# || Ganassí

#### **Editoriale**

Cari amici, proprio di recente, nell'assemblea annuale dei soci che si è tenuta a Roma il 21 giugno, il comitato direttivo appena eletto (Giovanni Cappiello, Saverio Franchi, Franca Maraschini, Renato Meucci, Giancarlo Rostirolla, Orietta Sartori), mi ha riconfermato nella carica di presidente della FIMA. Desidero innanzitutto ringraziare gli amici del direttivo per le parole di stima che mi hanno rivolto e per la fiducia che mi stanno accordando affidandomi quello che sarà il mio terzo mandato. Ma sento anche il bisogno di proporre alcune riflessioni maturate nell'arco di questi anni in cui ho lavorato per la FIMA e per Urbino Musica Antica, anche in considerazione della ricorrenza del 45° anniversario della nostra presenza nella città marchigiana.

La prima riguarda l'andamento dei conti dell'associazione che come è noto si riflettono quasi completamente nella gestione del corso di Urbino. I finanziamenti erogati dal comune di Urbino in questi anni ha seguito una linea di tendenza indirizzata ad un progressivo ribasso. Non è mia intenzione qui voler commentare questo fenomeno che do per scontato sia determinato dalle condizioni economiche generali, tenendo anche conto del fatto che la nostra manifestazione rappresenta il maggiore impegno economico da parte del comune.

Dal punto di vista del finanziamento proveniente dal FUS dobbiamo invece registrare una sostanziale tenuta, con addirittura un piccolo incremento lo scorso anno: fatto questo che è fonte di soddisfazione specialmente in un periodo di tagli spesso drammatici, ma anche, spero, un segno che abbiamo meritato questo riconoscimento.

A ciò dobbiamo aggiungere che è iniziata da parte nostra, grazie alla nuova collaboratrice Paola Filiani, una attività di fund raising presso i privati, che tuttavia, specialmente in un momento difficile come quello che stiamo vivendo, tarderà un po' a dare i suoi frutti.

Detto questo appare evidente che sempre più dovremo fare affidamento sulle nostre forze e sulla nostra capacità di rinnovarci: in questo senso trovo più che incoraggiante il fatto che gli iscritti al corso 2013 siano addirittura aumentati rispetto allo scorso anno. Merito del valore dei nostri insegnanti e concertisti innanzitutto, a tutti i quali va il mio ringraziamento per l'amicizia e lo spirito di collaborazione che dimostrano, rendendo possibile quello che altrimenti sarebbe al di fuori della nostra portata. Ma ciò è dovuto anche grazie all'ideazione di nuovi corsi (come la proposta di quest'anno, Urbino Musica Giovani) e della promozione che ne facciamo, specialmente sul sito internet continuamente rinnovato da Giovanni Cappiello. Anche il festival ha un nuovo sito appositamente dedicato e una nuova vetrina disponibile su internet, il circuito ClassicTic, che consente di acquistare i biglietti per i concerti del festival: anche da questo fronte stiamo raccogliendo i primi risultati.

Sempre nell'ambito della divulgazione della nostra attività vorrei ricordare che quest'anno abbiamo pubblicato, su sollecitazione del comune di Urbino, il Bilancio sociale 2012. Si tratta di un documento, redatto seguendo norme condivise a livello europeo, sostanzialmente diviso in due parti. Nella prima viene illustrata, oltre alla storia, la missione della nostra associazione e il rapporto con i vari soggetti con cui viene in contatto (associati, musicisti, enti, fornitori, amministrazione statale etc.); nella seconda viene rimodulato il bilancio economico dell'anno allo scopo di calcolare il 'valore aggiunto' che viene distribuito tra i vari soggetti 'portatori di interesse'. Inutile dire che questo lavoro ha dimostrato in termini obiettivi un fatto che già sapevamo a livello intuitivo: che la ricchezza che distribuiamo, specialmente nel territorio di Urbino, supera di gran lunga le somme che noi riceviamo a titolo di sov-

(Continua a pagina 15)

In questo numero:

Editoriale

Articoli

Simone Vallerotonda La Tiorba di Robert de Visée

Susanne Scholz

The Language of the Violin (Seconda parte)

Renato Criscuolo
"Mira Lilla gentile",
una nuova cantata di Haendel





#### La Tiorba di Robert de Visée

Simone Vallerotonda

La musica per tiorba di Robert de Visée (1655-1725), è senza dubbio la testimonianza più preziosa dell'importanza acquisita da tale strumento presso la corte di Francia a partire da Luigi XIV fino alla fine del '700. De Visée nacque nel 1655 non sappiamo bene dove, lavorò alla corte del Re Sole come musicista da camera dal 1680 e nel 1695 fu nominato, dal Re in persona, suo maestro di chitarra. De Visée ricoprì tale incarico fino alla morte e scrisse due libri per chitarra barocca: il Livre de guittare dedié au roy del 1682 e il Livre de pieces pour la guittare del 1686, e una raccolta di musica da camera intitolata Pieces de theorbe et de luth mises en partition, Dessus et Basse, del 1716, destinata al violino, viola da gamba e basso continuo, firmata già col nome di Robert de Visée, ordinaire de la musique de la chambre du Roy. È quasi sicura la sua formazione sulla chitarra con Francesco Corbetta, anche se non si hanno testimonianze certe al riguardo. L'elemento che accomuna i due artisti e fa pensare ad un sapere tramandato, risiede nella forma della scrittura. Corbetta, diffondendo in Francia lo strumento, ha trasmesso a de Visée la perfezione e la sapienza compositiva che ne utilizza e sfrutta al massimo ogni possibilità timbrica ed espressiva, realizzando con efficacia e sonorità, unite ad uno sforzo minimo, ogni passaggio sulla tastiera. A testimoniare questa relazione di studio e di scuola, de Visée scrisse nel 1682, un anno dopo la morte del grande chitarrista italiano, il famoso Tombeau de Mr. Francisque, per chitarra.

Prima di addentrarci nell'analisi della musica di de Visée, occorre mettere meglio in luce le caratteristiche del suo strumento. Nei primi anni del '600 tale strumento veniva chiamato chitarrone, soprattutto in Italia, e théorbe in Francia. La sua nascita corrisponde alla straordinaria evoluzione che conobbe la musica da camera proprio in quegli anni, con la nascita della monodia accompagnata. I teorici della Camerata de' Bardi di Firenze, si riunirono per recuperare uno stile musicale che secondo loro era quello in auge nell'antica Grecia, basato sul canto a voce sola, accompagnato da strumenti. E la tiorba era lo strumento più usato, proprio per le sue caratteristiche organologiche. L'accordatura (le prime sette corde tastate sono: la, mi, si, sol, re, la, sol), permetteva infatti di accompagnare la voce senza mai raddoppiarne la parte, grazie al suo registro grave. Questo rimando, dunque, alla classicità greca fu l'humus sul quale si diffuse l'uso del chitarrone, sulla scia della kithara greca. La prima testimonianza d'utilizzo la troviamo nell'aria Dunque fra torbid'onde degli Intermedi della Pellegrina, composti per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, ed eseguiti a Firenze nel 1589. Di tale aria vi è la descrizione di Cristoforo Malvezzi, riferita a Jacopo Peri: «Questo Eco, fu cantato da Jacopo Peri detto il Zazzerino con meravigliosa arte sopra il chitarone, et con mirabile attenzione de gli ascoltanti »[1]. La maniera di accompagnare una voce con la sola tiorba divenne presto una prassi esecutiva assai diffusa e crebbe parallelamente con il basso continuo.

Il nome duplice di tiorba o chitarrone è indicativo dello stesso strumento e veniva usato senza un motivo ben preciso, soprattutto in Italia. Il libro primo di Hieronimus Kapsberger del 1604 si intitola Intavolatura di chitarone, così come quello del 1640; anche il libro di Alessandro Piccinini del 1623 s'intitola Intavolatura di liuto et di chitarrone, quello di Bellerofonte Castaldi, del 1622, Capricci a due strumenti cioè tiorba e tiorbino; e infine quello di Giovanni Pittoni, del 1669, è invece chiamato Intavolatura di Tiorba. Ciò testimonia una vaghezza e imprecisione terminologica

tipiche di questo secolo, che però parla sostanzialmente dello stesso strumento.

