le cui origini lo siano meno.¹

Mi capita spesso di iniziare i miei lavori con questa citazione.

È un dato di fatto che l'arpa, pur essendo presente nelle fonti in modo imponente e pressoché costante da oltre cinquemila anni, sia uno degli strumenti più trascurati dalla musicologia, per quanto riguarda la sua storia e anche per quanto riguarda il suo repertorio.

Per cominciare una trattazione sulla storia del nostro strumento, la prima questione da affrontare è dunque forse anche la più banale, ma è quella che ci consente di identificare nelle fonti iconografiche l'oggetto della nostra ricerca. In breve: che cos'è un'arpa? Quali sono le caratteristiche che la contraddistinguono dagli altri strumenti a corde?

L'arpa è uno strumento a corde pizzicate caratterizzato dall'aver il piano ideale lungo il quale giacciono le corde che interseca la tavola armonica, verticalmente, non perpendicolarmente, come spesso si asserisce nei testi che parlano di strumenti musicali. Questo fraintendimento piuttosto comune è nato da una imprecisa traduzione della definizione organologica di "arpa" enunciata da Curt Sachs, il padre fondatore della classificazione degli strumenti musicali:

Harfe, ein mit den Fingern gezupftes Saiteninstrument, dessen Saitenebene senkrecht zur Decke des Schallkastens steht.²

Arpa, strumento a corde pizzicate con le dita, nel quale il piano delle corde è verticale rispetto alla copertura della cassa di risonanza.

Il più delle volte, però, il termine *senkrecht* è stato appunto tradotto come 'perpendicolare', ed è così che si è data origine ad uno dei più

¹ "De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins". Cfr. MARC PINCHERLE, *La harpe. Des origines au commencement du dix-septième siècle*, in: "Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire", Paris, 1914-1926, vol. 8, pp. 1892-1927.

² CURT SACHS, *Real Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Bard, Berlin, 1913, p. 177.

comuni malintesi che riguardano l'arpa. Infatti, se uno strumento per poter essere classificato come appartenente alla famiglia delle arpe dovesse avere il piano delle corde perpendicolare alla tavola armonica, allora non si potrebbero classificare come arpe né l'*arpa de dos ordenes* (diffusa in Spagna tra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento), né la *harpe chromatique* (brevettata in Francia negli ultimi anni dell'Ottocento): entrambi questi strumenti, infatti, erano muniti di due file di corde incrociate e quindi collocate su due piani che intersecavano la tavola armonica con angoli chiaramente inferiori a 90°. Nonostante questa evidente aporia, questa definizione è stata comunque ripresa da parecchi studiosi in momenti successivi, praticamente fino a oggi.

Ma si possono fare altre riflessioni: innanzitutto, è corretto affermare che le corde di un'arpa siano sempre pizzicate con le dita? La risposta è no, sappiamo che nel passato esistevano intere famiglie di arpe che si suonavano esclusivamente usando il plettro (in particolare le arpe orizzontali mesopotamiche). Inoltre: si può dire che le corde di uno strumento della famiglia delle arpe giacciono sempre lungo un piano? In generale una tale affermazione si può considerare corretta solo a patto di considerare un piano ideale, un'approssimazione della situazione reale; nel caso però degli strumenti a più file di corde i piani possono essere due o tre, fra loro paralleli o incrociati. Infine: quale significato si deve attribuire al termine "verticale"? Nel linguaggio corrente il termine convoglia l'idea di uno sviluppo longitudinale in altezza, un concetto difficilmente applicabile nel caso delle arpe diverse da quelle della tradizione musicale occidentale; inoltre molto spesso il concetto di verticalità implica quello di perpendicolarità che, come già detto, si deve decisamente respingere.

Altri studiosi hanno proposto altre definizioni, basandosi su criteri diversi. Marc Pincherle, ad esempio, pochi anni dopo Sachs, descriveva l'arpa in questo modo:

Essa comporta essenzialmente un piano di corde di lunghezze ineguali, tese in progressione regolare fra una cassa di risonanza e una mensola di aggancio e destinate ad essere pizzicate a dita nude o, eccezionalmente, suonate col plettro.³

³ "Elle comporte essentiellement un plan de cordes d'inégale longueur, tendues en progression régulière entre une caisse de résonance et une console d'accroche, et destinées à être pincées à vide, ou, exceptionnellement, jouées au plectre." Cfr. M. PINCHERLE, cit., p. 1892.

