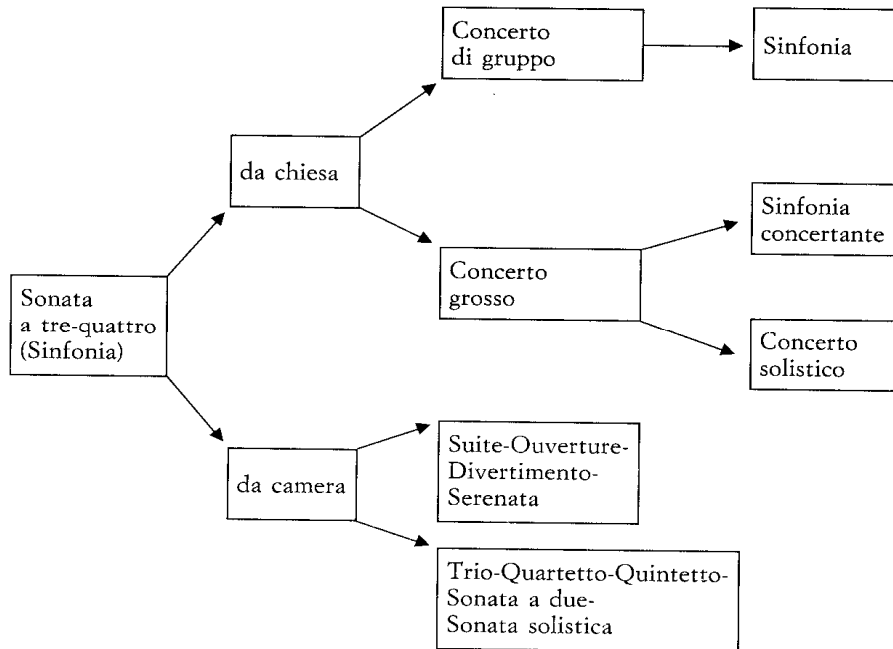


# Storia e guida all'ascolto della musica

Lezione di martedì 21 gennaio 2014

## La scuola strumentale italiana

### Brani e testi



#### **Arcangelo Corelli (1653-1713)**

Sonata per violino e basso continuo op. V n. 12, "Follia"

Concerto grosso op. VI n. 3 in do minore

*Largo, Allegro, Grave, Vivace, Allegro*

Concerto grosso op. VI n. 9 in fa maggiore

*Preludio, Allemanda, Corrente, Gavotta, Adagio, Minuetto*

Concerto grosso op. VI n. 8 in sol minore, "Fatto per la Notte di Natale"

*Vivace – Grave. Arcate, sostenuto e come stà, Allegro, Adagio – Allegro – Adagio, Vivace, Allegro, Largo. Pastorale ad libitum*

#### **Tomaso Antonio Vitali (1663-1745)**

Trisonata in mi minore op. 1 n. 3

*Grave, Prestissimo, Grave, Allegro*

#### **Antonio Vivaldi (1678-1741)**

Trisonata op. I n. 1 in sol minore, RV 73

*Preludio, Allemanda, Adagio, Capriccio, Gavotta*

Sonata per flauto e basso continuo op. 13 n. 6, "Il Pastor Fido"

*Moderato, Tempo di Gavotta, Aria, Allegro, Giga*

Concerto ripieno in do maggiore, RV 114

*Allegro, Adagio, Ciaccona*

Concerto per 2 violini e violoncello, archi e continuo in re minore, RV 565, op. III n. 11

*Allegro - Adagio e spiccato, Allegro, Largo e spiccato, Allegro*

Concerto per 2 violini, archi e continuo in la minore, RV 522 op. III n. 8  
*Allegro, Lghetto e spiritoso, Allegro*

Concerto da camera in fa maggiore per flauto, oboe, violino, fagotto e basso continuo, RV 99  
*Allegro, Largo, Allegro*

Concerto in do maggiore per 2 trombe, archi e continuo, RV 461  
*Allegro, Largo, Allegro*

