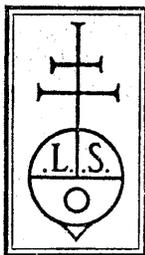


Luigi Rovighi

Problemi di prassi esecutiva barocca
negli strumenti ad arco



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXIV



Estratto da:

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA

Vol. VIII, 1973 - n. 1

9/10/1975

Mr. P. Gatti All'Accademia Filarmonica
di Bologna Maggio 2013



PROBLEMI DI PRASSI ESECUTIVA BAROCCA NEGLI STRUMENTI AD ARCO

La ricerca sulla prassi esecutiva barocca, già molto approfondita nel settore degli studi cembalo-organistici, ha ottenuto in questi ultimi tempi risultati di vivo interesse anche per quanto riguarda gli strumenti ad arco e il violino in particolare. Ma bisogna notare che il campo violinistico moderno è sempre stato tendenzialmente alieno dall'accettare precetti lontani dalla recente tradizione, legata a una interpretazione soggettiva del testo. L'attuale gusto esecutivo, senza operare sostanziali distinzioni stilistiche, pone artificiosamente sullo stesso piano musiche delle più diverse epoche; se infatti oggi, nel migliore dei casi, i testi antichi vengono letti con uno scrupolo filologico che pure spesso non va oltre l'apparenza della scrittura musicale, ancora non è stato intrapreso, specialmente in Italia, il fondamentale studio della tecnica e dell'espressione strumentale barocca, per cui nelle esecuzioni ogni prospettiva storica viene di fatto annullata.

È però già stata avvertita l'inautenticità di questa situazione e di questo atteggiamento; perché gli aspetti della prassi riguardanti la tecnica violinistica, e la concezione ritmica, rappresentano « problemi vitali che toccano direttamente e profondamente la sostanza stessa della musica e la delicata nostra posizione nei riguardi dell'opera antica ». È perciò « doveroso e per la ricerca musicologica e proprio per la prassi musicale rifarsi ai modelli autentici del passato »¹.

Ma le scuole violinistiche, come si è detto, sono tuttora legate alla tradizione esecutiva tardo-romantica che tende ad avvicinare i testi antichi all'ambito storico degli esecutori, e non si sono ancora

¹ C. GALLICO, in *Studi Corelliani - Atti del I Congresso Internazionale (1968)*, Quaderno n. 3 della « Rivista Italiana di Musicologia », (1972), p. 145; L. F. TAGLIAVINI, *ibid.*, p. 114.

iniziate a quel metodo storicistico che impone ormai un opposto atteggiamento dell'esecutore verso il testo². Questo metodo di ricerca, trascurata la figura accentratrice dell'interprete romantico, valorizza al contrario l'individualità delle fonti e considera il valore specifico dei periodi storici; è perciò orientato verso l'acquisizione di una autenticità stilistica e testuale. Mentre da tempo la pratica cembalo-organistica e musicologica è stata rinnovata da questa critica metodologica, a tutt'oggi la letteratura per archi del Sei-Settecento, dalle sonate ai concerti grossi, viene alterata dalla tecnica strumentale moderna che realizza sotto il suo comune denominatore anche i testi antichi: il tipo di sonorità ottenuto attualmente sugli strumenti ad arco, legato a due costanti – la *cavata* e il vibrato ininterrotto – che non trovano riscontro nella tecnica barocca, costituisce una vera e propria lente deformante che viene a porsi fra il testo originale e l'ascoltatore.

Anche certe tendenze teoriche collegate, negli anni passati, agli studi dell'estetica idealistica sul tema dell'interpretazione, sono state favorevoli a un sommario intervento modernizzatore sulla realtà grafica e storica della pagina musicale³. Ma ormai non si può più trascurare il processo di individuazione stilistica in atto, che risponde a una esigenza di verità e di chiarezza nel metodo interpretativo; il significato originario dell'opera barocca può essere inteso solo al di fuori di ogni mediazione arbitraria, non necessaria né richiesta dall'intelligenza e dalla sensibilità dell'ascoltatore moderno. Solo dopo la preliminare e obiettiva indagine sul testo e sulla prassi esecutiva si potrà riconoscere, nel campo dell'interpretazione vera e propria, un

² Qualche rara scuola violinistica all'estero (Bruxelles, Amsterdam, Vienna) ha già cominciato l'operazione di recupero di un'autenticità esecutiva.

³ L'affermazione idealistica del carattere necessariamente creativo di ogni attività artistica, e quindi anche dell'interpretazione, non permetteva di porre il problema esecutivo nella completezza degli effettivi rapporti storici fra interprete e testo musicale. Questa posizione idealistica portò infatti, nel campo della speculazione teorica, a due soluzioni radicali e opposte per cui l'esecuzione venne considerata o un puro fatto tecnico – essendo riconosciuta solo all'autore ogni possibilità creativa – o al contrario un momento realmente e assolutamente determinante nella creazione musicale. Quest'ultima concezione, che accentua la componente soggettiva nel rapporto fra esecutore e testo, prevalse nelle tesi più aperte alla complessità dell'esperienza musicale concreta, contribuendo ad avallare superficialmente, senza obiettive indagini, la più larga libertà che ancora oggi viene concessa all'interprete-*creatore*.

largo margine soggettivo all'azione dell'esecutore, entro i precisi limiti dettati dalla ricerca testuale e pratica.

I documenti sulla prassi barocca sono tanto numerosi da fornirci un quadro completo ed esauriente di una tecnica strumentale – di cui specialmente vorremo trattare – che crea i suoi mezzi espressivi in modo molto distante da quello odierno; dovremo constatare infatti come la principale caratteristica della tecnica antica sia determinata, al contrario di ciò che avviene oggi, dalla prevalenza assoluta della dinamica dell'arco nella produzione e nell'espressione *di ogni singolo suono*. Questa capillare espressione dinamica, che risulta da una particolare condotta d'arco ariosa e continuamente sfumata, definisce un atteggiamento stilistico che è ormai del tutto estraneo alla odierna pratica, dominata da una *cavata* sostenuta anche nella varietà del colorito; mentre nel vasto ambito del barocco la dinamica « smorzata » su ogni nota sta alla base del gusto e della generale prassi vocale e strumentale. Potremo rilevare come autori di aree ed epoche affatto diverse parlino a questo proposito in modo del tutto univoco, in modo da condizionare anche le pur importanti differenziazioni esecutive fra le varie scuole.

Il suono barocco – e anzi ogni singolo suono, ciò che è più difficile intendere oggi – acquistava vita solamente per mezzo di questa accentuazione dinamica, del tutto indipendentemente dalla mano sinistra e dal vibrato; elemento quest'ultimo assolutamente accessorio, usato non più frequentemente di un qualsiasi altro abbellimento. L'accentuazione veniva anche favorita dall'arco convesso del tempo, molto più morbido dell'attuale, che per la sua stessa forma era atto a produrre un massimo centrale di intensità. Potremo osservare tanto per la musica strumentale che per quella vocale, come fin dal primo Seicento ogni singola articolazione della parola o dell'arcata venisse resa con *affetto* per mezzo di un colore suo proprio, indipendente dalle normali indicazioni dinamiche; per questo molti autori riconoscevano la limitatezza del suono organistico e cembalistico proprio nell'impossibilità di ottenere su questi strumenti il chiaroscuro su ogni nota⁴. Questo colorito d'arco e di voce, di penetrante ma com-

⁴ Riporteremo più avanti i giudizi di M. MERSENNE, F. COUPERIN, S. MAFFEI, Ph. Em. BACH (pp. 61 sgg.).

posta forza espressiva, era rappresentato, per le note di un certo valore, da un crescendo-diminuendo (la « messa di voce ») e, per le note piú brevi, solo da un veloce diminuendo a volte esplicitamente scritto ma generalmente sottinteso⁵. Specie nei tempi lenti l'inflessione d'arco veniva impressa costantemente, quando l'esecutore non si servisse altrimenti di trilli, « tirate », « diminuzioni », nella sua necessaria opera di integrazione del testo; mentre il *tremolo* (il nostro vibrato) non incideva nell'espressione del suono barocco piú degli altri ornamenti occasionali: esso era comunque, come vedremo, molto diverso dall'attuale vibrato per modo di produzione e ambito espressivo.

Dal punto di vista odierno si tratta di effettuare, per la produzione del suono almeno fino a tutto il Settecento e ai primi anni dell'Ottocento, un'inversione di fronte: dalla mano sinistra alla destra, dal vibrato all'arco; in tutti gli autori del tempo troveremo molti esempi, anche di grafica evidenza, di questa capillarità del colore che è veramente l'anima dell'espressione barocca. Dal Caccini fino al Tosi e al Mancini per la trattatistica vocale⁶ – e noi strumentisti che dalla voce dobbiamo prendere esempio « si afforzeremo da quella imparare e imitarla »⁷ – dal Ganassi al Geminiani, dal Mersenne al Quantz per l'arco⁸, le indicazioni sullo « smorzar di voce » – assieme ai precetti sull'impugnatura dell'arco⁹ – modificano totalmente l'attuale concetto di *cavata* determinata da una sostenuta intensità di suono, e ci riportano alla trasparenza della mutevole dinamica che era necessaria anche per la chiarezza della tessitura polifonica. Le continue e veloci variazioni di luce e ombra su ogni nota esprimono e

⁵ Sulle note non molto lunghe, il crescendo segnato dagli autori (◀) si converte subito, col finire dell'arcata, in un effetto di diminuendo. Vedremo come Geminiani, per esempio, ad ogni segno di crescendo sottintenda un diminuendo.

⁶ G. CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze 1601, Marescotti; P. F. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bologna (1723), Lelio dalla Volpe; G. B. MANCINI, v. nota 51.

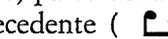
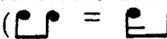
⁷ S. GANASSI, *La Fontegara*, Venezia (1535, presso l'autore), cap. I. Le citazioni, anche in seguito, sono riportate nella pura trascrizione diplomatica.

⁸ S. GANASSI, *Regola Rubertina*, Venezia (1542, presso l'autore); F. GEMINIANI, *The Art of Playing on the Violin*, London 1751, [Johnson]; M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris 1636-37, Cramoisy-Ballard; J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, J. F. Voss; Breslau 1789, Korn.

⁹ Vedi nota 92.

caratterizzano con improvvise fluttuazioni di suono la « sneruata dolcezza » e la « grazia marauigliosa »¹⁰ che definiscono lo spirito dello stile *affettuoso*.

L'accentuazione dinamica – che esamineremo in seguito nei suoi aspetti attraverso ampie citazioni – aprirà alla tecnica strumentale moderna una nuova e autentica dimensione stilistica barocca¹¹. Di conseguenza profondi riflessi si avranno anche sulla stessa prospettiva critica, perché sostanziali modificazioni ricevono, in questa luce, elementi di giudizio e qualità essenziali del discorso musicale come la cantabilità strumentale e l'espressione melodica.

Un altro importante problema che si pone per la prassi esecutiva nel Sei-Settecento è quello ritmico, riguardante in primo luogo un tipo di accentuazione prosodica barocca che è oggi ancora del tutto inconsueto specialmente nel campo degli strumenti ad arco. Dovrà essere cioè inteso il senso quantitativo che veniva attribuito a ciascuna nota secondo la posizione *buona* o *cattiva* – su tempo forte o debole – occupata nella battuta. Incrementando poi questa differenziazione prosodica di carattere generale, l'esecutore poteva stabilire, in molti casi, un diverso rapporto lineare nella struttura musicale, mediante una vera e propria alterazione delle durate scritte. L'esame delle testimonianze relative a questa indeterminatezza ritmica della scrittura ha da tempo rivelato che esistevano varie possibilità di operare tipiche mutazioni nei rapporti di valore effettivamente notati nella battuta, mentre gli stessi valori nel campo semantico odierno hanno perso qualsiasi significato che non sia quello esplicitamente espresso. Per fare riferimento a due esempi-limite che comprendono le più varie sfumature, parte della durata di una nota poteva essere attribuita alla nota precedente () o seguente (). Dall'evolversi e dal differenziarsi del concetto di questa *sprezzatura ritmica*, come la definisce il Caccini in senso esteso anche alla libertà agogica¹², si potranno delineare i diversi tipi di *ineguaglianza* da attribuire a

¹⁰ C. BARTOLI, *Ragionamenti Accademici*, Venezia 1567, de Franceschi, pp. 35, 37.

¹¹ Si veda anche, per la dinamica dell'arco barocco, l'articolo di S. BABITZ, *Differences between 18th century and modern violin bowing*, in «The Score and Ima Magazine», (marzo 1957).

¹² G. CACCINI, *op. cit.*, prefazione.

note fra loro uguali, secondo l'intendimento dei vari autori. Anche questo aspetto della prassi meriterà un'indagine particolare non solo perché il campo degli strumenti ad arco venga aggiornato ai recenti studi musicologici, ma perché venga posto in luce come il ritmo espressivo, anche nella pratica degli strumenti a tastiera, non sia oggi ancora entrato nell'uso comune con quella generalità e frequenza consigliate dagli autori dell'epoca¹³.

Accenniamo solamente poi ad altri aspetti importantissimi della prassi, che andranno separatamente studiati: dalla definizione dell'organico nelle esecuzioni strumentali, alla realizzazione del basso continuo; dalla realizzazione dell'ornamentazione all'improvvisazione libera delle fioriture. Lo studio di questi complessi problemi, condotto sull'ampia documentazione teorica, potrà essere integrato in campo filologico con l'indagine sui manoscritti originali o sulle fonti a stampa – specialmente quelle incise all'acquaforte, più fedeli – per approfondire l'aspetto reale degli abbellimenti, delle arcate e di ogni altro particolare di tecnica e di espressione legato all'interpretazione del testo¹⁴. Per ogni singolo autore e per ogni determinata epoca possono venire in luce, dall'esame dei manoscritti e delle stampe originali, elementi di prassi molto importanti che non sono mai stati razionalmente raccolti e adeguatamente considerati e studiati.

Si deve dire infine, ma con particolare evidenza, che i nostri strumenti dovranno essere rimessi nelle condizioni originali di liuteria e di accessori, in modo da poter ricreare sonorità autentiche e profondamente caratterizzate oggi perdute. Si sa che tutti gli antichi strumenti ad arco, a cominciare dai primi anni dell'Ottocento, hanno subito ampie manomissioni dettate dalle esigenze di ampiezza sonora legate all'incipiente gusto romantico, alla diffusione del pianoforte,

¹³ Ripoteremo nell'ultima parte dell'articolo qualche citazione sul problema ritmico.

¹⁴ È importante distinguere l'*incisione* dalla *stampa*; l'incisione fatta a stilo sulla cera poteva rispecchiare pienamente il manoscritto, mentre la stampa poteva usare solo i caratteri mobili prefabbricati che la bottega aveva a disposizione per cui spesso molti segni di abbellimento e di espressione dovevano essere omessi, e passi a note doppie dovevano essere ridotti, nella stampa, a note semplici. Quindi dalla classificazione del tipo di impressione nascono ulteriori possibilità di giudizio e di scelta per l'interprete. (Si veda a questo proposito lo studio di ADRIANO CAVICCHI su *La Musica per violoncello solo di Giuseppe Jacchini* che apparirà in uno dei prossimi numeri di questa rivista).

all'infoltimento dei *legni* e degli *ottoni* negli organici orchestrali. Dovremo curarci oggi di riportare gli strumenti ad arco, per l'esecuzione della musica barocca, alle condizioni d'origine¹⁵. Principalmente la *catena* di dimensioni ridotte rispetto all'attuale, il manico perpendicolare al corpo del violino – e di conseguenza un ponticello molto basso – e le corde di budello puro, ridimensioneranno la quantità e il timbro del suono, e ciò avrà un particolare significato anche rispetto al riequilibrato rapporto sonoro e timbrico col cembalo. La forma convessa dell'arco antico poi, che determina una *resa* centrale di suono più ampia e morbida e favorisce, come si è detto, una naturale accen-tuazione, corrisponde con fisica evidenza ai dettami dell'estetica dinamica del tempo: anche quest'arco diventa strumento essenziale e indispensabile per una corretta prassi esecutiva barocca.

Come leggeremo negli autori dell'epoca, ogni elemento di questa prassi è stato dettato da un'esigenza espressiva – che naturalmente dovrà sempre giustificare le nostre scelte pratiche – o di quest'esigenza ha condizionato imprescindibilmente la realizzazione e la cifra stilistica. Perciò solo la fedeltà alle norme e ai modelli antichi potrà riportare nel suo ambito originario l'attuale stile esecutivo barocco; a questo scopo l'esecutore dovrà superare un grande disagio iniziale causato principalmente dalla necessaria rinuncia all'odierno tipo di *cavata* e di vibrato, a favore di una espressione sostanziata dalla dinamica dell'arco. Le indicazioni originali creeranno dei limiti in rapporto agli schemi espressivi già acquisiti dalla pratica odierna e alle possibilità tecniche ormai assimilate e applicate a priori senza alcuna distinzione a qualsiasi tipo di musica; verranno così a determinarsi una tecnica, un'espressione, una sonorità particolari per le quali il *violino barocco* si dovrà porre, rispetto al violino attuale, come strumento autonomo, non diversamente da come si pongono il cembalo rispetto al pianoforte, o per esempio, il flauto diritto o traverso rispetto al nostro flauto a chiavi metalliche.

Lo studio della copiosa documentazione, di cui daremo un estratto per ciò che riguarda la produzione del suono e l'espressione ritmica, sarà utile per sostanziare la nostra intuizione stilistica nella realizzazione pratica e servirà certo a restringere il campo di quella relatività

¹⁵ Vedi nota 137.

e di quel compromesso che, come concludevano i relatori del Primo Congresso corelliano di Fusignano¹⁶, sembrano inevitabilmente legati alla ricostruzione e al recupero di una condizione originaria.

L'ESPRESSIONE VOCALE

Il violino è stato preceduto nella pratica musicale dalla viola da gamba e dalla voce umana, di cui è sempre stato debitore e imitatore. Già infatti per Silvestro Ganassi, a metà Cinquecento, « Voi hauete a sapere *come* tutti li instrumenti musicali sono rispetto & *comparatione* ala uoce humana *mancho* degni *per* tanto noi si afforzeremo da *quella* imparare & imitarla [...] Il maestro tuo [del flautista] sara el suficiente & perito cantore »¹⁷. Ma innumerevoli sono le testimonianze di questa influenza vocale sull'espressione strumentale, che perdura pur attraverso l'evoluzione dello stile in ogni paese europeo. « Dirò », scrive Lodovico Zacconi più volte, « che Istrumento Musicale è una cosa materiale con tal artificio fatta, che secondo la sua misura et proportione è atta et può immitar la voce humana quando che harmonicamente canta »¹⁸; lo strumento, prima di acquistare una propria autonomia, sostituiva le voci mancanti nei complessi vocali. Francesco Rognoni Taegio scrive, nel 1620, la sua *Selva de varii Passaggi*, « per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti [...] Cosa ancora utile à Suonatori per imitare la voce humana [...] »; anche gli strumenti a fiato devono cercare « d'imitar la voce humana »¹⁹. Parlando del violino, Giovanni Battista Doni nelle sue *Annotazioni* (1640), dice: « [...] niuno [strumento] ve n'ha [...] che meglio esprima la voce humana non solo nel canto [...] ma nella fauella istessa: la quale imita così bene [...] »²⁰; mentre un secolo più tardi, Geminiani inizierà il suo *Metodo* notando che: « [...] l'arte di suo-

¹⁶ *Studi Corelliani* cit., p. 145.

¹⁷ S. GANASSI, *La Fontegara* cit., cap. 1 e 25.

¹⁸ L. ZACCONI, *Prattica di Musica*, Venezia 1592, Polo; ivi 21596-1622, Caramello-Vincenti, I parte, p. 212v.

¹⁹ F. ROGNONI TAEGIO, *Selva de varii Passaggi*, Milano 1620, Lomazzo, II parte, p. 4.

²⁰ G. B. DONI, *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica*, Roma 1640, Fei, p. 337.

nare il violino consiste nel dare allo strumento un suono che possa in certa maniera rivaleggiare con la piú perfetta voce umana »²¹; celebre è anche la massima di Tartini « Per ben suonare bisogna ben cantare », riportataci da Bartolomeo Campagnoli nel suo *Metodo*²²; lo stesso Tartini nel suo *Trattato di Musica*, vedeva « la maggior perfezione del buon gusto [...] nella voce »²³ e nelle *Regole* per il violino, aveva parlato delle « messe di voce [crescendo e diminuendo su una nota lunga] nelle quali perfettamente si deve imitare la voce umana [...] »²⁴. Sul finire del secolo Francesco Galeazzi scriverà:

Gli stromenti Musici non sono, che una imitazione del canto della voce umana; quello dunque che piú l'imita è il piú perfetto, e quel Suonatore, che saprà piú accostarsi alla natura di un tal canto, sarà sempre sicuro di dare il maggior piacere agli ascoltanti, ed esser per il piú bravo stimato²⁵.

Anche in Francia già Marin Mersenne, come vedremo piú estesamente, scriveva: « [...] gli istrumenti sono apprezzati in proporzione che essi imitino meglio la voce [...] », « la Viola, che imita la voce in tutte le sue modulazioni [...] »²⁶; per Jean Rousseau la voce « è l'unico modello di tutti gli strumenti » e la viola da gamba, specialmente suonando i pezzi melodici, « deve dedicarsi a imitare tutto quello che la voce può fare di gradevole e delizioso » (*à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agreable & de charmant*); « la viola non riconosce sopra di sè che la voce, e il suo fine deve essere quello d'imitare il suo unico modello nella bellezza del canto e dei suoi ornamenti »²⁷.

²¹ F. GEMINIANI, *op. cit.*: « The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice ».

²² B. CAMPAGNOLI, *Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu de Violon*, op. 21 [Leipzig 1791]; trad. ital. Milano-Firenze [1797], Ricordi, § 115.

²³ G. TARTINI, *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino [...]*, [1752-6 c.], copia ms. alla Bibl. del Cons. B. Marcello, Venezia; fac-simile annesso a *G. Tartini, Traité des Agréments de la Musique*, a cura di E. R. Jacoby, Celle (1961), Moeck, p. 16.

²⁴ G. TARTINI, *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova 1754, Manfrè, p. 149.

²⁵ F. GALEAZZI, *Elementi teorico pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma 1791; Ascoli 1817, Cardì, p. 228.

²⁶ M. MERSENNE, *op. cit.*, libro IV degli strumenti, p. 195.

²⁷ J. ROUSSEAU, *Traité de la Viole*, Paris 1687, Ballard, pp. 24, 56, 64.

A Londra Christopher Simpson diceva, sempre per la viola da gamba: « [...] a imitazione della voce » e « a questi [abbellimenti] può essere aggiunto [...] ogni altro movimento della voce, imitato sulla viola suonando sulla nota le stesse inflessioni con un'arcata »²⁸.

Per Johann Mattheson, in Germania, « si sa che nessuno può suonare un istrumento con finezza se non prende in prestito la parte maggiore e migliore della sua abilità dal canto, poiché qualsiasi studio musicale serve solamente all'imitazione della voce umana ». « La prima differenza tra una melodia vocale e una melodia strumentale sta dunque in questo: che quella, per così dire, è la madre, e questa sua figlia »²⁹; e Joachim Quantz dice per l'allievo flautista: « Abbia egli la possibilità di studiare il canto prima, o almeno contemporaneamente, al flauto; questo io gli raccomando particolarmente »; e per l'esecuzione in generale: « [...] Ogni strumentista deve cercare di eseguire un cantabile, come lo eseguirebbe un buon cantante »³⁰. Secondo il Metodo per violino di Leopold Mozart « lo strumento deve imitare sempre l'arte del canto il più possibile. Questa in musica è la cosa più bella ». « Chi non sa che la mira di ogni strumentista deve essere sempre il canto? »³¹.

Lo strumentista deve quindi prendere ad esempio l'espressione vocale nelle sue esecuzioni; ma dobbiamo constatare come la caratteristica di questa espressione sia stata, fin dai suoi inizi, quella del

²⁸ CHR. SIMPSON, *The Division-Viol*, London 1659, Godbid; ²1667, id., parte I, pp. 10 e 12; (³1712, Pearson). « [...] in imitation of the Voyce » e « to these [graces] may be added [...] any other Movement of the Voyce imited on the Viol, by playing the like-moving Notes with one motion of the Bow ».

²⁹ J. MATTHESON, *Der Volkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Herold, pp. 109, 204. « Weil es nun eine ausgemachte Sache ist, daß niemand ein Instrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit vom Singen entlehnet, indem aller musicalischen hände Werck nur zur Nachahmung der Menschenstimme und zu ihrer Begleitung oder Gesellschaft dienet ». « Der erste Unterschied, deren es siebzehn gibt, zwischen einer Vocal- und Instrumental-Melodie, bestehet demnach darin, daß jene, so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter ist ».

³⁰ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, pp. 96, 110. « Hat er Gelegenheit die Singkunst entweder vor, oder wenigstens gleich mit der Flöte zu erlernen: so will ich ihm dieses besonders anrathen » e « [...] Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt ».