In questo Pincherle aveva ragione: dal punto di vista strutturale, gli elementi costitutivi imprescindibili di uno strumento della famiglia delle arpe sono due, il cavigliere o manico (che lui chiamava *console d'accroche*, ma che può essere detto anche giogo, collo o modiglione) e la cassa di risonanza. La cassa a sua volta è costituita di tre parti: il guscio esterno, la tavola armonica e la bacchetta che scorre lungo la tavola; le corde sono fissate da un lato al cavigliere e dall'altro alla bacchetta. All'interno della cassa di risonanza vengono talvolta inseriti degli elementi di rinforzo strutturale in legno o anche in metallo, detti "catene" (dalla terminologia liutaria).

Tenendo conto della grande varietà di tipologie esistite nel corso dei millenni, possiamo modificare questa definizione rendendola più inclusiva: l'arpa è un cordofono caratterizzato dall'aver il piano delle corde che interseca verticalmente la tavola armonica, non importa con quale angolo di incidenza, ma senza subire deviazioni a causa di elementi accessori (come per esempio un ponticello).

A questo punto si pone la questione della classificazione delle specifiche tipologie all'interno della famiglia delle arpe in generale.

Pur non essendo di per sé imprescindibile dal punto di vista strutturale, la colonna frontale, per la facilità con cui può essere individuata nelle fonti iconografiche, ha rappresentato spesso il punto di partenza per la distinzione delle arpe in due tipologie fondamentali: le arpe a struttura aperta (*Bügelharfen*, o *open harps*) e le arpe a struttura chiusa (*Rahmenharfen* o *frame harps*). Questa distinzione, anch'essa proposta in prima istanza da Curt Sachs (con Erich von Hornbostel),⁴ fu elaborata in un'epoca in cui la conoscenza delle fonti iconografiche relative agli strumenti della famiglia delle arpe era ancora piuttosto limitata; si riteneva allora che la colonna frontale fosse un'invenzione relativamente recente e che le arpe del mondo antico ne fossero totalmente sprovviste. In quest'ottica l'arpa a struttura chiusa era vista come un'evoluzione di quella a struttura aperta, secondo un criterio, per così dire, migliorativo; lo stesso tipo di visione evoluzionistica veniva esteso poi anche alle tappe successive della storia dell'arpa, quindi l'arpa doppia doveva per forza essere "migliore" di quella con una sola fila di corde, l'arpa a pedali "migliore" di quella senza pedali e l'arpa a pedali a doppio movimento "migliore" di quella a movimento semplice, sempre e solamente in vista dell'ampliamento delle possibilità cromatiche

⁴ Cfr. ERICH M. VON HORNBOSTEL – CURT SACHS, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in: "Zeitschrift für Ethnologie", 46, 4/5, 1914, pp. 553-590.

di uno strumento considerato strutturalmente e quasi irrimediabilmente diatonico.

In realtà l'arpa (come ogni altro strumento) è stata modificata nel tempo in funzione dei cambiamenti del gusto sonoro e dello stile musicale, e non è detto che una specializzazione costruttiva cronologicamente posteriore fornisca maggiori potenzialità esecutive rispetto a una anteriore: esistono infatti musiche scritte per le arpe barocche a due o tre file di corde che non si riescono nemmeno a eseguire con un'arpa moderna, ed esistono brani settecenteschi che possono essere suonati senza sforzo con un'arpa a pedali a movimento semplice ma che pongono problemi insormontabili se suonati con un'arpa a doppio movimento. Gli esempi sono numerosi. La verità è che ogni tipologia di arpa ha avuto il suo ruolo nell'ambito della cultura musicale del suo tempo ed è stata abbandonata nel momento in cui il cambiamento del gusto ha richiesto una diversa produzione sonora: è dunque evidente come sia assolutamente fuori luogo parlare di "evoluzione", se non nel senso di una maggiore specializzazione strutturale contestualmente all'epoca di utilizzo di un certo strumento e di adattamento ai cambiamenti del mondo musicale circostante.

