

Emilia Fadini
Maria Antonietta Cancellaro

L'ACCENTUAZIONE IN MUSICA

*Metrica classica e
norme sette-ottocentesche*

RUGGINENTI

Indice

Premessa VII

I	ACCENTO MUSICALE E ACCENTO VERBALE.....	1
II	LE QUESTIONI METRICHE	7
	Tesi e arsi.....	8
	Ritmo e metro	15
	Metro e piedi metrici.....	19
	Le origini della moderna battuta, mensuralità e fraseggio.....	22
	Esemplificazione dei piedi metrici.....	30
	<i>Trocheo</i>	30
	<i>Giambo</i>	32
	<i>Dattilo</i>	34
	<i>Anapesto</i>	35
	<i>Spondeo</i>	39
	<i>Anfibiaco</i>	42
	Silenzio e cesure	56
III	LE NORME.....	59
	Accentuazione regolare	59
	<i>La prima di due note legate</i>	62
	<i>La prima di raggruppamenti</i>	64
	<i>Nota buona / Nota cattiva</i>	71
	Accentuazione irregolare	74
	<i>Appoggiature</i>	74
	<i>Appoggiature lunghe</i>	75
	<i>Appoggiature brevi</i>	76
	<i>Sincopi</i>	77
	<i>La nota più alta e più profonda</i>	81
	<i>La prima nota della legatura</i>	82
	<i>Note lunghe e note lunghe tra note brevi</i>	85
	<i>Gradi disgiunti</i>	87
	<i>Note cromatiche, modulanti, estranee all'armonia</i>	89

<i>Cadenze evitate e note che preparano cadenze perfette</i>	92
<i>Accordi dissonanti</i>	93
Varietà dell'accentuazione.....	95
<i>Riferimenti bibliografici</i>	113
<i>Indice degli esempi musicali</i>	123

PREMESSA *

Con il presente lavoro intendiamo affrontare un aspetto importante della prassi esecutiva settecentesca – l’accentuazione in musica – basandoci sullo studio delle norme redatte nel secolo XVIII e nei primi decenni del XIX. Poniamo, inoltre, una particolare attenzione ai rapporti esistenti tra prassi musicale e metrica poetica ritenendo che l’accentuazione, intesa come modalità di organizzazione della frase musicale, sia condizionata non solo da fattori di natura ritmico-armonica ma anche da principi propri della metrica, *arte della misura*, che regola la composizione dei versi poetici.

I trattati musicali settecenteschi costituiscono un prezioso patrimonio sia per la comprensione delle regole utili per una buona esecuzione musicale sia per una riflessione sulla consanguineità della musica con le altre arti.

Va innanzitutto sottolineata la sorprendente quantità di scritti sulla musica prodotti nel Settecento; mai fino ad allora la musica era stata oggetto di tanto discutere, teorizzare e polemizzare. Si sviluppa fortemente lungo il secolo la ricerca musicale critica e storiografica, fioriscono le riviste esclusivamente musicali¹ e vengono pubblicati vari compendi di storia della musica impostati secondo i moderni criteri di scientificità. Vediamo inoltre, notevolmente incrementata la stesura di testi teorici, di trattati che si occupano dei problemi della prassi esecutiva e che forniscono al lettore una ricca serie di istruzioni, consigli e norme utili all’esecuzione della musica del tempo nel rispetto dei vari gusti compositivi nazionali.²

* Questo lavoro è il risultato di tante riflessioni e scambi di idee maturati in numerosi incontri seminariali con allievi e colleghi. Ringraziamo in modo particolare per i loro preziosi suggerimenti: Angela Annese, Alda Bellasich, Marco Farolfi, Diego Fratelli, Massimo Gentili Tedeschi e Anelide Nascimbene.

¹ Nascono in Germania periodici musicali come i settimanali «Der kritische Musikus» di Amburgo, dal 1734 al 1740 diretto da Johann Adolf Scheibe e «Der Kritische Musikus an der Spree» di Berlino, fondato e diretto da Friedrich W. Marpurg per il biennio 1749-50.

² Nella trattatistica settecentesca viene comunemente accettata la classificazione della coeva produzione musicale in tre principali stili o gusti: francese, italiano e tedesco.

Cresce il numero dei trattati pubblicati e al tempo stesso cambia il modo di redigerli; le norme vengono codificate in maniera sempre più chiara, esaustiva e puntualmente esemplificate. I testi, che tendono ad essere organizzati come manuali sistematici di pratica consultazione, offrono al lettore non solo le istruzioni per suonare correttamente uno strumento ma anche gli elementi critici necessari per valutare e comprendere una giusta interpretazione musicale.

Durante tutto il Settecento, in Europa, l'interesse del pubblico e degli uomini di cultura era rivolto principalmente al popolare e celebratissimo patrimonio operistico che offuscava e adombrava la musica strumentale.