Nato quindi dalla trasformazione del liuto basso del '500, il chitarrone o tiorba s'impose nel '600 come lo strumento fulcro del basso continuo. E questa trasformazione consistette proprio nell'aggiunta di bassi con un secondo manico, chiamato tratta, il quale poteva essere più o meno lungo. Ciò permetteva un ampliamento del registro grave e della sonorità dello strumento, che iniziava così ad essere impiegato nelle opere, nella musica da camera e da solista. Proprio quest'ultimo aspetto ci avvicina ai nomi dei suoi più grandi virtuosi, de Visée compreso, i quali cominciarono a scrivere musica solistica sulla tiorba, considerandola non più solamente nel suo uso di strumento da basso continuo, ma anche come strumento capace delle più alte virtuosità solistiche e degno di avere una propria letteratura. Quest'impiego e quest'importanza, sempre crescente, fece sì che la tiorba divenne uno dei pochi strumenti a essere utilizzato sia in ambito sacro che profano, in versione solista o d'insieme. «Certamente, tra gli strumenti del continuo c'erano le tastiere: il cembalo fuori della chiesa, dentro e fuori il teatro, dentro e fuori l'accademia: per dio, per il barbiere, per l'orfeo, per l'amante, per il principe, per il commediante, per il cantante, per il virtuoso (...). In quest'epoca di "continuo" lo strumento che in generale più d'ogni altro si prestava a realizzarlo, prescindendo dal luogo e dallo spazio, era la tiorba»[2]. Questa descrizione del Cristoforetti disegna a tutto tondo il contesto storico e il fermento nel quale si sviluppò la tiorba. Nato dunque in Italia, lo strumento si diffuse presto in tutta Europa, e in particolare in Francia, nel periodo in cui Mazarino era cardinale a corte. Sappiamo infatti che il cardinale portò con sé celebri musicisti italiani, come Francesco Cavalli, Antonio Cesti e numerosi strumentisti i quali diffusero in Francia l'opera e la musica italiana. Lo testimonia Alessandro Piccinini, il quale afferma, nella prefazione della sua Intavolatura di liuto et chitarrone del 1623: « Già molti anni sono che in Bologna, si facevano liuti di bontà molto eccellenti (...) che per la loro bontà erano molto stimati, e in particolare da i francesi, i quali sono venuti a posta a Bologna, per portarne in Francia pagandoli tutto quello che rea loro domandato, talché pochissimi hora se ne trovano; e oltre ciò si facevano liuti grandissimi, che in Bologna erano molto apprezzati, per suonare in concerto con altri Liuti piccoli passamezzi, Arie, e altre simili. E la bontà di questi liuti così grandi si scopriva maggiormente, perché li tenevano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, potendo arrivare così alta vi posero in vece di quella un'altra corda grossa accordandola un'ottava più bassa, il che riusciva per quell'effetto benissimo, come hoggidì si usa (...) e perché le seconde non potevano arrivare con l'esempio dell'altra corda e accordarono un'ottava più bassa; e così hebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone».[3] Il filo diretto Italia-Francia, come testimoniato dal grande liutista bolognese, era dunque il canale grazie al quale i francesi importarono musica, strumenti e... stili. E proprio grazie a questa diffusione e scambio, la tiorba approdò in Francia, dove nelle mani di Robert de Visée ebbe gloria e importanza. I suoi brani per tiorba furono raccolti da un allievo nel manoscritto Vaudry de Saizenay, dato alle stampe nel 1699. È soprattutto in questo grande volume, contenente anche musica di altri autori come Gallot e Hotman, che de Visée realizzò il suo capolavoro. Il testo contiene numerose suites che esplorano le principali tonalità più consone allo strumento, nonché trascrizioni

celebri di altri importanti musicisti suoi contemporanei come Lully,
Marais, Couperin, Forqueray.

leggendo questa ciaccona trascritta e ogni altra tra
luta capacità di de Visée di rendere e adattare al

La suite, forma musicale che raggiunse il massimo splendore nel barocco, fu il modello attraverso cui de Visée mise in gioco tutta la sua abilità compositiva, abbinata alla grande conoscenza dello strumento. La caratteristica originale di ogni sua opera consiste nella struttura molto semplice: una linea melodica accompagnata da un basso, che sfrutta al meglio la caratteristica principale della tiorba, ovvero il suo registro grave e l'accordatura rientrante (le prime sette corde tastate da quella acuta alla grave sono: la, mi, si, sol, re, la, sol). De Visée creò un linguaggio idiomatico per lo strumento, fedele allo stile francese, che ne rappresentava la più profonda essenza. Se infatti confrontiamo la sua musica, con quella degli italiani Kapsberger, Piccinini, ci accorgiamo subito che i due elementi che la costituiscono, cioè il canto e il basso, sono ben delineati: l'uso del basso non è mai melodico, se non quando è la melodia stessa a scendere nel grave, e funge quasi sempre da fondamento della melodia, a differenza della musica italiana, in cui i due registri sono anche paritetici.

Importante è anche inquadrare il contesto nel quale tale suite, come le altre, venivano eseguite. Si trattava di un ambiente da camera chiuso ed esclusivo, trattandosi di musica era composta ed eseguita per il Re. Ciò spiega la sua essenza elitaria, aristocratica, il linguaggio prezioso, intimo, lontano dal gusto del popolo, anche se contenente in sé elementi della musica popolare. Il suo essere costantemente arricchita da abbellimenti, linguaggio tipico della musica francese, la trasforma in un discorso sussurrato all'orecchio dei nobili, dorato e nobilitato da un timbro, quello della tiorba, che racconta, seduce con grazia, e non è mai invadente, mai volgare. Per dipingere con più efficacia l'ambiente nel quale questa musica veniva eseguita, basta leggere un'importante testimonianza offerta dal diario del marchese di Dangeau, il quale scriveva che Robert de Visée era l'unico strumentista di corte incaricato dal Re di suonare nella sua stanza da notte personale, al momento della sveglia mattutina e alla sera, prima del suo addormentarsi (Le Lever e Le Coucher du Roi)[4]. Ciò rivela l'importanza e la stima che il Re aveva di lui, della sua musica e del suo strumento. Considerando il fasto e il potere assoluto di cui godeva uno dei più grandi e ricchi Re della storia, essere il maestro e l'esecutore privato di Sa Majesté le Roy voleva dire aver conquistato, con la propria musica, un'ufficialità e un ruolo, nell'universo musicale di corte, altissimi. La regalità era dunque lo scrigno prezioso che protesse e diede voce a questa opera strumentale e l'ha cristallizzata, nella storia della musica occidentale, come l'esempio supremo di musica regale e sontuosa nella maniera più profonda.

Un altro elemento importante della vita di Robert de Visée riguarda l'influenza e i contatti che ebbe con altri importanti musicisti che lavoravano a corte. Sappiamo che egli frequentò, dal 1694 al 1705, gli incontri serali organizzati da Madame de Maintenon, suonando con i flautisti Descoteaux e Philibert, con il clavicembalista Jean-Baptiste Buterne e il violista da gamba Antoine Forqueray. Qui ha sicuramente formato e assimilato, facendolo proprio, il linguaggio musicale francese, suonando insieme ai più grandi virtuosi del regno. E proprio da tali virtuosi egli ha non solo assorbito il linguaggio, riversandolo sullo strumento, ma ne ha spesso elaborato gli stessi brani, trascrivendoli per tiorba. La Suite in re, infatti, è composta dalle seguenti danze: Prelude, Allemande, Sarabande, Courante, Chaconne, Gigue. La ciaccona è la trascrizione della celebre ciaccona del Bourgeois gentilhomme di Lully, del 1670, intitolata Chaconne des Harlequins. Ciò significa che la musica che circondava de Visée e a cui egli stesso probabilmente prendeva parte, era quella dei grandi nomi del panorama musicale francese. De Visée ha infatti trascritto per tiorba anche il famoso brano di François Couperin Les Sylvains, e altri ancora. La caratteristica che si nota,

leggendo questa ciaccona trascritta e ogni altra trascrizione, è l'assoluta capacità di de Visée di rendere e adattare al meglio un brano per clavicembalo, viola da gamba o per orchestra, sulla tiorba, mantenendone lo spirito originario. In che consiste tale «spirito» ? È un lavoro di alleggerimento delle voci, in quanto la tiorba, per via delle sue caratteristiche intrinseche, non può costantemente mantenere un tessuto polifonico di quattro voci, come può un clavicembalo, ma nonostante ciò il tiorbista dimostra di conoscere al massimo ogni piccola sfumatura che la tiorba può sempre offrire, sfruttando la vasta gamma del suo linguaggio specifico: legati con la sola mano sinistra, strascini, campanelle...

