Conservatorio di Musica «O. Respighi» - Latina

Cattedra di

PRASSI ORGANISTICA

Prof. Michele Chiaramida

IMPOSTAZIONE ALLO STRUMENTO E PRIME NOZIONI

DISPENSE

Materiale a uso didattico

Sommario

1. Posizione del corpo
2. Il suono
3. Annotazioni sulla prasi esecutiva

Quadro generale
L'espressione ordinaria
L'inegualità e l'espressione agogica
Il rubato

4. La tecnica del pedale
5. La diteggiatura
6. Lista delle figure retoriche più frequenti
7. Degli abbellimenti. Suggerimenti e linee orientative
    - *Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale*
    - *Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale*
    - *Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale*
    - *Tavole degli abbellimenti*
8. Letture essenziali
    - *Le forme per tastiera del periodo bachiano*
    - *La retorica musicale*
    - *Gli strumenti a tastiera dell'epoca barocca*
    - *L'organo*

1. Posizione del corpo

L'esecuzione del repertorio antico, almeno fino al Romanticismo escluso, impone l'adozione di alcune tecniche procedurali desumibili dalle fonti coeve, le quali presuppongono la disponibilità di un organo meccanico.

In linea generale la postura da assumere alla consolle dell'organo dinanzi è funzionale alla massima economicità dei movimenti di braccia, mani e gambe. Perché questo sia possibile è tuttavia necessario un controllo cosciente di tutto il corpo, massimamente della parte superiore di esso. Ecco alcuni suggerimenti che considereremo essenziali e imprescindibili:

1. Diversamente che il pianista, l'organista non dispone di un sostegno per i piedi, dovrà dunque considerare come baricentro del proprio equilibrio la zona pelvica al fine di rimanere con tutto il corpo sospeso sulla panca. Dunque dovrà concentrare l'attenzione sul proprio ombelico, rilassando i muscoli dell'addome per evitare al massimo qualunque tensione nervosa a livello della regione interessata.
2. Il tronco deve essere tenuto dritto, la schiena allineata con la testa per evitare la tensione muscolare che si creerebbe nei muscoli della schiena. Una posizione eretta ma non rigida incoraggia il senso di sicurezza nei confronti dello strumento.
3. L'organista si siede al centro della tastiera in modo che possa raggiungere con agilità sia la zona acuta che quella grave.
4. La distanza della panca deve essere sistemata non troppo indietro ne troppo avanti. Nel primo caso l'organista per evitare di cadere in avanti sarà costretto a sorreggersi con le mani sul manuale causando tensione muscolare in tutto il corpo. Nel secondo caso l'organista tenderà a sedersi con il bacino sul fondo della panca con grave impedimento per le gambe.
5. L'altezza della panca va regolata in modo che i piedi, tenuti con le suole orizzontali, sfiorino i tasti della pedaliera mentre l'avambraccio si trova allo stesso livello della tastiera. Una panca troppo bassa costringe l'organista a tenere le spalle alzate e a sforzare eccessivamente i musicali delle gambe. D'altra parte un'altezza eccessiva rende impossibile l'uso comodo dei piedi.
6. Per quanto riguarda la posizione di braccio, avambraccio e mano si riportano le illuminanti indicazioni del Diruta estratte dal suo trattato *Il Transilvano* (1593):

> **Come il braccio deve guidar la mano**. Questo forse, e senza forse, è il più importante di tutti gli altri, e se havete mai posto mente à questi che hanno mal habituata la mano, par che siano stroppiati, poi che non si vede loro se non quelle dita, con quali toccano i tasti, e gli altri nascondano, tenendo ano il braccio tanto basso, sì, che stà sotto alla tastatura, è le mani par, che stiano appese, à i tasti, è tutto ciò avvien loro per che la man non è guidata dal braccio, come si vede. Ma s'io vi potessi dipingere una

mano, che facesse questo effetto di leggiero intendereste, come debba esser guidata dal braccio, et ancora come se incoppi la mano, et se inarchino le dita.

Modo d'incoppar la mano, et inarcar le dita. Ma questo è più facile a mostrarsi del primo. Onde sappiate, che per incoppare la mano è di mestiero di ritirare alquanto le dita, e così in un istesso tempo la mano siverrà ad incoppare, è le dita ad inarcare, et così devesi appresentar la mano, sopra la tastatura.

Modo di portar la mano molle, e leggera. E per dirvi, come dovete tener la mano leggiera, e molle sopra la tastatura, vi darò un essempio. Quando si dà una guanciata in collera, se gli adopera gran forza. Ma quando se vuol far carezze, e vezzi, non vi si adopra forza, ma si tiene la mano leggiera, in quella guisa che sogliamo accarezzare un fanciullo.