Concerto mi minore per fagotto, archi e continuo, RV 484  
*Allegro, Largo, Allegro*

Concerto per 4 violini e violoncello, archi e continuo in si minore, RV 580 op. III n. 10  
*Allegro, Larghetto, Allegro*

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Concerto per 4 cembali, archi e continuo in la minore, BWV 1065 (Da Vivaldi, op. III n. 10)  
*Allegro, Larghetto, Allegro*

**Giuseppe Tartini (1692-1770)**

Sonata XIX in re maggiore per violino e basso continuo (dalle "Sonate del Tasso")  
*Andante cantabile ("Sciogli le mie catene... Lascia ch'io dica addio"), Allegro assai, Siciliana, Menuet, Altro Menuet, Aria*

**Georg Muffat**

*Georg Muffat (1653-1704), che fu in contatto per vari anni con Lully, Pasquini e Corelli, ha lasciato importanti testimonianze musicali: alcune delle raccolte a stampa delle sue musiche contengono preziose indicazioni di prassi esecutiva, scritte in quattro lingue (tedesco, francese, italiano e latino). La raccolta pubblicata a Passau nel 701 — normalmente citata in tedesco, «Ausserlesener mit Ernst-und Lust-gemengter Instrumental-Music Erste Versammlung» e tradotta in italiano «Prima Eletta d'una più squisita armonia instromentale mescolata di grave, e di giocondo...» — reca una prefazione che rende ragione dei diversi modi d'intendere l'organizzazione strumentale nell'ambito del concerto grosso.*

*Prefazione*

Havendo dato in luce publica due SCIELTE di Balletti intitolate in Latino Suavioris harrnoniae Instrumentaljs FLORILEGIUM PRIMUM, & SECUNDUM, la PRIMA stampata in Augusta l'Anno 1695, e la seconda in Passavia, 1698. Ecco l'ELETTA PRIMA de' i miei CONCERTI Gravi-giocondi, promessa in essi, che Ti consegno, Benignissimo Lettore, intitolata perciò d'una pitì squisita Armonia, perché contiene non solamente nelle Arie la viva soavità dello stile di Balletti, alla Francese, cavata dal puro fonte del fu Sign.r Giov. Battista Lulli; ma ancora alcuni squisiti Gravi, ed affetti del pathetico Italiano, e diversi scherzi della vena Musicale, variamente intrecciati, cdll'alternare del Concertino e del Concerto grosso. La qual Opera, non convenendo alla Maestà delle sonate di chiesa, per i Balletti; ne meno ai Balli per gl'altri concetti dell'Arie, hora gravi e mesti, hora allegri, e bizzarri, che ci contiene; composta per il solo diletto dell'Udito, converrà massimamente ai nobili divertimenti de'i Principi, e Grandi, per ricettione, di Persone sublimi, per servitij di Tavola, serenade, ed Academie di Virtuosi.

Mi venne la prima Idea di questa ingenuosa mescolanza a Roma, dove sotto il famosissimo Apolline dell'Italia Sign.r Bernardo Pasquini mio sempre riveritissimo Sign.r Maestro, imparavo il modo Italiano nell'Organo, e Cembalo; quando con sommo diletto, ed ammirazione io senti alcune bellissime Suonate del Sign. Archangelo Corelli, l'Orfeo dell'Italia per il Violino, prodotte con grandissima pontualità, da copiosissimo numero di suonatori; Ed accorgendomi, che questo stile abondava di gran varietà di cose, mi misi a comporre alcuni di questi Concerti, ch'in casa di detto Sijn' Archangelo Corelli provai, al quale mi professo debitore di molte utili osservazioni toccante questa nova sorte d'Armonia: e vedendo ch'Esso gli honorava della sua approbatione, conforme molto avanti nel mio ritorno di Francia fui il primo ch'apportai in Germania saggi dei Balletti alla Francese conformi allo stile dei Sign.r Battista Lulli; così ancora feci di questa nuova foggia d'Armonia, mai avanti sentita in queste parti. N'accrebbei successivamente il numero fin'a Dodeci, e me ne son' servito con felicissimo successo in occasioni molto conspicue, e diversi tempi, come i titoli prefissi a ciascuno Concerto dimostrano misteriosamente. La bontà, che Loro Sacre Cesaree, e Reali Maestà, alcuni Serenissimi Elettori, ed altri Principi han'avuto di sentirli in Vienna, Augusta nell'incoronatione Augustissima,