De Visée è l'unico autore, in tutto il secolo XVII, che ha compiuto tale operazione di trascrizioni, e questo è indice del diverso e personale approccio, assai colto, che il musicista aveva con lo strumento. Il fatto di trascrivere brani di musicisti attivi solamente a corte, spiega quanto la sua musica fosse pensata per tale contesto. Numerose sono le trascrizioni, soprattutto da Lully, che come sappiamo approdò alla corte del Re Sole nel 1655, anno di nascita di de Visée. Un comune destino lega i due musicisti, pure appartenenti a due generazioni diverse: il contesto nel quale hanno composto ed eseguito le loro musiche. La corte, il palazzo del Re, come un luogo irreale, ovattato e separato dal resto della vita comune, che scandisce il ritmo della musica sul tempo del passo lento e strisciato del Re, quando si mostra ai suoi sudditi[5]. La corte, anche e soprattutto come luogo lontano dal resto della cultura e del mondo popolare (musica compresa), che inventa di sana pianta un suo codice, un suo stile, una sua lingua e una sua musica. Il tutto laccato e lucidato in una totale e profonda autoreferenzialità che ne difende e ne legittima la ragion d'essere. Non è un caso, infatti, che de Visée abbia trascritto numerosi brani di altri celebri musicisti: questa era la musica che ascoltava e che veniva eseguita nel contesto stesso in cui egli iniziò la sua formazione musicale. Va dunque da sé che tale operazione del «trascrivere» è la testimonianza di un linguaggio tramandato e assolutamente elitario, pensato, elaborato ed eseguito per il Re e per la corte di Francia[6]. La vita di de Visée iniziò e si sviluppò in tale ambiente e così la sua musica. Alla morte del tiorbista, infatti, tutto il suo operato restò in auge, anzi passò in mano al figlio, il quale lo sostituì, già nel 1721, come nuovo maestro di chitarra del Re. E la sua musica, come quella di chi prima di lui aveva servito il Re, rimase chiusa nelle stanze reali, non valicò mai la porta che affacciava sul mondo, sulla città, quasi con la consapevolezza che le pareti dorate e i preziosi salotti arredati fossero la sua più sicura e naturale protezione, pur mantenendo uno spirito e una capacità di seduzione profonde. Della cultura musicale e della versatilità di de Visée sono particolare testimonianza le maniere di adattare alla chitarra la progressione che, nelle sue pagine, assume addirittura valore e dimostrazione di validità strumentale. Le incisive melodie di Robert, piene di caleidoscopici sapori armonici, a volte arditissimi per i tempi, fanno riscontro alla ripresentazione (per lo più in Suites) di quelle forme ballate di cui aveva già dato saggio Francesco Corbetta: ma qui la presentazione è più piacevole ed unita alla spigliatezza della melodia e alla precisione armonica rende tali forme di gran lunga superiori a quelle del maestro italiano». definisce de Visée musicista «dallo stile elegante, qua e là nobilmente pensoso...». Il segreto di questo grande fascino, che ancora oggi si presenta ai nostri orecchi, sta forse nell'intento che de Visée stesso dichiarò: «...satisfaire l'oreille préalablement à tout»[7], confessando di non aver sempre seguito, nel comporre, le regole usuali.

Note

[1] D. CANTALUPI, La tiorba (chitarrone) e il suo uso come strumento per il basso continuo in Italia nel XVII secolo, tesi di



laurea in musicologia, Università di Roma «La Sapienza», a. a. 1995/1996, p. 18.

- [2] O. CRISTOFORETTI, Introduzione, in G. G. Kapsberger, libro I d'intavolatura di chitarrone, Firenze, Spes, 1982.
- [3] A. PICCININI, Intavolatvra di livto, et di chitarrone, libro primo, Bologna, 1623, riproduzione in fac-simile, Firenze, Spes, 1983, p. 5.
- [4] New Grove Dictionary of Music and Musicians, seconda edizione, Oxford, University Press, 2001, p. 1305.
- [5] Cfr. C. CARFAGNA-A. CAPRANI, Profilo storico della chitarra, Ancora, Berben, 1966, cap. 4, pp. 35-35.
- [6] Cfr. anche B. TONAZZI, Liuto, Vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature, con cenni sulle loro letterature, Ancora, Berben, 1974, p. 139.
- [7] A. BASSO, D.E.U.M.M., Utet, Torino, 1988, vol. 8, p. 265.

#### Notizie

#### www.fima-online-org/festival, il sito del Festival Urbino Musica Antica



Da quest'anno il Festival di Urbino Musica Antica ha un sito appositamente dedicato. Uno spazio web per programmi, le notizie, le foto e i contenuti multimediali delle ultime edizioni del festival. Dal sito è possibile seguire gli aggiornamenti sui concerti e prenotare on line i biglietti.

From this edition the Urbino Early Music Festival has a new dedicated site. A web space to host programs, news, pictures and multimedia from the last editions. From the site you can read the last news from the festival and buy tickets online.

#### RECERCARE su JStor

Da quest'anno RECERCARE, la rivista curata dalla FIMA, è stata ammessa sul portale JStor, che ospita le versioni on line delle maggiori riviste scientifiche mondiali. RECERCARE è la prima rivista italiana di musicologia ad aver ottenuto questo riconoscimento.

RECERCARE dal 1989 pubblica studi sulla musica e la cultura musicale italiane o sulle relazioni musicali intercorse fra l'Italia e gli altri paesi, nel periodo compreso fra il XIV secolo e la prima metà dell'Ottocento. La rivista accetta articoli in italiano, inglese, tedesco, francese e spagnolo. Tutti gli articoli scritti in lingue diverse dall'inglese hanno il sommario in inglese.



Starting from this year RECERCARE, the journal edited by FIMA, was admitted to the portal JSTOR, which houses the online versions of the major scientific journals worldwide. RECERCARE is the first Italian journal of musicology to have earned this recognition.

Starting in 1989, RECERCARE publishes scholarly articles on Italian music and musical culture, and on the musical relations between Italy and other countries from the fourteenth century to the first half of the nineteenth century. The journal accepts texts in Italian, English, German, French and Spanish. For articles written not in English, English summaries are provided.

## || Ganassi

Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica C.P. 6159 00195 Roma

1 16 37 10

Anno 16, Numero 13

Direttore Responsabile Andrea Damiani

Redazione Giovanni Cappiello

Hanno collaborato Simone Vallerotonda, Susanne Scholz, Riccardo Criscuolo



#### The Language of the Violin (Seconda parte)

Susanne Scholz

The first part of this essay is available on our site at address: http://www.fima-online.org/site01/zupload/ilganassi/FIMA-IlGanassi-AnnoXIVn11.pdf

### 3. Evidence for bowings with musical examples in the writings of Bismantova (1677), Falck (1688), Merck (1695) and Muffat (1698), continuing on to Visconti/Prelleur (1705/1731)

Having taken the small detour above, I would like to return to our sources—especially to those which provide us with musical examples of the bowings they specify.

Starting with **Bismantova** [1], I would like to present such examples and try to explain my interpretation of them (because translation, be it between languages or historical periods, always involves a certain degree of interpretation).

Bismantova begins by explaining principles already established by the authors cited above. Notes of equal length are always to be started with a down-bow. In his examples, he shows the down and the up-bows as follows: down-bows are indicated by a point under the note, while up-bows are signified by a point above it.



We can see already, in this example, that in the second bar at the very beginning, the first of the shorter notes (a semiquaver) is played with a second down-bow, so that the next good note (the quaver) can also be played with a down-bow. This case will be of further interest later on.