³¹ L. MOZART, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756; ³1787, Lotter, pp. 51, 108. « [...] man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik » e « Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten sejn soll [...]? ».

crescere e decrescere della voce a ogni nota o ad ogni sillaba, quando il *tempo* e il buon gusto lo avessero permesso, e non quella del vibrato, come potremmo intendere oggi³². Ce ne possiamo rendere conto tornando alla *Fontegara* del Ganassi: « [...] la uoce humana anchora essa uaria con la tuba sua con piu e manco audacia [...] », « [...] imitatione adunque debbe imitare la uoce humana cioe che essa ale uolte cresie & mancha »³³. Per Nicola Vicentino il cantante deve « con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole & delle note »³⁴ e anche per Lodovico Zacconi l'arte dell'accento è molto importante: « Alhora il cantore accompagna gli atti con la gratia, quando che cantando [...] accompagna le uoci con vaghi accenti »; « I principij dunque [...] si debbono sempre pronuntiare con gl'accenti semplici & schietti accioche meglio s'odino entrar tutte le parte »³⁵. E anche per il Bovicelli « [...] parole meste, non adornarle con Passaggi, ma accompagnarle, per cosi dire, con accenti, e uoce flebile »³⁶. « Uoce flessibile, piegheuole, e uariabile » è ritenuta necessaria da Camillo Maffei, per l'espressione vocale nel madrigale, nel mottetto e in qualsiasi altra composizione: « [...] per la uoce flessibile, s'ha da intendere (per cosi dire) uoce piegheuole, cioè che con dolcezza si uaria in tal maniera, che l'orecchia rimanga soddisfatta »³⁷. Nei primi anni del Seicento anche Vincenzo Giustiniani nel suo *Discorso sopra la Musica* [1628]³⁸ descrive la tecnica di esecuzione vocale madrigali-

³² Vedremo poi anche in tutti gli autori che parlano specificamente della viola da gamba e del violino, dal Ganassi a Tartini, come l'arte del « cantare » dipendesse solamente dall'arco e dalle sue « nuances ».

³³ S. GANASSI, *La Fontegara* cit., cap. 1 e 24.

³⁴ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, Barre, p. 88v.

³⁵ L. ZACCONI, *op. cit.*, I parte, pp. 55v. e 59. Zacconi, come tutti gli autori della fine del Cinquecento e del primo Seicento, spesso intende che « [...] gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure [...] » (pp. 58, 56), anticipando la nota seguente nel valore di quella precedente o aggiungendo una nota di volta. Comunque, come ci dirà BARTOLOMEO BISMANTOVA (vedi nota 45), « proferito che sarà detto accento, bisognerà smorzarlo subito con la voce ». GIAMBATTISTA GUARINI nelle *Rime*, Venezia 1621, Ciotti, p. 269, è ispirato dalla « Gorga di cantatrice » con la sua « pieghevole voce, / E la volue, e la spinge / Con rotti accenti [...] Ora la preme, or la frange [...] », mettendo in evidenza il « mobil suono » da cui l'esecuzione vocale veniva caratterizzata.

³⁶ G. B. BOVICELLI, *Regole, Passaggi di musica*, Venezia 1594, Vincenti, p. 15.

³⁷ G. CAMILLO MAFFEI DA SOLOFRA, *Discorsi Filosofici [...] discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta [...]*, Napoli 1562, Amato, pp. 27, 28.

³⁸ Cit. in A. SOLERTI, *Le Origini del Melodramma*, Torino 1903, Bocca, p. 108.

stica in atto presso il celebre « Concerto delle Dame » ferraresi, che « facevano a gara [...] col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola [...] ». Ancor piú con la nascita del nuovo stile drammatico-musicale fiorentino, la voce acquista capacità illimitate di dialettica espressiva, che per mezzo dell'inflessione dinamica amplifica il significato delle parole. Pietro della Valle ci parla dell'arte vocale fiorentina importata a Roma da Emilio de Cavalieri negli ultimi anni del Cinquecento e ricorda come i buoni cantanti con « un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte, del piano, e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia [...] »³⁹; mentre Giulio Caccini, nella prefazione alle *Nuove Musiche*, dopo aver notato l'uso che taluni fanno del « crescere e scemare della voce » anche nella musica allegra, per la quale sempre non si adatta, spiega come si esegue l'« esclamazione » alla fine di una nota in crescendo o in diminuendo:

[...] esclamazione propriamente altro non è, che nel lassare della voce rinforzarla alquanto [...] Indubitatamente adunque come affetto piú proprio per muovere, migliore effetto farà l'intonare la voce scemandola, che crescendola; perché nella detta prima maniera [crescendola], crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassare di essa crescerla di vantaggio [<<], e però ho detto, ch'ella apparisce sforzata, e cruda. Ma tutto il contrario effetto farà nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco piú spirito [>> <] la renderà sempre piú affettuosa, oltre che usando anco tal uolta or l'una, e or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la uariatione in quest'arte [...].

Caccini ci dà poi un esempio pratico di questa capillarità dinamica, corredato da un'ampia spiegazione:

Esclamazione languida. esclamazione piú viva. per esempio.

cor mio deh non langui - re. gui- re.

³⁹ P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra* (1640), in « De' Trattati di Musica di Gio. Batista Doni », II, Firenze 1763, Stamperia Imperiale, p. 255.

Di quello adunque, che possa essere, con maggiore, ò minore grazia intonato nella maniera detta, se ne può far esperienza nelle soprascritte note con le parole sotto « Cor mio deh non languire » però che nella prima minima col punto si può intonare « Cor mio » scemandola à poco a poco e nel calar della semiminima crescere la voce con un poco più spirito, e verrà fatta l'esclamazione assai affettuosa per la nota anco, che cala per grado; ma molto più, spiritosa apparirà nella parola « deh » per la tenuta della nota, che non cala per grado, come anco soauissima poi per la ripresa della sesta maggiore, che cala per salto, il che ho volsuto osseruare, per mostrare altrui, non solo che cosa è esclamazione, & onde nasca, ma che possono essere ancora di due qualità una più affettuosa dell'altra, si per la maniera con la quale sono ascritte, ò intonate nell'un modo, ò nell'altro, come per imitazione della parola quando però ella harà significato con il concetto: oltre [ho voluto osservare] che l'esclamazione in tutte le musiche affettuose per una regola generale si possono sempre usare in tutte le minime, e semiminime col punto per discendere, e saranno uie più affettuose per la nota susseguente, che corre, che non faranno nelle semibreui, nelle quali harà più luogo, il crescere, e scemare della uoce senza usar le esclamazioni: intendendo per conseguenza, che nelle musiche ariose, ò canzonette à ballo in uece di essi affetti, si debba usar solo la viuezza del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria istessa, nella quale benche talora vi habbia luogo qualche esclamazione si deue lasciare l'istessa viuezza, e non porui affetto alcuno, che habbia del languido. Il perché noi venghiamo in cognizione quanto sia necessario per il musico un certo giudizio, il quale suole preualere tal volta all'arte come altresí possiamo ancora conoscere dalle sopra scritte note quanta maggior grazia habbiano le prime quattro crome sopra la seconda sillaba della parola « languire » cosí rattenute dalla seconda croma col punto, che le ultime quattro uguali, cosí descritte per esempio ⁴⁰.

Riprenderemo più avanti quest'ultimo accenno alla libertà ritmica; mentre dobbiamo notare che anche secondo « Alcuni Auuertimenti » preposti all'edizione delle *Nuove Musiche* del 1614, il mezzo per comunicare e realizzare l'« affetto » e gli « accenti » del discorso musicale è sempre e solamente il « temperamento del piano e del forte »:

Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diuerse note, e di uari accenti co'l temperamento del piano e del forte una espressione

⁴⁰ G. CACCINI, *op. cit.*, Prefazione.

delle parole, e del concetto, che si prendono à cantare atta à muouere affetto in chi ascolta. La uarietà nell'affetto, è quel trapasso, ché si fà da uno affetto in un'altro co' medesimi mezzi [cioè col temperamento del piano e del forte], secondo che le parole è 'l concetto guidano il cantante successiuamente.

Quest'arte dell'espressione vocale che imita con la variazione dinamica del suono « i sentimenti delle parole », viene descritta anche da Francesco Rognoni Taegio che, nella sua *Selua* del 1620, ci tramanda la prassi lombarda. Egli cosí avverte il lettore:

El portare della voce, vuol esser con gratia, il che si fà rinforzando la voce su la prima nota a poco, à poco, e poi facendo il tremolo sopra la negra.



[...] L'Esclamatione si fanno nel discendere scemando à poco à poco la prima voce, e poi dando spirito, e viuacità alla nota che segue con un tremolino [...] S'auertirano che trouando la semibreue che sia nel leuar ouer che habbia il ponto[,] di principiar con voce piano & bassa alzandola a pocho a pocho masime nelle parole dolorose; perche il vero affetto sta nel saper scemar la voce & alzarla quando fa bisogno cosi, ancora alle minime con il ponto⁴¹.

Negli *Auertimenti à Cantanti* il Rognoni aggiunge:

S'hanno ancora a guardare da passaggi sopra parole significanti doglia, affanni, pene, tormenti, & simili cose, perche in vece de passaggi, s'usano fare gratie, accenti, & esclamationi, scemando hor la voce, hor accrescendola, con mouimenti dolci, e soauì, & tal'hora con voce mesta, & dogliosa, conforme il senso dell'oratione. Ne è lodeuole ciò ch'hoggidí molti cantanti abusano[,] quali hauendo un puoco di dispositione naturale, anchorche faccino passaggi senza termine, & regola non fanno non di altro che gorgheggiare sopra tutte le sillabe, mandando in siffatta guisa in ruina del tutto l'armonia, dal che ben si scorge che non hanno imparato le buone regole da buoni maestri. Et il sudetto errore si troua anco ne suonatori [...].

⁴¹ F. ROGNONI TAEGIO, *op. cit.*, « Avvertimenti alli Benigni Lettori » e p. 34.

Sempre a Milano, per Ignatio Donati bisogna cercare di « far quelli affetti, esclamazioni, di crescere, e mancar la Voce à tutto suo potere, con rinforzare la Voce à suo luogo è tempo [...] »⁴² mentre a Roma, prima di Domenico Mazzocchi, già per Ottavio Durante, che si richiama comunque (nel 1608) esplicitamente e completamente agli insegnamenti del Caccini, « quando si trovera una nota con un punto di augmento, se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono, farà bonissimo effetto »⁴³.

Domenico Mazzocchi, nei *Madrigali* del 1638, ci porta in un ambiente esecutivo ancora più raffinato di quello lombardo o fiorentino. Le indicazioni dinamiche contenute nella *Partitura* dei Madrigali sono molto varie e precise: vi troviamo segnati *Pianiss.*, P, F, Echo, PF (cioè crescendo, come vedremo), FP (cioè diminuendo)⁴⁴. E nella prefazione il Mazzocchi spiega:

Questo v significa solleuatione, ò (come si suol dire) messa di voce, che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato, e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopradetto x [diesis] [...]. Questo C dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soauità la voce di spirito, e non di tuono, così anche doppo succes-

⁴² I. DONATI, *Il Secondo libro de Motetti a voce sola*, Venezia 1636, Vincenti, « Avvertimenti per potere insegnare ».

⁴³ O. DURANTE, *Arie devote*, Roma 1608, S. Verovio, « A Lettori ». Così continua poi il Durante, descrivendo quello che oggi chiameremmo un *portamento*: « Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendere, che bisogna cominciar à crescere a poco a poco facendo conto che vi siano 4 come [comma], sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene commuove assai ». Anche il Bismantova nel 1677 (cfr. nota 45) parlerà di « Scivolo di voce ».

⁴⁴ D. MAZZOCCHI, *Madrigali a 5 voci*, Roma 1638, Zannetti. Per quanto riguarda la vasta gamma di coloriti usati dagli autori del Sei-Settecento, vedremo qualche significativo esempio anche nel seguito dell'articolo, a indicarci come la dinamica avesse un respiro assai più vasto di quello limitato e squadrato dell'effetto di eco, usato per lo più nelle esecuzioni di oggi. Già il GANASSI nella *Regola Rubertina* cit., (1542), p. VI, diceva per la viola da gamba: « [...] hai da calcar l'arco forte: e pian e tal volta ne forte ne pian cioè mediocramente come sera alle parole [...] calcar l'arco in modo proportionato [...] ». G. GHIZZOLO, Maestro di Cappella a Ravenna, in *Messa, Salmi [...] con il Basso per l'Organo*, op. XV, Venezia 1619, Vincenti, negli « Avvertimenti » posti nella partitura dell'Organo, differenzia « [...] una parola Forte tutta distesa » alla quale dovrà entrare il *secondo coro* e l'organo dovrà usare il *ripieno*, dalla « sola lettera F. » dove il *ripieno* non andrà usato; inoltre « potranno l'Organisti porre più o meno registri conforme al bisogno ». Numerosissimi altri esempi di indicazioni estese a tutta la gamma dinamica, dal *pp* al *ff*, si possono riscontrare all'esame dei testi originali tanto nel Seicento che nel Settecento, in campo vocale e strumentale.

siuamente si debba à poco, à poco andar smorzando, e tanto pianeggiarla infino, che si riduca all'insensibile, ò al nulla.

Anche se questo complesso stile del Mazzocchi andrà in seguito semplificandosi per l'attenuarsi della stretta pratica imitativa fra suono e affetto della parola, la tecnica vocale resterà pur sempre ricca di elementi improvvisativi che, nella seconda metà del Seicento, vengono descritti e insegnati anche nell'inedito trattato manoscritto di Bartolomeo Bismantova, dove è messa in luce molto dettagliatamente tutta una serie di caratteristiche della scuola emiliana; dopo una descrizione dell'*accento* (« bisognerà smorzarlo subito con la voce ») il Bismantova indica al cantante la necessità di imparare, dai buoni maestri, fra le altre *maniere* la « mezza messa di voce » (<), la « messa di voce » (<>) e la « smorzata di voce » (>>) ⁴⁵.

Bisogna notare che questa prassi seicentesca del canto italiano aveva informato largamente del suo stile tutti gli altri paesi d'Europa. In Francia, per esempio, Marin Mersenne, nell'*Harmonie Universelle*, consigliava a chi non avesse la possibilità di venire in Italia, di leggersi *Le Nuove Musiche* del Caccini e di temperare le « esclamazioni » cacciniane adattandole alla dolcezza del canto francese. Il compositore « deve marcare tutti i luoghi del canto nei quali si deve rinforzare o affievolire la voce, e dove devono essere fatti gli accenti delle passioni ». Mersenne così poi concludeva il capitolo « De la Musique Accentuelle »:

Ma quelli che insegnano a cantare devono insegnare agli allievi tutti i differenti gradi delle passioni [...] perché non manchino di accentuare tutte le sillabe [...] ⁴⁶.

⁴⁵ Il trattato del BISMANTOVA (*Compendio Musicale*, Ferrara 1677) è stato portato recentemente in luce da ADRIANO CAVICCHI: si veda di questo autore l'articolo *Prassi strumentale in Emilia nell'ultimo quarto del Seicento: flauto italiano, cornetto, archi*, in « Studi Musicali », II (1973), pp. 111-143, dove sono trascritte varie sezioni del manoscritto.

⁴⁶ M. MERSENNE, *op. cit.*, 6. liure de l'Art de bien chanter, pp. 357, 365, 372. Il compositore « doit marquer tous les endroits du chant, ausquels il faut renforcer ou affoiblir la voix, & où doiuent estre faits les accents des passions » e « Mais ceux qui enseignent à chanter doiuent monstrier tous ces differens degrez des passions aux enfans, [...] afin qu'ils ne manquent point d'accentuer tous les syllabes [...] ». L'avvertimento del Mersenne di « temperare » le esclamazioni cacciniane può attenuare ciò che il gambista francese André Maugars scriveva da Roma nel 1639 sulla maniera italiana rispetto a quella francese: « La loro maniera di canto è molto più vivace della

Anche nella *Introduction to the Skill of Music* (1654) di John Playford, si trova, non dichiarata, una traduzione di tutta la prefazione alle *Nuove Musiche* del Caccini, con la quale l'arte del « crescere e decrescere della voce » (*Encreasing and Abating of the Voice*) venne divulgata in Inghilterra⁴⁷; mentre in Germania, un secolo dopo, Johann Friedrich Agricola, nell'*Anleitung zur Singkunst* del 1757 tradusse, con spiegazioni e aggiunte, le *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni*, di Pier Francesco Tosi⁴⁸. Questo importante trattato italiano del 1723 – tradotto in seguito anche nelle altre principali lingue europee – ci può confermare, pur nella sua impostazione tradizionalista, come i precetti sull'espressione vocale rimanessero sempre legati all'arte della variazione del colore, anche nelle diverse condizioni legate al progredire del gusto melodrammatico settecentesco. Il Tosi, in queste sue *Opinioni*, usa correntemente le espressioni « metter di voce », « vocalizzar appoggiato », « messa di voce crescente »:

Coll'istesse lezioni gl'insegni l'arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscir dolcemente dal minor piano, affinché vada a poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio dal forte al piano. Una bella messa di voce in bocca d'un Professore, che ne sia avaro, e non se ne serva, che su le vocali aperte[,] non manca mai di fare un ottimo effetto. Pochissimi sono adesso que' Cantanti, che la stimino degna del loro gusto, o per amare l'instabilità della voce, o per allontanarsi dall'odiato antico. Gli è però un torto manifesto, che fanno al rosignuolo, che ne fu l'inventore [...]»⁴⁹.

nostra: essi hanno certe flessioni di voce che noi non conosciamo [...]»; flessioni che il Maugars ammira incondizionatamente nell'espressione vocale della celebre cantatrice Leonora Baroni: «[...] addolcisce e rinforza [la sua voce] senza fatica [...]» (A. MAUGARS, *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1^{er} Octobre 1639*, s.l., s.a., s.e. [Parigi 1639 o 40]).

⁴⁷ J. PLAYFORD, *An Introduction to the Skill of Musik*, London 1654; 71674, Godbid.

⁴⁸ P. F. TOSI, *op. cit.*, 1723; J. F. AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Winter. Altre traduzioni anche in olandese, Leyden 1731; inglese, London 1742; francese, Paris 1874.

⁴⁹ P. F. TOSI, *op. cit.*, p. 17. Anche BENEDETTO MARCELLO, in area veneta, rimprovera alle cantanti il difetto di non preparare espressivamente il trillo con la *messa di voce* (« senza prepararlo con messa di Voce ») ne *Il Teatro alla Moda*, [Venezia 1720], s.e., p. 68.

L'Agricola nella sua traduzione così commenta il passo, in accordo con quei « pochissimi cantanti » di buon gusto:

La pratica nel crescere e decrescere le note lunghe tenute, allarga la sua utilità a tutto il canto in generale. Poiché è una regola basilare del buon gusto, che ogni nota [*daß jeder Note*], che solo sia di qualche durata, debba avere la sua intensità crescente e decrescente [*zu-und abnehmende Stärke*] ⁵⁰.

Questo uso generalizzato del colorito su ogni nota è descritto e consigliato, una ventina d'anni più tardi, anche dal celebre cantante e didatta della scuola bolognese Giambattista Mancini, allievo del Padre Martini. Nelle sue *Riflessioni pratiche sul canto figurato* ⁵¹, egli dedica all'« arte difficile della messa di voce » tutto il nono capitolo, dove così insegna il chiaroscuro dinamico su qualsiasi nota lunga:

Messa di voce chiamasi quell'atto, con cui il professore dà a ciascuna nota di valore la sua graduazione, e mettendovi al principio poca voce, e poi con proporzione rinforzandola sino al più forte, deve ritirla finalmente colla medesima graduazione, che adoprerò nel salire (*fig. 12*).

Ordinariamente questa messa di voce si suol marcare nel principio d'un'aria cantabile, o pure in una nota coronata; e similmente è necessaria nel preparare una cadenza: ma un vero ed ottimo artista se ne serve in qualunque nota di valore, che trovi anche sparsa in qualunque musical cantilena.

Riportiamo qui la figura 12



nella quale viene esemplificata non solo la *messa di voce*, ma anche, nella seconda battuta, quella che il Tosi chiama « messa di voce crescente »; d'altra parte lo « smorzar di voce », cioè una messa di voce più o meno subitamente calante (▷), è considerato dal Man-

⁵⁰ J. F. AGRICOLA, *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ G. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Wien 1774; Milano 1777, Galeazzi, pp. 147, 151.

cini artificio indispensabilmente connaturato all'arte di un « perfetto canto », come ci dice piú volte nel decimo capitolo. Dopo aver lamentata, come il Tosi, la trascuratezza dei *moderni* virtuosi verso questi indispensabili mezzi espressivi, il Mancini cosí conclude:

Io mi sono dilungato piú forse del dovere, ragionando su questa messa di voce, ma a dirvela, giovani studiosi, mi sta tanto a cuore, che io non finirei mai di parlarne.

Gli autori che nel Settecento parlano specificamente del violino sono pienamente d'accordo, come vedremo, con l'Agricola e col Mancini. La trattatistica propriamente strumentale infatti svilupperà tutti questi precetti di espressione dinamica che i vocalisti, non solo nel Settecento, ci hanno descritto; e vedremo come i moduli stilistici di esecuzione vocale assumeranno gradualmente, nel divenire e nel differenziarsi delle forme, caratteristiche strumentali sempre piú autonome e pertinenti. Ma anche senza fare riferimento agli insegnamenti puramente strumentali, la comune pratica dell'imitazione vocale, cosí vivamente consigliata agli esecutori come principale mezzo espressivo, ha già rivelato la sua netta e penetrante caratterizzazione coloristica.

L'ARCO COME PRODUTTORE DEL SUONO IN RELAZIONE ALLA VOCALITÀ

Il concetto di eccellenza strumentale inteso come derivazione dalla vocalità è rimasto vivissimo dal Ganassi fino a Tartini e oltre, pur nelle differenziazioni stilistiche relative ai vari autori e alle varie epoche. Nel Cinquecento e nel primo Seicento lo strumentista era chiamato a una ricostruzione quasi oggettiva della voce che cantava il madrigale; per mezzo dell'inflessione data al suono si richiamava il senso della parola e quasi se ne facevano ricordare le sillabe. Lo strumento diventava tanto piú nobile quanto piú riusciva a dare un senso di vocalità, di musica parlata, di espressione di concetti; l'ideale di perfezione musicale era nell'espressione vocale-poetica, legata al significato del testo, per cui si era soliti ammirare quello strumentista abile non solo nell'imitare un madrigale « passaggiato » ma che sapesse, è il caso di dire, *dare la parola* allo strumento. Da questo con-

petto di « imitatio » statica si arriverà, nel Settecento, all'imitazione di un canto che lo strumentista era chiamato a seguire nelle sue componenti melodrammatiche di virtuosistica amplificazione, secondo il gusto vocalico del tempo che spesso portava al di fuori del senso della parola.

I caratteri dell'esecuzione vocale erano però sempre rimasti ugualmente legati all'espressione dinamica, di cui ritroviamo le costanti, riferite alla tecnica dell'arco, anche nella trattatistica strumentale. Già il Ganassi nella *Regola Rubertina* per la viola da gamba (1542), osservava che « [...] hai da calcar l'arco forte: e pian e tal volta ne forte ne pian cioè mediocramente [...] » e poi « [...] lo indice [della mano dell'archetto] serue in fortificar [...] con calcar piu e manco secondo il bisogno [...] »⁵².

Troviamo poi ribadito dal Ganassi, nella *Fontegara*, il concetto di imitazione della principale caratteristica espressiva vocale, appunto quella dinamica:

[...] con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana uoce [...] la uoce humana anchora essa uaria con la tuba sua con piu e manco audacia [...] & si il dipintore imita li effetti de natura con uarii colori lo instrumento [il flauto] imitera il proferire della humana uoce con la proportion del fiato [...] ⁵³.

Ma il primo accenno a una estetica peculiare violinistica si ha forse in una lettera di Agostino Agazzari « a un Virtuoso Sanese » (Roma 1606) pubblicata alla fine delle *Conclusioni nel suono dell'Organo* di Adriano Banchieri:

Il Violino richiede passaggi distinti, e lunghi, con scherzi, ecchi, e risposte, fughette, replicate in diuerse corde, accenti affettuosi, arcate mute, con groppi, e trilli variati ⁵⁴.

Il medesimo passaggio comprendente gli « accenti affettuosi » (e le « arcate mute »⁵⁵) era stato ripreso dall'Agazzari stesso nel suo

⁵² S. GANASSI, *Regola Rubertina* cit., pp. VI e VII.

⁵³ S. GANASSI, *La Fontegara* cit., cap. 1.

⁵⁴ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, Eredi Rossi.

⁵⁵ Per « arcate mute » potremmo intendere, verosimilmente, note lunghe senza fioriture, che dovevano risultare timbrate come quelle, scure, del cornetto muto.

*Del Sonare sopra'l basso*⁵⁶. Ancora per quanto riguarda l'accentuazione, Giovanni Maria Trabaci ne *Il Secondo libro de' Ricercate*, dice « A' Lettori », parlando di « ogni Stromento [...] come anco di cantare [...] che si diano quei garbi, & quelli accenti, che detta Musica ricerca [...] »⁵⁷; anche per Rognoni Taegio la viola da gamba deve essere « sonata con bella archata acentata »⁵⁸, mentre il Doni, nelle sue *Annotazioni*, così inizia il « Discorso Quinto sopra il Violino »:

Frà tutti gl'Instrumenti Musicali marauigliosa veramente è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà [...] che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumenti da fiato) mà nella fauella 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 [...] ⁵⁹.

