



Editoriale

Come è ormai consuetudine il bollettino della FIMA, anche nella nuova veste curata da Giovanni Cappiello, esce in concomitanza con l'inizio dei corsi e del festival di Urbino. Un piccolo omaggio per accogliere meglio i nostri soci, che in larga parte coincidono con gli allievi iscritti ai corsi, ma anche un'occasione per fare il punto della situazione sull'anno che è trascorso; in realtà a giudicare dalla quantità e dall'interesse dei contributi che stiamo ricevendo (tanto che dovremo arrivare a pubblicare due numeri all'anno), mi pare di poter dire che *Il Ganassi* stia diventando uno spazio utile a quanti, specialmente giovani studiosi, desiderano far conoscere i risultati del loro studio e delle loro ricerche.

I temi di questo numero spaziano dall'Ars Nova – con paralleli tra la poetica di Landini e quella di Petrarca nell'articolo di Anna Chiappinelli – alla prassi esecutiva della musica di Dufay – nell'articolo di Francesco Rocco Rossi – per arrivare ad una piacevole novità: il contributo di una insegnante dei corsi di Urbino, la violinista Susanne Scholz. L'argomento è quanto mai interessante anche perché affronta in concreto un tema di prassi esecutiva, lo studio delle arcate nei trattati di violino del XVII e XVIII secolo. Spero che *Il Ganassi* possa continuare ad ospitare articoli di questo genere, dal taglio pratico ma di contenuto significativo e utili ai nostri soci e a tutti gli interessati agli argomenti che ci sono cari.

Un altro aspetto che riguarda da vicino la vita dell'associazione è quello della ripresa della nostra attività a Roma che è stata resa possibile pro-

prio grazie a Giovanni Cappiello che ha organizzato un ciclo di quattro conferenze che hanno avuto luogo durante questa primavera nella nostra sede di via Col di Lana: tre tenute dallo stesso Cappiello sul tema dei rapporti tra musica e arti figurative dal rinascimento al barocco ed una di Johann Herzog sulla storia degli strumenti musicali.

Mi fa inoltre piacere ricordare due eventi di questa passata stagione che, anche se non hanno fatto parte delle vere e proprie attività proposte dalla FIMA, hanno coinvolto due personaggi che hanno con essa mille legami: Barbara Sparti e Giancarlo Rostirolla.

Il 14 marzo alla sala della Crociera per il settantesimo compleanno di Giancarlo Rostirolla Francesco Luisi ha presentato il volume *Il giardino armonioso* curato dall'IBIMUS, cui ha fatto seguito un breve ma applaudito concerto organizzato dalla FIMA e tenuto dall'ensemble Concerto Romano diretto da Alessandro Quarta.

Il 17 maggio alla Biblioteca Vallicelliana è stata la volta dei festeggiamenti in onore di Barbara Sparti: con presentazione del volume *Virtute et arte del danzare. Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti* curato da Alessandro Pontremoli e con un intervento di musica e danza cui hanno partecipato l'ensemble Armonia Antiqua, la danzatrice Gloria Giordano e il sottoscritto. Al di là degli aspetti più ufficiali e formali ho trovato che in entrambe questi eventi l'aspetto più evidente era quello

della manifestazione di affetto per queste persone così speciali che tanto hanno dato in una vita di lavoro, di studio e di rapporti umani.

In questo numero:

Articoli

Una nuova luce sull'Ars Nova di
Francesco Landini
Anna Chiappinelli

“A Modest Proposal”
Francesco Rosso Rossi

The Language of the Violin
(Prima parte)
Susanne Scholz

Rubriche

Editoriale

Notiziario



(Continua a pagina 15)



Notiziario

Storie di Musica

Si sono tenute la scorsa primavera le conferenze del primo ciclo di "Storie di Musica", incontri dedicati al racconto della musica antica rivolti ad un pubblico non specialista. Tre seminari dedicati alle relazioni tra musica e arti figurative curati da Giovanni Cappiello, con una interessante appendice sulla storia della costruzione degli strumenti musicali e le sue relazioni con la storia della composizione curata da Johann Herczog.

Il progetto si inserisce in una serie di iniziative volte ad incrementare la visibilità della Fondazione nella Capitale attraverso seminari, concerti, conferenze-concerto che organizzeremo a Roma e in altre località italiane in collaborazione con altre istituzioni e con tour operator specializzati nel turismo culturale.

Il nuovo ciclo di Storie di Musica, in programma per il prossimo autunno, avrà come tema i rapporti tra la musica e le arti della narrazione letteraria, cinematografica e teatrale. Coloro che fossero interessati a sottoporre un proprio contributo possono mettersi in contatto con la redazione all'indirizzo di posta elettronica redazione.fima@gmail.com

Fima nella Rete

Oltre che con il suo sito internet (<http://www.fima-online.org>), importante mezzo di comunicazione della Fondazione con i soci e gli appassionati dell'*early music*, FIMA è presente sul web su Facebook (<http://facebook.com/fima.online>), dove conta su una comunità di più di seicento amici in continua espansione, e su Twitter (<http://twitter.com/#!/FimaOnLine>).

Abbiamo inoltre creato un blog dedicato agli iscritti Urbino Musica Antica 2011 (<http://uma2011.wordpress.com/>) che possono inserire i loro post dando vita ad un diario della manifestazione. Su WordPress è da poco presente un blog della Fondazione (<http://fimaonline.wordpress.com/>) strumento agile e informale per stabilire un canale di comunicazione con i soci o più in generale con il pubblico degli appassionati con i quali discutere di argomenti legati al mondo della musica antica (opere, strumenti, esecutori, interpretazioni).

Contributi al bollettino.

Le potenzialità del Web 2.0 e del social network hanno fatto sentire la loro influenza anche sul nostro Bollettino. Per la *call for paper* si è infatti ricorso ad un evento e ad un gruppo dedicato alla presentazione degli articoli su Facebook. L'iniziativa ha avuto un successo tale da assicurare alla nostra pubblicazione materiale anche per il prossimo numero. Oltre agli articoli che leggete qui sono in fatti pervenuti in redazione un interessante studio sulla tenuta del violino nei secoli XVII e XVIII a firma di Dario Luisi, un affascinante studio di Donatella Melini sull'iconografia musicale nell'arte figurativa veneta tra Rinascimento e Barocco e un'intrigante analisi delle ricorrenze dei riferimenti musicali nei libretti d'opera settecenteschi "opera prima" nel campo della musicologia di Giuditta Albanese. Ragioni di spazio ci impongono di pazientare. Leggeremo gli articoli nel prossimo numero insieme alla prosecuzione del saggio di Susanne Scholz sulle tecniche di gestione dell'arco nella scuola violinistica europea dagli esordi al pieno Barocco. Buona lettura!

Il catalogo on line delle riviste della Biblioteca Ganassi

La Biblioteca Ganassi allinea tra i suoi scaffali molte riviste specializzate. Si tratta in molti casi di pubblicazione di difficile reperibilità che possono fornire un supporto utilissimo a studenti e ricercatori. L'inserimento on line degli indici delle riviste della Biblioteca, attualmente in fase progettuale, consentirà di accedere alla lista degli articoli delle nostre riviste secondo le modalità di consultazione OPAC.



Una nuova luce sull'Ars Nova di Francesco Landini

di Anna Chiappinelli

La musica al tempo del *Dolce Stil Novo*, era considerata un veicolo importante per la trasmissione del testo poetico. Nei versi del *Purgatorio* risuona il canto consolatorio di Casella, note rasserenanti per Dante, che non sono arrivate a noi. La dolcezza è l'aggettivo più frequentemente usato dai poeti per descrivere l'emozione che suscitava una melodia. Mossa dal sentimento la musica italiana non aveva la complessità ritmica e spigolosa del gotico; la sua morbidezza melodica domina i tecnicismi. Nel *Lucidarium* Marchetto da Padova definisce con cura i cromatismi tra i toni e definisce la «pulcitudine musice», il piacere dell'eufonia. La poesia di Dante, ritmica e sonante, lascia supporre che allora il Tempo non avesse ancora autonomia propria. Il metro del verso poetico condizionava la battuta. La *veste* di Casella doveva essere sillabica, melodica e di facile memorizzazione, poiché l'accento era definito dal testo. Con l'avvento della nuova musica misurata, l'unità metrica passò dalla sillaba alla nota ovvero dalla parola alla musica; e sorse una questione inattesa: la sovrapposizione e la distinzione dei ruoli.

L'elevata statura poetica di Petrarca non ha avuto bisogno di ricorrere all'arte musicale per la diffusione del *Canzoniere* poiché quei versi erano destinati soprattutto alla lettura. La nuova polifonia si adattava difficilmente alla liricità del testo, copriva il linguaggio aulico, si sovrapponeva alla fonetica curata delle parole. Eppure Petrarca sapeva bene che la poesia e la musica erano sempre state arti sorelle. È ben noto che soleva dilettarsi col suo liuto; il canto echeggia ovunque nei versi del *Canzoniere*; ma già nell'*incipit* il poeta annuncia il progetto ambizioso di voler separare le parole dal suono per vestire la lirica dei soli sospiri d'amore. Nel sonetto *Quel dolce canto col qual già Orfeo*, anche Boccaccio conferma questa *folle* idea del suo maestro.

Le dolci serenate di Landini sono rimaste silenziose per tanti secoli. Eppure sono intense e trasparenti, spontanee e logiche nel raccontarsi, espressione di un sincero sentimento interiore. Poiché questa poesia è moderna e piacevole, poiché s'intreccia e si distingue da quella di Boccaccio e Petrarca, si ritiene che le parole non siano opera del celebre intonatore cieco mai citato dai due illustri contemporanei. Tuttavia l'uniformità logica e lessicale dei versi musicati, mostra che sono nate insieme alla musica. Se si esclude l'aspetto musicale, la figura di Francesco è spesso considerata irrilevante, al punto che si è ingiustamente messa in dubbio la veridicità del suo alloro. Invece Landini fu poeta, filosofo e divulgatore della cultura. Comunicatore dolce e sensibile, egli amava raccontarsi, e come un *troubadour* metteva la sua vita in musica e versi. Essendo non-vedente, non curava la scrittura dei testi: per lui, musicista, quel che contava era farli pervenire per via orale.