In the second example here, he states that odd notes must be drawn with an up-bow:



We can find the same explanations in Germany eleven years later in the writings of **Georg Falck** [2], who provides us with our next example. At the beginning of each passage, he writes either *Abstrich* (meaning down-bow) or *Aufstrich* (meaning up-bow):



But Falck is not so clear about the second down-bow before short notes, as we can see in another, different example where he suggests starting with an up-bow or even slurring the short notes to "get it right again":



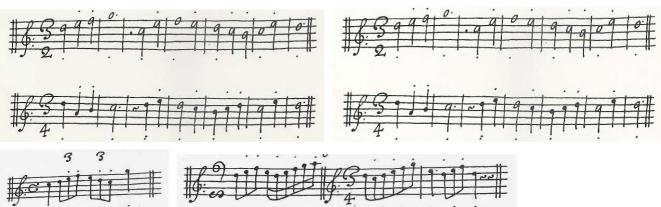
In the next example, which juxtaposes the two authors, we see that they do, however, agree completely on playing all "notes with a dot" with a down-bow, retaking if necessary:



The following example in 3/2-time (by Bismantova) explains what to do with small notes after a long one, while also already dealing with the second big question: how to play a bar of three beats.

Bismantova writes that the first beat of each bar has to be played with a down-bow, and to achieve this, he recommends the solution of one down-bow and two up-bows:



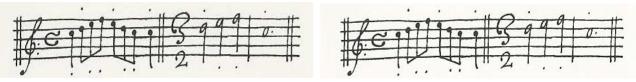


Georg Falck, on the other hand, gives more than one possible way to play the three notes in a bar: he tells us that many prefer to always play the first note with a down-bow, the second with an up-bow and the third with a down-bow, so that it becomes necessary to retake the bow before the new bar—further on, we will find this manner to be characteristic of the French.

The second way, writes Falck, is to play the three notes of the bar with a down and two up-bows, as we saw with Bismantova, and the third possibility he mentions is to draw the bow as it comes so that each second bar will begin with an up-bow. In the end, Falck does not care to take sides in this discussion as long as the intent of the composer is served, all solutions are equally possible. And he concludes that things work out best when the bowings come together nicely, not specifying whether he means the bowing in terms of individual bars or in terms of the coordination between more than one violin player.

Reading original texts from the distant past, we must often recognize that the language they use is not the same as that of our times, and that their manner of argumentation is completely different from ours. This sometimes makes it very difficult to decide whether the author really wanted to state a very special case or perhaps a small mistake was made. Bismantova's final example raises just such doubts.

After having used two other examples (not shown here) and having written over two-and-one-half pages explaining how to play triple-metre bars and triplets with down-up-up, he shows us the following example (already given with "normal" bowings as first and third line of the examples of triple-metre bars above), stating that "many modern players" would play it thus:



Before he gives this example he states that triplets, which should normally be played down-up-up, could also be played up-down-down, assuming that the triplet is on a weak beat; this could explain the second beat in the first bar above. (It should be added that according to Bismantova the two consecutive down-bows should be "one distinct from the other.")

While the first of the two triple-metre bars in Bismantova's example above could be intended to illustrate a similar case (thinking of the entire first bar as being weak), the second bar completely negates all that has was written before, as well as the following sentence, which states that a note just like this one should be played with a down-bow. So are we to assume that this is a mistake? It would perhaps have been easier to leave out this example due to its being so unclear, but I believe that it is very important to show special cases like this one in order to make clear just how much each statement can be a matter of very subjective interpretation (see also the verbal example by Playford quoted above).

A highly informative source is the Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae by **Daniel Merck** [3]. It is a tutor for bowed string instruments, these being "Violin, Pratschen, Viola da gamba und Bass." ["Pratsche" being the viola] Written explicitly for beginners by a town musician, it is set up methodically, starting with the main bowing rules which we can see in this first example ("N." stands for Niderzug or down-bow, and "A." for Aufzug or up-bow):



The next example contains a very nice implicit explanation for the up-bows after rests—Merck gives each rest its own down-bow:



Short-value notes following longer-value notes must be played with a second down-bow as shown below:





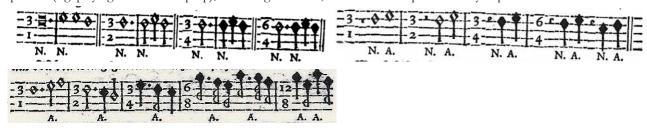


Merck remarks that some would play the examples above using two up-bows for the short-value note pairs, but the first solution (down-up, down-up) is the better one, he writes, as the latter would make the bowing "convoluted" or "knotty." Three notes of unequal value are to be played as they come (literally "bow after bow"), as we see below:



He then writes about syncopated notes, which are to be played with one bow only, distinguishing the two equal parts from each other by "jolting" the bow. The examples after the marking "Lit.B" show how to play upbeats. Merck doesn't yet call them such—his description runs as follows: cases in which there are notes at the beginning which are not enough to fill the whole bar but are followed by a bar line (a bar line not always being the rule in the notation of Merck's day).

For triple metre, Merck is very clear about the principle rule of retaking for a new bar (as in the first example) and then gives examples of all kinds of exceptions, stating in his text that, in triple metre, it is also permissible—particularly in fast tempi—to take two up-bows (e.g. playing a bar down-up-up); according to Merck, this will "come quite naturally in practice."



The last example above shows how not to slur or to play the short notes after the longer ones with another down-bow. The two A. under the last bar are probably set too much on the left by mistake and should also be located below the short quavers. Generally, it can be said that Merck is quite rigorous with his rules, and—as reading the entire tutor will reveal—knows quite a bit about the French style, writing of French *haut-contre*, *taille* and *quinte-*instruments and the "French bass" instrument (a basse de violon tuned in B-flat). But he also mentions the famous violinists Biber, Westhoff and Walther when he states that he will not provide explications, in this tutor for beginners and scholars, of terms like "spiccato" and "*Harpeggiato*", as these are used only by virtuoso players such as them.

This decidedly French-influenced writing, reflected not least in the rather consistent French bowing rules, show us that our next author—**Georg Muffat** [4]—was not the only one aware of the French habits, despite what Muffat constantly tells us in the foreword to his *Florilegium Secundum* (1698), a collection of instrumental suites.

As already outlined before, Muffat desired to explain the French way of playing. Since he studied in Paris with J. B. Lully, what he says about orchestral playing is of particular interest.

Before Montéclair's and Dupont's treatises were rediscovered and acknowledged, and figures like Merck taken into consideration, his description of French bowing was indeed the only one that received discussion.

Like his colleagues, Muffat states the first rule of always taking a down-bow on the initial note in a bar, and he adds that this is the most important rule of the "Lullists", the rule which characterises the entire difference between them and everybody else.

In the examples below, the straight vertical line stands for down-bow and the "v" for up-bow, with the dot signifying the second up -bow in a row:

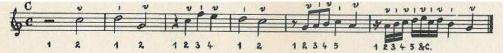


This rule must also be observed within a bar of three beats if there is an even number of notes:





Similarly to Merck, Muffat explains the up-bow, which has to be drawn after rests, with his rule of counting the rests as notes. For this he gives the following example, with the numbers under the lines illustrating what he means:

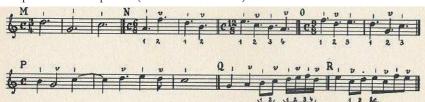


In accordance with what we have seen in the treatises of Bismantova and Falck, Muffat writes at this point that all good violinists will agree with the Lullists concerning what has been mentioned so far.

Then he comes to the bar with three beats, first describing the rule for playing triple-metre movements: down-up-down, after which one retakes the bow for the next bar. In quick movements, however, one must play one down and two up-bows. He presents examples derived from this principle:



These examples are followed by some special cases. Very interesting is his recommendation to play the first syncopated note in example P with an up-bow (we remember Falck):



In example R, Muffat shows us the important rule of taking two short notes with two up-bows. Muffat's description, however, specifies two possibilities: beginning the smaller-value notes following a long one either with a second down-bow or with two up-bows. According to Muffat, R is an example of the first option—which, as we see, is not the case and probably represents a printing error.

Muffat indicates example S as describing the second case—which it does. Example S is also important because it shows even very small note values being played with consecutive up-bows, as we will also see in the later French sources.