La *querelle* che vedeva contrapposta l'opera italiana a quella francese e che occupava quasi completamente il panorama critico e teorico europeo, era in realtà basata su contenuti più estetico-filosofici che meramente musicali. Furono, infatti, i filosofi, i saggisti e i letterati, soprattutto francesi, ad accendere la polemica contrapponendo il gusto francese a quello italiano, impostando il dibattito prevalentemente su basi ideologico-filosofiche.³ Gli stessi sostennero, rifacendosi all'origine comune di musica e linguaggio, l'"insignificanza" della musica strumentale, la sua incapacità comunicativa ed espressiva in quanto svincolata dalla parola. Eppure la musica strumentale, oltre a ricavare dal teatro d'opera spunti preziosi, acquista lungo il secolo una sua impronta, un'autonomia, che le consentirà di competere con l'opera. Gli strumenti raggiungono un livello di protagonismo pari a quello dei personaggi teatrali, sviluppando caratteri paragonabili a quelli delineati nei libretti operistici. La musica strumentale, in concerto, crea "spettacolo", esprime sentimenti, diverte; la magica bravura tecnica degli esecutori sbalordisce e, fatto ancora più importante, la struttura stessa delle composizioni diventa narrazione, nel senso che viene concepita quasi come un'azione scenica, acquistando dimensioni sempre più ampie e arricchendosi di situazioni fortemente contrastanti.

Nella cultura tedesca venne radicandosi un intenso dibattito sui differenti aspetti della musica strumentale e sui problemi tecnici relativi sia alla composizione sia all'esecuzione musicale. Erano in prevalenza i compositori di musica strumentale quelli che scrivevano e dibattevano sulla musica e tutti, pur in assenza della parola, facevano riferimento alla teoria degli affetti, al rapporto tra retorica e musica, alla possibilità di imitare e comunicare sentimenti. Il pensiero musicale settecentesco si alimentò in particolare di alcune

³ Cfr. Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi 1991²; *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT 1986.

idee portanti: la teoria degli affetti,⁴ il rapporto tra espressione musicale ed espressione verbale e la relazione tra retorica e musica.⁵

Come l'attore non troverà mai nei testi che recita le indicazioni relative alla pronuncia e alla gestualità, così il musicista dovrà ricorrere all'uso di accorgimenti ed espedienti esecutivi che non troverà scritti nella partitura musicale. Tali accorgimenti sono necessari alla comunicazione dei contenuti espressivi del discorso musicale; alcuni di questi formano appunto l'oggetto del presente lavoro.

Le norme prescritte nei trattati sono redatte e motivate alla luce di tali principi che rimarranno fondamentali e ancora validi nella tradizione musicale successiva al Settecento; per questo motivo consideriamo le norme settecentesche utili non solo per l'interpretazione del repertorio barocco e classico ma per l'esecuzione della musica *tout-court*.

Per l'esemplificazione delle norme relative all'accentuazione musicale in questa sede utilizzeremo principalmente i testi che affrontano l'argomento con maggior dovizia di particolari, appartenenti, non a caso, all'aria culturale tedesca. E precisamente i metodi di:

⁴ La «teoria degli affetti» (*Affektenlehre*) poggia sull'assunto che lo scopo della musica è quello di esprimere e descrivere affetti – ovvero sentimenti e passioni – individuando un rapporto specifico tra i singoli affetti e i rapporti armonici, gli effetti ritmici e le cellule melodiche, tutti elementi destinati a costituire il vocabolario dell'espressività musicale. Nel Seicento, secolo in cui si tenta di dare a questa teoria una sistemazione razionale, molti trattati speculativi distinguono e descrivono le differenti passioni dell'animo umano. Sulla base di questi stati d'animo, definiti fondamentali, alcuni teorici della musica individueranno altrettanti e corrispondenti stili musicali in grado di rappresentarle per “muovere” di conseguenza gli animi degli ascoltatori. Athanasius Kircher, nel suo trattato *Musurgia universalis* (1650), usa la definizione “musica pathetica” per indicare la capacità e la forza della musica di influenzare l'ascoltatore, di suscitare differenti emozioni e moti dell'animo. La teoria degli affetti permea di sé tutto il Settecento e rimane come riferimento costante nella formulazione della trattatistica musicale del secolo; confluirà inoltre nella teoria della “Empfindsamkeit” espressa in maniera particolarmente significativa nelle composizioni di Carl Philipp Emanuel Bach.

Cfr. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, v, Torino, EDT 1991², cap. II, § 8 e 9; voce “Estetica musicale”, a cura di Enrico Fubini, in *DEUMM Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il lessico*, II, Torino, UTET 1983, § VII.

⁵ Tra il XVII e XVIII secolo molti musicisti e teorici approfondiscono la riflessione sul rapporto musica e retorica. Cfr. Riferimenti bibliografici.