Monaco, Salisburgo, e Passavia; le gratie che me ne sono derivate, l'approbatione dei più famosi Maestri d'un gusto più squisito, e gli applausi degli Auditori fin' in paesi lontani poi dilatati, mi consolerano facilmente dei gridi degli invidiosi Zoili, le di cui maligne imprese mi sono sempre riuscite d'un felicissimo augurio. Saggi dunque Prudente Lettore questa Prima Eletta di questo stile mischiato, con animo benevole, ed acciò ch'arrivi al mio intento, ed alla forza intiera della compositione, osservi ciò che segue.

*Del numero, e delle qualità de' suonatori e de' stromenti*

1. Non havendo abbondanza di suonatori, o volendo sentir questi Concerti solamente con pochi, formarai un Terzetto perfetto, e sempre necessario con le parti del Violino primo, secondo e Basso Continuo del Concertino. Questo Basso si suonerà meglio su'l Violoncino, o Basso Francese, che su'l Violone o Contrabasso, aggiungendosi quando si vuoi l'accompagnamento del Cembalo, o della Thiorba, o d'altro simile stromento per più gran'ornamento dell'Armonia. Ed' all'ora bisogna che tutti osservino (oltre il forte, ed il piano) di suonar sempre forte sotto i segni del T. o Tutti; e sotto quei del S. o Solo sempre piano, e più delicato.
2. Aggiungendo a queste tre parti la Viola Prima havrai un'Concerto a quattro; ed aggiungendosi la Viola Prima come la seconda, n'havrai uno perfetto a cinque.
3. Havendo più gran' numero di Musici, aggiungerai a dette parti ancora il Violino 1. e come anche il Violone, o Cembalo del concerto grosso, facendo suonar ciascheduna di queste parti semplicemente da uno, o pure raddoppiar da due, o tre, conforme il numero dei tuoi suonatori, e la ragione Ti dittaranno. Ed' all'ora Ti potrai molto bene servir del Violone, o Contrabasso, per far spicare il Basso del Concerto grosso più Maestoso.
4. Essendo il numero dei suonatori ancora più grande, moltiplicarai non solamente il Violino primo e secondo del Concerto grosso; ma ancora l'una, e l'altra Viola mezzana, ed' il Basso, o Violone di detto Concerto grosso, aggiungendogli ancora l'accompagnamento di Cembali, Thiorbe, Harpe, o simili stromenti facendo poi suonar il Concertino semplice da' i soli tre migliori suonatori coll'accompagnamento d'un solo Organista, o Thiorbista; ne mai raddoppiarai detto concertino d'un solo suonatore di più a ciascheduna parte, se non in qualche vastissimo luogo, e quando il Concerto grosso sarà copiosissimamente raddoppiato. Sarà poi della tua prudenza di raddoppiar maggiormente le più nobili parti del Concerto grosso, che le Viole mezzane, e di rinforzarne il Basso il più che si potrà, sì con Violoni o Contrabassi; come ancora con altri tanti Violoncini, e fagoti a bastanza.
5. Che se fra tuoi suonatori n'habbi che sanno suonar quei stromenti chiamati Hautbois da' i Francesi, ne sceglierai i due migliori per metergli al Violino primo e secondo del Concertino, con un fagotto al Basso Continuo, con che havrai il tuo Terzetto perfetto, in molti di questi Concerti, o almeno in alcune Arie d'essi; pur che sciegli quelli di tuoni tali, o ne traspongi in quelli che convengono il più a detti stromenti; e dove alcune particelle saliranno più alto, o più in giù caleranno che gli hautois, venghino trasportate all'ottava, e si supliscano con Violini: conforme ho praticato molto bene nel Primo, Terzo, Quarto, Ottavo, Nono e Decimo di questi Concerti nel suo tuono naturale, e nel settimo trasportandolo dalla sua Chorda naturale E la mi duro in quella del' E con l' molli secondo l'arte. E questo toccante il numero, e le qualità de' i Musici e de' i stromenti basti. Hora venghiamo ad altre cose non meno necessarie.