Et di sua Ombra uscian sì Dolci Canti

Meraviglia suscitava la «dolcezza della dolcissima armonia» degli *amorosi canti* di Francesco, un'emozione che incantava gli astanti. La mitica immagine del musicista che ci è pervenuta, rende conto di quanto la sua arte fosse innovante e gradita. La controversia circa la veridicità dell'alloro conferito al Landini, ha offuscato il valore di un evento eccezionale: l'incoronazione a Magister. È l'unico alloro nella storia della Musica!

Lo stile di Landini si caratterizza per la movenza lirica che si staglia con eleganti melismi e dolci sonorità, in un'unità ritmico-

melodica. La gran varietà di movimenti ritmici che si ritrova nelle ballate, è parte integrante della melodia e si conserva tale per tutto il brano senza dover ricorrere alle percussioni. L'eleganza della linea melodica proviene dalla sua forza recitativa, che sposa la frase poetica, e dall'equilibrio delle fioriture che sono sempre finalizzate alla cadenza; essa punteggia ogni verso con vocalizzi variamente fioriti, o in *boquettus*, secondo il periodo e la funzione della composizione. La tensione armonica si risolve alla fine della ripresa.

Pur aprendosi alla cultura francese, Landini conservò un gusto musicale prettamente italiano. Il *Cantus*, è affidato al *Superius*, il Tenore fa da sostegno armonico e ritmico. Non è un inerte bordone: nella composizione polifonica tutte le parti sono saldamente fuse insieme a disegnare melodia, ritmo e armonia. Il basso si muove come un continuo, con rari melismi sulle note gravi, oppure è di complemento al *Superius*, col quale si alterna in prosecuzione o in imitazione. Nelle composizioni a tre voci, la parte intermedia può svolgere ruolo di Controcanto o di complemento armonico.

Nel discanto la declamazione si accompagna di diminuzioni ornamentali o risolutive, di minime e di terzine. Talvolta il melisma si allunga notevolmente, su più battute. Il lirismo virtuoso è tipico delle misure Octonaria e Duodenaria; i ritmi Gallici e le Senarie, invece, tendono a conservare uno stile più asciutto. In uno stadio successivo la coda si fa sempre più eterogenea con alternanze di semibreve e minime discendenti e ribattute che col tempo diventano sincopi. Prima di giungere alla *finalis*, questo elegante movimento ritmico-risolutivo, che si ritrova nel Barocco italiano, scende al settimo grado sensibile. Nella *cadenza alla Landini*, la discesa si prolunga fino al sesto grado inferiore, con flessione generalmente di terza minore, anche se talvolta l'alterazione sensibile è omessa nei testimoni scritti.

Pur nella complessità degli intrecci, la percezione musicale è melodica, e segue un fraseggio che, dalla tonica si sposta sui toni vicini, grazie a un sapiente uso delle alterazioni. La melodia si disegna su un percorso pre-tonale, che supera i modi gregoriani. Accanto al *Sib* del modo *lidiano*, egli fa uso sistematico dei cromatismi di *Do#* e *Fa#*, più raramente *Sol#*. Solo in tre occasioni si serve del *Mib*, che è messo in chiave nella ballata *D'amor mi biasmo*, dove scende fino al *Lab*. Con le alterazioni egli passa ai toni vicini o ai modi maggiori, oppure come sensibile in cadenza. Il *Fa#* marca il passaggio dal *re-doriano* al *ReM*, ma anche la sensibile del *Sol*, o il sesto grado del *La* melodico, come in *L'alma mie piange, Djverron gli ochi mie*. Questi passaggi tonali di I, II, IV, V, VII, permettono di cogliere il giro armonico su cui si basa la composizione.

Le ballate in divisione italiana offrono gran varietà di stili. L'estetica musicale è legata al contenuto e alla sua funzione, ballabile, oppure celebrativa o filosofica; sovente la ballata è una lettera d'amore; quando la lirica prende il predominio, le forme si esasperano, s'intrecciano. È ragionevole pensare che le composizioni più giovanili serbassero una certa purezza di stile: *organum* lungo o discanto sillabico, con *finalis* all'unisono o all'ottava. Il rispetto del tempo di battuta con poche sincopi, potrebbero essere indici di arcaicità. Le ballate destinate alla danza hanno *incipit* in discanto, simultaneità delle voci e melismi in cadenza, contenu-



ti in battuta. Il più delle volte sono concepite in tempo ternario, spesso in Senaria Perfecta. La vivace *Per allegreça del parlar d'amore*, per esempio, presenta un ritmo incalzante e brevi cadenze virtuose in fin di verso che si risolvono nel seguente, con sorprendente unità tonale. Le *finalis* sono unisoni, con intervalli intermedi di quinta. Quest'ottimista ballata, impregnata di umanesimo e astrologia, è scritta con arte e talento. Un arpeggio discendente in *la-m* disegna l'incipit; l'alterazione Fa# è usata regolarmente, sia nella melodia, sia come sensibile: una scrittura non più modale, bensì tonale; per questo si percepiscono le cadenze V-I (LaM-Re) e ReM-SolM, realizzate mediante le alterazioni Do# e Fa#.

Fig. 1 - Trascrizione musicale L. Ellinwood, *FLW*, p. 136. Arrangiamento di Anna Chiappinelli : Sol# b. 7¹.

La Luce dei Due Francesco

L'incoronazione di Landini a Venezia, rappresentata nell'icona del codice Squarcialupi, fu un evento pubblico di grande eco, che sancì definitivamente la sua celebrità: un passo impensabile per un «cieco del corpo» di semplici origini. Questo riconoscimento era senz'altro il frutto dell'intensa produzione artistica, già largamente divulgata e apprezzata, frutto di talento e volontà d'eccezione. Il madrigale autobiografico *Mostrommi Amor*, racconta allegoricamente la sua sofferta ascesa al successo. Nel madrigale isoritmico *Sì dolce non sonò*, Landini, fiero dei traguardi raggiunti, celebra la sua «gloria mondana», che sarà rievocata nella ballata in Senaria Gallica *I' fu tuo serv'Amore*. Nonostante la cronaca del contemporaneo Filippo Villani, e gli encomi dei suoi compatrioti, la veridicità di quest'evento singolare è messa in dubbio poiché Petrarca, autorevole membro della giuria, non lo menziona nelle *Senili*. Nessuno si era mai accorto che la figura del musicista è ovunque evocata nella poesia di questo testimone eccellente.

Petrarca e Landini sono due figure antitetiche con due opposte personalità: poeta il primo, amico dei potenti, diplomatico, altero, chiuso nei suoi segreti sospiri suscitati dalla visione di Laura, unica ispirazione della sua poesia; musicista il secondo, sempre lieto e disponibile, attento osservatore e pavido denunciante delle vicende politiche e umane. Diversi nel modo di poetare: Landini racconta il presente, mentre la segreta poesia di Petrarca

è tutta proiettata verso il futuro. Ideali diversi in filosofia: l'occamismo del *banditore di Amore* era un'eresia nella morale di frustrazione che ha generato la gloria del *Canzoniere* e dei *Trionfi*. Due mondi e due generazioni solo apparentemente disgiunti; in realtà i due uomini si frequentarono e s'influenzarono vicendevolmente, lo provano le molte citazioni tra le due produzioni poetiche.

La poesia di Francesco Landini sembra disseminata di molti frammenti del *Canzoniere*. Queste coincidenze vanno esaminate con attenzione, poiché non è petrarchismo. Che cosa avrebbe spinto Landini ad attingere da una poetica così divergente dalla sua? La sua arte non è di circostanza né mai è estetico compiacimento; tutt'altro, è coerente e ricca di contenuti. Il suo *animo illuminato* non mancava d'idee. E se il linguaggio, immediato e logico ha il compito di annunciare il messaggio, la musica trasportava le vibrazioni emotive: con lui le due arti liberali viaggiavano insieme. Allora quando e come si congiunsero le due vite e che cosa li accomunò? Il doppio valore della sua produzione, mi ha suggerito di associare l'analisi testuale e musicale, e ne è emerso un ribaltamento dei ruoli: *Francesco è citato nel Canzoniere*.

Tra le più consuete in poesia, la parola-chiave *luce*, è senz'altro emblematica. Il suo uso diventa rappresentativo nella lirica del tardo stil-novo. Avendo acquisito un valore etico-teologico nel *Paradiso* di Dante, quest'occorrenza si ritrova nelle rime di Cino da Pistoia come motivo stilistico. Con una valenza meramente estetica, la usa anche Boccaccio nelle ballate del *Decamerone*. Nella metà del Trecento la *luce* entra a far parte della poesia per musica, ed è spesso associata al ciclo di *Anna*. La luce è un motivo ispiratore dei testi di Francesco, e ripreso dalla sua scuola. Nei suoi testi questa parola, ha una doppia valenza: in una prima fase è il *Senhal* della sua donna, che si nasconde e si allontana da lui; nella seconda, il suo significato si eleva; per esempio nella grandiosa ballata a tre voci e doppio Superius, *Che cos'è ques'Amor*. Il ritorno a *Luce* è celebrato nella ballata autobiografica a due voci in Senaria Gallica *I' fu tuo serv'Amore*.

Anche nella poesia di Petrarca *Luce* è un simbolo che dovrebbe raffigurare la vista luminosa della sua donna; ma non è Laura. Sono almeno due le donne che si distinguono nel *Canzoniere*, la nobile Laura, ideale della sua giovinezza, e una pastorella che canta sull'erba e che ha ispirato le sue passioni. La «madonna *Luce*» del ridondante sonetto XVIII, potrebbe essere lei. A questa donna dal *viso lucente* egli si rivolge la ballata *L'amorose faville*, non inserita nella raccolta. Conclusa la sua vita terrena *Luce* compare fusa con *Laura* nelle redazioni finali del *Canzoniere*. Le due occorrenze si ritrovano nel sonetto *L'aura gentil* (194) scritto in periodi diversi. Illumina la canzone *Vergine Bella*, dove si affaccia un'inopportuna Medusa, e molte altre redatte o riscritte dopo il 1368, quando il poeta completa la *Canzone delle Visioni*: è nella nostalgia di quel recente passato che compare l'alloro del cieco Francesco che canta con le sue muse; e nell'incubo di quel *locus amoenus* la Fenice si uccide.

È verosimile che il giovane Landini abbia incrociato Petrarca in Veneto, poiché la teoria musicale, l'astrologia, e la filosofia di Ockham si studiavano a Padova. Questa lettura del *Canzoniere* trova coerenza anche con altre occorrenze.