Il Doni si riferisce a un genere di violinismo legato alla nuova vocalità melodrammatica che era andata sviluppandosi nelle opere dei musicisti della Camerata fiorentina. Progressivamente, su questa matrice, i moduli imitativi venivano però affermandosi autonomamente e comunque indicavano possibilità espressive già acquisite dalla tecnica strumentale. Biagio Marini, per esempio, « sonava con tanta eccellenza, che accoppiando alla dolcezza dell'armonia la quasi espressa naturalezza della parola rendeva poco meno, che estatici gli uditori »⁶⁰; e Monteverdi faticò non poco, per variare e arricchire questi *affetti* strumentali, a diffondere fra gli esecutori il nuovo stile « concitato » delle note ribattute, in contrapposizione alla pratica acquisita delle

⁵⁶ A. AGAZZARI, *Del Sonare sopra 'l basso*, Siena 1607, Falcini.

⁵⁷ G. M. TRABACI, *Il Secondo libro de' Ricercate*, Napoli 1615, Carlino.

⁵⁸ F. ROGNONI TAEGIO, *op. cit.*, II, p. 2.

⁵⁹ G. B. DONI, *op. cit.*, p. 337. Per gli stessi concetti si veda anche il Discorso VI, pp. 368, 370. Per quanto riguarda gli « strumenti da fiato », abbiamo già visto come, dal Ganassi al Bismantova (cfr. nota 79) al Quantz, anch'essi dovessero imitare la voce umana; in particolare, per esempio per la tromba, GIROLAMO FANTINI negli *Auvertimenti* preposti al suo *Modo per Imparare a Sonare di Tromba*, Francoforte 1638, Vuastch, p. 6, consigliava: « Si deue anco auuertire, che quando si troueranno note di ualore, cioè di una, di dua, e quattro battute, si deouono tenere in modo cantabile, con mettere la voce piano, e poi venir crescendo sino al mezzo ualore della nota, e con l'altro mezo andar calando sino al fine della battuta, che a pena si senta, che così facendo si renderà perfetta armonia ».

⁶⁰ LEONARDO COZZANDO, *Libreria Bresciana*, Brescia 1685; 21694, I parte, p. 58.

note lunghe espressivamente accentate. Egli nei *Madrigali Guerrieri, Et Amorosì* del 1638, invitava gli esecutori non avvezzi allo stile « concitato » ad eseguire i sedicesimi proprio come erano scritti, senza ridurli, come accadeva, a note lunghe di ritmo spondaico che tramutavano il nuovo stile negli stili usuali, cioè nel « molle & temperato »:

Et poiche a primo principio (in particolare à quali toccava sonare il basso continuo) il douer tanpellare sopra ad una corda sedeci volte in una batuta gli pareua piú tosto far cosa da riso che da lode, perciò riduceuano ad una percossa sola durante una batuta tal multiplicità, & in guisa di far udire il pircchio piede faceuano udire il spondeo, & leuauano la similitudine al oratione concitata ⁶¹.

Lo stesso Monteverdi, sempre nei *Madrigali Guerrieri, et Amorosì*, usa nelle parti dei violini, delle *viole da braccio* e delle *viole da gamba*, interessanti indicazioni di diminuendo su moltissime note lunghe singole: *arcata sola forte piano, forte piano, F. arcata sola P., arc. sola F.P., Soaue arcate, Questa ultima nota va in arcata morendo* ⁶². L'« arcata sola » è specificata per distinguerla dalle precedenti note ribattute dell'« oratione concitata ». Anche Domenico Mazzocchi nei *Madrigali* del 1638 usa su una nota lunga (anche nel basso per la viola da gamba) un PF per indicare evidentemente un crescendo di voce e d'arcata – dal piano al forte – sulla parola « Apri », e, piú avanti, un FtP, cioè un decrescendo trillato ⁶³. Spessissimo poi Mazzocchi segna su note lunghe del basso continuo il segno C che, abbiamo visto, indica il crescendo e diminuendo della « messa di voce » su una nota. A proposito del significato di sfumata graduazione dinamica assunto dalle indicazioni di *p* e *f* messe vicine (*pf* o *fp*) il tedesco Wolfgang Michael Mylius dice nel 1686, parlando di quello che si può imparare dall'arte dei celebri cantanti italiani:

Ma su ambedue [piano e forte] è da notare che non si deve cascare subitamente dal *piano* nel *forte*, ma poco a poco far crescere la voce e anche

⁶¹ CLAUDIO MONTEVERDE, *Madrigali Guerrieri, et Amorosì*, Libro Ottavo, Venezia 1638, Vincenti, Prefazione.

⁶² *Ibid.*, Combattimento di Tancredi e Clorinda. Nella Prefazione Monteverdi dice di aver composto e fatto eseguire a Venezia il *Combattimento* già nel 1624.

⁶³ D. MAZZOCCHI, *Madrigali...* cit., pp. 167 e 189.

di nuovo farla calare cosicché prima dovrà esserci il *piano*, poi il *forte* nel mezzo, e di nuovo si dovrà chiudere col *piano*; questo per quelle *note* che cosí ci possono servire ⁶⁴.

Conferma questa tendenza di attribuire ai segni *f* e *p* anche un significato graduale, il fatto che Domenico Mazzocchi indichi per l'eco vero e proprio un segno speciale, E ⁶⁵, e non appunto i segni P (piano) e F (forte) (usati comunque generalmente proprio per l'eco: si veda per esempio a pagina 141 dei *Madrigali* dello stesso Mazzocchi). Anche Giovanni Maria Bononcini – questa volta non su una singola nota ma su un passaggio di quattro battute degradanti ⁶⁶ – segna di seguito *fort.*, *pian.*, *piú piano.*, *è pianino.*, a indicare, praticamente, un lungo diminuendo. Ecco quindi la possibilità, da giudicare di volta in volta, che le normali indicazioni dinamiche di *f* e *p* possano avere anche un significato diverso dall'usuale.

Tornando in particolare alla dinamica dell'arco, per la prassi nordica seicentesca Christopher Simpson in *The Division Viol*, del 1659, dice:

L'abbellimento d'arco è fatto quando noi suoniamo forte o piano, secondo la nostra fantasia, o il carattere della musica. Ancora, questo forte e piano è alle volte impiegato in una nota sola, come quando noi la cominciamo piano, e poi la aumentiamo o cresciamo fino alla metà o fino *alla fine* ⁶⁷.

E anche Matthew Locke nota:

La viola da gamba e il violino [eccellono] nell'accrescere, nel diminuire e nel tenere un suono ⁶⁸.

⁶⁴ [W. M. MYLIUS], *Rudimenta Musices*, Gotha 1686, presso l'autore, p. D 5r: «Doch ist bey beyden zu mercken / daß man nicht so plötzlich aus dem *piano* ins forte falle / sondern allmählig die Stimme stärcken / und auch wieder fallen lassen solle / daß daher das *piano* voran / *forte* in der Mitten / und wieder mit dem *piano*, bey denen *Noten*, wo man solche brauchet / geschlossen werden müsse».

⁶⁵ D. MAZZOCCHI, *Madrigali...* cit., pp. 5, 163.

⁶⁶ G. M. BONONCINI, *Sinfonia, Allemande, Correnti, e Sarabande a 5 e 6*, op. V, Bologna 1671, Monti, Sarabanda a 5 (n. 17).

⁶⁷ CHR. SIMPSON, *op. cit.*, parte I, p. 10: «By the Bow, [gracing is performed] as when we play Loud or Soft, according to our fancy, or the humor of the Musick. Again, this Loud or Soft is sometime express'd in one and the same Note, as when we make it Soft at the «Beginning», and then (as it were) swell or grow louder towards the middle or *ending*».

⁶⁸ M. LOCKE, *Observations upon a Late Book*, London 1672, W.G.: «[...] the Viol and Violin [excell] in lowdning, softning, and continuing a Note or Sound [...]».

In Francia, già Marin Mersenne, nell'*Harmonie Universelle* (1636), aveva trattato ampiamente l'arte dell'arco:

[...] la mano che tiene l'archetto deve essere per lo meno uguale in vivezza alla mano sinistra, poiché essa esegue tutte le differenti inflessioni che arricchiscono le arie, e che donano la bellezza ai canti

e ancora

certo se gli strumenti sono apprezzati in proporzione di quanto possono imitare la voce, e se di tutte le arti si stima superiore quella che meglio può rappresentare la natura, sembra che non si possa negare il primo premio alla Viola da gamba, che imita la voce in ogni sua modulazione, e ugualmente nei suoi più significativi accenti di tristezza e di gioia: poiché l'archetto, che esegue gli effetti di cui abbiamo parlato, ha di gran lunga più facile la sua corsa che non il respiro ordinario di una voce, della quale può imitare la gioia, la tristezza, l'agilità, la dolcezza, la forza, per mezzo della sua vivacità, del suo languore, della sua velocità, col suono alleggerito o appoggiato [...] E a chi dice che l'organo, la musetta, il flauto, ecc., possono produrre un suono tenuto e continuo molto meglio della viola, si può rispondere che oltre a ciò e a qualche leggiadro trillo, essi mancano di tutto il resto, e che non è possibile regolare il loro suono in modo che possano rendere l'effetto che abbiamo detto [...] Quanto al violino e alla lira moderna, si pos-

« [...] la main qui tient l'archet doit estre du moins esgale en vistesse à la gauche, d'autant qu'elle fait paroistre tous les mouuemens differens qui enrichissent les airs, e qui donnent de la beauté aux chants » (p. 183); « Certes si les instrumens sont prisez à proportion qu'ils imitent mieux la voix, & si de tous les artifices on estime d'auantage celuy qui represente mieux le naturel, il semble que l'on ne doit pas refuser le prix à la Virole, qui contrefait la voix en tous ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye: car l'archet qui rende l'effet dont nous auons parlé, a son trait aussi long à peu prez que l'haleine ordinaire d'une voix, dont il peut imiter la ioye, la tristesse, l'agilité, la douceur, & la force par sa viuacité, par sa languueur, par sa vistesse, par son soulagement, & par son appuy [...] Et si l'on dit que l'Orgue, la Musette, la Flufte, &c. peuvent fournir vne tenuë & continuité beaucoup plus longue que la Virole, l'on peut respondre qu'à cela pres, & à quelques mignardes cadences, ils manquent de tout le reste, & qu'il n'est pas possible de mesnager leur vent en telle sorte qu'ils puissent rendre l'effet que nous venons de dire [...] Quant au Violon & à la Lyre moderne, on peut les appeller imitateurs de la Virole, comme ils le sont de la voix: mais ils ne l'esgallent pas, car le Violon a

sono chiamare imitatori della viola da gamba, come lo sono della voce: ma essi non eguagliano la viola, perché il violino è troppo aspro, essendo costretto a montare corde troppo grosse per poter brillare nei motivi per i quali è naturalmente adatto: se lo si montasse come la viola, non le sarebbe differente se non per la mancanza della tastatura [...] Chi ha udito eccellenti suonatori e buoni concerti di viole, sa che niente è più incantevole, dopo le buone voci, che i colpi d'arco in morendo, che accompagnano i tremoli che si fanno sul manico, ma poiché non è meno difficile descriverne la grazia che descrivere quella di un perfetto oratore, per comprenderli bisogna udirli [...]

e più oltre

si possono ancora rimarcare molte delle qualità che sono particolari dell'archetto; per esempio che esso tiene uno stesso suono così lungamente, e così debole o così forte, come si voglia; ciò che non ha l'organo che non può diminuire o rinforzare i suoi suoni secondo il desiderio degli organisti⁶⁹.

Sempre in Francia, possiamo poi trovare nel *Traité de la Viole* di Jean Rousseau una descrizione dell'arcata del celebre gambista Hotman:

La tenerezza del suo suono proveniva da quelle meravigliose arcate che

trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de le monter de trop grosses cordes pour esclater dans les suiets, ausquels il est naturellement propre: & si on le monte comme la Viole, il n'en sera different qu'en ce qu'il n'a point de touches [...] Ceux qui ont ouy d'excellens ioüeurs & de bons concerts de Violes, sçauent qu'il n'y a rien de plus rauissant apres les bonnes voix que les coups mourants de l'archet, qui accompagnent les tremblemens qui se font sur le manche, mais parce qu'il n'est pas moins difficile d'en descrire la grace que celle d'un parfait Orateur, il faut les ouyr pour les comprendre » (p. 195) e « L'on peut encore remarquer beaucoup de choses qui sont particulieres à l'archet; par exemple qu'il tient le mesme son aussi long-temps, & aussi foible ou aussi fort que l'on veut, ce que n'a pas l'Orgue qui ne peut affoiblir ou renforcer ses sons selon le desir des Organistes » (p. 197).

⁶⁹ M. MERSENNE, *op. cit.*, 4. liure des Instrumens.

egli ravvivava o addolciva così magistralmente e appropriatamente che incantava gli uditori ⁷⁰.

Passando su qualche *tenuta*, dice poi Rousseau, nella viola da gamba si può sovente smorzare il suono (*étoufer le Son*, p. 63), altrimenti l'esecuzione sarà senza gusto né piacere. Anche accompagnando, il suono della viola deve essere legato con arcate lunghe, aumentando il suono e di seguito addolcendolo (*en poussant le Son, & l'adoucis-sant suivant [...]*, p. 68), ciò che la voce e gli strumenti richiedono, particolarmente nei pezzi gravi e teneri.

Questa stessa tecnica d'arco viene insegnata, nel 1699, in una raccolta di trii del Toinon comprendente una estesa tavola sulla prassi esecutiva:

Gonfiare il suono, cioè aumentarlo a poco a poco, e diminuirlo gradatamente: questo si fa ordinariamente sulle note di gran valore ⁷¹.

Questa *messa di voce* viene indicata dal segno $\bullet \mid \bullet$.

Entriamo così, per rimanere alla scuola francese, nel Settecento. Anche per François Couperin l'espressione dipende solamente dalla possibilità di crescere o decrescere l'intensità dei suoni; egli si rammarica che ciò sia difficilissimo sul cembalo:

Il cembalo è perfetto quanto a estensione e brillantezza di suono; ma siccome non si possono né aumentare né diminuire d'intensità i suoi suoni, sarò sempre grato a chi potrà arrivare, con arte infinita, sostenuta dal gusto, a rendere questo strumento suscettibile d'espressione ⁷².

⁷⁰ J. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 23: « La tendresse de son Jeu venoit de ces beaux coups d'Archet qu'il animoit, & qu'il adoucissoit avec tant d'adresse & si à propos, qu'il charmoit tous ceux qui l'entendoient [...] ».

⁷¹ M.^r TOINON, *Recueil de Trios nouveaux, pour le violon, hautbois, flute*, Paris 1699, Roussel, in L. DE LA LAURENCIE, *L'Ecole Française de Violon*, Paris 1922, Delagrave, t. I, p. 42: « Enfler le son, c'est le grossir peu à peu, et le diminuer de mesure, ce qui se fait ordinairement sur les notes de grande valeur ».

⁷² F. COUPERIN, *Pieces de Clavecin*, Paris 1713, Presso l'Autore, Prefazione. « Le Clavecin est parfait quant a son etendüe, et brillans par luy même; mais comme on ne peut enfler, ny diminuer ses sons, je sçauray toujourns gré a ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourons ariver a rendre cet instrument susceptible d'expression [...] ».

A questo proposito parla anche Scipione Maffei nel suo articolo *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte*, del 1711:

Egli è noto a chiunque gode della musica, che uno de' principali fonti, da' quali traggano i periti di quest'arte il segreto di singolarmente dilettar chi ascolta, è il piano, e 'l forte; o sia nelle proposte e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciandosi a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente: il quale artificio è usato frequentemente, ed a maraviglia ne' gran concerti di Roma con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte. Ora di questa diversità, ed alterazione di voce, nella quale eccellenti sono fra gli altri gli strumenti ad arco, affatto privo è il gravecembalo [...]. Il cavare da questi [nuovi gravecembali col piano e forte] maggiore, o minor suono dipende dalla diversa forza, con cui dal sonatore vengono premuti i tasti, regolando la quale, si viene a sentire non solo il piano, e il forte, ma la degradazione, e diversità della voce, qual sarebbe in un violoncello ⁷³.

Tornando alla scuola francese, Michel Corrette descrive, nell'*École d'Orphée* per il violino, la pratica del crescendo e decrescendo sulle singole note:

Nelle Sarabande, negli Adagio, nei Largo e in altri pezzi di buon gusto, si devono eseguire le semibrevi, le minime e le semiminime con lunghi tratti di arco, aumentando il suono verso la fine delle note segnate con A e B. Ma per le note finali si deve cominciare l'arcata con dolcezza, aumentarla nel mezzo, e finire morendo, come alla nota segnata C. Questa arcata fa un bellissimo effetto ⁷⁴.



⁷³ [S. MAFFEI], *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte*, in « Giornale de' letterati d'Italia » V (Venezia 1711, Ertz), pp. 144-159.

⁷⁴ M. CORRETTE, *L'École d'Orphée*, Paris 1738, presso l'Autore, p. 34: « Dans les Sarabandes, Adagio, Largo et autres pièces de goût, il faut faire les rondes, blanches et noires avec de grands coups d'archet et enfler le son sur la fin A, B. Mais pour les finales et terminaisons de chants, il faut commencer le coup d'archet avec douceur, le fortifier au milieu et le finir en mourant C, D, E. Ce coup d'archet fait un très bel effet ».

La pratica della *messa di voce* sulle note di una certa lunghezza è ribadita dal Corrette nel suo Metodo per violino del 1782: le note lunghe

si devono cominciare conducendo con dolcezza l'archetto sulla corda, poi aumentando nel mezzo secondo il valore della nota, e finendo come si è cominciato, vibrando un poco il dito sulla corda⁷⁵.

Coloriti diversi da quelli del Corrette consiglia, per gli strumenti ad arco, Jean Philippe Rameau, nei *Pièces de clavecin en Concert* del 1741:

Tutti i suoni lunghi devono essere sostenuti piuttosto in diminuendo che in crescendo; i suoni divisi devono esserlo [divisi] con estrema dolcezza⁷⁶.

Troviamo poi questa espressione d'arco per i singoli suoni all'inizio del Metodo dell'Abbé le fils:

Si può chiamare l'archetto l'anima dello strumento, poiché serve a dare l'espressione ai suoni, a sostenerli, a crescerli e a diminuirli⁷⁷.

Egli mette su ogni nota il segno \triangleright (p. 15), usato anche da Pierre Vachon (\triangleleft) e da Nicolas Capron⁷⁸.

In Italia, nel Settecento, abbiamo un primo importante documento sulla dinamica dell'arco nelle Sonate di Giovanni Antonio Piani. Già però Bartolomeo Bismantova, a fine Seicento, aveva parlato per il violino di « tirar l'arcada lunga e di suonare ora forte et ora piano e dolce, e cantabile », richiamandoci così alle caratteristiche

⁷⁵ M. CORRETTE, *L'Art de se perfectionner dans le Violon*, Paris (1782), Castagnery, p. 4; le note lunghe « il faut commencer par conduire avec douceur l'archet sur la corde, ensuite le fortifier au milieu selon la valeur de la note, et finir comme on a commencé en balançant un peu le doigt sur la corde ».

⁷⁶ J. PH. RAMEAU, *Pièces de clavecin en Concert, avec un violon ou une flûte et une viole ou une 2^e violon*, Paris 1741, Avis aux concertants: « Tous le sons continus doivent être filés, plutôt en adoucissant qu'en forçant; les sons coupés doivent l'être extrêmement avec douceur ».

⁷⁷ L'ABBÉ LE FILS, *Principes du Violon*, Paris (1761), Des Lauriers, p. 1: « On peut appeler l'archet l'âme de l'instrument qu'il touche, puisqu'il sert à donner l'expression aux sons, à les filer, à les enfler et à les diminuer ».

⁷⁸ P. VACHON, *Six Sonates a violon seul et basse*, op. III, Paris s.d. [posteriore al 1771], presso l'Autore, Sonata II; N. CAPRON, *Six Duos pour deux Violons*, op. III, Paris (1777), presso l'Autore.

cantabili da lui descritte per l'arte vocale dello *smorzare* di voce ⁷⁹.

Dalle Sonate del Piani, pubblicate a Parigi nel 1712, traduciamo parte dell'importante *Avvertimento*:

Ho creduto necessario dare qui la spiegazione di qualcuno dei segni particolari che sono inseriti nel mio libro, perché chi non ne conosce l'uso possa eseguire le mie sonate secondo la mia intenzione.

(Era quindi un *uso* già conosciuto dalla prassi musicale).

Questo segno ◀ indica che l'arcata comincia con dolcezza e finisce con forza. Quest'altro ▶ indica che l'arcata comincia con forza e finisce morendo. Questo ◀▶ indica che si deve cominciare con dolcezza, rinforzare l'arco in mezzo secondo il valore della nota sulla quale si troverà, e finire con la stessa dolcezza con la quale si è cominciato; e questi passaggi saranno insensibili ⁸⁰.

Riportiamo a Tavola I la riproduzione di questa parte dell'*Avvertimento* riguardante la dinamica; esaminando il corso delle Sonate, osserviamo che i segni dinamici non vengono ripetuti nei passi analoghi: essi sono sottintesi molto più spesso di quanto non siano indicati. Li troviamo comunque in numerosi luoghi, su note lunghe e

⁷⁹ Si veda in A. CAVICCHI, *art. cit.*, pp. 139, 122. Anche il flauto diritto – e « qual si voglia strumento da fiato » – bisogna « suonarlo con maniera cantabile, e non altrimenti, et anco con imitazione di chi canterà »; e si dovrà « anco dargli l'accento a quelle note che ne saranno capaci »: l'accento era costituito da una nota *di volta* che andava subito *smorzata* (pp. 128, 121). Qualche anno più tardi CORELLI, in una lettera di risposta allo Zani riguardante la famosa polemica sulle « quinte seguite » (*Copia di lettere scritte dal Sig. Colonna*, 1685, [...] Risposta di A. Corelli, p. 2, Civ. Mus. Bibl. Mus. Bologna, Ms.D.2.) scriveva: « [...] Ho voluto che si stacchi e si smorzi la nota [...] », usando lo stesso termine che, per la voce, aveva usato il BISMANTOVA, suo contemporaneo (« smorzarlo subito », ecc., *art. cit.*, pp. 121, 122). Già il romano MAZZOCCHI (*op. cit.*, p. 5) aveva descritto un dolce e lungo « andar smorzando », certo contrapposto stilisticamente allo smorzando di Corelli, che è legato a un discorso strumentale rigoroso nel suo carattere ritmico e unito in questo caso al senso di staccato. Questo dello staccato su quarti puntati (a cui si riferisce la lettera di Corelli) è forse un esempio atipico per la prassi italiana, volta in genere a non perdere il valore del punto (si veda per esempio il ROGNONI, nei passi citati, OTTAVIO DURANTE, *loc. cit.*, il BISMANTOVA, *art. cit.*, p. 122, ecc. GIROLAMO FANTINI consiglia invece, per la tromba, *loc. cit.* (1638), di prendere fiato nelle note col punto, ciò che il Bismantova permette solo in casi di necessità). Ancora poi per la dinamica dell'arco possiamo citare BENEDETTO MARCELLO, che parla delle « ARGATE da Violino intiere con altrettante messe di Voce [...] », *op. cit.*, p. 66.

⁸⁰ G. A. PIANI, *Sonate a Violino solo è Violoncello col Cimbalo*, Opera Prima, Paris 1712, Foucaut Marchand.

brevi; anche, in qualche caso, su note lunghe nell'Allegro; e nella parte del basso continuo (per il violoncello).

Gli stessi segni dinamici del Piani verranno usati anche da Francesco Geminiani; egli li impiega già nelle *Sonate*, Opera IV, del 1739⁸¹, mentre nel Metodo per violino del 1751 ne descrive diffusamente il significato aggiungendo una larga esemplificazione:

Il suono del violino dipende principalmente dal buon uso dell'arco [...] Una delle principali bellezze del violino sta nell'accrescere, o aumentare, e diminuire il suono; il che viene fatto premendo più, o meno, l'arco sulle corde col dito indice. Suonando tutte le note lunghe il suono dovrebbe essere cominciato leggermente, gradualmente poi aumentato fino alla metà, e poi gradualmente ammorbidito fino alla fine⁸².

Ma nell'Esempio XX – il cui rilevante significato possiamo constatare dalla riproduzione a Tavola II – vediamo che non solo le *note lunghe* debbono essere eseguite col colorito d'arco; infatti anche quelle brevi, specialmente nei tempi lenti, portano l'indicazione dinamica. Geminiani spiega:

Questo esempio mostra la maniera di condurre l'arco adatta per le minime, le semiminime, le crome e le semicrome, tanto nel tempo lento che in quello veloce. Perché non è sufficiente dare ad esse il loro giusto valore, ma anche l'espressione propria di ognuna di queste note. Non considerando ciò, accade spesso che molte buone composizioni siano sciupate da chi si prova ad eseguirle.

Bisogna notare come questo *Esempio*, già da tempo ripubblicato e divulgato assieme a tutto il Metodo, non sia stato inteso e seguito proprio per la parte più significativa del suo insegnamento, che riguarda la capillare dinamica dell'arco.

Anche nell'Esempio XVIII sono segnati vari coloriti d'arco, su

⁸¹ F. GEMINIANI, *Sonate a violino e basso*, op. IV, London 1739, s.e.