The following example V invites us to imagine the skilful bowing technique required to execute such bowings:



Example X shows some special exceptions to the rule of always using an up-bow after a rest:



Examples Y, Z, AA and BB show smaller notes played with an up-bow after rests and after a dotted note, as well as after a longer syncopated note—with an asterisk marking the smaller note).





Following these general explanations, Muffat gives examples of some exceptions.

He explains that in the Courante and the Gigue, as well as in other quick dances which are too fast, one can make an exception regarding the aforementioned rules as follows (the asterisks mark the exceptions):



In marking these exceptions, Muffat tells us a lot about general taste and the importance of the rules relating thereto. And it is at this point that he starts to complain about tasteless playing, especially by Germans who draw the bow without regard. And he gives a very interesting example of this: "Carelessly bowing the first note with an upwards stroke is an error that runs exactly counter to the manner of the Lullists. This happens often to the Italians and Germans in triplets, especially if the first note is smaller than the second." Taking a closer look this would, for example, mean to play the first note in a Sarabande rhythm's an upbeat.

This could also, of course, happen in a Minuet with the same pattern as in the following example, in which Muffat shows how horribly, in his opinion, the Germans and Italian would play a Minuet (line I) and how the French would play it (line II):



It must be noted that his Menuet would be very difficult to dance, seeing as it consists of only seven bars (instead of 8).

Example LL shows how it would be against the rules and against good taste to slur the small note, and the following example (MM) shows how it should be done. In NN we can see how small notes could be attached to a longer one in adherence to good taste, albeit distinguished by articulation.



I still owe the reader a mention of one more brief example which shows how short notes may be played separately (FF) or slurred (GG):



After all these detailed explanations, Muffat describes what he thinks is the most outstanding skill of the French violinists, violists and bass players, all of whom observe these rules: it is how they are able to play such oft-repeated down-bows without any unpleasantness being heard, thereby much rather adding agility, rhythm, expression and grace to their playing [5].

Before we continue on from Muffat's remarks (written to educate the—in his opinion—otherwise ignorant Germans and Austrians

on French performance practise) to Michel Pignolet de Montéclair, one of the outstanding French masters himself, chronology would suggest quoting some English treatises which bowing indications stand somewhere between the Italian and the French traditions. Following the Restoration in 1665, England was strongly influenced by the French way of making music—particularly due to the special nature of the relationship between the English court and the French one. On the other hand, there were many Italian (and also German) violinists who were becoming famous in London.

One of them was **Gasparo Visconti** [6], of Cremonese origin, who in 1706 published a violin tutor containing valuable bowing indications: [7]

in the midst of his description of the scale, we find at the end of the page two the phrase: "But it is requisite for the Learner ... that the first Note of every string must be drawn with a down-bow," speaking about just how to play a scale on the violin. But the important indications begin on page 7 with the Chapter "The Methode of Bowing in Common Time":

After mentioning the general difficulty of giving rules, he states:

"At the beginning of many Lessons you will meet with an odd Note excluded from the others by the First Bar; which must be always struck with an up-bow, the next with in the Bar is to be drawn with a Down-Bow; and whenever there is an equal Number of Minims, Crotchets or Quavers, compris'd within the same Bar, proceed in drawing one Bow Down and the other Up Continually; but if Three, Five, Seven, or any other odd Numbers are found there in, then 'tis requisite that some Two of them be play'd with Two Down or Two Up-bows both together;

Lastly in case there are Two, Four, or more Quavers tied together, be sure to Play off the First of them with a Down-bow. The same thing is to be observed with Semiquavers when they agree in equall manner, as you may more plainly apprehend by the ensuing example, wherem the Letter (u) is set under those Notes which require an Up-bow, and (d) under those Notes which are drawn downwards."



As these examples contain no slurs, we have to take the expression "tied together" to mean notated under one beam, as in bar 4 of the first example. And the first sentence of his description gives the indication to play an upbeat consisting of a single note with an up-bow

The most interesting information can be found within the example itself:

First, we see in bar two of the initial example—as well as throughout both lines—all dotted rhythms being played with two downbows. This is extraordinary, because especially (but not only) in French music, a dotted rhythm stands for the strong articulation which characterises a proud rhythm so typical of the baroque idiom. After Visconti, we must wait until the treatise by Leopold Mozart [8] to once again find dotted rhythms bowed in a single stroke with or without articulation (this not being specified in Visconti's example).

Second, two quavers or semiquavers after a longer note are often played with two up-bows (bar three of the first example, bar one of the second, and bars one, two and three of the third example).

Third, Visconti shows his Italian origins when he recommends playing two down-bows in a row in bar four of the first example (first and second notes), resulting in a very instrumental pattern akin to that of wind instruments. The same occurs in bar three of the final example, where he follows the rule of beginning a series of short notes with a down-bow (to be found in the quotation from the treatise provided above).

Fourth, it can be seen in the first two examples that Visconti did not consider it important to play the final note with a down-bow.

In all of these four examples, we see various possible bowings for similar cases which are not explained systematically. While this may seem disconcerting to us today, we must remember that the mindset of the present is different from that of a person writing over 250 years ago.

On the next page Visconti goes on with "An Example of Bowing In Triple Time."

"When three Minims are included within one Bar the first must be struck with a Down - bow, and the two last with Up - bows; or



otherwise you may play off the first with a Down-bow, the second with an Up-bow, and the third again with a Down - bow. But in playing you will soon perceive the first direction to be the best, in regard that this means the following Bar will begin more smooth with a Down-bow.

When three Crotchets are found in a Bar, you must draw the Bow downwards for the first, upward for the second, and continue so to do alternately. But if four Quavers follow a Bar of three Crotchets, then strike the first Crotchet with a Down-bow and the other two with Up-bows; to the end that you may more conveniently begin the four Quavers in the next Bar drawing your Bow downwards, as it appears from the Example."

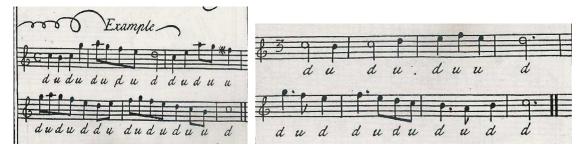


After having read these indications, the example rather surprisingly often proposes the "down-up-down, down" version. It seems to been taken for granted in cases of irregular notes, as in bars two to three and three to four of the first example, and nearly everywhere in the second example.

On the other hand, the up-bow on the first beat of bar seven in the second example is difficult to understand after reading the explanation quoted above—were it not for the fact that this up-bow could be viewed as supporting an (assumed) phrasing in which the first beat of the seventh bar is to be light.

In conclusion, we can say that Visconti provides very interesting indications which seem to be somewhere nearer to Falck and even to Muffat than to his compatriot Bismantova, which can be explained by the influence had on Visconti by the English style, which was full of French inflections.

What also makes this tutor especially important is the fact that it was reprinted in 1715 without crediting the author [9], and that a second reprint of sorts was contained in **Peter Prelleur**'s *The Modern Musick-master* of 1731 [10], where the text is identical but the examples are slightly different:



As the tutor reprinted in the anonymous 1715 edition is so strongly connected to the one written by Visconti and then reprinted within Prelleur's tutor, I prefer to point out the few differences of Visconti and Prelleur in the examples above right now, all the while emphasizing that Prelleur's *The Art of Playing on the Violin* was printed as late as 1736, when Geminiani with his rather different ideas about bowing (as we will see later on) had already been in London for 22 years. In light of the year in which Prelleur's tutor was published, the many consecutively drawn down-bows are extremely interesting—also because this treatise was printed outside of France. And the examples in Prelleur's print are even more straightforward and convincing, leaving out the contradictory bars of Visconti's example. His (Prelleur's) examples perfectly underline the explanation for playing small notes after a long one in two ways, either as two up-bows (as in example one, bar five) or as two down-bows (as in the first example, bar four), and they provide clear indications according to which one should retake in triple time with the aim of starting the next bar with a down-bow—with the exception of three equal notes being bowed down-up-up.

The only bar that does not conform neatly to this clear statement is the third bar of the first example: a very special solution in which one plays two up-bows in a row in order to get back to a down-bow on the next bar.