*Del' modo che si deve osservar nel' far suonar questi Concerti*

6. La prima nota del Concerto grosso, che comincia dal bel' principio; o che doppo qualche pausa, o sospiro entra, o cade, si deve suonar da tutti insieme forte, e con gran' ardire (se non fosse vietato dal vocabolo piano) la quale nota se viene negletta, o pur timidamente espressa fa perder a tutta l'Armonia il suo più gran' garbo, e la rende oscura, o confusa.
7. Il forte e piano s'osservino dalla prima nota dove sono segnati in tal modo da tutti quanti, che sotto il piano a pena si sentino, e sotto il forte si suoni con tanta veemenza, che gl'Uditori restino come stupiti a tanto rumore.
8. Nella direttione della Battuta fuor dell'Arie, si han' da imitarsi massimamente gl'Italiani, quali sotto l'Adagio, Grave, e Largo vanno molto più lentamente che i nostri, ed' a tal segno che ben spesso pare non poter aspettarsi: Ma sotto l'Allegro, Vivace, presto & c. suonano tutto con molto più gran prestezza, e Vivacità. E dalla puntuale osservanza dell'opposizione della lentezza alla prestezza; della forza, alla tenerezza; e della pienezza del Concerto grosso, alla delicatezza del Concertino, come accade al Viso dalla contrarietà del chiaro, ed' oscuro, così vien l'udito rapito in ammiratione. Il che ben' che da molti ben' spesso detto, non si può mai dir' a bastanza.
9. Si preveda, ch'a ciascheduna parte, e così ancora alle Viole mezzane non si mettino suonatori solamente volgari, o deboli; ma ancora s'intraponghino alcuni buoni; non vergognandosi d'esser preposti così bene a dette parti, ch'a le più nobili, contro l'usanza perversa d'alcuni arroganti, che restano offesi, se non son' messi ai Violini.
10. Nelle suonate che comminciano il Concerto, nelle fughe, e Gravi affettuosi si ha massimamente da restar su'l modo Italiano; e nelle sincopi, o ligature si deve più tosto suonar forte e staccato, se la nota che comincia la ligatura, come quella che nell'altra parte batte la dissonanza, ed ancora quella che la risolve, più tosto che indebolirla con arcada timida, e languida. Il che gl'Intendenti capiscono molto bene. Nell'Arie poi, e nei Balletti si deve osservar la Maniera Francese o del fu Signor Lulli nella sua purità, e non corrotta, della quale nel mio FLORILEGIO SECONDO O SCIELTA SECONDA di Balletti, ho dato abundantissime regole.

11. La più gran forza, e beltà di queste compositioni dipendendo dall'inseparabile attaccamento delle cose precedenti, colle sequenti; ben bisogna guardarsi, che doppo finita la Suonata, Aria, o qualche Grave mezzano cessandosi, o restando qualche poco troppo in silentio, molto meno con fastidiosa accordatura dei Stromenti, non s'interrompa il Filo di detta connessione. Ma si pro- veda da seno, ch'osservando solamente il valore delle note finali delle periodi, e repetendo al solito le repetitioni, in tal modo che l'Arie più gravi si suonino solamente due volte al più e le più allegre forse tre volte con tutte le loro repetitioni osservate; i Gravi poi mezzani non si repetino mai, dal bel principio fin' alfine si sostenti sempre l'attentione degli Uditori, fin'ch' ad un istante da tutti, e forte, come ex abrupto si finisca.