⁸² F. GEMINIANI, *The Art...* cit., p. 2: « The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow [...] One of the principal Beauties of Violin is the swelling or encreasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the Strings with the Fore-finger more or less. In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened till the End ».

singole note molto brevi e su note più lunghe; trascriviamo qui le battute che ci interessano:



Questi segni riflettevano graficamente la prassi espressiva dell'arco barocco e quindi venivano usati specialmente su note brevi che sarebbero potute sfuggire all'attenzione dell'esecutore – si vedano per esempio anche le *Sonate* dell'Opera IV (1739) dello stesso Geminiani – mentre sulle note più lunghe erano naturalmente sottintesi dalla consuetudine esecutiva. Si deve tener presente poi che lo stesso Geminiani nell'Opera VIII avvertiva: « Per evitare confusione ho ommesso [negli esempi musicali] il segno che indica il diminuendo » (▶), segnando solo, sulle singole note, il crescendo (◀)⁸³.

Francesco Maria Veracini esprime le sue importanti « intenzioni » riguardo alla prassi esecutiva nella prefazione alle *Sonate Accademiche*:

- ◀ Significa Arcata cominciata Piano, rinforzata fino al Fortissimo, e degradando finita Pianissimo.
- ▶ Significa Arcata cominciata Forte, e finita Piano. ◀ Significa Arcata cominciata Piano, e finita Forte⁸⁴.

A Tavola III riportiamo la riproduzione della *Intenzione dell'Autore* per questa parte riguardante la dinamica dell'arco e un esempio della sua applicazione pratica nelle *Sonate*. Nel corso dell'opera i segni sono usati molto spesso, però sempre a titolo indicativo e didattico, non sistematico; anche nelle ripetizioni di uno stesso periodo i segni dinamici non vengono riportati, essendo sottintesi; si può notare inoltre

⁸³ F. GEMINIANI, *Rules for playing in a true Taste*, op. VIII, [London 1746 c.], s.e.: « To avoid Confusion I have omitted the Mark to express the Diminution of Sound ».

⁸⁴ F. M. VERACINI, *Sonate Accademiche*, Opera Seconda, Londra e Firenze (1744), per l'Autore.

una piú netta differenziazione tra crescendo () e diminuendo () rispetto all'uso di Geminiani.

Giuseppe Tartini, pur non usando segni speciali per la dinamica, descrive diffusamente, nelle sue *Regole*, l'espressione d'arco:

Per cavare dall'Istromento buona voce, bisogn'appoggiare l'Arco con delicatezza prima, e poi calcarlo [...] Ad ogni principio di Quarto far sentire il rinforzo d'Arco, e volendo fare molte Note di grado in una sola Arcata, osservarsi di non passare il mezzo dell'Arco, altrimenti la voce anderà diminuendosi, onde non sarà eguale, ed il rinforzo dell'Arco dev'essere nel mezzo, e non in punta [...] e quanto piú si vorrà rinforzar la Voce, stringer vieppiú l'Arco con le dita [...] ⁸⁵.

L'accentuazione dell'arcata si arricchisce per Tartini, nel « cantabile » (da distinguersi dal « suonabile » degli allegri), da un'« unione perfetta » fra le note – « stender l'arco sopra la Viola » consigliava già il Rognoni ⁸⁶ – e da una « respirazione », come ci ripete anche il Campagnoli ⁸⁷, che distingue con « un poco di vacuo » una frase dall'altra ⁸⁸. Tartini dice poi:

L'Appoggiatura lunga deve valere la metà della Nota a cui è appoggiata [...] La differenza dell'espressione in questo caso non è il valore, ch'è eguale [per la prima nota di due legate, tanto considerata come appoggiatura quanto come nota reale], ma il modo dell'Arcata, ossia della voce, perché se fosse Nota la prima legata [...] dovrebbe esprimersi con maggior forza della seconda legata, e vi cade naturalmente il Trillo sopra la prima, ma essendo Apoggiatura si deve produrre il principio dell'Arcata, ossia della Voce con somma dolcezza, e piano, indi a grado, ed a proporzione del valore si deve crescer la forza dell'Arcata, e della Voce non fino al punto preciso della Nota a cui è apoggiata, ma sino alla metà del valore dell'Apoggiatura, cadendo con dolcezza, e minorazione di forza d'Arcata, o di voce alla Nota a cui è apoggiata [...]

⁸⁵ G. TARTINI, *Regole...* cit., pp. 2-3.

⁸⁶ F. ROGNONI, *op. cit.*, II, p. 3.

⁸⁷ B. CAMPAGNOLI, *op. cit.*, § 115.

⁸⁸ G. TARTINI, *Regole...* cit., p. 2. Bisogna notare come questo fraseggio settecentesco, che divide con un respiro il « senso » di due frasi o di due semifrasi (cfr. anche in GEMINIANI, *The Art...* cit., pp. 18, 44, 45, l'uso a questo scopo del segno di staccato sulla nota), sia differente da quello insegnato nel Seicento, che distingueva fra loro i singoli « passaggi », isolandoli con un respiro anche dalla loro nota conclusiva (cfr. nota 193).

come da un Cantante, e da un Suonatore si fa con la Voce, e con l'Arco una messa di voce semplice dal Piano, al Forte; così si può fare (e si fa con ottimo effetto) la stessa messa di voce col Trillo [...] e a proporzione si accelleri nell'accrescer la forza alla Voce, o al Suono [...]

Questo modo [il tremolo] è escluso affatto dalle messe di Voce, nelle quali perfettamente si deve imitare la Voce Umana non solo, ma la natura stessa immediata della perfetta intonazione in punto Matematico, cioè data l'intonazione della nota innalterabilmente deve essere quella identica nella messa di Voce »⁸⁹.

La caratteristica degli strumenti musicali che non siano a tastiera (cioè « trombe, corni di caccia, strumenti d'arco, oboè, ec. ») è per Tartini quella di poter « prostrarre, e rinforzare il suono per quanto tempo si voglia »⁹⁰. Ancora sulla produzione del suono, egli scriveva alla sua allieva Maria Maddalena Lombardini nella notissima *Lettera*:

[...] Il di lei esercizio, e studio principale dev'essere l'arco in genere, cosicché ella se ne faccia padrona assoluta a qualunque uso o sonabile o cantabile⁹¹. Primo studio dev'essere l'appoggio dell'arco su la corda siffattamente leggiero, che il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa sulla corda. Consiste in leggerezza di polso, e in proseguir subito l'arcata dopo l'appoggio, rinforzandola quanto si vuole, perché dopo l'appoggio leggiero non vi è più pericolo di asprezza, e crudezza. Di questo appoggio così leggiero ella deve farsi padrona in qualunque sito dell'arco; sia in mezzo, sia negli estremi, e deve esserne padrona con l'arcata in sú, e con l'arcata in giù. Per far tutta la fatica in una sola volta s'incomincia dalla messa di voce sopra una corda vuota, per esempio sopra la seconda ch'è almiré. S'incomincia dal pianissimo crescendo sempre a poco alla volta sin che si arriva al fortissimo; e questo studio deve farsi egualmente con l'arcata in giù, e con l'arcata in sú.

⁸⁹ G. TARTINI, *Regole...* cit., pp. 4-5, 12, 16. Riguardo all'appoggiatura, può essere significativo il termine tedesco e francese di « accent » usato per essa da qualche autore (J.S. BACH, *Clavierbüchlein vor W.F. Bach*, [1720 c.], Explication [tavola degli abbellimenti], ms. originale nella Library of the School of Music of Yale University; J. MATTHESON, *op. cit.*, p. 112; L'ABBÉ LE FILS, *op. cit.*, p. 15; il termine è citato anche da J. G. WALTHER, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Deer, p. 5). L. MOZART invece, *op. cit.*, p. 261, in nota, spiega come per « accent » intenda non l'appoggiatura ma un accento espressivo.

⁹⁰ G. TARTINI, *Trattato di Musica* cit., p. 13.

⁹¹ Tartini chiama *sonabili* i tempi allegri e *cantabili* i tempi lenti; vedi l'inizio delle sue *Regole...* cit.

Ella incominci subito questo studio, e vi spenda almeno un'ora al giorno, ma interrotta; un poco la mattina, un poco la sera; e si ricordi bene, che questo è lo studio piú importante e piú difficile di tutti. Quando sarà padrona di questo, le sarà allora facile la messa di voce, che incomincia dal pianissimo, va al fortissimo, e torna al pianissimo nella stessa arcata: le sarà facile e sicuro l'ottimo appoggio dell'arco sulla corda, e potrà fare col suo arco tutto quello che vuole [...] ⁹².

⁹² G. TARTINI, *Lettera [...] alla Signora Maddalena Lombardini* (Padova 1760), Venezia 1770, Colombani, pp. 3-4. Riguardo alla « leggerezza di polso », bisogna dire che il suono barocco andrà anche ridimensionato senza il peso del braccio e usando per la pressione sull'arco « il solo dito indice » (F. GEMINIANI, *The Art... cit.*, p. 2; G. GIUSEPPE CAMBINI, *Nouvelle Methode Theorique et Pratique Pour le Violon*, Paris [c. 1800], Naderman, p. 4), con « gl'altri tre [dita] leggieri » (G. TARTINI, *Regole... cit.*, p. 3; F. GEMINIANI, *The Art... cit.*, p. 2), in modo da « saper tener una nota con [...] un'arcata dolce, e soave » perché « il violino, è strumento in se stesso crudo, & aspro: se della soave archata non vien temprato, è radolcito [...] » (F. ROGNONI, *op. cit.*, II, pp. 2-3). Anche G. A. LEONI (*Sonate di violino*, libro I, opera terza, Roma 1652, Mascardi) richiedeva agli esecutori, per le sue sonate, una « delicata intonatura, e spiritosa dolcezza »; e NICOLA MATTEIS (*Arie diverse per il violino*, [1685]) indicava per le note coronate un'« Arcata dolce è lunga ». G. L. CONFORTO, parlando però della viola da gamba e quindi di una impugnatura d'arco differente, invitava a « far [...] l'arcata dolce » (*Breue et facile maniera d'essercitarsi [...]*, Roma [1593] s.e.). Le dita poi impugneranno l'archetto ad una certa distanza dal tallone; questa posizione si troverà fino in BARTOLOMEO CAMPAGNOLI, *op. cit.* (1797), p. 3 e tab. I. È anche importante, per l'arco barocco, dimostrare infondata la convinzione radicata sulla possibilità di esecuzione simultanea degli accordi, che ha avuto e ha tuttora una fortuna vastissima grazie alla diffusione dello studio su Bach di ALBERT SCHWEITZER (*J. S. Bach*, Leipzig 1905, Breitkopf e Härtel) che fece sua la teoria di ARNOLD SCHERING (pubblicata in « Bach - Jahrbuch », Leipzig [1904], p. 113). Lo stesso Schering disconobbe piú tardi le sue idee a questo proposito (in « Bach - Jahrbuch », Leipzig [1920], p. 57, nota; si veda anche l'articolo di DAVID D. BOYDEN, *The Violin and Its Technique in the 18th Century*, in « The Musical Quarterly » XXXVI [Genn. 1950], p. 18). Nel Cinquecento si ebbe effettivamente una prassi esecutiva ad accordi simultanei, ma riferita alla lira, che aveva il ponticello molto piatto (S. GANASSI, *Lectione Seconda*, [Venezia 1543, per l'Autore], cap. XVI; L. ZACCONI, *op. cit.*, Prima parte, p. 215), e anche alla viola da gamba, però opportunamente adattata allo scopo con tastiera, capotasto e ponticello molto piatti, e suonata con archetto piú lungo, con i crini molto allentati (S. GANASSI, *Lectione Seconda cit.*, cap. XVI, e C. BARTOLI, *op. cit.*, p. 37v). Anche il MERSENNE, *op. cit.*, Parte II, Libro IV, p. 204, dice che solo sulla lira, dal ponticello piú piatto, sono possibili gli accordi di note simultanee; mentre per il violino afferma che non è possibile toccare insieme piú di due corde (*op. cit.*, Parte II, libro IV, p. 184). Dal Seicento in poi ogni documento parla di esecuzione *arpeggiata* degli accordi, tanto sulla viola da gamba che sul violino (CHR. SIMPSON, *op. cit.*, p. 9; TH. MACE, *Musick's monument*, London 1676, presso l'autore & J. Carr, p. 249; J. PH. RAMEAU, *Pièces de Clavecin en concerts*, Paris 1741, Avis aux concertants; J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 96; J. J. ROUSSEAU, v. « Arpeggio », in *Dictionnaire de Musique*, [Paris 1768], Duchèsne; B. CAMPAGNOLI, *op. cit.*, § 111). RAMEAU (*loc. cit.*) ammette, senza peraltro specificare, anche casi di accordi simultanei; per questi però, come per la viola da gamba, già nel Seicento era previsto un violino « preparato »: BIAGIO MARINI in *Sonate Symphonie Canzoni*, op. VIII, Venezia 1629, per un « Capriccio per sonare il Violino solo con

Tartini stesso metteva in pratica magistralmente questi suoi precetti. L'amico Giordano Riccati, che lo sentí suonare alla Basilica del Santo a Padova, descrive ammirato la

varietà degli accenti, e il modular de' toni, e lo sfumar dell'arcate e 'l sospirar de' piano [...] e le lunghe sospiranti messe di voce tanto speciali al Tartini [...] ⁹³.

Tutta la Scuola tartiniana, formata da allievi di ogni parte d'Europa (*Maestro delle Nazioni*, dice il Riccati di Tartini), fu imposta su queste caratteristiche stilistiche; possiamo citare il *Saggio sul gusto della musica* di Giovanni Batista Rangoni, dove è descritta l'arte di Pietro Nardini, uno dei piú celebri allievi di Tartini:

Tutta la sua musica è legata all'arte dell'arco che egli possiede al supremo grado di perfezione; e colla magia di quest'arco egli cava de' soni che non possono disegnarli, né definirli. Ecco il perché le sue sonate piú non producono il medesimo effetto, se non sono eseguite secondo il gusto della sua scuola [...] Adunque all'arte metodica dell'arco, che io considero come la lingua del violino, debbe essenzialmente attribuirsi tutto l'effetto di

tre corde a modo di Lira», nota: « Bisogna che le due corde grosse siano vicine ». Può darsi che gli accordi simultanei di cui parla SEBASTIEN DE BROSSARD, *Fragments d'une méthode de Violon*, ms. Bibl. Nat. Paris, [fine '6-primo '700], p. 13, cit. in L. DE LA LAURENCIE, *op. cit.*, p. 32, si possano riferire a questa prassi di uno strumento preparato allo scopo; anche l'interpretazione dei passi in cui LEOPOLD MOZART (*op. cit.*, pp. 186 e 267) parla degli accordi simultanei, non è del tutto certa. Tutti gli altri autori citati sono però assai chiari, e d'altra parte una prova pratica ci dimostra l'impossibilità di sostenere, anche con l'arco barocco, gli accordi di tre suoni contemporanei per piú di un secondo. Ancora nel 1817 FRANCESCO GALEAZZI, nei suoi *Elementi* cit., pp. 207-8, rileva come « l'arco non possa toccare piú di due corde per volta » e l'accordo si fa quindi « col passare rapidamente da una corda all'altra ». « Il modo da fare la Botta, o Tricordo è di appoggiar forte l'arco sopra la corda piú bassa, e quindi tirando pochissimo arco, abbassarlo tutto ad un tratto, e percuoter le tre, o quattro corde con un colpo forte, vibrato [netto], staccato, e risoluto. Succede alle volte, che tali Tricordi trovinsi segnati in note bianche, vale a dire in minime, ed anche talora in semibreve, allora la regola è di tenere per il giusto suo valore la nota piú bassa, e poi al fine di essa dare la solita strappata, e far sentire le altre ». Alla luce di questa prassi, descritta anche dagli autori che piú sopra abbiamo solamente citato, va quindi riletta e addolcita con l'arpeggio tutta la polifonia violinistica, a cominciare - facendo riferimento all'insegnamento di Joachim Quantz - dalle Sonate di J. S. Bach. Con l'Ottocento anche l'esecuzione degli accordi seguí la generale tendenza del gusto musicale, e della trasformazione degli strumenti, verso sonorità piú ampie e sostenute; le note degli accordi invece di essere arpeggiate cominciando *in battere*, vennero tenute doppie con le prime due *in levare* (cfr. anche lo studio citato del BABITZ, pp. 17-22).

⁹³ G. RICCATI, *Memorie sul violinista G. Tartini*, 1774, ne « Il Santo » IX (1969), pp. 413, 420.

AVERTISSEMENT

J'ai crû qu'il étoit nécessaire de donner ici l'explication de quelques caracteres particuliers qui sont designés dans mon livre, afin que ceux qui n'en connoissent pas l'usage puissent executer mes Sonates suivant mon intention :

Ce signe



marque.

que le coup d'archet commence avec douceur, et finit avec force.

autre,



qui marque.

que le coup d'archet commence avec force, et finit en mourant.

celui ci



marque.

qu'il faut commencer avec douceur, fortifier l'archet au milieu selon la valeur de la note sur laquelle il se rencontrera, et finir avec la même douceur dont on a comencé; ce qui se fait insensiblement de l'un à l'autre.

Tav. 1 - G. A. PIANI, *Sonate a Violino solo è Violoncello col Cimbalo, Opera Prima*, Paris 1712.

Parte dell'Avvertimento riguardante la dinamica dell'arco.

Esempio XX

Adagio, o And.^{te}

1.^o 2.^o 3.^o
Buono. Mediocre. Buono.

4.^o 5.^o 6.^o
Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o
Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.

11.^o 12.^o
Meglio. Cattivo o partic.^{le}

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^{le} Particolare.

All.^o o Presto

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o
Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. Ottimo.

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o
Buono. Meglia. Pessimo. Buono.

10.^o 11.^o 12.^o 13.^o
Cattivo. Buono. Ottimo. Ottimo

Detailed description of the musical score: The score is written on a single staff in G major (one sharp) and common time. It consists of 15 measures, numbered 1 through 15. The first six measures are marked 'Adagio, o And.^{te}'. Measures 1-3 are marked 'Buono', 4-6 'Cattivo', 7-10 'Buono', 11-12 'Meglio', and 13-14 'Cattivo o partic.^{le}'. The last measure (15) is marked 'Ottimo'. The tempo changes to 'All.^o o Presto' at measure 13. Bowing techniques are indicated by signs above notes: a triangle (▲) for crescendo, a slash (/) for slurs, and a vertical line with a flag (|) for staccato. The staccato sign is used in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15.

Tav. 2 - F. GEMINIANI, *The Art of Playing on the Violin*, London 1751.
 « Si deve osservare che questo segno (▲) indica l'aumentare del suono; il segno (/) significa che le note devono essere eseguite lisce e che l'arco non deve essere staccato dalle corde; e questo (|) uno staccato dove l'arco è alzato dalle corde ad ogni nota ».

♪ Significa Arcata cominciata Piano, rinforzata fino al Fortissimo, e degradando finita Pianissimo.
 ♪ Significa Arcata cominciata Forte, e finita Piano. ♪ Significa Arcata cominciata Piano, e finita Forte.

35

Sonata V

come seg

Adagio Aliai

Con grandissima Gravità

S

S

S

*3 alla

Tav. 3 - F.M. VERACINI, *Sonate Accademiche*, op. II: brano della *Intenzione dell'Autore* ed esempio di impiego pratico dei segni dinamici nella Sonata V.

Suivi la première phrase



Je suppose qu'en exécutant cette phrase l'on ne songe qu'au mécanisme des doigts et de l'archet que l'on tire et que l'on pousse chaque note avec un poids égale qui produise toujours un son uniforme et toujours fort.

Cela ne produiroit qu'un bruit insignifiant et rauque, qui n'inviteroit personne à écouter le reste. Enfin, le but de l'auteur seroit manqué. Qu'on exécute ensuite la même phrase de cette manière et avec le doigte que j'indique ne faisant sortir de l'instrument qu'un demi volume de son, quoique toujours égal partout.



On sentira qu'il y a déjà une intention de nous porter quoique vaguement, et sans un grand intérêt à en écouter la suite. L'auteur pourroit dire alors je vous ai fixé; mais je ne vous ai pas persuadé: tandis que mon intention étoit de vous persuader et de vous attendrir. Exécutez donc la phrase de la manière suivante, enflez et diminuez le son à mesure que le trait vous l'indique. Surtout pensez que vous voulez m'émouvoir... électriser votre bras du feu de cette pensée... que votre archet soit votre langue et votre physionomie, qu'il me dise. (Quoi! vous savez que je suis innocent, vous me voyez malheureux! et vous ne daignez pas me consoler!) alors, fortement ému vous même par l'énergie de cette interpellation expressive déclamez la phrase comme je vous la note.



Vous aurez alors le plaisir de voir le spectateur ému, immobile, et prêt à tout oublier pour vous écouter.

questo strumento [...] tutto il mistero poi di quest'arte dipende dall'unione perfetta della corda coll'arco. Questa unione può assomigliarsi all'attrazione che fa la calamita sull'acciaio: nella stessa maniera l'arco ha da esser unito alla corda, e quasi colarvi sopra come un olio. La limpidezza e il morbido del suono, l'eguaglianza nella maniera, e la proporzione ne' chiaroscuri, dipendono tutte insieme dal toccare ben fatto dell'arco, dalla sua direzione economica, e dal suo perfetto equilibrio. Senza questo metodo esatto non si può cavar la voce [faire chanter] al nostro violino [...] la scelta delle grazie e la disposizione de' chiaroscuri dipendono dal gusto: perché questi sono pel nostro spirito quel che sono per la nostra vista i colori [...] ⁹⁴.

Nardini ha così « poi nella dolcezza il proprio Maestro superato » ⁹⁵.

A proposito dell'arte di *cantare* sul violino che, contrariamente a quello che si intende oggi, dipendeva solamente dall'arco e dai suoi coloriti, citiamo anche il pedagogo francese Brijon:

Ho detto che l'arte di rendere bene la musica strumentale stava nel frasteggiare come la musica vocale, nel rimarcare tutti i coloriti, tutti i respiri, in una parola, nel cantare sul violino. Questa arte dipende soprattutto dalla condotta dell'archetto [...] da esso dipende tutta l'espressione del suono ⁹⁶.

Anche nella scuola tedesca l'insegnamento seicentesco degli affetti vocali (*Affektenlehre*) si trasmette alla pratica strumentale e sta alla base dell'espressione dell'arco. Molto noti sono i trattati di Johann Joachim Quantz e di Leopold Mozart, stampati alla metà del Settecento. Ma già Johann Mattheson nel 1739 scriveva che la musica strumentale prende la sua espressione dal suono (e non dalle parole) per mezzo dell'*accento melodico*, frequentissimo, e *quasi di un doppio accento*, fatto con un rinforzo espressivo del suono sulle note di una

⁹⁴ G. B. RANGONI, *Saggio sul gusto della musica*, Livorno 1790, Masi, pp. 39, 41, 43, 71. La traduzione italiana, curata dall'editore, è a fronte dell'originale francese.

⁹⁵ RAIMONDO LEONI, *Elogio di Pietro Nardini*, Firenze 1793, Cambiagi, p. 29.

⁹⁶ C. R. BRIJON, *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, Paris 1763, presso l'autore e M. Prudent, p. 14: « J'ai dit que l'art de bien rendre la musique de symphonie étoit de phraser comme la musique vocale, d'en marquer toutes les nuances, tous les repos, en un mot, de chanter sur le violon. Cet art dépend surtout de la conduite de l'archet [...] C'est d'elle, néanmoins, que dépend toute l'expression du jeu ».

certa lunghezza, specialmente se vanno per grado congiunto. « Invero la melodia strumentale può fare a meno delle proprie parole, ma non degli affetti »⁹⁷.

Dal Metodo di Joachim Quantz due interi capitoli – il XIV e il XVII – sarebbero da riportare. Il XIV era stato già preannunciato nel capitolo undecimo:

Una buona esecuzione deve nondimeno essere varia. Luce e ombra vi dovranno essere continuamente mantenute [...] Vi si dovrà anche osservare una veloce alternativa tra forte e piano. Poiché questa è una cosa di grande necessità, mostrerò con un esempio alla fine del XIV capitolo, come questo forte e piano vada usato in ogni nota di una composizione⁹⁸.

Appunto parlando poi, nel XIV capitolo, « Sull'arte di suonare l'Adagio », egli dice che « ogni nota » deve avere più o meno luce e ombra, e in una lunga e minuziosa lista suggerisce i coloriti, nota dopo nota, di numerosi esempi musicali. Anche però negli *Allegri* « le note lunghe dovranno essere mantenute in uno stile elevato per mezzo del crescere e decrescere della forza del suono »⁹⁹. Riportiamo qualche frammento degli esempi musicali (dalle tavole IX, XIII, XVIII, XIX) con trascritti i coloriti – « da non usarsi sempre nei loro

⁹⁷ J. MATTHESON, *op. cit.*, pp. 209-10: « [...] Die Sing-Melodie diesen Nachdruck aus den Worten, die Spiel-Melodie aber denselben aus dem Klange hernimmt [...]. [...] daß nicht jeder melodische Accent einen Nachdruck enthalte; sondern daß dieser [Nachdruck] gleichsam einen doppelten Accent führe »; p. 207: « [...] Die Spiel-Melodie zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kan ».