(Continua a pagina 15)



#### "Mira Lilla gentile", una nuova cantata di Haendel

Renato Criscuolo

Il fondo Pisani della biblioteca del Conservatorio di musica "Vincenzo Bellini" di Palermo contiene due interessanti e misteriose nuove fonti haendeliane, consistenti in una cantata ancora non inserita nel catalogo HWV in duplice versione. Tale cantata, intitolata Mira Lilla gentile prevede una versione per soprano, violino obbligato e basso continuo [1] e un'altra versione per soprano, violoncello obbligato e basso continuo [2]. Si tratta in realtà di un'unica cantata: l'unica differenza sostanziale tra la versione con violino obbligato e quella con violoncello è la parte dello strumento solista, che in quest'ultima versione appare trasposta un'ottava più bassa.

#### Il fondo Pisani

Nel 1831 il barone Pietro Pisani donò al Collegio di Musica di Palermo (poi diventato l'odierno Conservatorio di Musica "Vincenzo Bellini") un ingente fondo di musica manoscritta, che ancora oggi costituisce il nucleo più pregiato della biblioteca dell'Istituto.

Il barone Pisani rappresenta una delle figure più interessanti della vita musicale panormita tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo. Avviato dal padre alla carriera giuridica, Pietro non seppe resistere del tutto al richiamo di una vocazione artistica, ovviamente osteggiata dal genitore. Nel 1785 sposò la giovane aristocratica Maria Antonia Texeira Albornoz, i cui meriti vocali avrebbero ispirato l'ode La vuci all'amico di famiglia Giovanni Meli. Una coppia così sensibile all'arte dei suoni non potè che istruire il proprio figlio al meglio, quasi a soddisfare il suo desiderio di una fulgida carriera musicale. La morte prematura (a soli ventidue anni) non impedì al rampollo di avere una solida preparazione musicale: lo testimonia il trattatello di estetica musicale Sul dritto uso della musica strumentale, dato poi alle stampe postumo, dove il giovane esprime la subordinazione di questa alla vocalità. È proprio al bel canto che il Pisani junior indirizzò maggiormente i propri studi. Infatti, il fondo di musica manoscritta citato, contiene in prevalenza cantate a voce sola e duetti. Un'annotazione manoscritta, incollata al piatto interno dell'ultimo volume del fondo, ci dice che la raccolta è stata "[...] incominciata per avere in compendio un saggio delle composizioni di tutti quei Maestri di Musica che fiorirono nel principio di questo secolo cioè del decimottavo allorchè la Musica si sosteneva più per fondo di contrapunto, che per il naturale estro, che è quanto dire prima che all'occasione di Metastasio, Pergolese e Jommelli avessero dato principio e fine a questa scienza. [...]".

È impossibile però fissare l'epoca di ognuno di questi compositori di musica avvegnachè sono eglino indegnamente rimasti nell'oscurità ed altro non sen'a potuto sapere, malgrado tutte le diligenze Siamo di fronte a sofferenze amorose, che vengono penosamente adibite, che il solo nome e che i medesimi [h]anno vissuto nel cominciare di questo secolo quando si preparava la gran rivoluzione nella Musica!

Se il barone Pisani non riuscì sempre a risalire alle biografie di compositori ai quali oggi i dizionari e le enciclopedie possono dedicare diverse pagine, c'è da dire che la sua indagine non si limitò esclusivamente a fonti palermitane: un lungo soggiorno partenopeo permise al nobile di raccogliere diverse informazioni sui compositori, oltre che numerosi manoscritti di provenienza sia napoletana che romana e che ancora oggi costituiscono i pezzi migliori del fondo Pisani.

Probabilmente è tra questi manoscritti di provenienza romanonapoletana che si può collocare la cantata Mira Lilla Gentile, presente insieme ad altre cantate di Haendel già conosciute: Un'alma innamorata, Sarei troppo felice, Sé pari è la tua fé col foco del mio sen, Oh numi eterni.

È interessante però sapere che, nonostante la discreta presenza haendeliana nel fondo Pisani e nonostante le rappresentazioni mozartiane a Palermo di Così fan tutte e de Il flauto magico che egli stesso caldeggiò, il barone non aveva grande stima dei compositori d'oltralpe che, dichiarava, erano calati nel nostro paese «per far bottino della preziosa musica italiana, della quale poi non seppero far buon uso».

Tra gli altri autori rappresentati nel fondo ricordiamo un discreto numero di compositori di scuola napoletana (oltre ad Alessandro Scarlatti ricordiamo Giacomo Facco, Leonardo Leo, Francesco Mancini, Nicola Porpora e Domenico Sarro), di scuola romana (Alessandro Stradella, Giovanni Lorenzo Lulier, Quirino Colombani), ma anche diversi compositori di scuola veneta o emiliana, quali Giovanni Bononcini e Marcantonio Ziani.

#### Analisi degli elementi interni

Mira Lilla gentile è composta da tre arie, ognuna delle quali è preceduta da un recitativo. Le arie sono tutte e tre col da capo, e presentano una parte A, soggetta al da capo, decisamente più lunga della

Delle tre arie è la prima Non dar più pena o cara ad essere di dimensioni maggiori delle altre due. La prima e l'ultima aria presentano la parte di strumento obbligato che si alterna alla linea del canto, mentre nel caso della seconda aria è il basso continuo ad avere velleità concertanti. Anche il recitativo che la precede Mira Lilla gentile è assai più lungo degli altri due: esso inizia in Si minore, "tonalità di impianto" della cantata, e, grazie a un'enarmonia, modula nella lontana tonalità di Do minore, che sarà propria della prima aria.

Il testo del primo recitativo è il seguente:

Mira Lilla gentile Mira quel verde prato Che con ridenti fiori Fanno vaga corona All'amen colle Ed armoniosi augelli Con soavi accenti Tutti brillan di gioia E io fra catene d'amor E fra tormenti!

contrapposte all'armonia e alla bellezza del paesaggio arcadico in cui l'anonimo poeta ambienta la sua infelice storia d'amore. A circa metà del recitativo avviene la modulazione a Do minore, che sembra essere qui allegata alle sofferenze e ai sospiri dell'amante

Questi saranno magistralmente espressi dal compositore nell'aria successiva Non dar più pena o cara in cui una lunga introduzione strumentale precede l'ingresso della voce solista. Lo strumento obbligato disegna figurazioni idiomatiche per esprimere sospiri e sofferenze, quali scale discendenti con note legate a due, ampi salti, cromatismi etc. che rendono la parte dello strumentista (sia

vole difficoltà tecnica.

Il testo della prima aria è il seguente:

Non dar più pena o cara A un cor che tanto ama E per te more Gemendo ogn'or sospira Ch0altro da te non brama Che darti il core.

La preghiera dell'amante infelice non avrà presa sulla bella Lilla: nel recitativo successivo Ferma deh ferma o bella il poeta scongiura la donna di rimanere, la quale, per tutta risposta, gira i tacchi e abbandona lo sfortunato spasimante. Ecco il testo

> Ferma, deh ferma o bella Dove giri le piante Ferma per pietà! Ascolta almeno un cor Che tutto fedeltà langue e sospira O Dio! Già la Bella sparì Sparì l'infida Né vi è chi dà soccorso Al dolor mio

L'aria successiva, in Sol maggiore, è un aria" consolatoria": il poeta impone al suo cuore di consolarsi e di guarire la ferita del suo cuore:

> Consolati mio core, discaccia quel dolore che l'alma ti piagò. E spero che Amore Vendicarà quel core Che infido m'oltraggò

La veemenza del sentimento, autoimposto con la forza, è data dall'incisività del tema, esposto dagli strumenti del continuo: lo strumento obbligato in questo caso tace, anche se, nel caso della versione per violoncello obbligato, la parte presenta notevoli elementi idiomatici propri della scrittura violoncellistica. Il poeta è però irrimediabilmente innamorato: nel recitativo seguente Sogno o sono desto egli maledice a morte la gentile Lilla, salvo poi pentirsi e chiedere agli Dei di morire egli stesso al posto dell'amata:

> Sogno o son desto? Già mi lasciò l'infida e dispietata Già più non la rimiro, saettatela o dei se giusti siete! Ma no! Fermate! Il mio cuor trafiggete ed impiagate! Viva la bella: io sol morir dovrò Ma non già quella!

L'aria seguente, nuovamente in Si minore, è costruita su un ritmo ternario e ha andamento di danza. Il testo ha il sapore di insana vendetta: il poeta vuole morire per la bella Lilla e non muterà la sua decisione neanche se l'amata si pentisse e ritornasse da lui.