12. Finalmente non essendo cosa così eccellente, o sovrano che, sentita troppe volte non s'avvilisca, ed essendo credibile, che non mancaranno avidi depravatori di questo stile, i quali, purché ponghino hora il forte ed 11 piano; hora il Solo ed il Tutti senza giudizio, con cruda adunanza di Stravaganze crederan' haver dato nel segno, ed'esser arrivati al colmo dell'Arte, consiglierai di non far spesso, ne mai due, molto meno più di questi Concerti in breve tempo; ma con moderazione, e solamente alcune volte farne uno con ogni garbo richiesto (prima ben' provato in particolare) doppo qualch'altra Partita di stile più ordinario, come sono quelle de' i miei balletti, o altri, per il fine di qualche gran' fontione. Il che havendo considerato con attenzione, accogli.

CORTESISSIMO LETTORE, benignamente questa Opera, aspetta il mio Florilegio Terzo di Balletti, ed'altre fatighe, e vive felice.

### **Johann Joachim Quantz**

*Johann Joachim Quantz (1697-1773), principalmente attivo a Dresda e a Berlino ma ripetutamente presente nelle principali città europee, flautista di sommo valore e compositore fecondo (per Federico II di Prussia che fu suo allievo scrisse circa 300 concerti per flauto e archi e circa 200 sonate per flauto e basso continuo), pubblicò a Berlino nel 1752 l'importante "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen", subito uscito presso il medesimo editore (J. F. Voss) anche in francese con il titolo "Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière". L'ultimo capitolo (il XVIII) reca la pretenziosa intestazione: «Come si fa a giudicare un musicista e una musica», ed è un'interessante rassegna della musica contemporanea, con qualche arrischiata considerazione sulla musica del passato. Numerose pagine il Quantz dedica alla musica italiana, guardando particolarmente a «due famosi musicisti lombardi», che egli non nomina ma che si possono identificare in Vivaldi (ma l'autore lo dice ancora vivente quando il "prete rosso" era morto da undici anni) e in Tartini. Proseguendo nel discorso, il Quantz osserva e giudica il comportamento e la prassi esecutiva degli italiani e dei francesi, notando le differenze nel "gusto" e chiude poi il saggio (che conta complessivamente 89 paragrafi) con considerazioni sullo stile tedesco.*

§ 61. - Si constata anche che gli odierni violinisti italiani eseguono quasi tutti secondo un unico gusto, per la qual cosa essi non si discostano dalla migliore maniera dei loro predecessori. Il colpo d'arco che su questo strumento, come il colpo di lingua sugli strumenti a fiato, deve imprimere vivacità e slancio all'espressione musicale, risolto spesso serve ad essi, come le insuffiazioni in una musette, soltanto per far risuonare lo strumento alla maniera di una lira. Essi cercano la maggior bellezza là ove non si trova, specialmente nel registro più acuto, al limite della tastiera, si arrampicano verso l'alto come i sonnambuli sui tetti, e trascurano il bello vero, dal momento che privano lo strumento in gran parte della sua gravità ed eleganza, quale le corde grosse sono capaci a produrre. Essi eseguono l'Adagio in maniera troppo ardimentosa e l'Allegro in maniera troppo indolente. Ritengono nell'Allegro di fare qualcosa di singolare, eseguendo con un unico colpo d'arco una certa quantità di note. Eseguono i trilli o in modo troppo rapido e vibrante o persino sulla Terza, cosa che considerano un errore se sono i cantanti a farlo. In una parola, la loro interpretazione e il loro stile esecutivo è siffatto che sembrerebbe che essi vogliono imitare un abile violinista del tempo passato per farsi beffe di lui. E gli ascoltatori dotati di buon gusto devono sovente fare ogni sforzo per soffocare il riso che ne consegue. Quando dunque dei violinisti italiani alla nuova moda devono essere assunti in un'orchestra come "ripienisti", essi finiscono generalmente per provocare più danni che vantaggi.