⁹⁸ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 106: « Ein guter Vortrag muß nicht weniger: mannigfaltig seyn. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden [...] Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden. Wie dieses bey jeder Note ins Werk gerichtet werden müsse, will ich, weil es eine Sache von großer Nothwendigkeit ist, zu Ende des XIV. Hauptstücks, durch Exempel zeigen ». Per il flauto, anche ANTONIO LORENZONI, *Saggio per ben sonare il Flautotrasverso*, Vicenza 1779, F. Modena, p. 85, parlando dei « Cangiamenti di forza ne' Suoni » dice: « Poiché il cangiamento continuo di forte e di piano anima, per così dire, la Musica, e reca per conseguenza gran piacere a chi ascolta; così si dee cercare di porlo in esecuzione per quanto è possibile sonando ».

⁹⁹ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 114: « Lange Noten müssen durch das Wachsen und Abnehmen der Stärke des Tones auf eine erhabene Art unterhalten ».

(p. 103). Egli indica per le note lunghe nei tempi lenti la *messa di voce* (<>) o la *messa di voce semplice*, come dice Tartini, cioè l'arcata solamente in crescendo. Tanto per i tempi lenti ma specialmente per gli *Allegri* consiglia poi, sulle note di qualche durata, l'arcata in veloce diminuendo (p. 104), tanto coll'arco *in su* che con l'arco *in giù*. Egli descrive anche i movimenti che la mano destra deve eseguire per ottenere questi effetti dinamici:

[...] Si deve dunque guidare l'arco dal forte al piano [...] con un particolare controllo della mano destra, e specialmente con un buon irrigidimento del polso, alternato a un morbido rilassamento.

E così conclude:

Queste cose dette possono essere sufficienti a chi attentamente rifletterà, per arrivare con una continua ricerca, ad una buona condotta d'arco, e per sempre più portare in evidenza una gradevole unione del piano col forte in una stessa arcata ¹⁰¹.

Questi concetti sono poi ripresi nel Capitolo III, dedicato in generale alla buona esecuzione violinistica.

Philipp Emanuel Bach infine, descrive la *messa di voce* per le note lunghe negli strumenti solisti:

Se una parte solista ha una lunga nota tenuta, che secondo le regole della buona esecuzione comincia con un pianissimo, cresce a poco a poco fino a un fortissimo, e di nuovo gradualmente scende fino a un pianissimo: anche l'accompagnatore deve così regolarsi con la più grande precisione ¹⁰².

Egli comunque aveva già dovuto constatare (p. 104) come il cembalo non consenta un perfetto diminuendo e crescendo di suono.

¹⁰¹ L. MOZART, *op. cit.*, p. 107: « Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen [...] durch eine besondere Mässigung der rechten hand, sonderbar aber durch ein gewisses artiges Steifhalten, und abwechselndes gelindes Nachlassen des Handgliedes [...] »; p. 109: « Dieses wenige mag einem fleißig Nachdenkenden genug seyn durch öfteres Versuchen zu einer geschickten Mässigung des Bogens zu gelangen, und eine angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche nach und nach hervor zu bringen ».

¹⁰² PH. EM. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753-62, Winter, II parte, p. 249: « Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Wortrages mit einem Pianissimo anfängt, bis auf ein Fortissimo allmählig anwächst, und wieder nach und nach bis auf ein Pianissimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hirnach auf das genaueste ».

Da un'analisi della prassi di tutte queste tradizioni europee ci possiamo fare un'idea di come l'arte della dinamica si ponesse alla base di ogni insegnamento strumentistico e musicale: il suono veniva prodotto, anche nel suo significato espressivo, essenzialmente dall'arco. Certo la conquista di questa nuova dimensione appare ardua per un violinista educato modernamente; le necessarie rinunce riguardanti il tipo di *cavata* (e il vibrato), anche se compensate da più pertinenti mezzi espressivi, sembrano creare grandi difficoltà di ordine tecnico e psicologico. Questi limiti andranno però superati perché possa essere portato nella pratica odierna un contributo di autenticità stilistica e storica che ormai non può più essere differito.

IL VIBRATO

Le caratteristiche del suono barocco sono state già descritte completamente dagli autori citati, senza che il vibrato¹⁰³ abbia potuto incidere in modo determinante nell'espressione strumentale e vocale. Vedremo che il *tremolo* non sarà considerato più di un qualsiasi altro ornamento occasionale, come può essere un trillo, un'appoggiatura, un mordente. La scelta del vibrato era determinata di volta in volta dall'opportunità di manifestare e rappresentare un *affetto* particolare (afflizione, paura) e non era legata alla produzione del suono in generale, come avviene oggi: un vibrato continuo come l'attuale non sarà usato, negli strumenti ad arco, neppure nei primi anni del Novecento, come ci testimonia ancora Karl Flesch verso il 1920¹⁰⁴. Ma già nel Cinquecento il vibrato, nell'espressione vocale, veniva impiegato solo

¹⁰³ Generalmente per indicare il nostro vibrato veniva usato il termine *tremolo*. Le terminologie variavano però secondo le epoche e gli autori.

¹⁰⁴ K. FLESCHE, *L'arte del violino*, versione italiana Milano (1924), Curci, I, p. 42. « I grandi violinisti della metà del secolo scorso [...] eran nemici di un vibrato continuo » e « il vibrato dovrebbe essere impiegato soltanto dove l'intensità [...] è musicalmente giustificata [...] Non è consigliabile generalizzare questa abitudine [del vibrato ininterrotto] ». Anche H. VERCHEVAL, *Dizionario del violinista* (1921), traduzione italiana Bologna 1924, Sarti, p. 163, dice alla voce *Vibrato*: « Questo artificio deve essere usato con la massima discrezione per essere gradevole [...] Oggi si abusa del vibrato. Si tollerano questi eccessi anche in alcuni Conservatori; occorre riconoscere che i veri artisti non cercano simili mezzi per lusingare il cattivo gusto [...] Il vibrato non è che un mezzo di espressione con la quale però non si deve confondere ». Per altri autori moderni contrari al vibrato continuo cfr. in nota 150.

come raro abbellimento ¹⁰⁵; esso poteva anche essere fatto ripetendo velocemente la stessa nota *di gorgia*, come vediamo per esempio in Lodovico Zacconi, Giovanni Battista Bovicelli, Giovan Luca Conforto e Giulio Caccini ¹⁰⁶, del quale riportiamo l'esempio:



A questo ornamento vocale era corrisposto, nella prassi strumentale, il « tremar il braccio de lo archetto » di cui parla il Ganassi ¹⁰⁷; piú tardi troveremo questo abbellimento d'arco, usato comunemente nella pratica strumentale, in Marin Mersenne e Christopher Simpson ¹⁰⁸: esso poteva rassomigliare a un tenero picchettato su una stessa nota che veniva ribattuta nella stessa arcata, e ci richiama il « lireggiare affettuoso » (un dolce picchettato su note *differenti* legate), descritto dal Rognoni nella sua *Selva* ¹⁰⁹. Questo seicentesco libero vibrato d'arco, pratica oggi completamente perduta, veniva eseguito non solo su note lunghe scelte a giudizio dell'esecutore, ma anche su note la cui spezzatura era già indicata dall'autore con ottavi o sedicesimi (che potevano essere ulteriormente spezzati a piacere) sui quali veniva segnata una linea ondulata (~~~~~); nei testi originali, dal Cazzati al Veracini, troviamo molto spesso questo segno ¹¹⁰, che a volte veniva sostituito dalla parola « tremolo »; specialmente

¹⁰⁵ Questo ci può spiegare come anche il registro d'organo detto « voce umana » esistente fino dal primo Cinquecento, pur sembrando definire, col tremolo che produce, una caratteristica intrinseca della voce, debba essere usato con meditata prudenza. La sua costruzione era basata sul fenomeno acustico dei « battimenti » prodotti da due suoni di intonazione molto vicina. Spesso si riscontrano negli organi antichi notevoli differenze di frequenza fra le due canne, che rendono un vibrato assai ampio e lento, corrispondente a quello descritto da tutti gli autori per gli strumenti ad arco.

¹⁰⁶ L. ZACCONI, *op. cit.*, I parte, p. 58v; G. B. BOVICELLI, *op. cit.*, p. 16, dove la « gorga » è sconsigliata; G. L. CONFORTO, *op. cit.*, p. 25; G. CACCINI, *loc. cit.* Più tardi anche il TOSI, *op. cit.*, p. 106, condannerà aspramente questo vezzo di « tritolare a una a una » le crome, « con un certo tremor di voce » che fa « cantar come i grilli ».

¹⁰⁷ S. GANASSI, *Regola Rubertina* cit., cap. II.

¹⁰⁸ M. MERSENNE, *op. cit.*, Libro IV degli strumenti, pp. 182-183. CHR. SIMPSON, *op. cit.*, p. 10, § 15.

¹⁰⁹ F. ROGNONI, *op. cit.*, Parte II, p. 4.

¹¹⁰ La linea ondulata veniva usata d'altra parte anche per l'ondeggiamento d'arco su corde velocemente alternate.

nei tempi lenti questo speciale *tremolo* d'arco rappresentava efficacemente, quasi fisicamente, gli *affetti* « mesti e afflitti ». Anche per il Settecento, Johann Mattheson parla espressamente di tremolo con l'arco in una stessa arcata su uno stesso suono:

Sugli strumenti a corda può essere eseguito lo stesso tremolo [usato sull'organo] anche coll'arco in un'arcata sola, su uno stesso suono; senza che sia necessaria una seconda nota ¹¹¹.

E Leopold Mozart per la sua quarta « divisione » dinamica dell'arco, insegna a fare in una stessa arcata un numero illimitato di piccole *messe di voce*, cioè di crescendo e diminuendo di sonorità ¹¹². Questa pratica perdura ancora fino alla fine del secolo; Giovanni Giuseppe Cambini, nel suo *Nuovo Metodo*, indica sulle note il segno ondulato caratteristico e così spiega:

Quando si incontreranno, sia nell'accompagnamento, sia nella parte solista, piú note di una medesima altezza, sulle quali il Compositore avrà messo il segno caratteristico Piano dolce, o P^o. dol., non si dovrà usare un'arcata per ciascuna nota, ma si dovranno fare, in una sola arcata otto, dieci, dodici note, quante uno potrà, senza lasciare mai la corda, dando a ciascuna nota un piccolo colpo per farla risuonare, anche quando si sia trascurato di mettere sopra le note il segno indicativo seguente ¹¹³:



¹¹¹ J. MATTHESON, *op. cit.*, (1739), p. 114: « Auf Geigen kan dergleichen Zittern auch mit den Bögen in einem Strich, auf einem Ton bewerkstelliget werden; ohne daß man dazu einen zweiten nöthig hat ». È citato anche, in nota, SEBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de Musique*, p. 191: « faire sur le même degré plusieurs Notes d'un seul coup d'Archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'Orgue » (Amsterdam ³[c. 1708], Roger; Paris ¹1703, voce tremolo).

¹¹² L. MOZART, *op. cit.*, p. 105.

¹¹³ G. G. CAMBINI, *op. cit.*, p. 23: « Lorsque l'on rencontrera, soit dans l'accompagnement, soit dans les pieces récitantes, plusieurs notes tracées sous la même ligne, sous les quelles le Compositeur aura mis le signe caracteristique Piano. dulce. ou P^o: dol: il ne faut pas tirer et pousser à chaque note, il faut en faire d'un seul coup d'archet, huit, dix, douze, ce qu'on pourra, et ne jammais quitter la corde, en donnant à chaque note un petit coup pour la faire vibrer, quand même on auroit négligé de placer au dessus des notes le signe indicatif suivant ». Nell'*Alceste* di CRISTOFORO GLUCK, Vienna 1769, de Trattner, viene usato molto spesso il segno ondulato, su serie di note corte e lunghe, anche negli strumenti a fiato; lo si trova unito a una legatura (~~~~) e isolato, per cui si può pensare a due tipi di tremolo d'arco:

Per il tremolo della mano sinistra, ritroviamo la prima testimonianza ancora una volta nel Ganassi: sulla viola da gamba egli consiglia

[...] alle fiute tremar [...] le dita de la mano del manico per far l'effetto conforme alla musica mesta & afflitta [...] ¹¹⁴.

Sul flauto poi, dice il Ganassi nella *Fontegara*, il « tremolo del dito » deve far variare la nota di meno di un semitono:

[...] questa spetie di galanteria deriua e nasie dal tremolo del dito in su la uoce di esso flauto. Per tanto el si ritroua alcune uoce che tremolandole uariano una terza & piu e mancho: & alcune altre uariano uno tuono alcune uno semitono & alcune altre piu de tono e mancho de tono come diesis & mancho de diesis: le quale parte lorechia non sara capace giudicare uero [...] ¹¹⁵.

Si tratta di una specie di trillo, ridotto, per l'espressione « suave ouer placabile » a « mancho parte dun semituono » ¹¹⁶.

Il Ganassi usa, per indicare il vibrato sul flauto, gli stessi termini (*tremulo del dito*, *tremolandole*) usati per la viola da gamba (*tremar le dita*); questo ci può indicare, secondo anche la prassi posteriore, lo stesso movimento verticale che doveva eseguire il dito per ottenere il vibrato tanto sui fori del flauto che sulla corda della viola, in

quello antico e quello nostro odierno in punta d'arco. Per il tremolo d'arco antico si veda anche il DARD, *Nouveaux Principes de Musique*, Paris 1769, p. 17; A. BAILLEUX, *Methode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Paris (1798), presso l'Autore, p. 12; il GALEAZZI, *op. cit.*, p. 193; e la seconda traduzione francese del Metodo di GEMINIANI, apparsa verso il 1803 con ampie aggiunte editoriali: *L'Art du Violon*, Paris s.d., Sieber, p. 23. Questo tipo di tremolo veniva usato, con misura, anche su strumenti a tastiera come il clavicordo, dove la particolare meccanica permetteva un leggero riecchimento della corda per mezzo della pressione del dito sui tasti (si veda per es. PH. EM. BACH, *op. cit.*, I parte, pp. 7, 112; o il TÜRK, *Klavierschule*, Leipzig-Halle 1789, Schwichert, § 88), o come il cembalo e l'organo, dove le note erano effettivamente ribattute (cfr. J. MATTHESON, a nota 109, e L. PENNA, *Li Primi Albori Musicali*, Bologna 1672, Monti, Libro III, passim).

¹¹⁴ S. GANASSI, *Regola Rubertina* cit., (1542), p. VI.

¹¹⁵ S. GANASSI, *La Fontegara* cit. (1535), cap. 24.

¹¹⁶ Tutto questo gioco di gradi intermedi fra toni e semitoni è fatto « [...] scoprendo un poco la uoce [il foro] [...] perche alcune di queste meze uoce saranno essercitate piu e manco di essa mita [metà del foro] [...] » (*ibid.*, cap. 25), o, come ci spiegherà molto più tardi ANTONIO LORENZONI « levando poco il dito » o osservando « di non turare troppo nel battere col dito [...] il buco [...] » (*op. cit.*, pp. 62-3).

quest'ultimo caso senza alzare il dito dalla corda ma solo dalla tastiera¹¹⁷. Era un tremolo da usarsi *alle fiate*, solo certe volte, dove qualche speciale parola dolorosa del testo accompagnato ne poteva richiamare l'effetto.

Anche Francesco Rognoni, riferendosi al canto, dice che « si dee guardare di non farlo [il tremolo] come fanno alcuni senza termine, che paiono Capretti »; lo si fa però « souente [...] per il piú [...] sopra il valor del ponto di ciascuna nota »¹¹⁸. Si tratta di un tremolo molto breve, formato, graficamente, da due o da quattro sedicesimi accentati all'interno di una stessa nota. Riguardo al violino lo stesso autore sconsiglia il tremolo fatto con un dito solo (« con quel ditto che fà la voce istessa ») a favore di quello fatto con due dita (« si fa il tremolo, con il ditto superiore à quel del suono »)¹¹⁹ che prevalse per tutto il Seicento, come potremo vedere nelle opere dei vari autori: il dito che trilla, vicinissimo al dito fermo, doveva sfiorare impercettibilmente la corda. In Francia per esempio, Marin Mersenne, come il Rognoni, condanna per il liuto e il violino l'uso del « *tremblement* » fatto con un dito solo, agitando la mano con gran violenza, come si era usato, dice, fino allora troppo spesso. Bisogna usarlo solamente « *bien a propos* ». Altri sono i tipi di trillo piú praticati sul violino¹²⁰. Per il canto egli usa il trillo nelle cadenze (ma non quello « degli Italiani » fatto su una sola nota¹²¹). Jean Rousseau consiglia per la viola da gamba il vibrato fatto con due dita vicinissime (*Batement*) solo sulle note tanto lunghe da poterlo permettere, e quello fatto con un dito solo (*Langueur*) sulle note lunghe prese col quarto dito; mentre Marin Marais nel corso dei suoi vari libri di *Pezzi*, sempre per la viola da gamba, segna espressamente con una linea ondulata le poche

¹¹⁷ Anche per il QUANTZ il tremolo sul flauto va fatto trillando il dito « vicino all'ultimo foro aperto » (*op. cit.*, p. 140). In un anonimo Metodo manoscritto inglese [...] *Rules for learning the German flute*, 1742, p.n.n. 8, annesso a *The Compleat Tutor to the Violin*, London 1727, Young, British Museum), il trillo viene addirittura indicato come « *close shake* », cioè col termine che indica piú propriamente il vibrato. E per il cornetto il BISMANTOVA (*art. cit.*, p. 134) insegna a fare il tremolo « con duoi diti, si battino tutti dua assieme, a guisa di trilli ».

¹¹⁸ F. ROGNONI, *op. cit.*, Avvertimenti [...].

¹¹⁹ *Ibid.*, II parte, p. 3.

¹²⁰ M. MERSENNE, *op. cit.*, libro secondo degli strumenti, p. 81.

¹²¹ *Ibid.*, 6° libro sull'arte di ben cantare, p. 355.

note che devono essere vibrare ¹²². Per il Playford e per il Simpson, in Inghilterra, il « close shake » viene fatto, sulla viola da gamba e sul violino, con un trillo del dito il piú vicino possibile al dito che sta fermo. Il dito che trilla, dice il Simpson, deve toccare la corda cosí leggermente e graziosamente da non provocare variazioni di suono. Ma, aggiunge, può essere usato solo quando nessun altro abbellimento è adattabile ¹²³.

Anche in Germania già Martin Agricola a metà Cinquecento, in un capitolo aggiunto alla quinta edizione della sua *Musica Instrumentalis*, aveva accennato al tremolo (*zittern*); anche con esso la melodia risuona piú dolce. Egli parla però dei violini di Polonia e dei violini piccolissimi (*kleinen handgeigelein*) che venivano suonati (*gegriffen*) con risonanza, dice, piú amabile, sottile, artistica di quella che ottenevano gli italiani. Per l'Agricola l'eventualità del tremolo sembra essere circoscritta alla prassi polacca (*der Polischen Geigen, im Polerland*) o ai violini molto piccoli senza tastatura ¹²⁴. Michael Praetorius considera il tremolo solo un abbellimento come molti altri. Egli parla degli abbellimenti secondo l'uso del canto italiano e di come devono essere insegnati. Fra essi è compreso il vibrato, segnato con un *tr*, e usato, negli esempi, solo in qualche formula cadenzale ¹²⁵. La prassi del canto italiano è descritta, sempre in Germania, anche da Wolfgang Michael Mylius, nel 1686, che cosí spiega:

Cosa significa *Ardire*? *Ardire* è una tremolante e brutta agitazione o un vacillare del collo e della gola sull'ultima nota di una clausola, che è piú un vizio dei cantanti che un mezzo espressivo, e generalmente viene usato dai cantanti anziani che non possono piú controllare bene la gola per le interruzioni del respiro, e specialmente dai *bassi*, che non hanno per na-

¹²² J. ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 100-101. M. MARAIS, nei *Pieces à une et à deux Violes*, (Paris 1686), presso l'Autore e Jean Hurel, Avertissement, indica il vibrato fatto con due dita (*pincé ou flattement*) con una linea ondulata orizzontale; e quello fatto con un dito solo (*plainte*), usato ordinariamente per le note prese col dito mignolo, con una linea ondulata verticale. Anche il DE MACHY, *Pieces de Violle*, Paris 1685, presso l'Autore e Bonneüil, p. 9, descrive i due tipi di vibrato, con due dita (*tremblement sans appuyer*) e con un dito (*aspiration* o *plainte*).

¹²³ CHR. SIMPSON, *op. cit.*, p. 11, § 16. La tastatura non impediva questo trillo, dovendosi anche premere il dito, normalmente, non nel mezzo del tasto, ma proprio contro la corda della tastatura (cfr. J. PLAYFORD, *op. cit.*, p. 102).

¹²⁴ M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, Rhau; 51545, p. 42v.

¹²⁵ M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, Holwein, p. 237.

tura un buon trillo; perciò esso sarà ancora ammissibile fin quando non sarà usato che nelle note di cadenza e nelle ultime note finali ¹²⁶.

Nel Settecento continua questo atteggiamento negativo verso l'uso del vibrato, indicato per lo più come abbellimento su determinate note.

Johann Mattheson, per rimanere alla prassi tedesca, parla del tremolo tanto per la voce che per gli strumenti, tra i quali il violino; è un tremolo molto lento, da usarsi raramente:

Il tremolo [...] è la più dolce ondulazione su un solo suono, che secondo me l'epiglottide per lo più deve fare con un movimento molto tranquillo del respiro: anche sugli strumenti il tremolo viene eseguito con molta misura, variando solo la direzione della punta delle dita senza muoverle dal loro posto; si fa specialmente sui liuti, sui violini e sui clavicordi, che ci mostrano a sufficienza come ci sia necessità del tremolo non più che in qualche isolata nota principale.

Il tremolo, dice, non si può segnare esattamente nelle sue vibrazioni; solo l'orecchio ci insegnerà come eseguirlo ¹²⁷.

Per il violino in particolare, in Joachim Quantz troviamo un vibrato fatto « alzando un poco il dito dalla corda », come dirà Tartini. Quantz infatti non solo parla di questo *tremolo* in un contesto che tratta di premere e alzare più o meno le dita sulla corda, ma usa lo stesso termine (*bebung*) usato per il tremolo sul flauto, dove il dito va *trillato* « vicino all'ultimo foro aperto ». L'uso del tremolo sul violino deve essere estremamente parco; solo raramente, in qual-

¹²⁶ W. M. MYLIUS, *op. cit.*, p. E 4v: « Was bedeutet *Ardire*? *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 / absonderlich von den *Bassisten*, die von Natur kein gut *trillo* im Halse haben / denen es noch so weit zulässig / wenn es nur nicht in der *Cadenz* und letzten *Schluß-Noten* angebracht wird ».

¹²⁷ J. MATTHÉSON, *op. cit.*, p. 114: « Der Tremolo [...] ist [...] die allergeindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton, dabey meines Erachtens das Oberzünglein des Halses, (*epiglottis*) durch eine gar sanffte Bewegung oder Mässigung des Athems, das meiste thun muß: so wie auf Instrumenten die blosser Lenckung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet, absonderlich auf Lauten, Geigen und Clavichordien, die gnungsam beweisen, daß mehr nicht, als ein einziger Haupt Klang, dazu erfordert wird ».

che *tenuta*, si può fare per Quantz « un tremolio ben fatto e non veloce » (*eine gute und nicht geschwinde Bebung*)¹²⁸.

Leopold Mozart riprende tali e quali le regole e gli esempi che sul vibrato ci darà Giuseppe Tartini; egli però collega due movimenti nel tremolo: un movimento in senso orizzontale della mano con quello verticale di Tartini. Nella *messa di voce* « le dita della mano sinistra devono fare un piccolo e lento movimento; ma non devono allontanarsi dalla corda, ma andare avanti e indietro, cioè verso il ponticello e verso il riccio ». « Ma si deve fare questo movimento con una forte pressione delle dita, e questa pressione va esercitata sempre sulla prima nota di ogni quarto [sul numero 2 nell'esempio a)]; per il vibrato più veloce sulla prima nota di ogni ottavo [sul numero 1 nell'esempio b)] ».



Leopold Mozart dà queste indicazioni parlando solo delle note in sincope che, come in Tartini, è bene tremolare. Perché « sbaglierebbe chi volesse suonare ogni nota col tremolo. Ci sono però certi suonatori, che ad ogni nota tremano continuamente come se avessero la febbre perpetua ». Per qualche nota lunga, per esempio per la nota precedente a una cadenza finale, sono elencati tre tipi di vibrato: lento, di velocità crescente, veloce; i movimenti del dito devono però sempre corrispondere agli ottavi o ai sedicesimi in cui la nota può essere scomposta¹²⁹.

Per Tartini

questo [il tremolo] è modo, che per natura appartiene più al Suono, che al Canto; sebbene nelle voci Umane si trove alle volte questo Tremolo dato dalla natura¹³⁰.

¹²⁸ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 204. Per il flauto p. 140.

¹²⁹ L. MOZART, *op. cit.*, pp. 243-6.

¹³⁰ G. TARTINI, *Regole...* cit., p. 15.