> Bench'infida tu mi fuggi Bench'ingrata mi disprezzi Pur per te morir vorrò. E se poi dirai pentita: «Idol mio son la tua vita!» Pur per te morir vorrò

esso un violinista o, a maggior ragione un violoncellista) di note- Tutte e tre le arie, come già anticipato, presentano una forte asimmetria tra la parte A e la parte B, che si presenta quasi sempre ridotta a poche battute.

#### Analisi degli elementi esterni

Le due versioni di Mira Lilla gentile occupano due diversi volumi del fondo Pisani: il decimo contiene la versione con violoncello obbligato e l'undicesimo quella per violino obbligato. La carta su cui le due versioni della cantata sono scritte è la medesima e presenta in entrambi i casi una filigrana: SP, di difficile identificazione.

Le mani dei copisti delle due versioni della cantata sono invece decisamente differenti: la mano A, responsabile della copiatura della Mira Lilla per violoncello, è autore della copiatura di diverse cantate del volume 11 del fondo Pisani, mentre la mano B, autrice della copiatura della versione con violino obbligato, la ritroviamo nel volume 10 del fondo Pisani, responsabile della copiatura di una cantata di Porsile.

In entrambe le versioni la cantata è detta del Sigr. Federico Hendel (sid), grafia che ricorda molto quelle di altre opere haendeliane del periodo napoletano.

Mira Lilla gentile non è l'unica cantata haendeliana presente all'interno del fondo Pisani: in esso infatti si trovano copie di Un'alma innamorata, Sarei troppo felice, Ninfe e pastori (prima versione), Se pari è la tua fè (prima versione) e O Numi eterni (La Lucre-

È proprio al periodo napoletano di Hanedel (1708) che si può ipotizzare risalga Mira Lilla gentile e non solo per la grafia del cognome del compositore, ma anche perché, come si vedrà nella storia della cantata, fu a Napoli che il barone palermitano Pietro Pisani acquistò gran parte delle musiche del fondo, e lo conferma anche la presenza, nel fondo, di una maggioranza di autori napoletani o attivi a Napoli nel primo Settecento: Francesco Mancini, Giuseppe Maria Orlandini, Antonio Orefice e Alessandro Scarlatti.

#### Violino o violoncello?

Le diverse mani di copisti responsabili delle due versioni di Mira Lilla gentile potrebbero suggerire che una delle due versioni sia l'originale e l'altra una trascrizione per un altro strumento. Ma quale delle due è l'originale? Non è un quesito facile da risolvere. In primo luogo c'è da dire che la versione per violoncello richiede un livello tecnico violoncellistico decisamente elevato e assai improbabile per una composizione del 1708 o comunque dell'inizio del XVIII secolo. Sarebbe assai difficile pensare a una realizzazione violoncellistica di Mira Lilla gentile senza l'uso del pollice-capotasto, tecnica che nacque non molti anni dopo ma che non si affermò nell'uso comune se non negli anni ventitrenta del XVIII secolo. In alternativa si può utilizzare un violoncello a cinque corde, soluzione che chi scrive ha personalmente adottato. Tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo, periodo nel quale il violoncello era da poco nato dall'evoluzione del basso di violino, resa possibile anche grazie all'invenzione delle corde filate in argento, non era raro trovare strumenti a cinque corde che permettevano un notevole ampliamento verso l'acuto del registro del violoncello, senza per questo richiedere l'invenzione e l'utilizzo di tecniche particolari. Pertanto non è da escludere che la versione per violoncello possa essere quella originale, e a sostegno di tale affermazione si potrebbe addurre che lo strumento basso sia certamente più adatto a rendere gli affetti che predominano nella cantata. La versione per violino sarebbe quindi dovuta al fatto che la parte per violoncello di Mira Lilla gentile sia veramente molto difficile,



anche qualora si utilizzi uno strumento a cinque corde: ecco quindi che la si trascrive per violino, strumento assai più abituato a una scrittura di tipo virtuosistico.

D'altro canto si potrebbe anche pensare che sia la Mira Lilla per violino ad essere la versione originale, e a conferma di ciò si potrebbe addurre il maggior uso del violino solista che Haendel fa nella sua produzione italiana, e in generale (il violoncello solista sarà usato dal grande Sassone solo quando, una volta giunto a Londra, verrà a contatto con il grande virtuoso italiano Andrea Caporale) e che quindi la versione per violoncello sia una riduzione da utilizzare nel caso manchi un violinista disponibile: si ricorda infatti che, nelle cantate da camera dell'inizio del XVIII secolo, il violoncello è utilizzato comunque per l'esecuzione del basso continuo e un suo utilizzo solistico avrebbe potuto sostituire quello di un altro strumento che invece avrebbe dovuto essere aggiunto appositamente. In caso di mancanza del violinista dunque, la sua parte avrebbe potuto essere suonata dal violoncellista, normalmente impiegato per l'esecuzione del basso continuo.

Una riflessione a parte merita l'aria centrale, quella che non prevede l'utilizzo di strumenti obbligati. C'è da dire che la scrittura del continuo di detta aria è estremamente concertante e presenta caratteristiche idiomatiche proprie della scrittura violoncellistica, soprattutto nei bariolages su due corde. Purtroppo questo non ci fornisce alcuna prova decisiva su quale delle due versioni sia l'originale: nel caso infatti la prima versione sia stata quella per violoncello, l'aria centrale prevederebbe una scrittura all'unisono tra lo strumento basso concertante e il continuo, effetto non raro nel primo Settecento. Un'originale per violino obbligato invece fonderebbe la sua legittimità sulla profonda diversità di scrittura sussistente tra la parte per strumento obbligato della prima e della terza aria e la parte di continuo concertante della seconda aria, che sarebbe dunque l'unica destinata al violoncello.

Purtroppo dunque non è possibile stabilire con un buon margine di sicurezza quale delle due versioni sia l'originale: solamente ulteriori ritrovamenti potrebbero definitivamente chiarire questo piccolo mistero.

#### Storia e bibliografia di Mira Lilla Gentile

Entrambe le versioni di Mira Lilla gentile si trovano all'interno del fondo Pisani della biblioteca del Conservatorio di Palermo e sono le uniche fonti conosciute di questa cantata. Il fondo Pisani fu donato alla biblioteca del Conservatorio dai discendenti del barone Pietro Pisani (morto nel 1831). Il barone, alla fine del XVIII secolo, acquistò a Napoli una serie di cantate di autori all'epoca ritenuti degni di essere studiati, al fine di completare la formazione musicale del figlio, che si dilettava di canto. Mira Lilla gentile fu citata da Malcom Boyd nel suo articolo Handel's Italian Cantatas: Some New Sources . Boyd dedica una parte dell'articolo al fondo Pisani e a Mira Lilla gentile, di cui fornisce una concisa analisi. Lo studioso ritiene che ci siano buone possibilità di riconoscere Mira Lilla gentile come un'autentica nuova cantata haendeliana, data l'elevatissima qualità della musica; egli costata anche però che in Mira Lilla gentile non vi sono autocitazioni di altre cantate, opere o oratori, estremamente frequenti nell'Haendel del periodo italiano.

Anthony Hicks nell'articolo *Handel's Early Musical Development* [3] suggerisce, tra gli elementi caratterizzanti della produzione giovanile italiana di Haendel, uno spiccato uso del cromatismo, caratteristica che in *Mira Lilla gentile* trova massimo sviluppo

nell'aria finale *Bench'infida tu mi fuggi*. Sempre quest'ultima aria ha l'indicazione di tempo *Amoroso*, più unica che rara nella produzione del Sassone.

A parte gli studi citati, Mira Lilla gentile è giaciuta per più di duecento anni, perfettamente catalogata e inventariata, nella biblioteca del conservatorio di Palermo. È grazie ai musicistiricercatori Renato Criscuolo e Valerio Losito che, con la "complicità" del bibliotecario Dario Lo Cicero, che Mira Lilla gentile è stata ri-tirata fuori dall'oblio e riportata nelle sale da concerto, nell'ambito del repertorio dell'ensemble barocco con strumenti originali MVSICA PERDVTA. Se la versione con violino obbligato ebbe una solitaria ripresa nel 1985 ad opera di Fabio Biondi (violino solista), che, insieme ad altri collaboratori, diede luogo a un'esecuzione a Palermo in un palazzo privato, la versione con violoncello obbligato è stata eseguita per la prima volta in tempi moderni a Capri, il 26 Luglio 2008 nell'ambito della rassegna I Concerti di Capri, diretta dal M° Simonpietro Cussino. Nell'ambito del concerto è stata eseguita anche la versione per violino ed altre musiche anonime attribuibili al compositore Sassone.