- Johann Joachim Quantz – 1752⁶ per flauto traversiere;
- Carl Philipp Emanuel Bach – 1753⁷ per tastiera;
- Leopold Mozart – 1756⁸ per violino;
- Daniel Gottlob Türk – 1789⁹ per tastiera;
- Johann Nepomuk Hummel – 1828¹⁰ per pianoforte;

⁶ Johann Joachim Quantz (1697-1773), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlino, 1752. Il trattato venne dato alle stampe sia in versione tedesca sia francese presso lo stesso editore di Berlino, J.F. Voss, e nello stesso anno; il titolo francese è: *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*. In italiano esistono due edizioni del XX secolo: *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso accompagnato da molteplici indicazioni per il miglioramento del buon gusto nella pratica musicale, ed illustrato con vari esempi*, traduzione a cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti 1992; *Trattato sul flauto traverso*, a cura di Sergio Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1992. In questa sede utilizziamo la versione francese del 1752 nella traduzione da noi curata.

⁷ Bach Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten erläutert*, parte I, Berlin, 1753; ed. it. *L'interpretazione della musica barocca. Saggio di metodo per la tastiera*, a cura di G. Gentili Verona, Milano, Curci 1973, 1995⁶; *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweiter Teil, in welchen die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin, 1762; ed. it. *Saggio di metodo per la tastiera. Parte seconda che tratta dell'accompagnamento e della libera fantasia*, a cura di G. Gentili Verona, Milano, Curci 1993. Utilizziamo la traduzione italiana della prima parte del trattato, ed. Curci 1995.

⁸ Leopold Mozart (1719-1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augusta, 1756. Diamo come riferimento bibliografico l'edizione italiana, *Scuola di violino*, trad. Giovanni Pacor, a cura di Giovanni Pacor e Gloria Giliberti, Gaeta, Geroglifico 1991. Tuttavia, avendo riscontrato alcune inesattezze, ci siamo servite della traduzione di Anelide Nascimbene dall'edizione tedesca.

⁹ Daniel Gottlob Türk (1750-1813), *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen nebst 12 Handstücken*, Lipsia e Halle, 1789. La traduzione dal testo tedesco ci è stata fornita da Danielle Braun Savio e Luisella Granziera.

¹⁰ Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianofortespielen vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien, 1828. Utilizziamo la traduzione italiana dell'ed. ottocentesca, *Metodo compiuto teorico-pratico per il pianoforte: dai primi elementi fino al più alto grado di perfezione / di Giov. Nep. Hummel; tradotto dal tedesco sull'edizione originale da G. Radicchi*, Milano, Giovanni Ricordi [1843].

- Carl Czerny – 1839¹¹ per pianoforte;
- Ignaz Moscheles – 1837-40¹² per pianoforte.

Abbiamo intenzionalmente accostato la trattatistica settecentesca a quella ottocentesca per dimostrare come i principi fondamentali dell'accentuazione rimangano inalterati, nonostante la radicale evoluzione e trasformazione del linguaggio musicale nel corso del XIX secolo.¹³

¹¹ Carl Czerny (1791-1857), *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschule* op. 500, Wien, [1840]. Utilizziamo la traduzione italiana dell'ed. ottocentesca, *Metodo completo teorico-pratico per Piano-Forte*, 3 voll. con appendice, Milano, Ricordi [1840].

¹² Ignaz Moscheles (1794-1870), *Méthode des méthodes de piano*, in collab. con François-Joseph Fétis, Paris, 1837-40; ed. it., *Metodo dei Metodi pel pianoforte compilato da F.J. Fétis Maestro di Cappella del Re di Belgio e Direttore del Conservatorio Reale di Musica di Bruxelles I. Moscheles Pianista du S.A.B. il Principe Alberto e Professore addetto all'Accademia Reale di Musica in Londra*, Milano, Gio. Ricordi s.d.; *Metodo dei metodi di pianoforte o Trattato dell'arte di suonare questo strumento: fondato sull'analisi delle migliori opere in tale argomento particolarmente dei Metodi di Ch. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A. E. Muller, Dussek, Clementi, Hummel, M.M. Adam, Kalkbrenner e A. Schmidt ... / opera specialmente composta ... da F.J. Fétis e da I. Moscheles*, Milano, F. Lucca [1841]. Utilizziamo la traduzione italiana dell'ed. Ricordi.

¹³ Altri trattati di estremo interesse del primo Ottocento, oltre a fornire norme di ordine prettamente tecnico-strumentale, dedicano ampio spazio all'esemplificazione interpretativa attraverso antologie che comprendono, oltre a brani dello stesso autore del trattato, anche brani di altri compositori. Ogni singola composizione è corredata da indicazioni di fraseggio, di arcate, diteggiature, ornamenti, accentuazioni oltre a suggerimenti riguardanti l'agogica e la dinamica. Alcuni fra questi trattati saranno citati lungo il presente lavoro.