Pur essendo il tremolo descritto da Tartini nei suoi diversi gradi di velocità, « questo modo è escluso affatto dalle messe di Voce », contrariamente a quanto diceva Joachim Quantz. Tartini concorda invece in questo con Pier Francesco Tosi che, anche per l'uso del tremolo nel canto in generale, è severamente negativo: il Maestro

gli faccia imparare [all'allievo] di sostener le note senza, che la voce titubi, o vacilli [...] si assuefarà anch'esso a non poterla piú fissare, e avrà indubita[ta]mente il difetto di svolazzar sempre all'uso di chi canta di pessimo gusto [...] Un Maestro [...] non sentirà senza nausea l'inventato stile emetico di chi canta a onda di Mare provocando le note innocenti con villane spinte di voce: difetto disgustoso e incivile, però essendo venuto anch'esso di là da Monti [dalla Francia, traduce J. Friedrich Agricola] passa per rarità moderna¹³¹.

Per Tartini, « questo modo ha ottimo effetto » solo in due casi: « nell'ultima nota di ogni cadenza, che sia nota ferma, e lunga » e nelle note « ferme » (cioè di una certa lunghezza) in sincope, di qualsiasi composizione; in queste il tremolo è molto lento, rappresentabile graficamente – come abbiamo visto nell'esempio che Leopold Mozart ha ripreso chiaramente da Tartini – con ottavi o sedicesimi, dei quali ognuno deve avere il proprio accento forte o debole a seconda della posizione nella battuta¹³².

In tutto questo complesso di norme limitative, le indicazioni che Francesco Geminiani dà sul tremolo costituiscono un esempio atipico che contraddice anche tutta la prassi posteriore. Egli dice nel suo Metodo: « [il tremolo] dovrebbe essere usato il piú spesso possibile » (*it [the close-shake] should be made use of as often as possible*) e anche, nell'opera VIII, « può essere fatto su qualsiasi nota » (*may be made on any Note whatsoever*). « Per eseguirlo, dovete premere il dito fortemente sulla corda dello strumento, e muovere il polso in dentro e in fuori lentamente ed egualmente » (*To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally [...]*)¹³³. Dobbiamo

¹³¹ P. F. TOSI, *op. cit.*, pp. 16-17 e 104.

¹³² G. TARTINI, *Regole...* cit., pp. 15-16.

¹³³ F. GEMINIANI, *The Art...* cit., p. 8. Geminiani così continua: « [...] quando il vibrato è continuato a lungo aumentando gradatamente il suono, tirando l'arco piú

però considerare che questo vibrato, fatto muovendo il polso *lentamente ed egualmente*, è tutt'altra cosa da quello comunemente impiegato oggi. I *consigli* di Geminiani sono stati comunque considerati « profetici »¹³⁴, non essendosi realizzata che in tempi molto recenti la tendenza verso un vibrato generalizzato; infatti vedremo come tutta la successiva documentazione fino ai primi anni del Novecento parli del vibrato invitando a una grande cautela e diffidenza. Geminiani stesso deve usare, nel suo Metodo, un segno apposito sulla nota che va vibrata () impiegato nel corso degli « Esempi » e delle « Composizioni » una sola volta (p. 33) al contrario dei segni dinamici, usati molto spesso. D'altra parte appunto, proprio e specialmente Geminiani ci ha descritta l'espressione di ogni nota in stretta dipendenza della dinamica dell'arco; è perciò opportuno dare a queste importanti indicazioni sul vibrato un valore relativo al loro contesto e alla effettiva situazione storica nel cui ambito sono state espresse, senza volerne accentuare un significato assoluto e astratto che sarebbe privo del necessario collegamento alla prassi dell'epoca.

Anche le varie specie di *tremolo* incontrate negli altri autori sono tutte molto lontane dal vibrato attuale per modo di produzione e ambito stilistico: tanto il movimento in senso orizzontale del dito sulla corda, quanto il movimento verticale fatto con un dito o con due dita vicinissime mosse come in un leggero trillo, producevano un *tremolo* sempre molto lento dalle oscillazioni molto evidenti, che esprimevano crudamente e autenticamente gli « affetti » sei-settecenteschi. A questo tipo di tremolo – che oggi potrebbe sembrarci rudimentale – porta, nella pratica, lo stesso modo barocco di appoggiare

vicino al ponticello e terminandolo molto decisamente, esso può esprimere maestà, dignità ecc. Ma facendolo più breve, somnesso e soffice, può denotare afflizione, paura, ecc. e quando è fatto su note brevi contribuisce solamente a rendere il loro suono più gradevole e per questa ragione dovrebbe essere usato il più spesso possibile ». (« [...] when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, Ec. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, Ec. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible »).

¹³⁴ DAVID BOYDEN, Prefazione all'edizione in fac-simile di F. GEMINIANI, *The Art...* cit., London [1952], Oxford University Press. Anche A. DOLMETSCH, *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*, London 1946, Novello, p. 207, mette in evidenza la contraddizione di un vibrato che, se usato continuamente anche « sulle note brevi », non potrebbe, nei luoghi opportuni, esprimere « afflizione, paura, ecc. ».

liberamente il violino sulla clavicola, o sotto la clavicola, senza la costrizione assidua del mento¹³⁵. Con lo strumento in questa posizione un vibrato di tipo moderno sarebbe stato impossibile per la limitazione di movimento cui la mano sinistra era costretta; solo con Leopold Mozart, e in alternativa alla vecchia posizione, il violino comincia ad essere appoggiato per comodità al collo, col mento però a destra della cordiera¹³⁶.

La posizione libera del violino, limitando la possibilità del vibrato, aveva certo concorso a determinare il formarsi degli altri caratteri stilistici propri della prassi barocca: per esempio il libero uso degli abbellimenti e delle fioriture permetteva, anche senza il tremolo, di avere a disposizione una vasta gamma di possibilità espressive. Ecco perciò la necessità di approfondire, oltre allo studio della dinamica dell'arco, anche gli aspetti della prassi per i quali molti celebri *adagi* dovranno essere estemporaneamente ornati e *abbelliti*, anche se oggi ci possono sembrare immutabili nella loro perfezione formale perché sono sostenuti, e alterati, da un tipo di vibrato moderno.

¹³⁵ Per J. PLAYFORD, *op. cit.*, 1654, 1674, p. 114, il violino « è appoggiato al petto sinistro, un po' al di sotto della spalla »; per F. GEMINIANI, *The Art...* cit., 1751, p. 1, « deve essere appoggiato appena sotto la clavicola ».

¹³⁶ L. MOZART, *op. cit.* (1756-87), p. 54. Già con MICHEL CORRETTE, *L'École d'Orphée* cit. (1738), p. 7, si comincia ad appoggiare il mento sulla tavola del violino, per comodità nei cambiamenti di posizione: « Si deve necessariamente posare il mento sul violino quando si vuol smanicare; ciò dà tutta la libertà alla mano sinistra specialmente quando deve ritornare alla sua posizione ordinaria » (« Il faut nécessairement poser le menton sur le violon quand on veut démancher, cela donne toute liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à sa position ordinaire »). Geminiani invece, *The Art...* cit., p. [2], insegna a fare i cambiamenti di posizione (senza appoggiare il mento) tenendo il pollice sinistro sempre arretrato rispetto all'indice, in modo che possa fare da contrappeso specialmente tornando dalle posizioni alte a quelle basse. Con L'ABBÉ LE FILS, *op. cit.* (1761), p. 1, il mento comincia a trovarsi « dalla parte della quarta corda ». E ancora nel 1800 G. CAMBINI, *op. cit.*, p. 2, appoggia il mento - dalla parte della quarta corda - solo nei cambiamenti di posizione. La mentoniera poi si avrà solo con L. SPOHR: si veda la sua *Violinschule*, Wien 1832, Haslinger, versione italiana pubblicata a Chiasso s.a., l'Euterpe Ticinese. Spohr, alla pubblicazione del Metodo, aveva già fatto una « decennale esperienza » con la mentoniera (p. 15); essa era in uso quindi dal 1822 circa. Per contro la mentoniera non esiste ancora, secondo ERCOLE FOLEGATTI, nel 1873, data di pubblicazione della sua *Storia del violino e dell'archetto*, Bologna 1873-4, Fava e Garagnani, p. 59. Anche il puntale nel violoncello, che contribuisce a dare maggiore stabilità allo strumento e quindi più libertà al vibrato, sembra sia stato usato la prima volta da F. Servais (1807-1866) (si veda LUIGI FORINO, *Il Violoncello*, Milano 1904, Hoepli; 1930, p. 240); il suo uso comunque non si è generalizzato che ai primi anni del Novecento (si veda per esempio il *Metodo per Violoncello* di DOTZAUER-BRAGA, Milano (1873), Ricordi, dove il violoncello non ha ancora il puntale, e il FORINO, *op. cit.*, p. 241).

DOPO IL BAROCCO

L'arte dinamica dell'arco resterà il mezzo principale d'espressione per tutto l'Ottocento, anche se la situazione era di fatto cambiata: l'evolversi del gusto musicale aveva procurato una nuova situazione in cui, ormai completamente scomparso il suono del clavicembalo, anche negli strumenti ad arco si richiedeva una sonorità che potesse competere con quella in evoluzione degli strumenti di accompagnamento; di conseguenza i violini venivano aperti, venivano messe delle *catene* piú robuste, si allungava e si piegava all'indietro il manico per cui il ponticello poteva essere alzato, l'arco non era piú convesso, ma concavo con una grande tensione di crini¹³⁷. Il suono del violino

¹³⁷ Riguardo all'assetto originale degli strumenti, si può anticipare la notizia del ritrovamento nell'ascolano, da parte del liutologo Paolo Falciani, di un violino e di un violoncello del Seicento non manomessi, e dell'imminente restauro da parte del liutaio Otello Bignami, di alcuni strumenti antichi del Civico Museo bolognese. Questi strumenti potranno essere descritti e misurati nei particolari originali. Per misurazioni e descrizioni già eseguite rimandiamo per ora principalmente a quelle dei fratelli HILL in *Antonio Stradivari*, London 1902, W. E. Hill, e a quelle di VINCIO GAI in *Gli strumenti musicali della corte Medicea*, Firenze 1969, Licoso. Il problema della conservazione di qualche raro esemplare che ancora si può trovare con le caratteristiche originali, è oggi reso difficile dalla prassi centenaria di sradicare dagli strumenti gli elementi e gli accessori originali e di eliminarli come pezzi inutili, mentre sarebbero indispensabili per la realizzazione del repertorio violinistico sei-settecentesco. Altro problema è, per il violinista d'oggi, quello della lunghezza del manico antico (circa 6-9 mm. piú corto di quello attuale) che era anche semplicemente giustapposto alla fascia con colla e chiodi, perpendicolarmente, senza incastro. Salvo il caso di una stretta specializzazione, il manico corto costituirà forse l'unico elemento cui si dovrà rinunciare in uno strumento restaurato per esecuzioni barocche, perché comporterebbe tutta una impostazione della mano piú stretta senza per contro avere praticamente una influenza determinante ai fini di una sonorità autentica; la misura « corta » favoriva certo l'esecuzione di bicordi, non infrequenti, come gli unisoni e le decime, e l'uso di « allungamenti » in diteggiature dell'epoca, che col manico odierno diventano problematiche: si veda per esempio la scala a terze con l'uso di dita contigue in CAMPAGNOLI, *op. cit.*, p. 81. Questi *allungamenti*, agevoli col manico corto, evitavano alla mano molti cambiamenti di posizione che per la tenuta libera del violino era piú comodo non effettuare. Riguardo all'*intonazione* barocca (negli strumenti non legati all'accordatura fissa delle *tastiere*) notiamo che essa non era polarizzata armonicamente come quella odierna; oggi tendiamo a seguire e a secondare la tensione armonico-melodica (ascendente o discendente) di ogni suono (cfr. K. FLESCH, *op. cit.*, I, p. 24), mentre molti autori antichi preferivano quando fosse possibile - cioè nel canto, negli strumenti ad arco e negli ottoni - basare l'intonazione sui due tipi di toni e di semitoni (« maggiori » e « minori ») della scala *naturale*. In pratica, per esempio, una nota portata al diesis (cioè aumentata solo di un semitono « minore ») risultava piú bassa della nota successiva col bemolle (contrariamente a quello che avviene nella pratica odierna; o anche già nella scala *temperata* equabilmente, dove le due note coinci-

poteva così misurarsi con quello dei primi pianoforti, e, nell'orchestra, col progressivo ingigantirsi dell'organico classico dei due corni e dei due oboi: già in Campagnoli e in Viotti noteremo il senso del desiderio di quella potenza sonora che cinquanta anni più tardi sarà ottenuta con la *cavata* romantica. All'interno però di tutto questo movimento per cui non era più possibile concepire e produrre il suono alla maniera antica, l'evoluzione del gusto dinamico barocco è stata ugualmente assai lenta, e per tutto l'Ottocento si parlerà ancora di *messa di voce*, di espressione d'arco, di arte dell'accento.

Nel 1791 il violinista torinese Francesco Galeazzi, attivo anche a Roma, nei suoi *Elementi* per il violino (ristampati anche nel 1817), dopo aver elencato diminuendo, crescendo e *messa di voce* fatti « sopra alcune note » (p. 34), scriveva:

Il bello di una [nota] tenuta è che cominci pianissimo, quindi a grado a grado [vada] crescendo fino al fortissimo, e poi colla stessa degradazione debba andar calando, il che dicesi fare una *Posta di voce*, artificio di un meraviglioso effetto (p. 192)

e ancora

è l'Archeggiamento l'anima, anzi il fonte dell'espressione, e dello stile (p. 169) [...] Nel guidare l'arco sopra le corde, si deve poggiarlo a bella prima leggermente, andar crescendo la forza fino verso la metà e quindi di nuovo diminuirlo fino all'estremità, di modo che la forza della voce dee nelle estremità dell'arco essere la minima, e la massima in mezzo. Tal regola deve inviolabilmente osservarsi nelle tenute, e nelle note di qualche valore non solo, ma anche in proporzione, in quelle della più breve durata (p. 181) [...] Non v'è cosa più difficile, che il ben suonare un largo, un Cantabile [...] [un tale esecutore] nell'adagio vi secca, vi annoja, v'infastidisce, e vi fa infine desiderare ad ogni momento, che ei finisca la sua noiosa nenia [...] deesi perciò continuamente legare con

dono): si veda PETER PRELLEUR, *The Modern Musick-Master* (1731), citato da D. BOYDEN, *Prelleur, Geminiani, and Just Intonation*, in « Journal of the American Musicological Society », Vol. IV, n. 3 (1951), pp. 202-219; P. F. TOSI, *Opinioni...* cit., pp. 12-13, 21-22; F. GEMINIANI, *The Art...* cit., Esempi II, IV, VI; G. TARTINI, *Trattato di musica*, in D. BOYDEN, *Prelleur...* cit., p. 216. Questo dell'intonazione *naturale* è un altro elemento stilistico di cui si dovrà tener conto specialmente nei casi di musica non *accompagnata*, o nei casi in cui l'accordatura *inequabile* della tastiera può corrispondere all'intonazione *naturale* del canto o degli archi (cfr. D. BOYDEN, *ibidem*, p. 203, nota 8).

l'arco [...] Non picciola parte dell'espressione dal chiaro-scuro dipende, vale a dire dalle varie gradazioni del volume della voce dal pianissimo al fortissimo; [...] il rinforzare a tempo una nota: il fare in una sola arcata quattro, o cinque differenti gradazioni di voce, il passare con rapidità dal pianissimo al fortissimo, son tutte cose, che dee saper fare perfettamente, chi vuol essere decorato del titolo di *Virtuoso* (pp. 233-4).

Mentre per il tremolo il Galeazzi diceva:

Non manca chi a' suaccennati artificj ne aggiunge un altro detto tremolo: fan questo consistere, nel calcare bene il dito sopra la corda per fare la tenuta, e poi imprimendo alla mano un certo moto paralitico, e tremolante, fan sí che il dito si pieghi or da questa or da quella parte, e ne risulti un intonazione vacillante, ed un certo tremolio per costoro non ingrato; ma queste sono vere verissime stonature, che non posson piacere se non a chi vi è avvezzo, e ché devono affatto dalla Musica proscriversi presso chiunque di buon gusto è fornito (p. 193)¹³⁸.

Nell'ultimo decennio del Settecento viene pubblicato anche il *Nuovo Metodo* per violino di Bartolomeo Campagnoli¹³⁹, emiliano di scuola tartiniana. Egli dice riguardo all'arco:

Conducendo l'archetto sulle corde si deve appoggiarlo leggermente aumentandone la forza vicino alla metà e di nuovo diminuirla sino alla cima, di modo che la forza del suono all'estremità sia la meno, ed il maximum nel mezzo; questa regola si deve osservare non solamente per le tenute e per le note di qualche valore, ma ancora in proporzione per le piú corte (p. 19)

e

rendere i suoni netti, alla qual cosa contribuisce non poco la divisione dell'archetto nel debole, e nel forte. Si può a giusto titolo chiamare l'archetto l'anima dell'istrumento (p. 14).

Elenca poi e descrive le quattro « divisioni » dinamiche dell'arco (p. 15), riecheggiando quelle di Leopold Mozart (<, >, <>, <><><><>). E ancora:

Si riguarda l'accento in generale come l'anima di tutta la musica; quando

¹³⁸ F. GALEAZZI, *Elementi...* cit.

¹³⁹ B. CAMPAGNOLI, *op. cit.*

essa non è espressa dagli accenti, diviene monotona, languente ed insulsa (p. 17).

Per quanto riguarda il tremolo esso « serve per ornare una nota finale o una tenuta » (p. 28), « ma devesi usare raramente questo modo nel filare i suoni » (p. 15); si tratta poi di un « tremolo » dai movimenti rigorosamente controllati, molto lenti, che richiama quello di Tartini e di Leopold Mozart: « bisogna fare altrettanti movimenti colla mano, quante vi son linee [~~~~~] » (pp. 28-9); in tutti gli esercizi questo segno indicativo del vibrato non è piú riportato, mentre non mancano mai gli accenti dinamici dell'arco.

D'altra parte si comincia a parlare nel Campagnoli di sostenere « il suono forte d'un estremità all'altra dell'archetto ». Già Corelli nel « Grave » del *Concerto Ottavo*, Opera sesta, scriveva « Arcate sostenute e come sta »; anche nella prima *Sonata Accademica* di Veracini la scritta « tenuta forte » sotto una nota di quattro quarti ci può indicare l'eccezionalità di questa maniera. L'arcata sostenuta, non consueta, andava indicata espressamente. Lo stesso Veracini nel suo Trattato (manoscritto)¹⁴⁰ raccomandava:

N.B. Se il Compositore desidera che le Voci, e gli Strumenti sostengano assolutamente una *Nota bianca*, che arrivi in mezzo alle semicrome, dovrà scrivervi sopra *Tenuta*, altrimenti facendo non sarà eseguita la sua intenzione, perché sarà toccata quella nota, e lasciata subito.

Infatti per esempio Cristoforo Gluck, similmente a molti altri autori anche posteriori, nell'*Alceste*¹⁴¹ segna esplicitamente, tanto negli archi che nei fiati, non solo le note bianche che devono essere *tenute*, ma anche quelle nere: *tenu. fortiss.*, *tenuta*, *tenu.*, *forte tenute*, *ten.*, *tenute*. L'arcata *sostenuta* veniva comunque usata, come si può vedere anche nel Quantz¹⁴², solo in contrapposizione all'arcata

¹⁴⁰ FRANCESCO M.^a VERACINO, *Il Trionfo della pratica Musicale*, Opera III, ms. Cf. 86 alla Biblioteca del Cons. Cherubini, Firenze, vol. I, p. 13.

¹⁴¹ C. GLUCK, *Alceste* cit., pp. 3, 4, 36, 37, 40, 43, 56; d'altra parte Gluck segna (p. 38) su note lunghe dei tromboni *messa di voce crescendo* (certo per distinguere questa messa di voce da quella normale con crescendo e diminuendo) e spesso indica espressamente il modo di suonare *appoggiato*.

¹⁴² J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 200.

staccata, normale per il naturale diminuendo prodotto dall'arco antico, e non per escludere un colorito d'arco, come vedremo nello stesso Campagnoli. Per tornare appunto al suo Metodo

[...] fa d'uopo esercitarsi 1°, a sostenerlo [il suono] con forza, 2°. a tirare un suono debole e ritenuto, 3°. a gonfiare, diminuire, modificare il suono (p. 14) [...] Il suono sostenuto deve essere egualmente forte d'un estremità all'altra dell'archetto. Per conservare questa uguaglianza bisogna aumentare di forza a misura che s'avvicina alla punta dell'archetto che è naturalmente piú debole » (p. 26)¹⁴³.

Negli esempi musicali corrispondenti a questi passi sull'uguaglianza di suono, Campagnoli segna però le varie specie di *messa di voce* e di accentuazione¹⁴⁴.

Anche il Metodo di Giovanni Giuseppe Cambini (1800 c.) pur completo dei principali aspetti della tecnica violinistica, è dedicato, a cominciare dal titolo, all'arco e alla sua espressione: « [...] l'Archetto, dal quale solamente dipende l'espressione che è l'anima della musica ». Traduciamo poi dal testo, pubblicato a Parigi:

L'Archetto è l'anima, il pensiero, lo spirito del violino; il violino stesso

¹⁴³ Anche FRANCESCO GALEAZZI nei suoi *Elementi teorico-pratici...* cit., p. 182, spiega, in nota, che « [...] se l'arco ha molta forza da principio, si può essa moderare con tirarlo con somma lentezza, ciò che appunto si dice *sostener l'arco*, o *sostentamento d'arco*: la mancanza di forza poi verso la punta, si può compensare colla maggior velocità, col trarlo piú presto verso la punta, che in principio ».

¹⁴⁴ La stessa particolarità troviamo in MICHEL WOLDEMAR, allievo del Lolli e del Mestrino; nel suo *Etude élémentaire de l'archet moderne*, Paris (1813?), Sieber, alla quarta variazione segna *L'archet soutenu*; ma sulle note, semiminime col punto e una minima, mette un diminuendo: il termine « *soutenu* » è inteso solo come contrapposizione alle fioriture delle variazioni precedenti (inoltre, di seguito, le note da vibrarsi sono tutte segnate con l'apposito segno  : sono sedicesimi isolati, il primo o il secondo di qualche quartina di sedicesimi). Anche in L'ABBÉ LE FILS, *op. cit.*, p. 16, gli esempi riguardanti il « *son filé* » portano tutti marcato il diminuendo; e in SIMON LE DUC, *Sei Sonate* op. I, Paris [1768], presso l'Autore, troviamo la dicitura italiana « sostenuto di seguito senza discontinuare il sono »: il termine *sostenuto* indica anche qui solo continuità di suono senza riguardare la dinamica (cfr. anche in ANTONIO LOCATELLI, Sonata VII, op. 6, Londra 1737, « Adagio », il termine « Sostenuta » su note lunghe di pedale nel basso; o, nello stesso Campagnoli, *Sei Sonate a Violino e Basso*, Opera Prima, s.l., s.d., s.e., p. 18, l'indicazione « *tenute* » su note lunghe del basso, che non vanno perciò spezzate come avveniva nella battuta precedente). LEOPOLD MOZART, per l'uguaglianza di suono, distingue meglio fra un'eguaglianza dinamica vera e propria (« mit einer vollkommenen gleichen Stärke », *op. cit.*, p. 106), il cui esercizio collegato alla lentezza d'arco, renderà padroni del proprio arco, e un'eguaglianza timbrica (« nämliche Klangart », p. 107), che deve essere sempre collegata a tutte le piccole variazioni dinamiche dell'arco in modo da produrre un bel suono rotondo, uguale, cantabile, tanto nel forte che nel piano.

non è che un semplice automa meccanico; le dita sono il mezzo che lo mettono in movimento; solo l'archetto lo fa parlare e cantare, perciò è più difficile da guidare che la stessa voce; la natura non l'ha favorito con nessuno dei suoi doni. Esso riceve tutte le sue inflessioni dalla mano che lo guida; e per buono che sia un violino, la mano [destra] ne può ricavare a suo grado gli accenti di Orfeo o la voce d'un cocchiere. Giovane allievo, sentite: se non volete che suonacchiare qualche controdanza, buttate nel fuoco questo metodo: un semplice sottomaestro basterà per istruirvi e vi farà risparmiare le lunghe veglie che le difficoltà sempre rinnovantesi renderanno ancora più penose¹⁴⁵.

Il polso serve a dirigere l'arco, cioè « a comunicargli un peso più o meno forte, ma sempre flessibile e graduale, secondo il volume di suono che si vuole ottenere dall'istrumento »¹⁴⁶. La *messa di voce* è per Cambini connaturata ai movimenti elementari dell'arco, cioè l'arcata in giù e in su:

A misura che l'arco percorre la sua lunghezza il polso, e il braccio, peseranno sulla corda sempre più fino alla metà, cominciando poi a diminuire per fargli percorrere il resto del suo corso.

Questa è « una delle più grandi difficoltà che concernono questo Metodo »¹⁴⁷. Nel capitolo « Dell'espressione e degli accenti » (p. 19) vediamo poi come i segni dell'espressione d'arco, debbano essere sempre sottintesi dall'esecutore:

L'archetto può esprimere gli affetti dell'anima: ma non solo mancano i segni per indicarli; quando pure fossero inventati, dovrebbero essere

¹⁴⁵ G. G. CAMBINI, *Metodo...* cit., p. 3. « L'Archet est l'ame, la pensée, l'esprit du Violon. Ce lui-ci, n'est qu'un simple automate que la mécanique a formé; les doigts sont les ressorts qui le mettent en mouvement; l'archet seul le fait parler et chanter, aussi est il plus difficile à conduire que la voix même; la nature ne l'ayant favorisé d'aucun de ses dons. Il reçoit toutes ses inflexions de la main qui le manie; et tel bon que soit un Violon, cette main peut en extraire à son gré les accens d'Orphée, ou la voix d'un Cocher. Jeune Élève prenez y garde: si vous ne voulez que fredonner quelques Contredances, jettez au feu cette Méthode: un simple Prévot suffira pour vous instruire et vous vous épargnerez de longues veilles, que des difficultés sans cesse renaissantes rendront encore plus pénibles ».