7. Le dita inarcate e vicine — la mano «incoppata» — sono appoggiate sui tasti pronti a entrare in azione. Il movimento parte dalle nocche — massima economicità dei mezzi — cercando di muovere solamente la prima falange. Il polso si muove lo stretto necessario per evitare la tensione nervosa, mentre l'avambraccio si adopera esclusivamente per assolvere la sua funzione ordinaria: guidare la mano come la mano del pittore guida il pennello. Il peso del braccio viene utilizzato solo quando la trazione del tasto lo richiede.
8. I pedali sono toccati con la costa interna del piede in modo che sia l'alluce a premere il tasto. Perché questo avvenga naturalmente, ci si abitui a guardare i piedi dall'esterno tenendo le ginocchia *tendenzialmente* unite. Si faccia tuttavia attenzione a che le gambe non si irrigidiscano, poiché così come il braccio conduce la mano così la gamba conduce il piede.
9. Il peso della gamba e del corpo non deve gravare sul piede o sull'alluce. Per evitare questo bisognerà trovare una adeguata posizione sulla panca — vedi num. 5.
10. Il piede tocca il tasto bianco della pedaliera nella zona immediatamente vicina al tasto nero, mentre il tasto nero è toccato, sempre dall'alluce sulla propria estremità.

È necessario infine sottolineare che le indicazioni qui fornite sono ottimali per una impostazione organistica funzionale alla esecuzione del repertorio precedente il 1800 e per strumenti aventi caratteristiche organologiche riferibili a quest'epoca. L'esempio più lampante è costituito dalle dimensione dei tasti che nei secoli a cui ci riferiamo era notevolmente più ridotta rispetto a quella dei moderni strumenti. Dobbiamo infatti ricordare che tecnica, prassi, estetica, funzioni, significati, sono tutti elementi inscindibili e complementari e andranno sempre presi in considerazione nella loro integralità. Dunque un certo gesto tecnico è adottato in funzione di una certa articolazione o fraseggio a sua volta favorito dalle caratteristiche tecniche dello strumento il quale deve assolvere a precise funzioni sociali le quali danno a loro volta vita a significati rilevanti per la comunità che li esprime.

Tuttavia non sempre si avrà a disposizione strumenti simili. In questo caso si adotteranno soluzioni *medie* in grado di tirare fuori il meglio possibile date le condizioni di partenza.

2. Il suono

Nessuno strumento necessita della conoscenza delle caratteristiche fisico-acstiche del suono da questo prodotto quanto l'organo. Sarà pertanto necessario che il principiante si adoperi con sollecitudine per acquisire una conoscenza sufficiente dei meccanismi organologici che stanno alla base della produzione del sono organistico, sia dei parametri acustici che lo improntano. Saranno qui di seguito elencati alcuni punti essenziali del problema ribadendo tuttavia oltre che la necessità della lezione viva condotta con dovizia di esempi, anche di uno studio approfondito condotto su una larga bibliografia a disposizione.

Il suono della canna è generato sfruttando il principio dell'eccitazione di un corpo elastico le cui vibrazioni regolari, propagate attraverso l'aria, producono al nostro orecchio la sensazione di un suono coerente, cioè sufficientemente stabile per essere classificato come unità culturale. Nell'organo i corpi indotti a vibrazione sono responsabili della fondamentale classificazione delle canne: canne ad anima e canne ad ancia.

Nelle prime il corpo vibrante è costituito dall'aria che è contenuta dentro la canna stessa e che è messa in vibrazione allorché altra aria compressa viene fatta entrare attraverso un piccola fessura chiamata luce. L'urto della lama d'aria che viene così a formarsi contro il labbro superiore della bocca della canna mette in vibrazione la colonna d'aria ivi contenuta.

Nella seconda categoria di canne il corpo eccitante è sempre l'aria compressa, ma il corpo vibrante è costituito da una lamella chiamata *ancia*.

La natura del suono prodotto dalle canne dell'organo si articola su tre caratteristiche fondamentali:

a) il *transitorio d'attacco*
b) il suono vero e proprio
c) la risonanza ambientale

Il transitorio d'attacco è un breve periodo di tempo entro il quale il suono si forma fino al raggiungendo della stabilità. Durante questo tempo avvengono molteplici cose: abbassamento del tasto, trasmissione del movimento fino all'apertura de ventilabro, passaggio dell'aria compressa entro il piede della canna, urto della lama d'aria contro il labbro superiore della bocca, inizio della vibrazione dell'aria contenuta, dispersione dell'onda sonora nell'ambiente circostante.