Partendo dunque a mia volta, per comodità, dalla distinzione di base fra struttura aperta e struttura chiusa, ho elaborato due semplici diagrammi riassuntivi: nel primo si può vedere schematizzata la classificazione delle arpe a struttura aperta, mentre il secondo (con le sue continuazioni) rappresenta la classificazione delle arpe a struttura chiusa. Le voci accompagnate da un punto di domanda si riferiscono alle fonti di difficile interpretazione; alcuni termini sono invece posti fra virgolette perché, pur talvolta non condividendone l'uso, ho ritenuto lo stesso di adoperarli, dato che ormai appartengono al linguaggio organologico corrente.

Osservando i diagrammi si noterà che in alcuni casi le voci richiamano caratteristiche strutturali ben precise, mentre in altri ricorrono semplici nomi di strumenti come "arpa irlandese" o *arpa de dos ordenes*: questo accade perché ciascuno di questi nomi contiene in sé una definizione organologica ormai consolidata e, come tale, comprensiva di un certo numero di connotazioni strutturali che vengono date per scontate. Un'altra cosa importante da tenere presente è che nelle linee che congiungono i diversi elementi dei diagrammi, come già detto, non si deve ravvisare nessuna implicazione in senso evolutivo; ognuna di tali linee va letta solo come una differenziazione strutturale entro una tipologia più ampia e, in tal senso, ogni nodo corrisponde a una specializzazione in più rispetto al nodo superiore.

Un'ultima premessa: per "arpa europea" intendo quello strumento che compare nelle fonti dell'alto Medioevo e che costituisce una tipologia completamente nuova rispetto alle arpe del mondo antico. Questa tipologia strutturale, costituita da tre elementi immediatamente riconoscibili e posizionati reciprocamente in modo ben preciso (cassa di risonanza in posizione inferiore, cavigliere in posizione superiore, colonna in posizione frontale), non ha più subito modifiche sostanziali nel corso dei secoli; sono cambiate le tecniche costruttive, i particolari morfologici, i materiali, le dimensioni, le proporzioni fra i tre elementi, è comparsa la componente meccanica (con il quarto elemento, lo zoccolo atto a contenerla), ma, in fondo, l'arpa è ancora oggi quella di allora.