Si potrebbero portare ad esempio alcune celebri orchestre, fra i cui membri figurano degli Italiani. Quando vi si nota, contrariamente al costume, qualche cosa di disordinato o una certa disuguaglianza nella espressione, ciò deriva generalmente da un italiano che suona senza occhi e senza orecchie. Se poi una buona orchestra ha la disgrazia di essere guidata da un italiano, quale l'ho io ora descritto, si può essere ben certi che essa perderà del tutto il suo passato splendore. Fortunata è dunque l'orchestra che ne rimane esente. E tuttavia sorprendente che strumentisti italiani di tal fatta trovino sovente approvazione e protezione fra gli esperti di musica dai quali si potrebbe come minimo presumere, poiché si tratta di artisti il cui giudizio e il cui gusto è genuino, per poter approvare una sì bizzarra maniera di suonare e trovarvi effettivamente piacere, che siano valutati oltre il lecito. Ciò accade sovente soltanto per finzione o per chi sa qualche altra ragione.

§ 76. - Se infine si vuole caratterizzare in breve la musica nazionale italiana e francese, ciascuna considerata nel verso migliore, e rilevare la differenza di gusto dell'una nei confronti dell'altra, il confronto potrà farsi, secondo il mio modo di vedere, senza pericolo nel modo seguente:

Gli Italiani non pongono limiti nella Composizione e la loro concezione è grandiosa, vivace, espressiva, raffinata, un tantino bizzarra, libera, ardita, temeraria, stravagante, talvolta trascurata nel metro, ma essi sono anche inclini al canto, alle lusinghe, teneri, commoventi e ricchi d'inventiva. Essi scrivono più per i conoscitori che per i dilettanti. I Francesi per la verità nella Composizione, sono vivaci, espressivi, naturali, piacciono al pubblico e sanno accattivarselo, e più degli Italiani si attengono al metro, ma non hanno né profondità né audacia, si pongono troppi limiti, sono schiavi, sempre simili a se stessi, piatti nel modo di pensare, aridi d'inventiva, rinviangono sempre le idee dei loro predecessori e scrivono più per i dilettanti che per gli intenditori.

La maniera italiana di cantare è profonda e artificiosa, toccante e al tempo stesso stupefacente, impegna l'intelligenza musicale, è piacevole, stimolante, espressiva, ricca di gusto e adatta alla recitazione, e induce l'ascoltatore a trascorrere gradevolmente da una passione all'altra. La maniera francese di cantare è più semplice che artificiale, più vicina al parlato che al canto; nell'espressione delle passioni e nella voce, più forzata che naturale; povera in fatto di gusto e di arte scenica e sempre simile a se stessa, rivolta più ai dilettanti che agli intenditori di musica, conveniente più alle chansons à boire che agli airs sérieux, in verità diletta i sensi ma induce all'ozio l'intelletto musicale.

La maniera italiana di suonare è arbitraria, stravagante, artificiosa, oscura, anche troppo spesso temeraria e bizzarra; di difficile esecuzione, consente l'introduzione di molti abbellimenti e comporta una notevole conoscenza dell'armonia, ma desta negli inesperti più meraviglia che piacere. La maniera francese di suonare rende schiavi, è di certo modesta, chiara, netta e pulita nell'espressione, facile da imitare, non profonda né oscura, bensì a tutti intellegibile e conveniente ai dilettanti; essa non richiede una gran conoscenza dell'armonia poiché gli abbellimenti sono in massima parte prescritti dal compositore stesso, ma offre agli intenditori di musica scarsi motivi di considerazione.

In una parola: la musica italiana concede alquanto libertà, mentre quella francese è piena di restrizioni, di modo che, quando si vuole ottenere un buon effetto, in questa il risultato dipende più dalla composizione che dall'esecuzione, mentre in quell'altra (l'italiana), in misura quasi uguale e in taluni pezzi addirittura in misura maggiore, dipende più dall'esecuzione che dalla composizione.

La maniera italiana di cantare è preferibile alla loro maniera di suonare, e la maniera francese di suonare è preferibile alla loro maniera di cantare.