Echo la primavera (Fig. 2) è forse la ballata più antica tra quelle a lui attribuite. Il *Senhal* di Anna la situa nell'ambito del *ciclo del perlato*, a Verona alla fine degli anni 1340. Lo stile musicale è gioviiale, punteggiato da brevi cadenze, confermando l'ipotesi di melodia giovanile. La forma è bitonale, con ripresa in ReM e stanza in *re-doriano*. Questa ballata fu molto famosa, poiché si trova intonata anche in lauda. Il suo testo semplice, dipinge un quadro primave-



rile interiore, adatto all'immaginazione di un cieco, che rappresenta «l'aria e'l tempo», e sente la «freschezza» dell'erba. L'«erba fresca» è un'occorrenza inconsueta nella poesia; eppure si trova nel madrigale musicato da Jacopo da Bologna, *In verde prato* dove, tra canti e balli, compare una fanciulla dalle trecce bionde; ed è ancora *fresca* l'erba calpestata dal «*bel piè*» di Laura "in vita" e "in morte" (165, 281, 325). Rimanendo nel ciclo di *Anna*, non può sfuggire all'analogia il madrigale di Francesco *Non a Narciso*, e quello di Jacopo, *Non al suo amante*, su un testo dello stesso Petrarca.

Andando avanti con la lettura dei testi, si osserva che le co-occorrenze tra le due produzioni poetiche sono tutt'altro che occasionali, giacché evolvono sincronicamente nello stile e nei contenuti. Nella redazione Chigi del *Canzoniere*, Boccaccio trovò il famoso sonetto: *Benedetto sia'l giorno, e'l mese, et l'anno*. La sua datazione mette in crisi i filologi. Verosimilmente prossima alla redazione della Correggio (1358), certamente successiva all'incontro a Padova tra Petrarca e Boccaccio (1351), che allora già aveva scritto il *Filostrato*. Tra le composizioni a due voci di Landini, spicca la singolare ballata: *Sie maladetta l'ora e'l dì*, essa dovè riscuotere un certo successo, come testimoniano i molteplici manoscritti in cui fu trascritta. Due poemi, entrambi ispirati al *Filostrato*, ma opposti nel contenuto: mentre Landini, accusa il fato, per averlo sottomesso al gioco d'Amore, causa di sofferenza, Petrarca lo benedice insieme alle carte per questa sua ispirazione, che darà fama alla sua Laura. Attraverso i sonetti LXI e XIII delle *benedizioni* il poeta ammette le sue ambizioni e tradisce la sua ambiguità. A che cosa allude *quando* ripudia la concorrente *men bella di lei* che *non v'a parte nel pensier suo*?

Musicalmente *Sie maladetta* (Fig. 3) è un discanto fiorito, ricco di note ribattute e terzine, con lunghe code di minime. La tipica cadenza sincopata alla Landini, non è presente, forse perché fu creata più tardi. Una simile fioritura del melisma e cadenza di minime caratterizza anche la ballata occamista *Ché fa? Che pensi? Che cercando vai?*, sempre a due voci e tecnicamente riferibile a un periodo musicale comune. Anche in



Fig. 2 - *Echo la Primavera*, con il *Senhal* di *Anna* e le insolite cadenze sillabiche.



Fig. 3 - Incipit di *Che fa? che Pensi, e Sie maladetta*, si noti il *Cantus* fiorito di minime e di terzine.



Fig. 4 - Primi due versi di *Angelica Biltà*, si osservi: la presenza di minime ribattute (7, 14) e la sincope (18); e il lungo intervallo di VIM in (13) ottenuto con l'alterazione Do#



Fig. 5 - La Ripresa della ballata *La bionda Trecca*. Vi sono molti passaggi di VIM in VIII (1-4,9), minime ribattute (6) e sincope (13) in coda con sistematiche cadenze di Landini.



questo caso le parole di Landini s'incrociano e scontrano con le incertezze e le segrete paure che esprimeva Petrarca nei versi scritti dopo la morte di Laura: *Che fai alma? Che pensi?; Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?* (273, 150); (Fig. 3) sonetti "in morte" e "in vita" trascritti nelle varie edizioni dei *Rerum Volgarium Fragmenta*. Che cosa si deve dedurre dalla straordinaria evidenza di queste occorrenze? All'opposto del Poeta, il Magister non tradisce sentimenti d'inquietudine: lo sorregge la logica di una morale. Il senso della ballata è dottrinale, e pertanto non fu tenuta segreta.

La ballata polistrofica *La bionda treçça* è destinata alla danza. La sua gioiosa melodia è molto orecchiabile, e si trova anch'essa contraffatta in laudari. L'estetica musicale in questo caso è diversa dalle precedenti, sia per il ritmo marcato in controtempo con alternanze sillabiche, ottenuto con vocalizzi ora ripercossi, ora in sincope; sia per l'uso della cadenza di Landini. Nella linea melodica della ripresa, spiccano le alterazioni Fa# e Do# per generare intervalli di sesta maggiore, risolti in Ottava o in Quinta. Questo è un indicatore tecnico stilistico molto raffinato, che si ritrova in altre ballate più basse. La stanza, che è scritta in modale, omette nella lunga coda l'alterazione Do#, probabilmente sottointesa dalla *Musica ficta*. Caratteristiche tecniche simili si trovano nella ballata contemplativa *Angelica biltà* (Fig. 4), con cui condivide la lunga pausa sulla sesta maggiore, e una melodia dal ritmo vario e dinamico, che si realizza con il contrasto binario e ternario, attraverso minime ribattute, sincope e terzine. Unisono e ottava sono le *finalis* di questa ballata che aspira alla perfezione, e che Petrarca doveva conoscere.

Angelica biltà venut'è in terra
Dunque ciascun c'ama veder belleçça
Virtù atti veçosi e leggiadria,
Veng'a veder costei chè sol vagheçça
Arà di lei sì com'a l'alma mia.
Ma non credo con pace tanta guerra.

In un precoce neo-platonismo che rielabora i motivi dello *Stil Novo*, questa poesia inneggia alla bellezza della Musica intesa come arte liberale, l'unica visione possibile per il cieco Francesco e potrebbe esser rivolta a una donna, musa ispiratrice del compositore. Nel 1374, Petrarca sembra voler replicare proprio al Landini, inserendo in extremis nei *Fragmenta*, il sonetto *Chi vuol veder quantunque po' Natura* (248). Collocato "in vita", vi allegò una lette-

ra fittizia al re Roberto d'Angiò, per simularne la sua scrittura negli anni giovanili: atto rivelatore di un disagio. Dal confronto dei testi, le citazioni e i riferimenti alla ballata del musicista che fu dispreziato dal conte di Vertù, perché cieco, sono appariscenti:

Chi vuol veder quantunque po' Natura
E'l ciel tra noi, venga a mirar costei
Ch'è sola un sol non pur agli occhi miei,
Ma al mondo cieco, che vertù non cura, ...
Vedrà s'arriva a tempo, ogni vertute
Ogni bellezza ogni real costume
Giunti in un corpo con mirabil' tempore:
allor dirà che le mie rime son mute, ...

Vacillando tra la vita e la morte, celati dietro *Sdegno* e *Gelosia*, due personaggi femminili, forse simboleggianti la Vista e l'Udito, nell'ispirazione del Poeta si fondono insieme *or sul dextro et or sul manca*, nella serie dei sonetti (194-196-197-198) detti *dell'aura*. *Da ta' due luci l'intellecto è offeso*, e i capelli adornati di perle si raccolgono in trecce, gli stingono «il cor d'un laccio», proprio come *La bionda treçça*, (Fig. 5) d'oro aveva «legato la mente a mezo al core» del musicista, che era ormai laureato poeta.

Le ballate, a due voci, *La bionda treçça*, *Angelica biltà*, sembrano essere le ultime a rimaner gravate nella memoria di Petrarca *in vita di madonna Laura*; forse perché furono le ultime a destare la sua attenzione, forse perché furono le ultime a essere ascoltate ed intese nella loro integrità. D'altro canto, molti testi di Landini musicati a tre voci, e nei tempi gallici non presentano sovrapposizioni lessicali delle edizioni Correggio e Chigi; segno che il compositore, se pur in età matura conobbe i *Fragmenta*, non li ritenne un riferimento poetico. Invece, considerata la diffusione orale della lirica di Landini, questa diacronia nei motivi e nei temi delle due produzioni poetiche, indica che vi fu una forte influenza reciproca. Se il *Canzoniere* cita Landini, si può capire meglio quali eventi generarono questa straordinaria fioritura della lirica amorosa e musicale che, nell'autunno del Medio Evo, ispirò e anticipò l'arte grafica del primo Rinascimento.

Bibliografia:

Anna Chiappinelli, *La Dolce Musica Nova di Francesco Landini: una favola medievale*, Sidereus Nuncius, 2007. ISBN 9782953050301

Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD

Via Col di Lana 7 - 00195 Roma

Tel e Fax 06/3210806

PRESIDENTE Andrea Damiani - **PRESIDENTE ONORARIO** Giancarlo Rostirolla

COMITATO DIRETTIVO - Giovanni Cappiello, Celestino Dionisi, Saverio Franchi, Franca Maraschini, Renato Meucci, Orietta Startori, Barbara Sparti

TESORIERE Massimo Monti - **SEGRETERIA** Lara Amici
BOLLETTINO a cura di Giovanni Cappiello

Indirizzo Internet della FIMA: www.fima-online.org

Posta elettronica: biblio.fima@libero.it

Informazioni sui corsi di Urbino: fima.urbino@libero.it



“A Modest Proposal”:

Suggerimenti per l'esecuzione di Vergene bella di Guillaume Du Fay

Francesco Rocco Rossi

«Come eseguire la musica del Quattrocento?». Pare un interrogativo ozioso, ma riflettendoci bene, non lo è. Piuttosto si tratta di una domanda mal posta. Non è, infatti, possibile considerare la ‘musica del Quattrocento’ come una monolitica entità stilistica cui applicare univoche ‘ricette’ interpretative come se esistesse *a priori* un paradigma esecutivo adattabile a tutte le composizioni del XV secolo. D'altronde anni di dibattiti, *querelle* e ricerche in seno all'*Historical Performance Movement* hanno affinato le coscienze musicali – testuali ed esecutive – di coloro che a vario titolo si occupano di quel repertorio. Coscienza storica che, però, spesso non impedisce di trattare certa musica tre-quattrocentesca con inopinata (e, a volte, incontrollata) libertà esecutiva. Naturalmente non mi riferisco alla scelta degli strumenti dal momento che la carenza di indicazioni di organico lascia spazio a scelte differenti e (quasi sempre) lecite. Penso, piuttosto, al tessuto musicale spesso alterato da vere e proprie aggiunte di preludi, interludi e postludi non previsti. Sia chiaro; la prassi esecutiva è un'operazione anche creativa per cui qualunque scelta ha una propria dignità e rispettabilità artistica. Ma non sempre ce l'ha sul fronte di quel rigore e scientificità tanto proclamati dalla maggior parte degli esecutori dell'*Early Music*. Nessuno mai si sognerebbe di eseguire la Quinta sinfonia di Beethoven al pianoforte magari inserendo delle libere improvvisazioni e, nello stesso tempo, proclamandone la correttezza ontologica. O meglio, lo si può fare ma si tratta di un'operazione ri-creativa – pensiamo alle bellissime reinterpretazioni di musica antica di Uri Caine o alle splendide improvvisazioni di Stefano Bollani – che però sono altra cosa dall'originale beethoveniano. Ma, allora, perché con Du Fay (e coevi) è lecito fare ciò che con Beethoven non si farebbe mai?