DIAGRAMMA 1

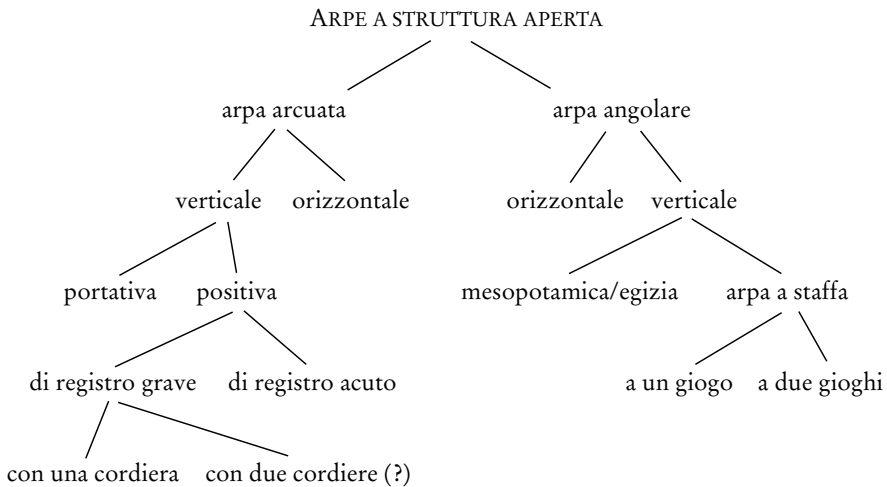


DIAGRAMMA 2

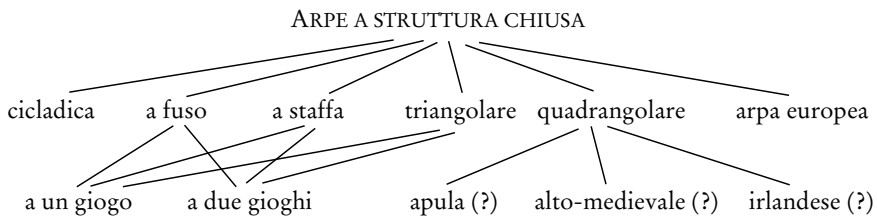


DIAGRAMMA 2 BIS

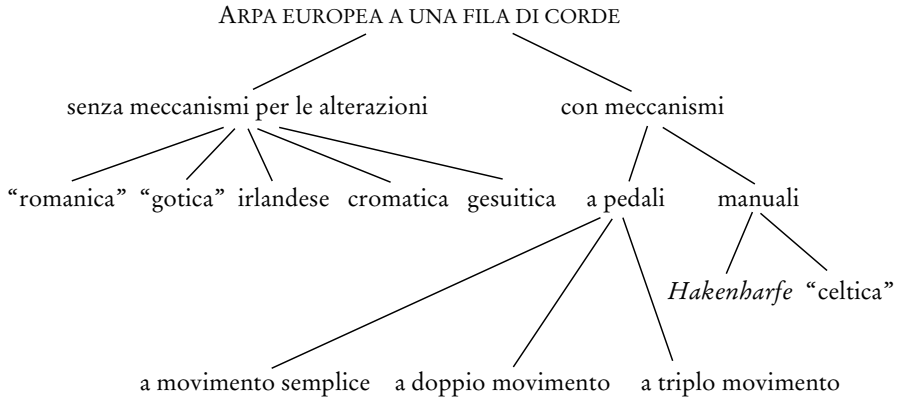
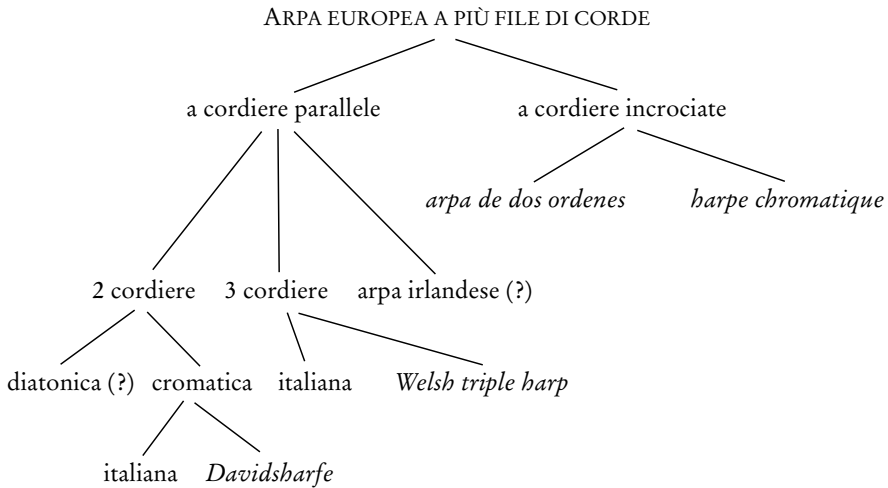


DIAGRAMMA 2 BIS



Passiamo ora a prendere in esame le fonti che ci consentono di ricostruire la storia dell'arpa nel mondo antico, che sono sostanzialmente di tre tipi: iconografiche (spesso le più numerose), materiali (resti di strumenti rinvenuti negli scavi archeologici) e letterarie (citazioni presenti nei testi letterari antichi).⁵

⁵ Nel presente lavoro tutte le traduzioni sono da intendersi curate dall'autrice, a meno che non sia specificato diversamente. Inoltre tutte le citazioni sono state riportate rispettando le grafie originali.

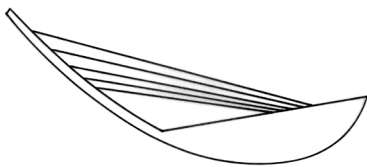


Fig. 1. Arpa arcuata.

Quando si esaminano le fonti iconografiche più antiche, per poter riconoscere il nostro strumento, si deve tenere presente quanto detto all'inizio, cioè che gli elementi costitutivi imprescindibili dell'arpa sono due: cassa di risonanza e cavigliere (giogo, nel caso in cui non vi siano caviglie); a questi si può aggiungere o meno il terzo, la colonna.

Il posizionamento reciproco dei due elementi fondamentali e il modo in cui vengono fissati fra loro stanno alla base di una prima distinzione in due tipologie, fondamentali per lo studio delle arpe dell'antichità e ancor oggi per le arpe etniche e popolari: l'arpa arcuata e l'arpa angolare.