Il suono vero e proprio invece è costituito dalla vibrazione costante del corpo elastico al cui qualità è data dalla forma e dal materiale con cui è costruita la canna. A differenza del pianoforte o del clavicembalo l'emissione del suono dura fin tanti che l'organista tiene abbassato il tasto, poiché la valvola che fa passare l'aria compressa nella canna — il ventilabro — rimane aperta perché collegata direttamente al tasto. La scelta sul tipo di registri da adottare in una composizione, e dunque dei diversi colori strumentali, costituisce una delle competenze più imprescindibili per l'organista e viene definita solitamente *arte della registrazione*.

La risonanza ambientale costituisce un periodo nel quale il suono continua ad udirsi nonostante il vento sia cessato per effetto del rilascio del tasto. Tale effetto dipende da molti fattori come la quantità di registri inseriti, l'ambiente, la presenza di materiali assorbenti, ecc. potremmo paragonare questo effetto al decrescere del suono verificabile subito dopo che è stata pizzicata una corda del clavicembalo.

Queste tre caratteristiche devono essere tenute in debita considerazione quando si suona. È necessario infatti che i suoni non si sommino, sovrapponendo la risonanza ambientale di una nota con il transitorio d'attacco della successiva. I differenti tipi di tocco, come anche l'articolazione e l'agogica generale del brano sono tutti effetti innescati dosando sapientemente questi tre elementi specifici del suono organistico.

3. Annotazioni sulla prassi esecutiva

3.1. Quadro generale

Negli ultimi decenni è stata coniata questa espressione volta a delineare un particolare approccio alla musica del passato attraverso il quale si tenta il più possibile di restaurare tutta quella quantità di atteggiamenti e regole esecutive non desumibili direttamente dalla notazione, ma di cui si trova traccia nelle variegate fonti coeve, come trattati didattici, trattati speculativi, iconografia, indicazioni varie, ecc. Caratteristica precipua della notazione musicale precedente il 1750 circa è infatti quella di presentarsi come sorta traccia indicativa, una grafia basata su una cospicua economia di mezzi perché era supportata da una quantità di convenzioni comuni trasmesse per tradizione orale ma di cui si trova traccia negli scritti di carattere teorico-normativo. A tal riguardo può risultare illuminante la riflessione di F.Couperin ne *L'Art de toucher le clavecin* (1717):

> Così come c'è gran differenza tra grammatica e declamazione, più grande ancora è la differenza tra teoria musicale e arte di ben suonare.

Accanto alle considerazioni generalmente applicabili all'intero repertorio antico, bisognerà poi fare le debite distinzioni a seconda dello strumento e delle sue caratteristiche tecnico-acustiche. Nel caso dell'organo l'elemento più eclatante è rappresentato dal fatto che il suono è costante. Pertanto non è possibile dotare le note della necessaria accentuazione e agogica attraverso una maggiore pressione o una maggiore velocità di movimento del dito sul tasto. L'espressione e la qualità delle note viene dunque raggiunta mediante un accorto dosaggio delle diverse quantità ovvero delle durate delle note stesse: una nota portatrice di accento sarà tendenzialmente più lunga di una non accentata. Una differenza minima, impercettibile, capace però di imprimere alla nota tale caratteristica. Una differenza che, evidentemente, non potrà in alcun modo essere recepita da alcuna notazione per quanto precisa questa sia e che pertanto dovrà essere attuata deliberatamente dall'organista in base al suo buon gusto, della sua conoscenza della prassi esecutiva antica e, soprattutto, dell'esperienza.

Una disanima completa di tutta la problematica uscirebbe fuori dei confini di un corso complementare, e perciò rimando chiunque fosse interessato ai numerosi testi specialistici a disposizione. In questa sede verranno solamente puntualizzati alcuni aspetti essenziali, sufficienti per un corso orientato alla prima impostazione della tecnica organistica.

Vi sono tre diverse maniere di influire sull'espressione musicale attraverso la variazione delle durate:

1. Accorciamento della nota senza variare la pulsazione. Si tratta del normale modo di espressione della musica Barocca e si risolve nell'inserimento di un minuscolo silenzio tra una nota e l'altra. I valori dunque risultano tutti accorciati di una parte infinitesimale.
2. Allungamento di alcune note a scapito di altre senza variare la pulsazione (note *ineguali*).
3. Variazione nella ricorrenza di pulsazioni consecutive applicata a una frase musicale estesa (tempo *rubato*).

Vediamone partitamente i diversi aspetti.