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 4: « [...] à lui communiquer un poids plus ou moins fort, mais toujours flexible et graduel, selon le volume du son qu'on veut tirer de l'instrument ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 15, 16: « [...] à mesure qu'il parcourt sa longueur le poignet d'accord avec le bras le feront peser sur la corde toujours en augmentant ce poids jusqu'au milieu et commençant à le diminuer en lui faisant parcourir le rest de sa carrière ».

così numerosi che la musica, già troppo carica di segni, diventerebbe agli occhi un ammasso grafico informe pressoché impossibile da decifrare. Mi accontenterei di poter far sentire solamente all'allievo, con un piccolo numero di esempi, la differenza di espressione – da cattiva a mediocre, da mediocre a buona, da buona a eccellente – con cui si può suonare uno stesso passaggio. Sceglierò intanto due sole frasi, l'una presa dall'elegante e tenero Boccherini, l'altra da un Andante del celebre Haydn. Ecco la prima frase



Suppongo che eseguendo questa frase non si pensi che al meccanismo delle dita e dell'archetto, il quale venga usato su ogni nota con un peso uguale che produca sempre un suono uniforme e forte. Non verrà così prodotto che un rumore insignificante e rauco, che non inviterà nessuno ad ascoltare oltre. Infine l'intento dell'autore sarà mancato.

Cambini, dopo aver indicato le legature adatte al passo (si veda la riproduzione a Tavola IV), suggerisce infine le sfumature dinamiche:

Eseguite dunque la frase nella maniera seguente, aumentate e diminuite i suoni secondo le indicazioni scritte. Soprattutto pensate di voler commuovermi... elettrizzate il vostro braccio col fuoco di questo pensiero... che il vostro archetto sia la vostra lingua e il vostro specchio [...] declamate la frase come io ve la noto.



Nel Metodo non si trova traccia di vibrato. Anche esso, quando c'è, è prodotto dall'arco, come abbiamo già riportato nel capitolo precedente.

Dopo questi significativi passi di Cambini, possiamo ancora esaminare gli appunti per un Metodo di Giovanni Battista Viotti, pub-

blicati da François Habeneck nel 1840 circa¹⁴⁸. Vediamo che Viotti deve usare, per ottenere un'arcata « sans inflexions » che inizi, continui e finisca con lo stesso grado di forza, un segno speciale, due linee parallele sopra la nota (=). Ma, dice poi, richiamando tutta la prassi dinamica precedente,

È la scala [...] che rende la voce o le dita flessibili; [...] che abitua i nervi o gli altri organi a migliaia di movimenti, a un numero infinito di inflessioni e di sfumature¹⁴⁹.

Infatti consiglia di studiare le scale non solo « sans inflexions », ma con le inflessioni normali su ogni nota (>, <>). D'altra parte Viotti nota ancora, infine, come anche l'esercizio dei suoni prolungati e sostenuti sia utilissimo per il suono.

Evidentemente, sia in Viotti che in Campagnoli – allievi rispettivamente di Somis e di Nardini – dove convergono le più importanti direttrici delle scuole violinistiche italiane, cominciamo già ad avere un'anticipazione di quelle costanti che caratterizzeranno il gusto esecutivo romantico. Ma l'antica prassi del suono barocco con la sua tipica espressività d'arco rimane ancora, nonostante i tempi nuovi, la base fondamentale nell'insegnamento di questi Maestri. Anche le chiare parole di Cambini, alle soglie dell'Ottocento, dovranno certo portare ad un riesame del nostro atteggiamento stilistico verso le musiche di quel periodo¹⁵⁰.

¹⁴⁸ F. HABENECK, *Méthode Theorique et pratique de violon*, Paris s.d. [1840 c.], Canaux.

¹⁴⁹ Cit. da M. PINCHERLE, *Feuillets d'Histoire du Violon*, Paris 1927, p. 177: « C'est elle [la gamme] qui forme une bonne intonation, une belle qualité de son, qui rend la voix ou les doigts souples; qui affermit l'archet sur la corde; qui accoutume les nerfs ou les organes à des milliers de mouvements, à un nombre infini d'inflexions et de nuances ».

¹⁵⁰ Può essere interessante vedere come l'atteggiamento negativo verso il vibrato e rivolto all'espressione d'arco, continui a lungo anche negli autori successivi. PIERRE BAILLOT, ne *L'art du Violon*, Paris 1834, p. 138, raccomandava di non usare troppo di sovente il vibrato per non snaturare la melodia. Già ANTOINE BAILLEUX nel *Méthode raisonnée Pour apprendre à jouer du violon*, Paris [1798], presso l'Autore, p. 11, aveva detto che il vibrato (*flatté*) si fa solo su una nota finale o su una nota lunga (*se fait sur une finale ou une tenue*). Anche per CHARLES DE BERIOT (*Méthode de Violon*, Paris 1858) pronuncia d'arco e accentuazione espressa anche graficamente per i diversi gradi di forza sono necessari al vero artista, che invece non dovrà abusare del vibrato. Per la prassi tedesca, nel *Metodo per violino* cit. (1832) di L. SPOHR, accanto alle *messe di voce* usate su note lunghe, si trova già una dinamica con crescendo e diminuendo prolungati all'inciso e alla frase, già usati comunque fin da

IL RITMO

Aggiungiamo qualche osservazione orientativa sul problema ritmico, in rapporto al quale vige per l'esecutore la stessa libertà, ma quindi la stessa responsabilità, che caratterizzano gli altri aspetti della

W. A. Mozart, e descritti dal padre Leopold, *op. cit.*, p. 52 (anche GEMINIANI, *Rules...* cit., aveva già usato il segno di crescendo prolungato su due, tre, quattro, sei note). Per il vibrato, dice Spohr, «devesi procurare di far [l'ondulazione] meno sensibile che si può all'orecchio degli ascoltanti [...] si lascia l'applicazione del medesimo al giudizio dell'esecutore. Si guardi di non applicarlo troppo sovente ed in luoghi non adattati. Adoperasi questo abbellimento in passi appassionati e tali che possono esigere special rimarco, come la maggior parte delle note segnate *sf* oppure >. Anche tuoni tenuti per lungo tratto, possono ravvivare col medesimo e sarà di buon effetto particolarmente in note tenute crescenti dal piano al forte e viceversa» (p. 175). Negli esempi musicali però viene usato con gran frequenza, anche su note molto brevi, tutte segnate con una apposita linea ondulata fino alla fine del metodo. Ai primi anni del Novecento, nel Metodo di Joseph JOACHIM-Andreas MOSER (*Violinschule*, Berlin s.a. [primi '900]; Berlin 1905, Simrock) leggiamo che «un violinista di buon gusto e di sano sentire, considererà sempre come regolare una sonorità composta, e userà il vibrato solo dove sarà richiesto da un'esigenza espressiva con profonda necessità» («Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen»; II, p. 96). Per la produzione del suono Joachim si rifà ancora ai vari tipi di *mesa di voce* del Campagnoli, di cui riporta gli esempi: «[...] allo stesso modo di una serie di note, anche una sola nota può crescere e calare, e invero, a piacere o per prescrizione, in modo più dolce o più veemente, lento o veloce» («Ebenso wie die Tonreihe kann aber auch der einzelne Ton sowohl crescendiren wie diminuiren, und zwar, je nach Wunsch und Vorschrift in milder oder heftiger Weise, langsam oder schnell», I, p. 95). ACHILLE RIVARDE (*The violin and its technique*, New York 1921, Macmillan) può dire di Joachim: «[...] egli stesso raramente si servì di qualcosa di diverso dall'arco, considerato come suo unico mezzo di espressione» («and he himself rarely relied on anything but the bow as his sole means of expression»). In Italia ERCOLE FOLEGATTI, *op. cit.* (1873) consiglia i Metodi del Campagnoli e dello Spohr. Di vibrato non parla affatto. Copiando il Galeazzi dice: «[...] dovendosi nell'adagio imitare al possibile le inflessioni della voce umana [...] L'espressione dipende dal chiaroscuro; vale a dire dalla flessibilità della voce [...] Il rinforzare a tempo una nota [ecc.]»; parte II, p. 55, 56. Nel *Metodo per violoncello* cit., di DOTZAUER-BRAGA (1873), troviamo uno speciale esercizio per la *mesa di voce*, che viene estesa anche a più note (p. 169): «[...] l'arco è al Violoncello quello che il polmone è alla voce, cioè non soltanto una sorgente di emissione, ma un efficace meccanismo a cui spetta di regolare e quasi di plasmare la voce stessa. Deve dunque il violoncellista [...] dare al suono la massima varietà di colorito [...] Si può affermare categoricamente essere brutto lo stile di quel violoncellista il quale abusa della mano sinistra tremolandola incessantemente sulle corde con irrequietezza paralitica [...] Dovrà dunque aver cura che la mano sinistra prema le corde senza quasi mai tremolare [...]» (p. 257). Ne *Il Violoncello* cit., del FORINO (1930; 1904) il concetto di «cavata» uguale tanto al tallone che alla punta ha finalmente la preminenza sul vecchio stile: «A parecchi esecutori son proprie delle inflessioni, degli alleggerimenti involontari ed improvvisi di arco che troncano inopportunaemente la frase e rendono

prassi barocca. L'indeterminatezza del testo, per cui l'autore lasciava deliberatamente al gusto creativo dell'interprete un vasto campo di discrezionalità, riguardava infatti non solo l'improvvisazione degli abbellimenti e delle fioriture e il completamento della base armonica ma anche le sfumature ritmiche oltre a quelle dinamiche. Proprio questa estesa necessità di improvvisazione, non diversamente da ciò che avveniva – sotto certi aspetti – per la *commedia dell'arte*, doveva dare alle esecuzioni un tipico carattere di immediatezza espressiva non studiata né determinata, estrosa e spontanea. Riferendoci, per inciso, anche al problema degli abbellimenti e soprattutto delle fioriture, basti pensare che Corelli, per esempio, stampò la sua *Opera quinta* del tutto priva anche di un solo *trillo*, mentre una valida e copiosa documentazione ci ha tramandato, proprio per l'*Opera quinta*, una prassi esecutiva ben altrimenti florida. L'autore suggeriva lo « scheletro », come diceva Tartini, cioè la linea generale che doveva poi essere completata dalla fantasia e dal virtuosismo dell'esecutore con un'opera di creazione e di integrazione dei rapporti melodici; oggi si rende indispensabile una approfondita riflessione sulle numerose testimonianze teoriche e pratiche che ci sono rimaste a questo proposito. La complessità di questo compito inventivo e il carattere di per sé stesso inafferrabile e solo in parte documentabile dell'improvvisazione, destinata a rinnovarsi e a scomparire ad ogni esecuzione, richiederanno per questo aspetto della prassi, come per gli altri che abbiamo elencati, un impegnato tirocinio di acquisizione stilistica.

quasi incomprensibile l'idea melodica ». Anche FLESCHE, pur dovendo riconoscere che il crescendo-diminuendo sulle note lunghe è maniera ancora « molto diffusa » (*op. cit.*, 1924, I, p. 99), classifica questo artificio fra gli « errori dinamici ». Il Forino così continua: « Con un arco ben sostenuto e uguale sulla corda, [...] con l'uso parco ed a proposito dei portamenti e del vibrato [...] sarete in condizioni di rendere il tutto chiaro agli ascoltatori, di eseguire con bello stile » (pp. 299-300). Ma sul vibrato troviamo ancora: « [...] ogni artista bene equilibrato dovrà considerarlo come un vero e proprio "effetto" e come tale usarlo con parsimonia e soprattutto con criterio. Non si può negare che oggidì il vibrato da effetto sia diventato difetto [...] Il costante uso del vibrato rende l'esecuzione continuamente asmatica e perciò stucchevole. Che si debba in dati punti, ove la frase lo richieda, accrescere l'intensità ed il calore del suono è logico, ma che la calma e la serenità debbano essere del tutto bandite, è fatto che non può, non deve ammettersi (p. 285) [...] Detestiamo quel vibrato continuo e involontario ad ondulazione lenta ed uniforme che produce un effetto addirittura opprimente. Il vibrato dev'essere *voluto* e graduato in una scala d'intensità » (p. 286). La mano sinistra comincia ad avere quindi solo agli inizi del Novecento, e con molte riserve, come si è visto anche in Karl Flesch e nel Vercheval, una sua prevalenza nella espressione del suono.

(nota 104)

Anche nell'espressione ritmica l'interprete doveva intervenire con vere e proprie alterazioni del testo scritto che gli consentivano un necessario e penetrante lavoro di vivificazione dell'opera. Seguendo i numerosi autori che citeremo, si potranno delineare i diversi tipi e i diversi gradi di « ineguaglianza » ritmica per cui a note dello stesso valore poteva essere attribuita una differenziazione che variava da una sfumatura prosodica appena percettibile – data dalla più accentuata arcata « in giù » con l'arco convesso o dalla diteggiatura barocca negli strumenti a tastiera – fino a una evidente mutazione nel rapporto di tempo. Troviamo, per esempio, una ineguaglianza di senso prevalentemente armonico, che valorizza cioè le note *buone* armonicamente – consonanti col basso sui tempi forti – con l'esecuzione solo su di esse dell'accordo; di ciò parlano Galeazzo Sabbatini e Francesco Bianciardi¹⁵¹. Si tratta, in questo caso, di un rinforzo più dinamico che ritmico, benché Giovanni Battista Doni così avverta il violinista che accompagna il canto:

doverà poi il Violino [...] fare spiccare massimamente le consonanze in quelle sillabe accentuate[,] con qualche nota un poco più lunghetta, perché anco nel parlare ordinario tali sillabe si sogliono talvolta allungare più dell'altre [...]¹⁵².

Anche il cantante deve, per il romano Ottavio Durante, « avvertire di osservare i piedi dei versi, cioè di trattenersi nelle sillabe lunghe, e sfuggir nelle brevi, perché altrimenti si faranno de' barbarismi »¹⁵³.

In Girolamo Diruta le « note buone » vanno eseguite, sulla tastiera del cembalo o dell'organo, con le « dite buone », e in questo caso l'ineguaglianza è più ritmica che dinamica, data dal ritardo con cui il terzo dito si sovrappone al quarto nella diteggiatura organistica dell'epoca¹⁵⁴.

¹⁵¹ G. SABBATINI, *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo*, Venezia 1628, Salvadori, pp. 29-30. F. BIANCIARDI, *Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena 1607, Falcini (foglio singolo).

¹⁵² G. B. DONI, *op. cit.*, p. 372.

¹⁵³ O. DURANTE, *loc. cit.*

¹⁵⁴ G. DIRUTA, *Il Tansilvano*, Venezia 1593, Vincenti, p. 6. « Volendoli fare [l'esempio] con la mano destra, pigliate la prima nota col dito secondo, ch'è il dito buono; e la seconda nota, con il dito terzo, che è lo cattivo come la nota: e la terza con il quarto dito che sarà il buono pure come la nota; e seguitate con il terzo, e quarto dito per infino alla sommità della tirata ».

In gran copia poi sono gli autori italiani che parlano o portano esempi di un'ineguaglianza ritmica molto marcata, intesa come libero abbellimento: la libertà di ravvivare il ritmo non è per questi autori che un minimo punto di partenza e viene largamente ampliata all'improvvisazione delle fioriture. Basti citare, per il sedicesimo secolo, Silvestro Ganassi, che nelle *Regole per diminuire* (abbellire o fiorire un passaggio) porta sempre come piú elementare fioritura quella di *puntare* alternativamente le note, in gruppi di quarti, ottavi o sedicesimi dello stesso valore ($\text{r r r r} = \text{r r r r}$)¹⁵⁵; e Giovanni Battista Bovicelli, secondo cui

ornamento grandissimo par che sia, l'andare spesso uariando con Passaggi delle stesse note si, ma diuersamente compartite [...] uolere far crome, che non uadino per grado, pare che sia quasi lo studiare una lettione. Vi si potrà non di meno rimediare, facendo i ponti [punti] ad una croma si, e l'altra nò¹⁵⁶.

Per il Seicento, Girolamo Frescobaldi parla dell'alterazione opposta (cioè della possibilità di *puntare*, fra due note, la seconda, e di accorciare la prima) nella molto nota prefazione alle sue *Toccate*:

Trouandosi alcun passo di crome, e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo ueloce: e quella che fara le semicrome dourà farle alquanto puntate, cioe non la prima, ma la seconda sia col punto; è cosi tutte l'una nò, e l'altra sí [$\text{e e e e} = \text{e e e e}$]¹⁵⁷.

Giulio Caccini esemplifica ambedue queste specie di alterazione ritmica, « che si usano nella buona maniera di *cantare* [...] per trouarsi in esse maggior grazia »¹⁵⁸; mentre Francesco Rognoni insegna il « Modo di pasar da una nota al altra con gratia & affetti hora con auantaggiar la parola hora stentar le notte come sogliono

¹⁵⁵ S. GANASSI, *La Fontegara* cit., in varie diminuzioni.

¹⁵⁶ G. B. BOVICELLI, *op. cit.*, pp. 10, 14. Anche in un manoscritto di AURELIO VIRGILIANO (probabilmente uno pseudonimo arcadico), *Il Dolcimeo*, ms. C. 33 [fine '500], Civ. Mus. Bibl. Mus. Bo., fogli 21, 22, 23, le esemplificazioni alle dieci « Regole della Diminutione » portano sempre, in primo luogo, la possibilità di puntare alternativamente le note.

¹⁵⁷ G. FRESCOBALDI, *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo*, Roma 1637, Borbone, Prefazione.

¹⁵⁸ G. CACCINI, *op. cit.*, nell'esempio che abbiamo riportato e p.n.n. 5 della Prefazione.

i scielti cantori »¹⁵⁹, e il Bismantova, nella seconda metà del Seicento, elencherà fra le *maniere* da imparare dai buoni maestri e dai buoni virtuosi la « Nota desiderata di voce »¹⁶⁰.

Anche nel Settecento, sempre in Italia, troviamo varie testimonianze sulla prassi dell'alterazione ritmica esaminando, per esempio, i metodi e i manoscritti di Francesco Geminiani¹⁶¹, Giuseppe Tartini¹⁶², Pietro Nardini¹⁶³, Bartolomeo Campagnoli¹⁶⁴, Francesco Galeazzi¹⁶⁵. Tartini, oltre agli esempi che dà nei manoscritti citati, parla del valore intrinseco delle note, diverso da quello estrinseco, nel suo *Trattato di musica*:

Dalle cadenze ridotte a battuta nascono gli accenti musicali, cioè accenti lunghi, e brevi nello stesso senso, che sillabe lunghe, e brevi [...] Dunque per natura intrinseca del luogo nel principio, e nel mezzo della battuta di tempo ordinario vi è l'accento lungo [...] (pp. 115-16).

Anche se poi dice:

E però formato, e prevenuto l'animo dal costume di sentire in que' luoghi una nota più forte e in apparenza più lunga delle altre, [ciascuno] va cercando ragione di ciò, che altro non è se non uso, e pregiudizio (p. 117).

Aggiunge più avanti, parlando non solo di esecuzione ma anche di composizione:

Tuttavia è necessario distinguere. O il valor della sillaba si prende a tutto rigore, o discretivamente [...] Ma la mia opinione è che la misura appresso i greci fosse presa discretivamente, e non a rigore. Se sono stati veri imitatori della natura, e se con la Poesia congiunta alla musica eccitavano, e sedevano le passioni, è forza, che abbiano avvertito a ciò, che succede nell'umano discorso. Quando questo sia congiunto a passione,

¹⁵⁹ F. ROGNONI, *op. cit.*, in varie diminuzioni e parte I, p. 35.

¹⁶⁰ Cfr. A. CAVICCHI, *art. cit.*, p. 122.

¹⁶¹ F. GEMINIANI, *The Art...* cit., p. 27.

¹⁶² Si veda di V. DUCKLES - M. ELMER, il *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music*, Berkeley and Los Angeles 1963, University of California, manoscritti It. 891 - It. 1016:1, dove troviamo qualche esempio di alterazione ritmica nella versione fiorita degli adagi.

¹⁶³ *Ibid.*, It. 308 - It. 1003:1.

¹⁶⁴ B. CAMPAGNOLI, *op. cit.*, pp. 18, 19.

¹⁶⁵ F. GALEAZZI, *op. cit.*, pp. 231-2.

l'effetto naturale è (a ragguaglio della passione) maggior, e minore inflessione di voce; maggior, e minor acume, e forza di tuono; maggior, e minor prolungamento di parole, e sillabe ec. Nella espressione della passione si incontra quella parola che più significa: questa (e senza studio) si pone in maggior vista delle altre, affrettandola, se d'ira, prolungandola, se di mestizia ec., e così tutto a ragguaglio. Il musico Poeta (se vero Filosofo) dovendosi conformare alla natura, doveva incontrare casi infiniti, ne' quali le sillabe lunghe si dovevano prolungare, le brevi accorciare molto più del rigoroso valore naturale per ben esprimer la passione; e ciò a confronto del valor naturale di quelle altre, che non servivano alla passione, se non per disporla. Dunque era necessaria una discretiva, e non una rigorosa battuta. In tal caso la loro musica si rassomigliava al Recitativo de' nostri Drammi Italiani, in cui la battuta è a discrezione, anzi appena si accorge, che vi sia battuta (pp. 139-40)¹⁶⁶.

Francesco Galeazzi, citato sopra, parla dell'alterazione ritmica nell'ambito del capitolo dedicato alle diminuzioni:

È lecito nel diminuire il rubbare un pò di valore da una nota, e trasferirlo ad un'altra, anzi è artificio lodevole (se non se ne faccia abuso) il fare certe stirature di tempo, purché alla fine il tutto si rimetta, e si pareggi al giusto valore: ciò dicesi da' pratici *Sincopare*, e suonare a *Contratempo*, ed è una delle più belle risorse dell'espressione (usandone sempre con moderazione) (Es. 25).



Se nella Musica è lecito il servirsi delle dissonanze, che alla fine altro non sono che un ritardo, o una stiracchiatura delle prossime consonanze, sarà ancora lecito il ritardare, o stiracchiare alcune poche note, purché, come dissi, ciò non degeneri in abuso [...]

In Germania, per Johann Mattheson, Johann David Heinichen e Friedrich Wilhelm Marpurg l'ineguaglianza è insita nel valore intrinseco (*innerliche Geltung*) proprio di tutte le note lunghe per po-

¹⁶⁶ G. TARTINI, *Trattato di musica* cit.

sizione ritmica (come per esempio la prima e la terza di ogni quartina) o armonica¹⁶⁷, mentre Joachim Quantz e Leopold Mozart propongono un'ineguaglianza nello stesso tempo ritmica e dinamica, ricondotta come sempre al principio prosodico di valorizzare la *nota buona* e sfuggire la *nota cattiva*¹⁶⁸. Riportiamo qui il noto passaggio del Quantz:

Devo fare qui un necessario rimarco riguardo al tempo, in relazione alla durata per la quale ogni nota deve essere tenuta. Nella esecuzione bisogna saper distinguere fra note *principali*, o *iniziali*, o, secondo l'uso italiano, note *buone*, e note di *passaggio*, o secondo un uso straniero, *cattive*. Le note principali devono sempre, dove ciò è possibile, essere più in rilievo di quelle di passaggio. Per seguire questa regola, in ogni pezzo dal tempo moderato o anche in un *Adagio*, le note più veloci devono essere eseguite con una certa ineguaglianza, benché appaiano alla vista di uno stesso valore; cosicché le note principali di ogni gruppo, cioè la prima, la terza, la quinta, la settima, vengano tenute un po' più lunghe di quelle di passaggio, cioè la seconda, quarta, sesta, ottava: ma questo allungamento non deve essere così protratto come se dopo le note ci fosse il punto [...] Per esempio si suonino gli otto sedicesimi se-

Ich muß hierbey eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den *hauptnoten*, welche man auch: *anschlagende*, oder, nach Art der Italiäner, *gute* Noten zu nennen pfleget, und unter den *durchgehenden*, welche bey einigen Ausländern *schlimme* heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von *mäßigem Tempo*, oder auch im *Adagio*, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, und

¹⁶⁷ J. MATTHESON, *op. cit.*, p. 176; J.D. HEINICHEN, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung*, Hamburg 1711, Schiller, pp. 258, 279. F.W. MARPURG (*Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, Haude-Spener, p. 66) chiama « innerlich kurz », cioè intrinsecamente corte, la prima e la terza nota di una quartina, per il fatto di essere dissonanti col basso.

¹⁶⁸ L. MOZART, *op. cit.*, p. 262.

gnati dalle lettere (k), (m), (n) adagio e con valori uguali:

achte: doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn



non saranno così gradevoli come se si eseguissero, delle quattro note, la prima e la terza un po' più lunghe e più forti che la seconda e la quarta. Questa regola ha le seguenti eccezioni: i passaggi veloci in tempo molto veloce, dove il tempo non permette l'esecuzione ineguale, e dove si dovrà dare lunghezza e forza solo alla prima di quattro note [...] ¹⁶⁹.