Il nocciolo della questione risiede nelle nostre convinzioni circa lo statuto normativo del testo musicale. La Quinta sinfonia si avvantaggia di un testo altamente formalizzato in grado di fornire agli esecutori la quasi totalità delle indicazioni performative e lasciando aperti soltanto quei ‘punti di indeterminazione’ (dinamiche, agogiche ed altre scelte espressive) che rendono unica ciascuna interpretazione. Ma se dal Romanticismo e Classicismo andiamo indietro nel tempo rileviamo una sempre crescente elasticità e, conseguentemente, una maggior libertà a carico dell'esecutore. Pensiamo al periodo barocco ed all'estemporaneità del basso continuo, degli abbellimenti e della prassi della diminuzione, sintomo di un livello testuale sicuramente meno vincolante. Queste considerazioni valgono ancora di più per i testi quattrocenteschi la cui portata normativa è inferiore. Ma quanto inferiore? E fino a che punto tale da giustificare gli interventi quasi compositivi sopra accennati? E, soprattutto, tutta la musica del XV secolo gode di questa sorta di elasticità testuale oppure qualche distinzione è di rigore?

Non è possibile, per esempio, trattare una messa polifonica alla stregua di una qualsivoglia *chanson* dal momento che la sacralità della prima imponeva sicuramente una particolare intangibilità testuale che legittima la ricerca di un testo *princeps* e, quindi dell'edizione critica. Questo, però, non significa che, di contro, l'intero repertorio profano subisse interventi estemporanei in sede esecutiva. Pare difficile, infatti, ritenere che un mottetto celebrativo del primo Quattrocento (magari isoritmico e politestuale) fosse soggetto ad esecuzioni viepiù differenziate: sono propenso a ritenere che, anche in questo caso, il progetto d'autore fosse uno e

solo uno (e quindi ha senso il lavoro filologico di *restituito textus* in grado di garantire il testo ‘autentico’). Restano fuori da queste considerazioni le *chanson* e repertorio affine (le frottole, per esempio, ma anche le laudi) nei confronti delle quali l'atteggiamento esecutivo è oggi sicuramente più disinvolto. Ma, nuovamente, credo che un approccio univoco a questo *corpus* non sia giustificabile poiché non sempre e non necessariamente questo repertorio era soggetto a libertà esecutiva. Ritengo, anzi, che soprattutto in questo caso si debba ricorrere quanto più possibile ad un'indagine storica e filologica che, laddove possibile, ne sveli la genesi e aiuti a fornirne i parametri esecutivi. Paradigmatico, in questo senso, è il caso di *Vergene bella* di Guillaume Du Fay la cui natura intrinseca e le varianti interne alla sua tradizione si rivelano indizi preziosissimi.

Come è ben noto si tratta dell'intonazione musicale della stanza iniziale della *Canzone alla Vergine* del *Canzoniere* del Petrarca; una composizione che ha destato non poche perplessità classificatorie non solo per quanto concerne la destinazione sacra o profana, ma anche in merito all'organico (ossia all'opzione vocale-strumentale o solo vocale)¹. Sconcerto e orientamenti viepiù differenti determinati dalle prerogative intrinseche della composizione la quale è totalmente eversiva rispetto agli usuali modelli compositivi delle *formes fixes*. Le ragioni di una siffatta eccentricità formale risiedono nel fatto che *Vergene bella* è il risultato dell'interazione tra il ‘nordico’ magistero contrappuntistico dell'autore e la prassi improvvisativa di marca umanistica coltivata in Italia: Du Fay assimilò ed inserì nel tessuto polifonico (regolarmente notandolo su *charta*) le prerogative di estemporaneità tipiche del “cantar al liuto” conferendo al brano uno statuto molto più ‘aperto’ di altre sue composizioni più formalizzate sotto il profilo formale e compositivo². La tradizione orale, alternativa a quella scritta, si reggeva sui cosiddetti *aeri*, moduli melodici traditi oralmente che costituivano il bagaglio melodico dal quale l'esecutore attingeva ed elaborava le proprie intonazioni; formule monodiche (condivise con altri musicisti del medesimo *entourage*) trattate con elasticità per adattarle a testi diversi e che potevano, quindi, essere allungate o accorciate, variamente diminuite e soggette a varianti ritmiche a seconda della differente lunghezza dei versi che si desiderava intonare³. Le umanistiche *performance* estemporanee erano realizzate soprattutto da poeti-cantori che declamavano versi poetici propri o altrui⁴ improvvisando, per l'appunto, sugli *aeri* ed accompagnandosi al liuto o alla viola o alla lira da braccio⁵. Ritengo, quindi, che a *Vergene bella* – così come a tutte le composizioni afferenti alla prassi del *cantare super librum*⁶ – sia connotato una sorta di *dna* improvvisativo che le conferisce uno statuto testuale flessibile e aperto a diverse opzioni performative. Diversi orientamenti – tutti legittimi e previsti dal progetto compositivo – ‘fotografati’ (come vedremo) dalle varianti tra i tre manoscritti che l'attestano: **Q 15**, **Ox 213** e **Bu 2216**⁷.

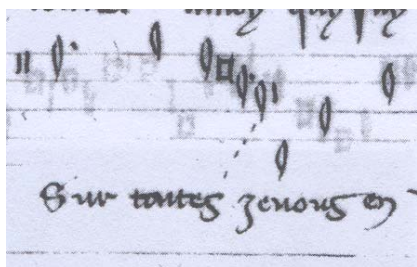
E ritorniamo, quindi, alla questione sopra accennata dei diversi orientamenti performativi ‘attuali’. Bessler nella propria edizione critica attribuisce un ruolo vocale solo al *superius* consegnandoci *contratenor* e *tenor* strumentali⁸. Di diverso parere è, invece, Planchart il quale dopo aver indicato il **Q 15** come “main source” afferma che «not only the melismas of the cantus in *Vergene bella* could be sung, but the lower voices as well»⁹. Esecuzione interamente vocale, quindi, in opposizione all'organico misto formaliz-

zato da Bessler. A questo punto mi pare spontaneo interrogarsi se abbia senso cercare di cristallizzare lo statuto aperto di questa composizione in una (ed una sola) edizione critica. Personalmente credo di no. Ritengo sia più opportuno rivolgersi ai singoli testimoni, ma, naturalmente *cum grano salis*. Non basta, infatti, limitarsi ad un approccio superficiale¹⁰ e limitato alla sola composizione in esame; è necessario conoscere le ‘consuetudini’ del manoscritto utilizzato. Iniziamo, quindi, a perlustrare tra le *chartae* di **Ox 213**¹¹.

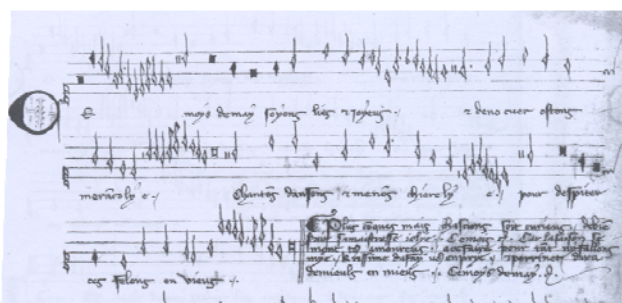
Si rileva immediatamente una grande precisione nella sottoposizione del testo tale da fornire coordinate precisissime per la sua esecuzione.



Come si può notare in questo primo frammento proposto¹², la sottoposizione di «ma pensée» è stata condotta con scrupolo inusuale per una fonte quattrocentesca al punto di separare le due ‘e’ conclusive per indicare esattamente la conclusione della parola. Analoga accuratezza riscontriamo anche nell’esempio che segue in cui il copista ha ovviato con un tratteggio al non preciso allineamento testo-musica¹³.



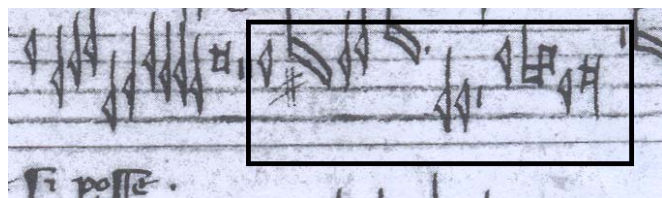
Chiaramente una tale meticolosità è in grado di fugare qualunque dubbio circa la destinazione esecutiva dei brani ivi attestati: la presenza di testo suggerisce una destinazione sicuramente vocale e la sua assenza un’inequivocabile esecuzione strumentale. All’uopo osserviamo il seguente frammento dalla chanson *Ce mois de may*, sempre di Du Fay. L’impianto è a tre voci¹⁴ tutte dotate di testo e notiamo innanzitutto un melisma iniziale sul “Ce” (come sempre indicato con precisione). Rileviamo anche, però, che le ultime nove note (più la pausa) sono del tutto prive di testo.



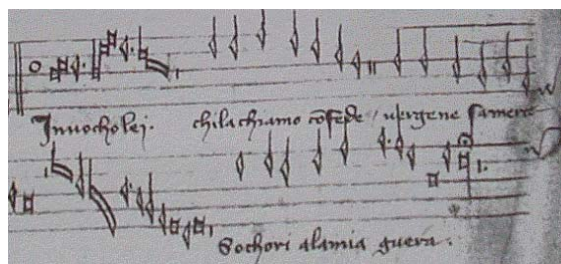
Poiché (lo abbiamo visto sopra) questo manoscritto indica dettagliatamente i luoghi in cui una sillaba debba essere prolungata, si evince che questa sorta di *cauda* è destinata ad esecuzione solo strumentale. Pertanto l’organico di questa chanson comprende

tre voci ed altrettante parti strumentali che raddoppiano quelle vocali emergendo solisticamente nei punti in cui i cantori tacciono (oppure alternandosi con loro).