L'arpa arcuata (fig. 1)⁶ ha la cassa di risonanza in posizione inferiore e il manico ne fuoriesce verso l'alto dando l'impressione di costituire un blocco unico con la cassa, anche se quasi sempre le due parti sono costruite separatamente e poi assemblate; questo tipo di arpa, visto di profilo, ha una forma arrotondata più o meno accentuata, dalla quale prende il nome.

L'arpa arcuata è stata la prima a comparire nelle fonti iconografiche; la sua esistenza è attestata in Mesopotamia fin dall'inizio del III millennio a. C. Pochi secoli più tardi essa comparve anche in Egitto, dove assunse un ruolo di assoluto rilievo nella musica sacra e anche in quella profana, come testimonia la gran quantità di fonti iconografiche disponibili, ma relativamente numerosi sono anche gli strumenti veri e propri rinvenuti negli scavi archeologici, che oggi sono visibili nei musei di tutto il mondo. Nel corso del I millennio a. C. questo tipo di arpa si diffuse anche nell'Africa sub-sahariana, in India e in Birmania; oggigiorno è ancora in uso in Africa lungo una fascia territoriale che va dal lago Vittoria fino alla costa occidentale, dal Ciad meridionale fino alla Repubblica del Congo. In Asia è in uso in Birmania (l'odierno Myanmar), oltre che nel cosiddetto Triangolo d'Oro (fra Laos, Myanmar e Thailandia), in Cambogia e in Vietnam; un tipo particolare di arpa arcuata scolpito in forma di cigno era inoltre usato dagli Ostiachi della Siberia occidentale.⁷

⁶ Nel presente lavoro tutte le figure si devono intendere create dall'autrice o appartenenti alla sua collezione privata, a meno che sia diversamente specificato.

⁷ Cfr. BO LAWERGREN, *Acoustics and Evolution of arched Harps*, in: "The Galpin Society Journal", n. 34, 1981, pp. 110-129.

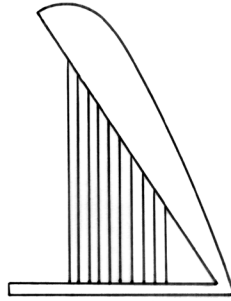


Fig. 2. Arpa angolare.

L'arpa angolare (fig. 2) presenta caratteristiche costruttive completamente diverse. La cassa di risonanza (dalla sommità più o meno arrotondata) è collocata in posizione superiore e il manico viene fissato a incastro alla più sottile delle sue estremità, formando con la tavola armonica un angolo acuto. Questo tipo di arpa comparve nelle fonti iconografiche della Mesopotamia all'inizio del II millennio a. C. e nel corso dei secoli successivi divenne il tipo di arpa più usato in tutto il bacino del Mediterraneo; verso la fine del I millennio a. C. l'arpa angolare si diffuse anche in Cina e in Giappone, ove rimase in uso con alterna fortuna fino ai secoli XVII-XVIII.⁸

Dall'esame delle fonti iconografiche non è solo possibile elaborare una classificazione, ma anche trarre alcune importanti (e talvolta sorprendenti) conclusioni riguardo l'ambiente di utilizzo e la funzione sociale rivestita dall'arpa nel corso dei secoli. Certo, molti lati rimangono oscuri, data la scarsità delle fonti disponibili per certi periodi storici; altre volte, invece, si hanno a disposizione fonti numerosissime che comunque forniscono pochissime informazioni utili, come ad esempio nel caso dell'Egitto, ove i parametri artistici erano talmente standardizzati che dall'esame di centinaia di raffigurazioni di arpe non si riesce a evincere che qualche indicazione relativa alle grandi linee di sviluppo dello strumento. Altre volte invece si deve sopperire alla scarsità di fonti iconografiche ricorrendo a informazioni rintracciabili all'interno di quelle letterarie, come vedremo nei capitoli dedicati alla Grecia, a Roma e all'alto Medioevo. In ogni caso comunque il dato meno realistico di solito è quello che riguarda il numero delle corde: nelle fonti iconografiche esso dipende spesso da fattori contingenti come la tecnica impiegata, lo stile più o meno astratto della raffigurazione o lo spa-