Alla prima esecuzione hanno partecipato, all'interno dell'ensemble con strumenti originali MVSICA PERDVTA, Arianna Vendittelli (soprano), Valerio Losito (violino barocco solista), Renato Criscuolo (violoncello barocco solista), Daniele Del Lungo (violino barocco), Luca Marzetti (violone e contrabbasso barocco), Simone Vallerotonda (tiorba) e Roberto Caravella (arciliuto).

Nel Novembre 2012 è stato pubblicato infine, dall'etichetta olandese Brilliant Classics, il cd Handel, Italian Cantatas, world premiere recordings (Brilliant Classic 94426), contenente entrambe le versioni di Mira Lilla gentile, oltre alla cantata anonima La caduta di Icaro, che ha lo stesso testo della cantata di Haendel Tra le fiamme (Il consiglio) HWV 170. La voce solista è quella del soprano Valentina Varriale, accompagnata dall'ensemble barocco MVSICA PERDVTA (Monika Toth e Danuta Zawada violini, Jasmina Capitanio viola da gamba, Luca Marzetti contrabbasso e violone, Michele Carreca arciliuto, Carolina Pace flauto dolce e oboe, Alberto Bagnai clavicembalo e flauto dolce e Renato Criscuolo violoncello barocco, violoncello a cinque corde e direttore artistico del progetto). Questa incisione ha rappresentato, per l'ensemble MVSICA PERDVTA. il completamento del progetto iniziato con il rinvenimento di questa magnifica cantata.

#### Note

- [1] I-PlC pisani 11 cart 2r-15v
- [2] I-PlC pisani 10, carte 1r-14r
- [3] Anthony Hicks: Handel's Early Musical Development, PRMA, ciii (1976-77), 86



(Continua da pagina 11)

#### Note

- [1] Bartolomeo Bismantova (1675–1694), Compendium musicum, Ferrara 1677, "Regole per accordare e suonare il Violino", p. [112] ff
- [2] Georg Falck (1630–1689), Idea bona Cantoris, Nuremberg 1688, p. 191 ff
- [3] Daniel Merck (1650–1717), Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae. Das ist: Kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da gamba und Bass gründlich und leicht zu erlernen seye, Augsburg 1695, Caput V "Wie man sich mit dem Bogen verhalten sole" ("How to behave with the bow"), Caput VI "Von Proportione Tripla" ("About the Triple Metre"), folios B–B3
- [4] Georg Muffat (1653–1704), preface to Florlegium secundum, Passau 1698, "II. Plectrum. Wie man den Bogen führen soll"
- [5] Georg Muffat (1653–1704), preface to Florlegium secundum, Passau 1698, "II. Plectrum. Wie man den Bogen führen soll"
- [6] Gasparo Visconti (1683–1731), Nolens volens, The third Book for the Violin, Being an Introduction for the Instruction of Young Practisioners on that Delightfull Instrument.... By Seignr. Gasperini, London 1705, p. 2 and p. 7 ff
- [7] According to Malcolm Boyd and John Rayson (Early Music, July 1982, p.329) his bowing indications are very similar to the earlier violin tutor of John Lenton (*The Gentlemen's Diversion or Violin Explained*, London 1693), which is to be one of the earliest violin tutors ever. Especially his examples "Of Bowing in Tripla Movements" are nearly in all particularities copied by Visconti. Unfortunately I couldn't yet get hold of the whole content of John Lenton's very interesting violin tutor in order to integrate it within this article. [8] Leopold Mozart (1719–1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, example for dotted rhythm: p. 142, example 29; example for a dotted rhythm still not slurred on p. 75 §13
- [9] Anonymus, VI Book of Nolens Volens, or The most Compleat tutor to the Violin, Being an Introduction to Learners on the Instrument Digested in the most plain & easy Method yet Extant, London 1715
- [10] Peter Prelleur (before 1728 ca.1755), "The Art of Playing on the Violin" in *The Modern Music-master, or the Universal Musician*, London 1731, p. 8 ff

#### (Continua da pagina 1)

venzione. Senza contare la diffusione di alti valori culturali e didattici che sono compresi nei fini istituzionali e di missione. Il documento è disponibile sul nostro sito internet.

Una seconda riflessione riguarda la nostra rivista RECERCARE. Sempre in merito di finanziamenti pubblici, abbiamo appreso che da quest'anno il MiBAC per mancanza di fondi non sovvenzionerà più le riviste scientifiche. Questo mancato finanziamento, che se pur minimo ci aiutava nella stampa della rivista, è arrivato proprio in coincidenza con un importante traguardo, raggiunto grazie al lavoro di Arnaldo Morelli, e mi permetto di dirlo, il mio sostegno entusiasta: RECERCARE è da pochi mesi reperibile su JSTOR, il portale che raccoglie e permette di leggere e scaricare gli articoli di tutte le maggiori riviste scientifiche a livello mondiale. Ci tengo a sottolineare che la nostra è l'unica rivista musicologica italiana che ha avuto questo riconoscimento. La direzione di JSTOR ha anche voluto rendere disponibili tutti i numeri de "Il Flauto Dolce", la nostra storica rivista che fino agli anni '80 ha raccolto i contributi di tanti studiosi della prassi esecutiva. Per questo traguardo dobbiamo ringraziare anche coloro che hanno ideato e promosso la rivista nella sua prima fase: Giancarlo Rostirolla e Marco Di Pasquale. C'è dunque da augurarsi che in futuro il MiBAC renda di nuovo disponibili delle risorse per iniziative che come questa fanno onore alla cultura italiana.

Vorrei infine condividere un pensiero personale su Barbara Sparti, che purtroppo ci ha lasciato il 17 giugno scorso. Preferisco non dilungarmi qui sulle qualità professionali di coreografa e di storica della danza perché verranno senza dubbio trattate compiutamente in un contesto più adeguato: basti dire per ora che, essendo lei piuttosto schiva sulla sua attività, abbiamo avuto una conferma della fama mondiale che la circondava vedendo le reazioni che si sono levate al momento della sua scomparsa. Conoscevo Barbara fin da quando ero un giovane liutista che aveva molto da imparare e lei già un'affermata coreografa che con i suoi spettacoli di danza rinascimentale contribuiva ad animare una vita musicale romana diffusa e varia che oggi, c'è poco da fare, non esiste più. Maturando musicalmente, col tempo ho avuto modo in tantissime occasioni di confrontarmi con lei fino a stringere un bel rapporto di amicizia, di collaborazione, di scambio di opinioni e informazioni. Ho così potuto apprezzare la sua forza di volontà nel voler penetrare a fondo i suoi argomenti di studio ma anche la sua generosità e disponibilità al confronto. Abbiamo poi lavorato insieme tanti anni come membri del comitato direttivo della FIMA, rapporto che è continuato quando sono stato eletto presidente. Anche in questo contesto, dove si trattavano questioni più concrete, Barbara ha dimostrato sempre quel suo senso pratico che potremmo dire 'anglosassone' e che significa affrontare le cose senza giri di parole, con sincerità e mirando alla soluzione più diretta ma senza dimenticare un profondo senso della giustizia e dell'onestà. Barbara è stata insegnante dei corsi di Urbino fin dagli inizi della sua carriera: e certamente ha contribuito a creare e consolidare la loro fama nel mondo, ma anche a caratterizzarne l'atmosfera. Senza di lei non sarà più la stessa cosa. Andrea Damiani



<b>/</b>							
(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 2012 versando la quota di € a mezzo:							
B /							
□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 2012

Quota rinnovo ordinario con il ricevimento del solo Bollettino							€ 25
Quota rinnovo ordinario con il	ricevim	ento di tı	itte le pu	ıbblicazi	oni edite	nel 2013	€ 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 2010. 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.

#### 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