Una volta verificata la precisione di **Ox 213** è possibile, finalmente, passare ad una verifica della sua lezione di *Vergene bella*. Rileviamo, quindi, che l’unica voce interamente dotata di testo è il *superius*¹⁵. Parrebbe confermata l’intuizione di Bessler che prevedeva voce superiore cantata e le due inferiori destinate ad accompagnamento strumentale. A ben guardare, però, l’assetto è un po’ più articolato. In taluni luoghi, infatti, il *superius* interrompe l’enunciazione dei versi poetici lasciando spazio ad interludi strumentali:



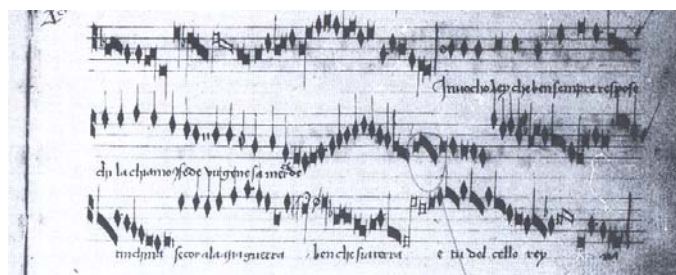
Ed, ancora, nel *tenor* (lo stesso accade nel *contratenor*) talora compaiono porzioni testuali (quindi cantate) relative a passaggi fortemente imitativi (*Invoco lei / chi la chiamò con fede / Vergene s’a mercede*):



Evidentemente si tratta di una versione in cui il *superius* (“prevalentemente” vocale) canta all’unisono con uno strumento al quale di tanto in tanto cede la scena per piccoli interludi. Le voci inferiori, invece, sono quasi sempre esclusivamente strumentali fatta eccezione per alcuni passaggi in cui sono godono di un raddoppio vocale evidentemente funzionale ad enfatizzare la portata imitativa del brano.

Questa è la lezione del codice oxoniense – e di **Bu 2216** che afferrisce alla medesima linea di tradizione – e qualora si decida di adottarla deve essere eseguita solo in questo modo.

Il **Q 15**, invece, attesta una versione differente riscontrabile da piccole ma importantissime varianti. Come fa notare Margaret Bent, il copista «considered *Vergene bella* a motet and not a song as it is classified by Bessler»¹⁶. Evidentemente nel *milieu* dello scriba era eseguito con intonazioni soprattutto vocali ed, in effetti, questo manoscritto assegna alla composizione porzioni molto consistenti di testo anche alle voci inferiori¹⁷:





Pur non potendo assolutamente parlare di una versione interamente vocale¹⁸, sicuramente la prospettiva esecutiva di **Ox 213** e **Bu 2216** risulta ribaltata.

Ma qual è la 'versione autentica' di *Vergene bella*? Se il concetto di autenticità implica una sorta di formalizzazione ed 'ufficializzazione' univoca, paradossalmente direi che nessuna delle due lo è. Nessuna delle due, infatti, attesta una possibile versione licenziata da Du Fay con il marchio dell'*imprimatur* d'autore. Ciò perché, per quanto detto sopra, *Vergene bella* nacque come 'opera aperta', una sorta di canovaccio suscettibile di diverse ricadute esecutive. A noi sono giunte due sole possibilità tra chissà quante erano praticate all'epoca.

Come regolarsi, quindi?

Innanzitutto ritengo che affidarsi ad un'edizione critica in questo caso¹⁹ sia inutile ed appanni la visione di una realtà più articolata e consistente nei due orientamenti esecutivi testé illustrati e ben formalizzati dalle due diverse lezioni. Ciascuna delle quali, quindi, rappresenta una versione plausibile di *Vergene bella*. Quindi, sul fronte filologico mi pare più opportuno procedere a due diverse edizioni (**Ox 213/Bu 2216** da un lato e **Q 15** dall'altro)²⁰ che, a guisa di moderne partiture, diano conto anche dell'alternanza di voci e strumenti. L'esempio che segue²¹ illustra una possibilità in tal senso: due pentagrammi per ciascuna parte (uno per la voce e l'altro per gli strumenti) in cui risultino chiaramente i passaggi in cui l'intonazione vocale cede il passo a quella strumentale.



Una simile proposta lascia comunque liberi gli esecutori di operare alcune scelte personali: se raddoppiare le voci con gli strumenti oppure optare per alternanza intonazione vocale/interludio e, naturalmente la scelta dell'organico. Va da sé che qualunque decisione in tal senso meriti un'accurata riflessione di natura storica²². Chiarito ciò, credo sia utile sottolineare che l'elasticità testuale di *Vergene bella* e la portata 'improvvisativa' tuttora presente nelle sue attestazioni scritte, secondo me non autorizza qualunque operazione esecutiva: sono legittime, infatti, solo quelle che, come abbiamo visto, risultano attestate nei manoscritti giunti a noi. Sicuramente questo brano godette di molteplici e diverse vesti performative; noi, però, non le conosciamo per cui qualunque orientamento esecutivo estraneo alle due tradizioni sopra illustrate è da intendersi come un'operazione in parte 'creativo'. Eseguiamo pure, quindi, *Vergene bella* solo con strumenti (pur esistenti all'epoca di Du Fay) o arricchita di piccoli preludi e postludi (come spesso capita di ascoltare): nella maggior parte dei casi il brano guadagnerà un'allure molto attraente e assolutamente non stigmatizzabile. Ma, allo stato delle nostre conoscenze attuali, si tratta di interventi non storicamente fondati perché non rispettano gli unici parametri a noi consentiti dai manoscritti giunti a noi.

Come ha più volte ribadito Margaret Bent²³, ben venga, quindi, l'approccio diretto al manoscritto, ma sempre con quel rigore scientifico che i cultori delle esecuzioni storicamente informate da sempre intendono perseguire.

Note:

1. Cfr. Rossi, 2008, p. 63-64
2. Per un'analisi approfondita della questione cfr. Rossi, 2005.
3. Di questo patrimonio non scritto fortunatamente, all'interno del coevo repertorio notato, affiorano alcune testimonianze, che sebbene non siano l'esatta traslitterazione su *charta* di esecuzioni estemporanee sono comunque preziosissime perché ci consegnano una chiave di accesso alla comprensione del fenomeno; cfr. Rossi, 2005, p. 88-89.
4. Al riguardo la poesia di Petrarca era particolarmente frequentata.
5. Alcuni improvvisatori divennero delle vere celebrità: Leonardo Giustinian, Raffaele e Aurelio Brandolini, Baccio Ugolini, Serafino Aquilano e Pietrobono del Chitarino. In alcuni casi il poeta-cantore si limitava alla sola declamazione dei versi delegando l'accompagnamento strumentale ad un altro esecutore.
6. Anche questa espressione connotava la prassi improvvisativa quattrocentesca.
7. Rispettivamente: I-Bc: Ms. Q 15; GB-Ob: Ms. Can. 213; I-Bu: Ms. 2216.
8. Cfr. Dufay, 1964, p. XXV.
9. Planchart, 1988, p. 170.
10. Come si suol dire: «leggere direttamente dalle fonti».
11. I pochi esempi che seguono sono esemplificativi dell'intero codice.
12. **Ox 213**, c. 51 (Du Fay, *J'atendray*).
13. **Ox 213**, c. 118v (Du Fay, *Belle veuillés*).
14. L'esempio si riferisce al solo *superius*; le altre voci evidenziano un trattamento analogo.
15. **Ox 213**, c. 133v.
16. Bent, 2008, p. 159.
17. Q 15, n. 234. L'esempio prodotto si riferisce al *tenor*.
18. Per cui definire *Vergene bella* un mottetto pare quantomeno discutibile.
19. Ciò naturalmente solo in presenza di 'opere aperte'. In tutti gli altri casi la restituzione di un unico ed ufficiale assetto testuale è un'operazione legittima ed auspicabile.
20. A mio parere propendere in sede di edizione per una o l'altra tradizione assumendola come *main source* significa non aver compreso la complessità intrinseca di *Vergene bella*.
21. Si tratta di un'edizione da me predisposta e ancora inedita; l'esempio riprodotto è relativo alla versione del **Q 15**.
22. Accortezza, questa, tanto ovvia quanto troppo spesso messa da parte.
23. Cfr. Bent, 2001

Bibliografia

- Dufay, G. (1964), *Opera Omnia*, vol. VI (*Cantiones*), a cura di Besseler H., CMM, Roma, American Institute of Musicology
- Bent M. (2001), *Impossible Authenticities*, «Il Saggiatore Musicale», VIII/1, p. 39-50.
- Bent M. (2008), *Bologna Q15 : the making and remaking of a musical manuscript : introductory study and facsimile edition*, vol. I, Lucca, LIM
- Planchart A. (1988), *What's in a Name? Reflections on some Works of Guillaume Du Fay*, «Early Music», XVI/2, p. 165-173
- Rossi, F. R. (2005). «*Vergene bella*» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla 'res facta', in Chegai A. e Luzzi C. (a cura di), *Petrarca in musica*, Lucca, LIM, pp. 83-99
- Rossi, F. R. (2008), *Guillaume Du Fay*, Palermo, L'epos



The Language of the Violin:

Violin bowing according to 16th, 17th and some 18th-century evidence in violin and general music treatises: a close look at Michel Pignolet de Montéclair's Methode acile pour apprendre a Jouer le Violon (1711) and the implications of these bowings for general bowing techniques (Prima parte)

Susanne Scholz

A Short Introduction

Speaking about bowing indications for the violin means much more than just making rules to determine the direction of the bow-stroke - it reveals much about the language, the rhythmical possibilities and the art of violin playing as a whole and shows why this instrument was so much en vogue in the Baroque era, where word and articulation was given such special emphasis in music.

This article aims to present the evidence of bowing indications that can be found in 16th to 18th-century treatises on violin playing and on music in general. It is additionally intended to encourage violinists to not only read the information provided, but also apply it in order to gain new, enlightening insights on the performance practice of this period.

It is a simple fact that we do not have available to us endless evidence of bowing rules from written sources. There are some important ones, however, and reading these sources provides a clear picture of different styles and their reflections in bowing and bowing technique.