⁸ Cfr. BO LAWERGREN, *Angular harps Through the Ages; a Causal History*, in: "Studien zur Musikarchäologie", VI, *Orient-Archäologie*, 22 (2008), pp. 261-281.

zio a disposizione dell'artista e la sua conformazione (soprattutto nel caso di pitture vascolari su superfici convesse o di miniature), oppure il materiale scultoreo; per quanto riguarda invece le fonti letterarie, si deve ricordare che i numeri nella storia umana e in tutte le culture hanno sempre avuto una loro simbologia, quindi di volta in volta si deve valutare se il numero di corde citato nel testo possa essere realistico o simbolico, o addirittura legato a qualche modo di dire comune dell'epoca.

Un'ultima considerazione sul mondo antico: vorrei rispondere fin d'ora a tutti coloro i quali si domanderanno come mai in questa trattazione non compaiano due grandissime civiltà, cioè quella fenicia e quella ebraica. Il motivo è semplice: allo stato attuale delle ricerche non esiste alcuna prova certa che conoscessero e usassero l'arpa.⁹

Tra il l'VIII e il IX secolo d. C. comparvero in Irlanda, in Scozia e in Gallia le prime fonti iconografiche relative a un nuovo tipo di arpa, formato da tre elementi strutturali posizionati reciprocamente in modo univoco: cassa di risonanza in basso, cavigliere in alto e colonna frontale. Dal punto di vista strutturale, la maggior parte degli studiosi concordano nell'attribuire all'Europa medievale l'invenzione della colonna; in realtà, come già accennato, questo non corrisponde al vero, dato che arpe munite di colonna si ritrovano nelle fonti iconografiche della Grecia classica fin dal V secolo a. C. e ben prima di allora, a voler considerare le raffigurazioni presenti sulle celeberrime statuette delle Cicladi. La vera novità è che dall'VIII secolo in poi la forma triangolare fu l'unica a comparire nell'Europa occidentale: questa tipologia si cristallizzò rimanendo sostanzialmente immutata fino ai nostri giorni, mentre nelle regioni africane ed orientali continuarono a essere usati diversi modelli di arpe riconducibili alle tipologie tardo antiche.

Da quel momento in poi la storia dell'arpa in Europa seguì la storia del gusto musicale e delle diverse epoche culturali, dalle piccole arpe "romantica" e "gotica" si passò alle grandi arpe rinascimentali e barocche a due e a tre file di corde, per poi giungere, in epoca illuministica, alla rivoluzione costituita dall'invenzione dei meccanismi manuali per produrre le alterazioni e quindi dell'arpa a pedali, in tutte le sue forme e varianti costruttive, fino a quella pressoché definitiva elaborata da Erard all'inizio dell'Ottocento.¹⁰

⁹ Cfr. JOACHIM BRAUN, *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, written, and comparative sources*, Eerdmans, Grand Rapids, 2002; ANNA PASETTI, *Non arguta sonant tenui psalteria chorda. L'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo*, Ut Orpheus, Bologna, 2004.

¹⁰ Per un'analisi fisico-scientifica dello strumento cfr. CHRIS WALTHAM, *Harp*, in: "The