Puncte dabey stünden [...] Z. E. Wolte man [...] die acht Sechzehnteile unter den Buchstaben (k) (m) (n) langsam in einerley Geltung spielen; so würden sie nicht so gefällig klingen, als wenn man von vieren die erste und dritte etwas länger, und stärker im Tone, als die zweyte und vierte, hören läßt. Von dieser Regel aber werden ausgenommen: erstlich die geschwinden Passagien in einem sehr geschwinden Zeitmaße, bey denen die Zeit nicht erlaubet sie ungleich vorzutragen und wo man also die Länge und Stärke nur bey der ersten von vieren anbringen muß [...]

Questa teoria dell'ineguaglianza è ribadita dal Quantz nel Capitolo XII riguardante lo stile esecutivo negli allegri: « [...] le note principali [per esempio la prima di ogni quartina] dovranno sempre essere sentite un po' più lunghe di quelle di passaggio » ¹⁷⁰. E al paragrafo 12:

Dove invece della nota principale in battere si trova una pausa corta, bisogna stare bene attenti a non cominciare prima del tempo le note dopo la pausa. Per esempio, quando di quattro sedicesimi il primo è una pausa, bisogna aspettare ancora metà del valore che si vede scritto per la pausa,

¹⁶⁹ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, pp. 105-6. Per uno studio approfondito e comparativo su questo passaggio del Quantz, si veda l'articolo di SOL BABITZ, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, in « The Musical Quarterly » XXXVIII (Ottobre 1952), pp. 533-565.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 112. « [...] immer die Hauptnoten ein wenig länger, als die durchgehenden, gehöret werden müssen ». Cfr. anche p. 66, § 1.

poiché la nota seguente deve essere piú corta della prima. Nello stesso modo ci si comporta coi trentaduesimi (pp. 113-114).

Si può notare in Quantz (e in Geminiani) una tendenza, per la musica « moderna », ad annullare l'ineguaglianza dinamica mantenendo quella ritmica ¹⁷¹. Anche per Philipp Emanuel Bach spesso, secondo gli *affetti* del passo, si devono tenere le note (e le pause) piú lunghe di quanto non comporti la scrittura: è necessario facilmente (*oft nöthig ist*) che il ritmo della battuta subisca leggere variazioni. Parlando dell'interpretazione, egli osserva che spesso (*öfters*) sono necessarie alterazioni ritmiche, anche se potrebbero sembrare gravi errori contro l'esattezza; l'esecuzione dei sedicesimi negli Adagi, per esempio, risulta spesso troppo fiacca (*sehr matt*) se fra essi non si pone addirittura un punto ¹⁷².

In Francia, già per Loys Bourgeois, a metà Cinquecento, le semiminime vanno eseguite « a gruppi di due, come se la prima avesse un punto e la seconda fosse una croma »; tanto il senso armonico (*a cause que la premiere est un accord*), che l'opportunità di abbellire (*a cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que ie dy, que toutes egales*) giustificano l'ineguaglianza ¹⁷³. E cosí pure, a fine Seicento, il Saint-Lambert, che osserva come piú crome in successione si eseguano alternativamente puntate, una lunga e una breve, perché « questa ineguaglianza dà loro piú grazia » (*parce que cette inégalité leur donne plus de grace*) ¹⁷⁴. In François Couperin poi, troviamo una ineguaglianza ritmica sottintesa da una tipica relazione fra scrittura e pronuncia per cui come nella lingua francese la grafia non corrisponde alla fonetica, anche in musica « noi scriviamo in modo differente da come eseguiamo [...]. Al contrario gli italiani scrivono la loro musica nei veri valori in cui l'hanno pensata. Per esempio: noi eseguiamo puntate piú crome di seguito per grado congiunto e tuttavia le notiamo uguali » ¹⁷⁵.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 192; F. GEMINIANI, *The Art...* cit., p. 4.

¹⁷² PH. EM. BACH, *op. cit.*, I parte, pp. 114, 6 (nota), 106; II parte, p. 250.

¹⁷³ L. BOURGEOIS, *Le Droit Chemin de Musique*, Geneve 1550, [Girard], cap. X.

¹⁷⁴ Monsieur de SAINT-LAMBERT, *Les principes de clavecin*, Paris 1697; Amsterdam s.a., Roger, p. 60.

¹⁷⁵ F. COUPERIN, *op. cit.*, pp. 39-40: « [...] nous écrivons différemment de ce que nous exécutons; [...] Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple: Nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints; et cependant nous les marquons égales [...] ».

In realtà l'alterazione ritmica, prescritta dagli autori francesi, è lasciata dagli autori italiani alla libera scelta dell'esecutore; alla luce dei testi che abbiamo esaminato bisogna riconoscere infondata l'asserzione abbastanza frequente di una esclusività francese riguardante la prassi dell'ineguaglianza.

Fra gli altri numerosi autori francesi citiamo infine Michel Corrette, che nei suoi due Metodi per il violino e per il flauto elenca i *tempi* nei quali le crome o le semicrome vanno eseguite *inequali*¹⁷⁶.

Sul problema ritmico in generale, osserviamo ancora che il rapporto di quantità fra le note rese ineguali non sempre, come si è visto, è determinato dal punto aggiunto e dal conseguente dimezzamento del valore della nota seguente (♯ ♯ = ♯ ♯); per esempio il Quantz propone, nel passo riportato, un rapporto minore (che potrebbe essere questo: ♯ ♯ = ♯³ ♯). Sulla varia determinazione dei rapporti parlano con precisione il Père Engramelle e il Dom Bédos¹⁷⁷; anche Etienne Loulié elenca tre tipi di rapporto di ineguaglianza, fra cui il ritmo così detto « lombardo », che accorcia la prima nota e punta la seconda (♯ ♯ = ♯ ♯)¹⁷⁸. Di questa specie di alterazione avevano parlato anche Girolamo Frescobaldi, che abbiamo citato, e Giulio Caccini¹⁷⁹. Comunque, come dice il Saint-Lambert, è il buon gusto dell'esecutore che deciderà sull'ineguaglianza più o meno evidente con cui eseguire un passaggio¹⁸⁰. Per quanto riguarda il tipo di note che possono essere soggette all'ineguaglianza, rimandiamo alle elencazioni e alle regole date dai singoli autori (per esempio dal Quantz: i *quarti* nel tempo 3/2, gli *ottavi* nel 3/4 ecc.)¹⁸¹. Comunque tanto il Quantz che Leopold Mozart che Georg Muffat¹⁸², ci

¹⁷⁶ M. CORRETTE, *Ecole d'Orphée* cit., p. 4; *Methode pour [...] la Flûte Traversière*, Paris (1735), Boivin-Le Clerc, p. 4.

¹⁷⁷ MARIE DOMINIQUE JOSEPH ENGRAMELLE, *La tonotechnie*, Paris 1775, Delaquette, p. 32. DOM BÉDOS DE CELLES, *L'Art du Facteur d'orgues*, (Paris) 1766, Delatour, p. 602.

¹⁷⁸ E. LOULIÉ, *Elements ou principes de musique*, Paris 1696; Amsterdam 1698, Roger, p. 38. Lo stile lombardo è anche citato da J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 309, e da G. TARTINI, *Regole...* cit., p. 6.

¹⁷⁹ G. CACCINI, *op. cit.*, Prefazione.

¹⁸⁰ ST.-LAMBERT, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸¹ J. J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸² G. MUFFAT, *Florilegium Secundum*, Passau 1698, presso l'Autore - Höller, Prefazione, III.

dicono di usare sempre (*allezeit*) l'ineguaglianza dove è possibile per il tempo, ed elencano però qualche eccezione; anche Etienne Loulié parla di « qualsivoglia battuta »¹⁸³; il buon gusto, come abbiamo visto nel Saint-Lambert, deciderà sull'uso, oltre che sul grado a volte appena percettibile, di alterazione ritmica.

Bisogna notare poi che la stessa teoria dell'ineguaglianza sarà applicabile spesso (Philipp Emanuel Bach dice addirittura *sempre, allezeit*, secondo una regola generale, *gewisse Hauptregel*, che comunque è soggetta a *molte eccezioni*) anche alle note già scritte col punto (  ) che verranno così ulteriormente allungate mentre il susseguente ottavo o sedicesimo verrà eseguito accorciato al massimo; l'espressione risulterà più viva anche nei tempi lenti come, per fare un esempio, le ciaccone¹⁸⁴.

In particolare per gli strumenti ad arco, tutti gli autori ci dicono di eseguire *in giù* (o per la viola da gamba *in su* data la diversa impugnatura con la mano al di sotto dell'arco) le note « buone », quelle di numero dispari, appunto perché specialmente con l'arco antico l'arcata *in giù* riusciva più forte e più accentata dell'arcata *in su* e permetteva di realizzare naturalmente la leggera differenziazione prosodica fra tempo forte e debole¹⁸⁵. Geminiani e Tartini incominciano

¹⁸³ E. LOULIÉ, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁴ Si veda per esempio il QUANTZ, che parla specificamente dell'arco, *op. cit.*, pp. 194, 270; L. MOZART, *op. cit.*, pp. 145 e 197; PH. EM. BACH, *op. cit.*, I parte, p. 113; II parte, p. 250.

¹⁸⁵ Si veda per esempio S. GANASSI, *Lezione Seconda cit.*, XV, e *Regola Rubertina cit.*, cap. VI; (mentre SCIPIONE CERRETO, *Della Pratica Musica*, Napoli 1601, Carlino, p. 332, usa per la viola da gamba arcate *in giù* per i tempi forti, similmente a quelle per l'impugnatura violinistica); F. ROGNONI, *op. cit.*, parte seconda, pp. 2-3; CHR. SIMPSON, *op. cit.*, p. 6; J. ROUSSEAU, *op. cit.*, pp. 33, 107-8; G. MUFFAT, *op. cit.*, Prefazione, II; ecc. Ancora il BRIJON, *op. cit.*, p. 23, ultimo fra i trattatisti francesi del Settecento, parlando delle note ineguali dice che « si distingue quella più lunga con l'arcata *in giù*, la più corta con l'arcata *in su* ». Già M. MONTECLAIR, *Methode...*, Paris [1711], presso l'Autore, p. 14; P. DUPONT, *Principes de Violon*, Paris 1718, presso l'Autore, p. 5; L'ABBÉ LE FILS, *op. cit.*, p. 3, avevano parlato dell'arcata *in giù* su ogni tempo forte. Anche negli strumenti a fiato le varie « lingue » rispecchiavano la diversa importanza e il diverso valore da attribuire al tempo forte o debole della battuta. Per quanto riguarda il differente modo di archeggiare delle diverse scuole violinistiche, MUFFAT (*op. cit.*, Prefazione), che a Roma era stato a contatto con Corelli, descrive dettagliatamente la maniera italiana — che concede qualche libertà di sciogliere lo stretto rapporto fra tempo forte e arcata *in giù* (si veda anche il BISMANTOVA, *art. cit.*, p. 139; GEMINIANI e TARTINI, *cf.* alla nota seguente) — e quella francese, più legata all'accento ritmico. Altre importanti differenziazioni stilistico-pratiche, nell'ambito barocco, si devono aggiungere a quelle che

invece a consigliare una grande libertà d'arcata¹⁸⁶; significativo a questo proposito, anche rispetto alla prassi precedente, il passaggio del Quantz che invita, per certi pezzi di « stile moderno » a suonare le note in su con uguale forza di quelle in giù¹⁸⁷. Anche Campagnoli insegna, per il *martellato*, a fare l'arcata in su con maggior forza di quella in giù, che è per natura piú forte. Ma per le note legate scrive:

La prima delle due, o tre, o quattro note strisciate [legate] deve sempre essere marcata e sostenuta un po' di tempo e le altre devono essere strisciate un po' tardi perdendo il suono [...] ¹⁸⁸.

Tutta questa serie di testimonianze ci conduce inevitabilmente a una lettura del testo antico che tenga conto della variazione di valore che può essere attribuita a ciascuna nota nella battuta¹⁸⁹. Anche in questo campo, pur con le diverse sfumature di atteggiamenti che abbiamo visto, la documentazione è copiosa e senza limiti di luogo e di tempo; dal Ganassi al Quantz, e oltre, l'improvvisazione dell'altezzazione ritmica è una prassi costante che, con la dovuta accortezza, dovrà opportunamente rientrare nell'uso moderno.

abbiamo visto emergere dalle opere didattiche dei singoli autori: basti ricordare, per esempio, il diverso stile esecutivo da chiesa, da camera e da teatro (cfr. G. ZARLINO, *Istituzioni Harmoniche*, Venetia 1573, de i Franceschi, p. 240; P.F. TOSI, *op. cit.*, p. 58; F.M. VERACINI, *Il Trionfo...* cit., pp. 232, 237; A. LORENZONI, *op. cit.*, p. 70); la differente altezza del *la* nelle varie città italiane ed estere (vedi per esempio G.B. DONI, *op. cit.*, p. 181; G. MUFFAT, *op. cit.*, Prefazione; P.F. TOSI, *op. cit.*, p. 16; J.F. AGRICOLA, *op. cit.*, p. 45; J.J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 241; ecc.); le diversificazioni regionali italiane di stile compositivo (e quindi anche esecutivo) descritte da J. MATTHESON (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, per l'Autore, p. 202).

¹⁸⁶ F. GEMINIANI, *op. cit.*, Esempi VIII, XVI, XVII, XXIV; G. TARTINI, *Regole...* cit., p. 2 e *Lettera* cit.; anche l'anonimo metodo inglese *The Self-Instructor on the Violin*, London 1695, Miller, Walsh, Hare, p. G, pur conservando la regola generale, lasciava una certa libertà all'esecutore.

¹⁸⁷ J.J. QUANTZ, *op. cit.*, p. 192. Anche l'archetto concavo, piú teso - che andava entrando in uso - contribuì ad annullare la differenza fra le due arcate, non assorbendo pienamente il maggiore impulso dell'arcata in giù.

¹⁸⁸ B. CAMPAGNOLI, *op. cit.*, pp. 17, 19.

¹⁸⁹ Questa differenziazione quantitativa andrà gradualmente perdendosi a partire dai primi anni dell'Ottocento: forse l'ultimo a parlarne sarà il TÜRK nel 1805 (nell'ultima edizione della *Klavierschule*, Leipzig-Halle; 1789, Schwichert, pp. 91, 92, 350). Resterà poi, di questa concezione prosodica, il puro schema accentuativo odierno, come possiamo già trovare per esempio in F. GALEAZZI, *op. cit.*, pp. 236-7, o in E. FOLEGATTI, *op. cit.*, II, p. 56, o nel *Metodo* di JOACHIM-MOSER cit., I, p. 57.

Un problema connesso a quello del ritmo, e altrettanto importante, riguarda la libertà della concezione agogica nella quale veniva concepita soprattutto la musica della prima metà del Seicento, quando la fantasia inventiva del compositore non si era ancora cristallizzata negli schemi formali che avrebbero caratterizzato il successivo periodo a cominciare dall'ultimo quarto del secolo. Nello stile relativo alle musiche composte specialmente fra gli anni 1570-1650 – epoca in cui nascono e si affermano le scuole violinistiche lombarda ed emiliana – il *movimento* della composizione musicale poteva variare continuamente secondo gli *affetti* delle parole, o secondo gli affetti strumentali, senza che il ritmo segnato potesse costringere ad una basilare uniformità di pulsazione nell'ambito di ogni battuta e di ogni singolo pezzo. Più tardi, e fino ad oggi, il *movimento* andrà acquistando un carattere unitario – pur nella libertà espressiva – in armonia con la semplificazione metrica cui il discorso musicale andrà soggetto a cominciare dal tardo Seicento. La libertà espressiva, durante tutta l'epoca precedente, doveva essere ampliata, secondo il « buon gusto e fino giuditio del sonatore », alla determinazione continua di un'agogica capillare e di un fraseggio libero dalla schematicità della notazione ritmica, secondo l'espressione particolare di ogni situazione musicale.

Nicola Vicentino, per esempio, ci dà un'ampia descrizione di questo stile, anche se naturalmente si tratta di regole generali – come tutte quelle relative alla prassi improvvisativa – per cui nella pratica l'esecutore moderno dovrà curare l'acquisizione di un gusto e di un intuito particolari. Nella « Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione » egli avverte che

[...] qualche uolta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scriuere, come sono, il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muouere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia; ad alcuno non li parrà [= paia] cosa strana tal modo di mutar misura, tutti à un tratto cantando mentre che nel concerto s'intendino, ove si habbi da mutar misura[,] che non sarà errore alcuno; & la compositione cantata, con la mutatione della misura è molto gratiata, con quella uarieta, [piuttosto] che senza uariare, & seguire al fine, & l'esperienza di tal modo farà certo ognuno; però nelle cose uolgari si ritrouerà che tal procedere piacerà più a gl'oditori, che la misura continua sempre à un modo; & il moto della misura si dè muouere, secondo le parole, più tardo, & più presto; & se bene si

considera nelle compositioni, che nel mezzo, & nel fine, si muoue la misura con la proportione di equalità, [-] auuenga che alcuni sono d'opinione, che battendo la misura alla breue, non si dè mutare misura, & pur cantando si muta; et non è gran male, et come cessa la proportione di equalità, si ritorna in un'altra misura, [-] si che per l'uso gia fatto, non è inconueniente la mutatione della misura, in ogni compositione, & la esperienza dell'Oratore l'insegna, che si uede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & piú tardo, & piú presto, e con questo muoue assai gl'oditori; & questo modo di muouere la misura, fà effetto assai nell'animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & effetti delle parti dell'oratione; & che effetto faria l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine dei suoi accenti, & pronuntie, & moti ueloci, & tardi, & con il dir piano & forte[:] quello non muouerá gl'oditori. Il simile dè essere nella Musica perche se l'Oratore muoue gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto piú effetto; et l'esperienza dell'Organo insegna, che solamente con l'intonatione delle uoci accompagnate dalle consonanze senza pronuntia di parole fà mirabil'udire [...] ¹⁹⁰.

Anche per il Caccini il movimento va guidato

[...] secondo gli affetti delle parole; auuenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi à misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto [...] ¹⁹¹.

In due punti dell'esempio musicale relativo a questo passo Caccini segna: « senza misura quasi fauellando in armonia con la suddetta sprezzatura » e « con misura piú larga ». E in « Alcuni Auuer-

¹⁹⁰ N. VICENTINO, *loc. cit.* (qualche virgola del testo è stata tramutata per chiarezza in punto e virgola).

¹⁹¹ G. CACCINI, *op. cit.*, prefazione, p. n. n. 8. Anche VINCENZO GIUSTINIANI nel suo *Discorso sopra la Musica* del 1628 (in A. SOLERTI, *op. cit.*, p. 121) descrivendo lo « stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto » in contrasto con « lo stile passato, che era assai rozzo », dice che i « buoni musici [...] porgono col canto loro artificioso e soave molto diletto a chi li sente [...] applicando ad ogni sillaba una nota or piano, or forte, or adagio, or presto [...] ». Questo stile, dice ancora il Giustiniani, venne promosso e perfezionato soprattutto da « Giulio Romano » (Caccini).

timenti » preposti all'edizione del 1614 delle *Nuove Musiche*¹⁹², rivolti al cantante solista (*chi professa di ben cantar con affetto solo*), il concetto di *sprezzatura* è ancor meglio definito:

La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso [= scorsa veloce] di più crome, e simicrome sopra diuerse corde, col quale[,] fatto à tempo [debito], togliendosi al canto una certa terminata angustia, e sechezza, [lo] si rende piaceuole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la fecondia rende ageuoli, e dolci le cose di cui si fauella.

Riportiamo infine due molto noti passi di Frescobaldi, che per le sue *Toccate* cembalo-organistiche avverte:

Primieramente che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta; come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole [...] rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera e stile di sonare¹⁹³.

La lettura di questi brani ci può spiegare perché, se da una parte le libertà dell'odierno *interprete-creatore* sono state giustamente denunciate, d'altra parte anche la regola di attenersi fedelmente al testo, seguita oggi nelle esecuzioni alle volte con puntigliosa esattezza, si rivela per l'aspetto ritmico e agogico, come per gli altri casi riguardanti i vari elementi della prassi antica, assai infedele; già da tempo è stato notato che è importantissimo *partire*, per l'esecuzione, da un testo esatto, ma altrettanto importante è l'opportunità di non fermarsi all'apparenza di quel testo e di sostituire all'incontrollata libertà romantica la più ampia ma ben definita libertà barocca.

¹⁹² G. CACCINI, *Nuoue Musiche*, Firenze 1614, Zanobi-Pignoni.

¹⁹³ G. FRESCOBALDI, *loc. cit.* Possiamo trovare in questa prefazione anche preziose indicazioni sul *respiro* nel fraseggio in uso durante la prima età barocca: era un respiro che divideva, impensabilmente per un interprete odierno, per esempio un trillo, o un passaggio veloce, dalla sua nota risolutiva, permettendo su di essa una espressiva *messa di voce* o l'arpeggio del cembalo; o che divideva anche due « passaggi » fra di loro. Cfr., oltre a Frescobaldi, F. SEVERI, *Salmi passaggiati*, Roma 1615, Borboni, e F. ROGNONI, *op. cit.*, II, p. 5. A cominciare dai primi decenni del Settecento (vedi nota 88) il respiro diventerà poi più le *frasi* che i singoli *passaggi*.

Anche nel campo della musica puramente strumentale è rimasta sempre valida fin nel tardo settecento la vecchia analogia fra musica e parola di cui già il Ganassi ci parla – « parole ouer musica allegra, come parole e musica mesta »¹⁹⁴ – per cui veramente si deve arrivare alla ricostruzione di un *discorso* musicale barocco, eliminando, per mezzo del ritmo espressivo, certa meccanicità e asciuttezza da esecuzioni che potrebbero essere impropriamente ritenute modelli di « stile ».

* * *

Bisogna notare che tutto quello di cui si è parlato in questi capitoli non riguarda naturalmente soltanto l'esecuzione solistica, ma la sonata a tre e il concerto grosso, che dovranno essere appunto concepiti secondo un organico e un'economia sonora meditata e studiata, rispondente alla prassi dell'epoca. Una elementare esigenza di verità dovrà portare l'esecutore alla ricostruzione della veste sotto ogni aspetto originale dell'opera, per mezzo di una attenta indagine sulla pratica esecutiva, sulle sue tipiche costanti espressive e sui suoi caratteri largamente *aleatori*; solo dopo quest'operazione sarà anche possibile, certo con più pertinenza, un giudizio sulla nostra posizione odierna rispetto alla musica antica e alla sua esecuzione. Ma alla luce della chiara impronta stilistica data dalla dinamica dell'arco cade ogni dubbio, sostanziato dalla conoscenza superficiale dei problemi, ancora presente, non solo nel campo violinistico, sulla necessità di una più consapevole lettura dei testi. Solamente un'attenta filologia della prassi potrà servire nell'acquisizione di uno stile esecutivo autentico che rifletta lo spirito delle opere barocche; mentre appare contrario a questo spirito il proposito di voler migliorare e adattare i testi antichi con esecuzioni *moderne*, e perciò falsate da moduli espressivi propri di epoche diverse. L'inserimento passivo dei testi antichi in un ambito interpretativo attuale ha certo risparmiato il difficile compito di ricerca e di acquisizione di una prassi originale; ma la pertinenza della vivissima espressione strumentale che risulta da questa prassi ha

¹⁹⁴ S. GANASSI, *Regola Rubertina* cit., p. VI. Anche L. MOZART, *op. cit.*, p. 108, nota c, parlando di *Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones*, ecc. dice: « Un buon grammatico, e ancor più un retore e un poeta devono conoscere queste cose. Ma si veda qui come le debba conoscere anche un buon violinista ».

già messo a fuoco la stridente incongruenza delle esecuzioni *moderne* di musica barocca. D'altra parte, l'alterazione di significati e di valori ormai conchiusi e definiti nel tempo non può essere lecita; né le diverse condizioni storico-ambientali odierne, e le mutate condizioni sociali per cui oggi sono diversi i rapporti fra esecutore, musica e pubblico, possono impedire in qualche modo di attingere lo spirito originario dell'opera e di ridurre sostanzialmente il margine di relatività nella realizzazione della pagina musicale. Sempre più infatti la pratica esecutiva aggiornata sta trasformando questa « illusione » in naturale e sorprendente realtà, mostrando quanta più vivezza, e quindi attualità, ci restituiscano esecuzioni fedeli a uno stile esecutivo antico di per sé vitale ed estroso. Per mezzo di questo recupero stilistico è necessario riportare i testi alla loro vera espressione senza sovrapposizioni estranee perché, come scriveva Silvestro Ganassi anticipando una illuminata concezione storicistica, la « concessa libertade » – per certi aspetti dell'archeggiatura – non dovrà far dimenticare « che debbi hauer a memoria di essere paziente nel tuo lezer ancora hauer deuotione all'opera [...] & debbi ancora saper per il certo che quella natura che era già nelli anni passati l'è ancora al presente, per[ci]ò se la operaua ne l'intelletti a quello tempo il medesimo l'opera ancora »¹⁹⁵.

LUIGI ROVIGHI

¹⁹⁵ S. GANASSI, *Lectione II* cit., XV (gli accenti e il secondo apostrofo sono stati aggiunti).