On the following pages, I will present all the evidence on this that is known to me, beginning in the late 16th century and moving up to the middle of the 18th century. The emphasis will be on French sources, which indications pertaining to bowing are not only the most numerous, but also the most detailed.

Among these, I will pay special attention to the tutor of Michel Pignolet de Montéclair—the information it provides about bowing is exceedingly revealing, and the examples therein demonstrate explicitly this information's application within the musical context.

A brief excursus will contain a cursory overview of various bow holds described in the written sources, as well as a word about the connection between bow hold, bow model and bowing.

After briefly summing up the section on bowing evidence in the treatises, there follows a section about the implications of the quoted bowing indications for general bowing techniques. A concise conclusion will end this article, which will hopefully prove to be a source of enlightening information for the gentle reader.

General evidence for bowing practices in treatises from Silvestro Ganassi (1545) to John Playford (1665)

Why is the issue of bowing so important to violin playing?

In our day and age, we for the most part want to know how to arrange our bowing, how to get our bowing patterns “right” again. “Right” does entail taking a down-bow on important beats. But why do most violin players feel instinctively that the down-bow is the good one, to be employed on important notes? This instinct goes back to the early days of the violin, to the aesthetic of the Renaissance, when music was divided into good and bad notes and the bow in use was neither straight nor balanced in its weight.

The first violin bows were actual “bows”, being of a convex form, and they very soon grew heavier at the frog than at the tip. The consequence is unequal bow strokes, dividing the sequence of down-bow, up-bow into good and bad notes.

The various bow models were to share the same general shape—convex in form and unequal in weight—for quite some time. This can be seen as late as in the treatise of Leopold Mozart¹, and we will return to this matter for a more detailed discussion later on.

The binary nature of this system is the origin of all questions regarding bowing. This is why bowing has been, is, and always will be a main subject in violin playing. Whether we want it to or not, simply drawing the bow in one or the other direction influences the music in a powerful way. Of course, this is more easily felt playing with a baroque bow that possesses the abovementioned properties than with later models, which grew more and more straight and equal in weight.

This article deals with the various historically valid possibilities of handling this inequality and the consequences of choosing one or the other. It is not about articulation marks such as slurs, but will rather concentrate on evidence for bowing rules given in historical sources as basic and rather objective information on historical violin techniques with which to inform violin playing.

The evidence available to us is not infinitely vast, and I would first like to take a look at why this is case:

In the writings authored around the time at which the violin family was born, violin playing is clearly classified as professional work—in contrast to viol playing, which is viewed as a noble way in which to spend leisure time. In 1556, **Philibert Jambe de Fer**² described this basic difference quite colourfully:

On the viol:

“We call viol that with which gentlemen and merchants and other people of virtue pass their time.”³

On the violin (always meaning the whole family):

“The other kind is called violin, and it is this one which is used for common dancing, and for a good reason: because it is the easiest to tune, because the fifth is smoother to hear than is the fourth I have not given you a picture of this violin because you can imagine it as being like a viol, and because there are few people using it apart from those who are living off of it through their labour.”⁴

This distinction between the two instruments provides us with the key as to why few treatises explaining the violin instruments (and especially their playing techniques) were written prior to the 18th century, and why we always have to exercise care in reading what was written: it was mostly intended not to teach but to discuss—or, in the case of general music writings, it was very basic. We have to assume that violin playing was done by professional players who would often have played several instruments and, in the first decades of violin playing, also actually made their instruments themselves. After its modest initial role in dance ensembles and outdoor music, the violin was quite soon allowed to assume more prestigious duties such as playing indoors to entertain gentlemen, and it was even admitted into churches. Nevertheless, violin playing remained a craft which was passed on from master to student, the knowledge being the treasure and the property of the former. Other crafts such as instrument building and string making, which are also quite important to historically



informed performance, remain so difficult to reconstruct because of similar circumstances.

Due to the lack of information concerning the violin family just explained above, the first source to quote here is **Silvestro Ganassi's** tutor for the viola da gamba⁵, written at a time when the difference between the two instrument families of the viola da gamba and the violin was not as obvious and distinct as it would be just a few decades later. Ganassi's indications for the bowing are very basic, starting with the single-most important, omnipresent first rule: always begin with a down-bow. On the other hand his description of the feeling when playing with the "wrong bowing" (playing a strong note or beat with an up bow) is so very expressive and colourful, I would not want to withhold it from the reader: He compares it to a swordsman using his left arm due to the loss of his right arm, and advises the player to also exercise this "wrong way"—as in some cases its use might be unavoidable when playing several "*groppe*?" one after the other⁶.

If we turn to the sources on violin playing which emphasise our theme of bow strokes and bowing in general, we receive our first glimpse of historical practices in what **Riccardo Rognoni** wrote in 1592⁷:

He presents rules for viol AND violin playing distinct one from the other, the first being the most important one of always beginning with a down bow. Further on, he explains how, when playing a long note in the midst of small notes, one should play the small notes after the long one with a second down-bow in order to have the "correct" bowing for the fast "diminution" notes—especially if there are many of them.

His son **Francesco Rognoni**⁸, writing in 1620, tells us first of all about the importance of lovely bow strokes in tempering and smoothing out the sound of an otherwise raw and acid instrument, by which he of course means the violin.

He gives us explanations on bowing technique which will be cited later on, after which he comes to bowing pattern indications.

He states that after a "whole" rest there has to be a down-bow, whereas a shorter rest must be followed with an up-bow. The same is to be done if it is not a rest, but then he adds that notes of the same value should be begun with a down-bow, whereas if there is a longer note at the beginning it can be taken with an up-bow. "And this should be its nature in all kinds of pieces."

This seems to be congruent with Riccardo Rognoni, and as we shall see later on: in these two descriptions, we already have the principle questions: where do I change the bow to get it "right" again? Do I retake the bow at the moment at which it would otherwise "go wrong", or do I think further in advance and begin the passage differently?

The solutions offered by Rognoni father and son remained relevant for a long time, still being found, for example, as late as Leopold Mozart in 1756⁹.

The next treatise to be mentioned is a general one: the *Harmonie Universelle* of **Marin Mersenne** (1636)¹⁰, which contains descriptions of music and musical instruments with the aim of explaining everything. Even so, Mersenne's writing about the violin family is rather extensive and also includes some indications for bowing. Mersenne is the first to write about the first note in a bar (with the use of standard-length bars being a rather new convention): he states that every first note in a bar must be played with a down-bow, while the following note is to be taken as an up-bow—meaning that within a regular bar, the bow should be played down-up, down-up and so on. Then he goes on to become the first to mention the problem-of-all-problems for string

players: how to bow a bar of three beats. He states that it is to be played down-up-down, up-down-up, down-up-down and so on. This contradicts the first rule, of course, but this inconsistent manner of thinking is exactly what we are going to see more of in the following pages and statements. Before leaving Mersenne, we should take good note of his statement that, in France in 1636, the first beat in a bar of three beats could be played with an up-bow. This would be different in France some decades later.

Returning to Italy we come across a very special piece of evidence which indicates bowings for violin instruments: Gasparo Zanetti, whose violin treatise (and such it is called) contains "Arie, Passi e mezzi, Saltarelli, Gagliarde, Zoppe, Balletti, Alemane, & Correnti accompagnate con tutte le quattro parti cioè Canto, Alto, Tenore, & Basso" (all written in four parts). The description continues: "con una aggiunta d'intavolatura de Numeri non più datti alla Stampa" (with the addition of a tablature in numbers not anymore given to print). All the dances are written on the left page in common practice notation and on the right page in tablature. Both notations contain indications for bowings: a "T" for tirare and a "P" for pontare.

About half of the 88 dances include bowing indications, most of them for the first note, often for the beginning of the following parts and some on special occasions.

If we take a closer look at these indications, we can observe the following: primary Zanetti indicates a down bow for all first notes starting on a strong, a "good" beat. (All indications are given in all parts and in both notation systems)



Example from page 6



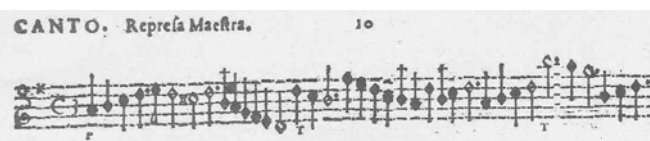
Same example in tablature notation on page 7

Upbeats are to be played with an up bow, even if a whole bar of three is meant to be an upbeat.



Example from page 8

Sometimes in writing an up bow Zanetti suggests that an otherwise "good" note is to be played as an upbeat - in special cases this occurs in only one part whilst the other parts start with a good note and corresponding down bow as in the following example:





Example from page 10

As we can see in the above example, looking at the "Canto", Zanetti uses a second down bow for two smaller notes after a longer one. We can also assume that he does not indicate all the necessary bowings. For example the last "T" in the line above would not need to be indicated if it were not for the additional change of the bow before (which might probably happen after the second half note with a point).

In the following example we see that the second "P" would only be necessary if it followed earlier bow changes not indicated by the author. We also discover a second possibility for getting on the "right" bow again, as the second "P" most likely indicates a second up bow for a short note after a long note which occurs to be on a strong beat.



Example from page 8

This example is even more significant because all voices contain a similar rhythm and the same bowing solution.

As stated above, Zannetti's book deserves its own article, but we can conclude that he uses down and up bows to indicate "good" and "bad" notes, not only in order to obey the dance rhythm but also to indicate different rhythmical patterns. Further on he uses a second down bow for at least two smaller notes after a longer one, and also indicates a second down bow for the first strong beat in a bar of three beats.

For the next treatise we go to England, where **John Playford** published several editions of *The Musical Companion*¹¹ (which was another general treatise on music with a small section addressing the violin). Reading the edition of 1667, we learn the following: "Fourthly, In the moving your Bow up and down observe this Rule, when you see an even number of Quavers and Semi-quavers, as 2,4,6, or 8, tyed together, your Bow must move up or forwards, though it was up at the Note immediately before; but if you have an odd number, as 3, 4(corr.5), or 7, (which happens very often by reason of a prickt Note or an odd Quaver Rest) there your Bow must draw back at the first Note."

From a present-day point of view, this is a far from clear statement. However you read it, the indications all seem to be the wrong way round: instead of down it says up bow. We could try to interpret it in many different ways but a closer look at the part of Playford's collection which describes how to play the Viol offers the most probable solution: Playford most likely copied the bowing indications from the viol, without realising that on the violin by that time a "viol down bow" is an "up" and vice versa (we remember Riccardo Rognoni¹²).