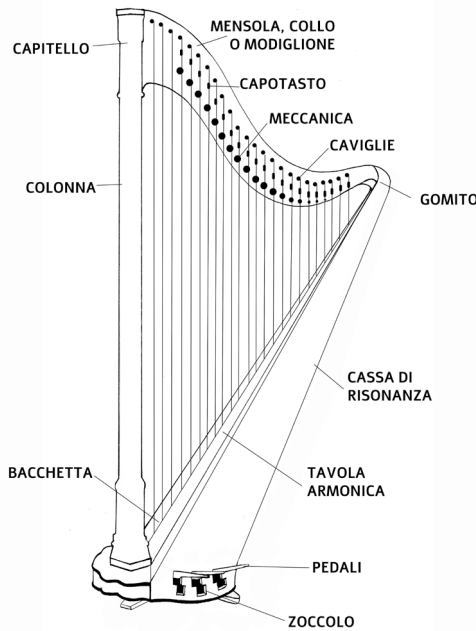


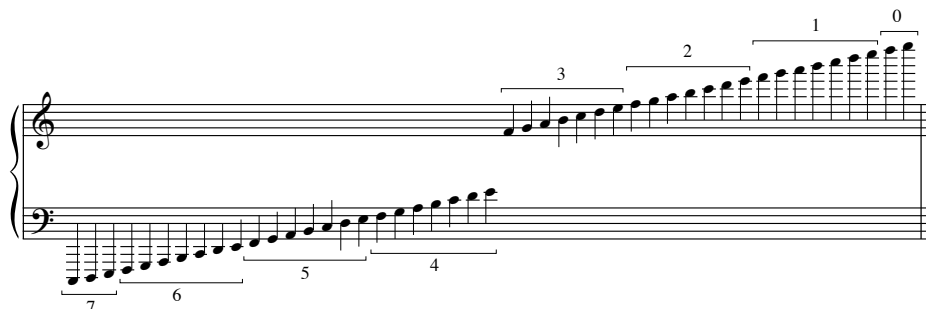
Fig. 3. Arpa a pedali.

Il funzionamento della meccanica si basa su un principio fisico molto semplice: una corda fissata alle due estremità e posta in tensione, quando viene messa in vibrazione produce un suono la cui frequenza dipende dal peso specifico del materiale di cui è composta, dalla sua lunghezza e dal peso della tensione alla quale è sottoposta. Mantenendo costanti lunghezza e tensione, per cambiare la frequenza del suono prodotto non resta che accorciare la lunghezza: questa azione di accorciamento negli strumenti della famiglia dei liuti si esercita tastando il manico, mentre nel caso dell'arpa l'accorciamento della corda viene prodotto da un meccanismo che può essere azionato dalle mani oppure dai piedi, tramite l'uso dei pedali.

L'arpa a pedali (fig. 3) è costituita da quattro elementi strutturali: in alto c'è il modiglione (detto anche cavigliere, collo o mensola), costruito in legno stratificato e rinforzato dalle piastre metalliche (generalmente in ottone) che racchiudono al loro interno le leve della meccanica. Sul modiglione sono infisse le caviglie che servono ad agganciare ed accordare

le corde, che in una moderna arpa da concerto sono 47, per un'estensione totale che va dal Do₇ al Sol₀. Al di sotto delle caviglie vi sono i capotasti che fissano la lunghezza della porzione vibrante di ciascuna corda a seconda della nota da produrre; proprio la successione di tali lunghezze determina la caratteristica forma a 'S' del modiglione. Ancora al di sotto dei capotasti vi sono i dischetti con le forchette che, ruotando, letteralmente strozzano la corda, accorciandone la porzione vibrante e innalzandone così il suono di un semitono. I dischetti sono azionati da un sistema di leve interne al modiglione, collegate a sette tiranti posizionati all'interno della colonna cava; questi tiranti sono a loro volta collegati ai sette pedali che fuoriescono dallo zoccolo. Rispetto a chi suona, tre pedali sono collocati a sinistra (Re, Do e Si) e quattro sono a destra (La, Sol, Fa e Mi); quando un pedale viene premuto si alterano di un semitono tutte le corde con lo stesso nome lungo tutta l'estensione dello strumento: ad esempio, premendo il pedale del Do, si alterano tutti i Do, premendo il pedale del Re si alterano tutti i Re, e così via.

Le corde di una moderna arpa a pedali sono fatte di diversi materiali: le corde più acute (le più corte) possono essere di budello, ma più spesso viene preferito il nylon (o altri materiali sintetici), per la maggior resistenza alla rottura; le corde centrali sono in budello, mentre le più lunghe hanno un'anima di filo di acciaio e sono rivestite da un avvolgimento a spire che serve ad appesantirle così da poter produrre i suoni più gravi senza dover ricorrere a corde di lunghezza eccessiva. Per comodità dell'esecutore le corde sono colorate in modo da poterle distinguere facilmente: i Do sono rossi e i Fa sono neri. La numerazione delle ottave nell'arpa avviene in modo inverso rispetto a quella convenzionale internazionale: l'ottava più acuta è la n. 0 e la più grave la n. 7; inoltre le ottave si contano a partire dalla nota Mi e non dal Do (un retaggio settecentesco), secondo lo schema seguente (che adotterò nel corso della mia trattazione):



Estensione della moderna arpa da concerto a 47 corde.