If we invert all the bowing indications, we get a result very similar to the indications given by Gasparo Visconti¹³ some years later.

At any rate this example makes obvious just how difficult and subjective reading such primary sources can be, and just how much the reading is left to our interpretation whether we want it or not!

A brief excursus on the topic of various bow holds described in written sources from the 16th to the middle of the 18th century, as well as on the connection between bow holds, bow models and bowings

Before we come to more bowing examples written into the music of Bismantova (1677), Falck (1688), Merck (1695), Muffat (1698), Visconti/Prelleur (1705/1731), and then continue with Montéclair (1712), also giving some idea of what was stated in treatises published later than Montéclair's such as those of Dupont (1718), Corette (1738), Majer (1732/1741) and finally Geminiani (1751), I would like to mention a topic closely related to bowing patterns: the bow hold and, in connection with this, the national styles which affected music and bowing techniques themselves.

If we survey the vast iconographic evidence, we can distinguish various bow holds from different times and places.

Generally, the possibilities for all instruments of the violin family are:

1a. bow hold with four fingers on the stick and the thumb below the frog

1b. the same hold as above, but with the thumb below the hair so as to be able to alter the tension of the hair

With these two bow holds, the little finger could be on the stick or—as is sometimes described—placed on the side of the stick (see Corette, below)

(Both the bow holds are also referred to here as the French and/or German bow hold)

2. bow hold with the four fingers on the stick and the thumb gripping the stick from below, sometimes at a distance to the frog

(also referred to here as the Italian bow hold)

And only for instruments held somewhere other than on the left or right shoulder or breast (for which the three possibilities given above are all valid) the following bow holds were also possible:

- a viola da gamba bow hold with either the middle or ring finger regulating the tension of the hair

- a bow hold still in use today by Viennese-school contrabass players in which the inner part of the (higher) frog is grasped by the middle and ring fingers.

Since there exist only few written descriptions of playing violin instruments other than the soprano violin, and since it is often stated that the soprano violin's rules are to be applied on bass instruments as well¹⁴, we will concentrate on the first three of the aforementioned possibilities, for the most part keeping close to the treatises quoted within this article. We shall do so first in an overview (see Table 1) and then proceed to a more detailed explanation:

Coming back to the texts which include indications concerning the bow hold itself, we must note that the early treatises by Jambe de Fer, Riccardo and Francesco Rognoni, Mersenne and Zanetti, quoted above, are silent on this issue¹⁵. Playford¹⁶, being the first to mention it, writes in 1667:

"...and the Bow is held in the right hand, between the ends of the Thumb and the 3 first Fingers, the Thumb being staid upon



	Bow hold 1a (4 fingers on the stick, thumb below the frog)	Bow hold 1b (4 fingers on the stick, thumb below the hair)	Bow hold 2 (4 fingers on the stick, thumb below the stick)
Playford (London 1667)			
Prinner (? Austria 1677)		(all “artists and masters”)	(Italian, and near the middle of the bow)
Falck (Nuremberg 1688)			
Muffat (Passau 1698)		(French and German for the violin; French, also for the bass)	(Italian for the violin, thumb position not specified)
Montéclair (Paris 1712)			
Majer (Nuremberg 1732/41)			
Corette (Paris 1738)	French (little finger beside the stick)	French (little finger beside the stick)	(Italian at three quarters of the bow's length)
Geminiani (London 1751)			(at a small distance from the nut)

the Hair at the Nut, and the three fingers resting upon the Wood: Your Bow being thus fixed, you are first to draw an even stroke over each string severally, making each String yield a clear and distinct sound.” He is clearly describing a French/German hold with the thumb being on the hair.

Bismantova¹⁷ and Merck¹⁸ give no description of how to hold the violin or bow, while Falck¹⁹ recommends pushing with the thumb onto the hair near the frog to get a full-sounding (*satter*) stroke, and holding the bow with the first two segments of the fingers. Again, this is a bow hold with the thumb being on the hair.

In the foreword to his instrumental suites, Georg Muffat²⁰ provides very detailed information about how the French musicians playing with J. B. Lully, the so-called “Lullists”, played and how they performed. He describes that most of the Germans agreed with the French in pressing the hair with the thumb and placing the other fingers on the stick of the bow. This was also how the bass players in France were, in general, holding their bows. By way of contrast, he describes the bow hold of the Italians (“*Welschen*”), who do not touch the hair, and he states that the bass players (albeit not the French ones) and the viola da gamba players put their fingers in between the stick and the hair.

So from Muffat we learn about two bow holds for the violin: a French one which is identical to what we have just learned from Playford, Bismantova and Falck, and a second possibility used by the Italians which would either be with the thumb on the frog (No. 1 on the table above) or a bow hold close to that of the present day, with the thumb on the stick (No. 3 on the table above).

To present the most complete picture possible, I would also like to quote Jacob Prinner²¹ (1677), whose rather vulgar manuscript contains no bowing examples but does describe two possible bow holds similar to those in Muffat, but with a slight difference: Prinner gives a rather strange description according to which the Italians held the bow only between the thumb and the “other” finger, and nearly at the middle of the bow. He tells us that real Masters and artists do not approve of this bow hold, admonishing the reader to instead hold the bow closer to the frog with the thumb on the hair and the other fingers on the stick²².

So again, two possibilities with geographical associations.

We now take a big step in order to have a look at a third source describing two ways of holding the bow: Michel Corette in his *L'Ecole d'Orphée*, which is a violin treatise (Corette published

around twenty treatises on how to play all sorts of instruments). He likewise describes the two main bow holds: the Italian one holding the bow with four fingers on the stick at about three quarters of its length, and the French hold on the frog-end, putting three fingers on the stick and the little one on its side. In contrast to Prinner, who makes the Italian bow hold appear ridiculous, Corette describes them as being equally good, with the choice between them depending on which maître was teaching.

To complete the list of sources, Montéclair (1712), Majer (1732/1741)²⁴ and Geminiani (1751) also give advice on how to hold the bow. Dupont²⁵ does not mention it, nor do two additional English sources by Visconti (1706)²⁶ and Prelleur (1731)²⁷; these last two do contain other indications regarding bowing, however, and will therefore be quoted later on.

In his *Simple Method of Learning to Play the Violin*, Montéclair adheres to the French bow hold with the thumb beneath the frog. Majer remains very close to Falck (as in the rest of his treatise; both are generic, encyclopaedic works)—this means that, according to Majer (writing in Germany in 1741), the violin bow was at this time still held with the thumb below the frog to regulate the tension of the hair²⁸. Geminiani²⁹ states in his violin treatise that “The Bow is to be held at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward against the Back or Outside of the Thumb, in which Position it is to be held free and easy, and not stiff.”

This clearly indicates an Italian bow hold, and the precise way he describes it already reflects the Age of Enlightenment.

According to this brief survey, we can clearly see a gradual shift from the bow hold generally used in the violin's early days—with the thumb on the hair—to the clearly divided customs at the end of the 17th century, with the French still using the “old” bow hold with the thumb on the hair or the frog, and the Italians using a “new” bow hold with the thumb on the stick, in most descriptions also holding the bow at some distance from the frog. The “old”—now called “French”—bow hold continued to be used in France during the first half of the 18th century. And throughout most of Germany and England, the new Italian bow hold cannot be found at all until the first half of the 18th century. Then, however, the Italian bow hold slowly took over everywhere—even in France.



Of course, this description brings us to another very important question: what kind of bows were the violinists holding? We can roughly assume that the bow developed parallel to the changing bow hold, or the other way round: that without changing bows, there would have been no change in bow holds.

Compared to the huge number of surviving violins (especially from the 18th century), there are unfortunately only very few bows left, and these are for the most part very difficult to date. This is due not least to the fact that most bows were made of inexpensive, easily available local wood species and were simply thrown away following their relatively short playing lives.

According to new research and the study of iconographic evidence, however, we can assume that a more-or-less typical baroque bow had a convex stick like the one which still appears in the treatise by Leopold Mozart (picture), as well as a clip-in frog. The new Italian bow model, on the other hand, became straighter, already pointing toward the classical/transitional models up ahead. Also, the space between stick and hair at the bow's tip slowly grew until the tip reached the height seen in the hammer-tipped "Cramer head" bows and other so-called "transitional" models that arose around the middle of the 18th century.

This development coincides perfectly with the descriptions of the bow hold: it seems logical that an Italian bow model would correspond to an Italian bow hold, the earliest written mention of which was made in 1677. The same goes for the French, who in 1738 were still using the "French" bow hold and therefore also used a bow model that harkened back to earlier times.

All this must, of course, be viewed in a wider context that includes music, as well: there were several French composers who shifted masterfully between the Italian and French styles, Leclair being a famous example. It can therefore be considered certain that there were different customs being followed at the same time.

But what is really surprising is that the Germans remained so close to the French custom, with a description from as late as 1741 indicating the "French" bow hold as being the only one. Even so, this must also be viewed in a musical context: while most of the solo literature for the violin (soprano instrument) was modelled after Italian influences, it is often forgotten nowadays that the main application for violin instruments was dance music, in which the French were quite dominant.

There is no space in this article for a serious attempt to get a closer look at this matter, but it is important to realise that this topic should at least be taken into consideration in order to arrive at a more complete impression.

Notes

1. Leopold Mozart (1719–1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Fig. I. (frontispiece), Fig. II^{da}, (opposite p. 53), and Fig. III. (opposite p. 54), Fig. IV. and Fig. V. (opposite p. 55), and Fig. I.–IV (pp. 102–104).
2. Philibert Jambe de Fer (1515–1566), Lyons, 1556 *Epitome musical des tons, sons, accords, es voix humaines, fleutes d'Alleman, fleutes à neuf trous, violes & violons*, p. 61
3. idem, translation by the author, orig.: "Nous appellons violes c'elles desquelles les gentils hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps."
4. Philibert Jambe de Fer (1515–1566), Lyons, 1556 *Epitome musical des tons, sons, accords, es voix humaines, fleutes d'Alleman, fleutes à neuf trous, violes & violons*, p. 61, translation by the author, orig.: "L'autre sorte s'appelle violon & c'est celuy duquel lon use en dancierie communement, & à bonne cause: car il

est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr quen n'est la quarte..... Je ne vous ay mis en figure le dedict violon par ce que le puez considerer sus la viole, ioint qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur."

5. Silvestro di Ganassi dal Fontego (1492–ca. 1550), *Lettere seconda*, Venice 1543
6. Silvestro di Ganassi dal Fontego (1492–ca. 1550), *Lettere seconda*, Venice 1543, Capitolo VI. "Modo di muovere mani e braccia": "Si deve fare attenzione a tirare la prima nota in giù quando si ha un passaggio tutto di crome, o altra minuta: in questo modo l'effetto sarà appropriato, perché se si cominciasse la prima tirata in su si andrebbe al contrario.tuttavia non si deve tralasciare di praticare entrambi i modi, come lo spadaccino che non potesse usare la destra caduta nel combattere impara ad usare la sinistra. Come ancora può accadere di fare più groppetti uno dopo l'altro: se il primo avrà la prima nota in giù il secondo l'avrà in su, e così questo è un caso simile a quello dello spadaccino. Perciò è molto utile praticare tanto un modo quanto l'altro."
7. Riccardo Rognoni (?–before 1620), Venice 1592 *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumenti*: translation by the author, orig.: "Ai Virtuosi Lettori" (To the Gentle Reader), "... Essendo li Stromenti d'Archi difficili per il tirare, & pontar nel cominciar a Sonar, si deve sempre tirar l'Arco se sonerai di Viola da Gamba, & ancora di Viola da Brazzi; però il groppezar di groppetti corti si fanno in pontar, e tirar come si vuole, & ancora ripigliar l'Arco quando si trova Semiminime nel mezo delle Crome, ò Crome nel mezo delle Semiminime, ò far due note in una Arcata; perche non si può far una Diminution, che sia longa, se l'Arco non vada al dritto; perche della Viola da Gamba l'Arco va nel pontar alle Crome, & Semicrome; & il Violino da Brazze nel tirar alle Crome, & Semicrome s'intende sempre à far una Diminutione longa, perche l'Arco sopra il tutto ha d'havere il suo dritto."
8. Francesco Rognoni (?–before 1626), *Selva di varii Passaggi...*, Milan 1620, parte seconda, p. 3
9. Leopold Mozart (1719–1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, p. 72 "Das Vierte Hauptstück: Von der Ordnung des Hinaufstriches und des Herabstriches" example §2, p. 73 §3 etc., especially p. 75 §9
10. Marin Mersenne (1588–1648), *Harmonie Universelle*, Paris 1636, 3. Tome: "Livre quatriesme des Instrumens a chordes" p. 185
11. John Playford (1623–1686), *The Musical Companion*, London 1667, p. 95
12. Riccardo Rognoni (?–before 1620), Venice 1592 *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumenti*.
13. Gasparo Visconti (1683–1731), *Nolens volens, The third Book for the Violin, Being an Introduction for the Instruction of Young Practitioners on that Delightfull Instrument....* By Seignr. Gasperini, London 1705, p. 2 and p. 7 ff
14. A detailed description of possible bow holds for bass instruments would exceed the scope of this article, but two well-known particularities should be mentioned: first, that the bow hold for the French basse de violon up to the middle of the 18th century was identical with the second violin bow hold discussed above (also described by Muffat in his preface to the Florilegium). Second, there is much evidence for the violoncello (meaning a small violin-family bass instrument held in da gamba position) having been played with a viola da gamba bow hold in Vivaldi's time and environment.
15. Nor do other treatises where the violin or something compa-



- table does appear, such as Lanfranco (1533), Ganassi (1543), Agricola (1545), Gerle (1545), Zacconi (1592), Virgiliano (ca. 1600), Agazarri (1609), Banchieri (1605/1611) and Praetorius (1619) (see Bibliography)
16. John Playford (1623–1686), *The Musical Companion*, London 1667, p. 94
 17. Bartolomeo Bismantova (1675–1694), *Compendium musicum*, Ferrara 1677, “Regole per accordare e suonare il Violino” p. [111] ff
 18. Daniel Merck (1650–1717), *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae*. Das ist: Kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instruemntal-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da gamba und Bass gründlich und leicht zu erlernen seye, Augsburg 1695
 19. Georg Falck (1630–1689), *Idea bona Cantoris*, Nürnberg 1688
 20. Georg Muffat (1653–1704), preface to *Florilegium secundum*, Passau 1698
 21. Jacob Prinner (1624–1694), *Musicalischer Schlüssl*, manuscript, 1677
 22. idem “Das Dreyzehndte Capitl. Von allerhandt geigen” (“The Thirteenth Chapter. On all manner of Violins”) on the first page of the chapter, speaking of all “viola instruments” also da gamba ones: “Die rechte Handt, einen schenen langen strich ganze tact im fall der nott auszuhalten, und nicht, wie es die brätlegeiger machen, aus einer notten zwen strich zihen,” (“The right hand drawing a beautiful long bow stroke sustained, if the note demands, for the whole bar, and not, as do the beer fiddlers, drawing two bow strokes for one note”)
 23. Michel Corette (1709–1795), *L'Ecole d'Orphée*, Paris 1738, p. 7
 24. Joseph Friedrich Bernhard Majer (1689–1768), *Neu eröffnete Theoretisch und Praktischer Music-Saal*, Nuremberg 1732/1741, p. 96 §2
 25. Pierre Dupont (?–1740), *Principes de Violon par Demandes et par Réponse Par lequel toutes Personne, pourront apprendre d'eux memes a Jouer du dit Instrument Par Sr. Dupont Maître de Musique et de Danse*, Paris 1718
 26. Gasparo Visconti (1683–1731), *Nolens volens, The third Book for the Violin, Being an Introduction for the Instruction of Young Practitioners on that Delightfull Instrument.... By Seignr. Gasperini*, London 1705
 27. Peter Prelleur (before 1728–ca.1755), “The Art of Playing on the Violin” in *The Modern Music-master, or the Universal Musician*, London 1731
 28. Joseph Friedrich Bernhard Majer (1689–1768), *Neu eröffnete Theoretisch und Praktischer Music-Saal*, Nuremberg 1732/1741, p. 96 §2
 29. Francesco Geminiani (1680–1762), *The Art of Playing the Violin*, London 1751, Preface, p. [2]

(Continua da pagina 1)

Ma veniamo a quello che per noi è l'impegno maggiore, la 43^a edizione dei Corsi e del Festival di Musica Antica di Urbino. Anche quest'anno sta per ripetersi la magia, nonostante, devo dire, le difficoltà di ordine finanziario che toccano sia chi organizza questo tipo di eventi sia chi ne è utente: gli allievi iscritti ai corsi superano le duecento unità e come sempre provengono da tutto il mondo. Da parte nostra si cerca di migliorare per quanto possibile sia l'offerta sia l'organizzazione. Quest'anno ad esempio si è pensato di concentrare maggiormente gli appuntamenti concertistici: nelle giornate del 20, 21 24 e 27 si terranno due concerti, uno alle 19,00 e uno alle 21.30. Sarà così possibile lasciare ai partecipanti ai corsi alcune serate libere ma cercheremo in questo modo di coinvolgere i turisti che raggiungono Urbino proponendo loro un'offerta maggiore di appuntamenti musicali nell'ambito della loro visita alla città rinascimentale. Come sempre ci saranno i concerti degli allievi delle classi di musica da camera, le cosiddette Armonie al crepuscolo, che stanno diventando sempre più appuntamenti di notevole interesse musicale. Quest'anno inoltre si terranno alcune conferenze curate da Giovanni Cappiello e Diego Fratelli.

Passando poi al festival credo che il rapporto qualità/costi abbia addirittura qualcosa di miracoloso. Giocando su una sottile alchimia consistente nel far ruotare nel festival gli insegnanti dei corsi e aggiungendo alcuni musicisti ospiti siamo riusciti col direttore artistico Claudio Rufa a mettere in piedi un cartellone che comprende tra gli altri musicisti del calibro di Dan Laurin, Enrico Gatti, Guido Morini, Hopkinson Smith, l'ensemble Zefiro, Rinaldo Alessandrini e Sara Mingardo.

Ma non ci fermiamo qui: le produzioni che si realizzano grazie al lavoro degli allievi e degli insegnanti ad Urbino saranno due. La prima, il 26 luglio nel cortile di palazzo ducale sarà un concerto dedicato a Gerd Lünenbürger, il flautista tedesco recentemente scomparso il cui legame con tutti noi e con la città rimarrà come uno dei ricordi più belli di Urbino, che tra l'altro aveva ospitato il suo ultimo, memorabile concerto il 20 luglio 2009. Il concerto proporrà il frutto del lavoro delle classi di flauto dolce e sarà coordinato da Ludovica Scoppola e Han Tol. Il secondo appuntamento sarà il concerto dell'orchestra barocca, un'esperienza questa che continua a sorprenderci: la composizione di questo gruppo creato con gli allievi dei corsi è nuova ogni anno ma nel tempo sta enigmaticamente acquisendo una sua fisionomia: misteri di Urbino!

Andrea Damiani
Presidente FIMA





(da spedire unitamente a fotocopia del versamento)
alla Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD
C.P. 6159—Roma Prati

Il sottoscritto

Indirizzo (completo di CAP)

Tel/fax

Professione

Strumenti suonati

☐ livello medio

☐ semi-professionale

☐ professionale

Rinnova la sua adesione per l'anno 2011 versando la quota di € a mezzo:

☐ c/c postale n. 48457006 intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD

☐ assegno bancario NT intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD

☐ presenta l'iscrizione del nuovo socio
e chiede il rinnovo gratuito per l'anno 2012, come previsto dalle modalità di iscrizione.

Data e firma

Modalità e quote di rinnovo associativo per l'anno 2011

Quota rinnovo ordinario con il ricevimento del solo Bollettino	€ 25
Quota rinnovo ordinario con il ricevimento di tutte le pubblicazioni edite nel 2010	€ 35
Quota di socio sostenitore “ “ “ “ “ “	€ 55
Quota di socio benemerito “ “ “ “ “ “	€ 105

La presentazione di un nuovo socio dà diritto al rinnovo gratuito (€ 25) per l'anno 2011. Qualora il socio proponente desiderasse ricevere le pubblicazioni (Rivista Recercare e Musiche relative all'anno associativo) dovrà versare la differenza di € 10. Il socio proponente dovrà trasmettere la propria richiesta di rinnovo unitamente all'iscrizione del nuovo associato.

|| Ganassi

Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica

C.P. 6159 00195 Roma

Anno 14, Numero 11

Direttore responsabile
Andrea Damiani

Redazione
Giovanni Cappiello

Hanno collaborato
Giuditta Albanese, Anna Chiappinelli, Dario Luisi, Donatella Melini, Francesco
Rocco Rossi, Susanne Scholz