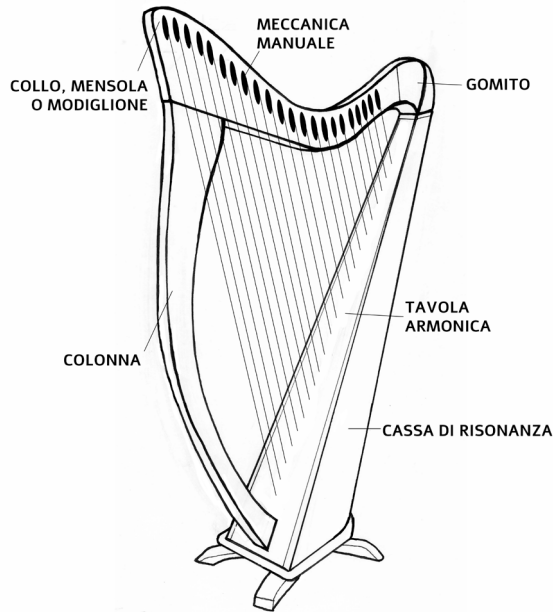


Fig. 4. Arpa celtica.

Le arpe munite di meccanismi ad azione manuale sono oggi generalmente note in Italia come “arpe celtiche”¹¹ (fig. 4). Pur essendo ormai entrata nell’uso comune, tale denominazione può risultare decisamente fuorviante, dato che storicamente le popolazioni di origine celtica pare non abbiano mai usato strumenti della famiglia delle arpe, almeno fino ai secoli VIII-IX d. C., quando l’arpa giunse nelle isole britanniche dalle regioni del nord Africa, verosimilmente in seguito agli spostamenti dovuti al fenomeno monastico. Questa denominazione ha cominciato ad essere usata all’inizio del XX secolo per denotare le piccole arpe senza pedali con un numero ridotto di corde, che erano state create già verso la fine del Settecento a imitazione delle arpe irlandesi rinascimentali, allo scopo di riscoprire e valorizzare la tradizione musicale popolare in lingua gaelica. A differenza delle loro progenitrici irlandesi, le arpe celtiche sono munite di una serie di levette (una per ciascuna corda) che possono essere azio-

¹¹ Nei paesi anglofoni si usa la locuzione più appropriata di “lever harps”, ossia “arpe a levette”.

nate manualmente: così facendo ciascuna di esse preme la corda contro un capotasto accorciandone la porzione vibrante e producendo l'alterazione di un semitono. Anche per le arpe celtiche generalmente si usano corde di nylon per gli acuti, di budello per la regione intermedia e di metallo per i bassi, pur con spessori molto più sottili.

L'arpa classica (così come la celtica), si suona usando solo quattro dita per ciascuna mano: pollice, indice, medio e anulare, con i polpastrelli; nel passato vi sono state alcune scuole che hanno proposto l'uso anche del mignolo, ma sono stati casi sporadici. La mano si tiene col pollice in alto e le altre dita rivolte in basso, così come si può vedere nella figura tratta dal volume *Mes Exercices en forme de Méthode pour la Harpe*, del grande arpista belga Félix Godefroid (fig. 5).¹²

Un ultimo avvertimento ai cortesi lettori: ho scelto di concludere la mia trattazione più o meno con la fine del XX secolo e per certi argomenti anche un po' prima. Andando avanti avrei dovuto oltrepassare la storia e sconfinare nella cronaca.

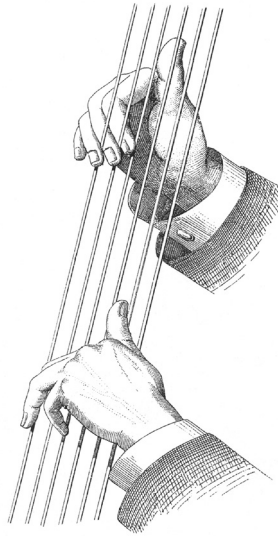


Fig. 5. Corretta posizione delle mani secondo Félix Godefroid.

¹² Cfr. FÉLIX GODEFROID, *Mes Exercices en forme de Méthode pour la Harpe*, Durdilly, Paris, s.d. [ca. 1850], p. III.