3.2. L'espressione ordinaria

Per quanto riguarda la prima tipologia, i trattati sono tutti concordi nell'affermarne la necessità. Basti citare il pensiero di P.J.Engramelle in *La tecnologie ou l'art de noter les cylindres […]*:

> Nell'esecuzione ogni nota, che siacadenzata, martellata o meno, ha una parte tenuta e una parte in silenzio; questo sta a significare che tutte le note hanno un'estensione determinata di silenzio, che riunita alla parte tenuta dà il valore intero della nota. La parte che io chiamo tenuta o suono, occupa l'inizio della nota, e la parte che io chiamo silenzio, la conclude. La tenuta è più o meno lunga secondo il ca-

> rattere della nota, e la lunghezza del silenzio dipende dalla lunghezza della tenuta. Questi silenzi alla fine di ogni nota, per così dire, ne fissano l'articolazione e sono necessari come le parti tenute. Senza questi non si potrebbero distinguere e note le une dalle altre, e un pezzo di musica, per quanto bello sia, senza questi silenzi di articolazione non avrebbe più fascino delle canzonette che cantano gli abitanti di Poitiers eseguite su insipde musette, le quali danno solo dei suoni fragorosi e inarticolati.

Per chiarire, possiamo affermare che questo silenzio di articolazione assolve a due fondamentali compiti: evita che una nota si confonda con la successiva e conferisce, ma solo quando il silenzio è piuttosto grande, una certa accentuazione alla nota che lo segue contribuendo non poco all'eleganza dell'espressione.

Questa caratteristica del normale modo d'espressione della musica barocca, e segnatamente le musica per tastiera, ci conduce direttamente dentro la complessa problematica delle differenti tipologie di tocco organistico. Il tocco infatti può essere definito come l'arte di premere con opportuni accorgimenti le dita su tasti consecutivi al fine di produrre differenti effetti sonori. Posiamo così identificare i seguenti tipi di tocco:

a) *Détaché*. Il silenzio tra una nota e l'altra è il minore possibile, il giusto necessario per udire chiaramente ciascuna canna. Si ottiene tenendo ferma la mano, ma non rigida, evitando che oscilli verticalmente ma spostandola lateralmente all'occorrenza. Rilasciando il tasto facendo slittare la punta del dito verso il palmo della mano, si ottiene un tocco chiaro e articolato particolarmente adatto per passi veloci. Questa procedura è attribuita da Forkel a Bach stesso, ma riferendosi alla tecnica del clavicordo.
b) *Legato*. Il decrescere di un suono si confonde con il transitorio della successiva. Perché questo avvenga è necessario che il dito, dopo aver premuto il tasto, venga sollevato verso l'alto mentre il successivo si abbassa senza esitazione. Le dita non scivolano mai sul tasto. Questo effetto, che va comunque dosato nei giusti termini, serve per propagare in modo considerevole il suono e il suo utilizzo è subordinato alle condizioni di risonanza dell'ambiente in cui si suona.
c) *Staccato*. Può essere considerata la forma estrema del tocco *détaché*. Va utilizzato con molta accortezza e in pratica si ottiene rilasciando il tasto molto prima che il suono si sia stabilizzato. Anche in questo caso la migliore forma di staccato va selezionata in base a numerosi fattori quali la risonanza dell'ambiente, la velocità di esecuzione, il carattere del brano, ecc.

3.3. L'inegualità e l'accentuazione agogica

Il seconda modalità di espressione, attuata per mezzo della variazione delle durate è dall'allungamento di alcune note a scapito di altre —note *ineguali*. Si tratta di un principio tecnico largamente documentato dalle fonti trattatistiche ed essenziale per gli strumenti a suono fisso come l'organo e il clavicembalo, sui quali non è possibile intervenire sull'intensità del suono al fine di dotarlo della necessaria accentuazione e agogica. L'organista dunque deve intervenire sulla durata dei valori, allungando quelli portatori di accento e accorciando quelli atoni. In pratica si ricorre a un tipo di metrica quantitativa invece che qualitativa.

La necessità di differenziare le note accentate da quelle per così dire atone, non deve essere assolutamente sottovalutata. Infatti la dimensione ritmica costituisce probabilmente la prima esperienza percettiva dell'individuo che, già in utero, inizia la propria esperienza del mondo immergendosi nel fluire continuo del battito cardiaco della madre e del suo respiro. Questa esperienza primordiale — riconducibile a un principio di presenza/assenza dello stimolo — potrebbe costituire l'archetipo della funzione vitale rappresentata dalla dicotomia aspettativa/soddisfacimento. L'ipotesi in gioco è dunque questa: se la prima esperienza esistenziale è legata alla percezione di strutture ritmiche, potrebbe darsi che proprio per questo motivo l'individuao necessiti nel proprio profondo e a livello di stati preriflessivi, del principio astratto della regolarità e della ricorrenza per continuare a percepire se stesso come essere esistente.

Se dunque non si attua una sintesi tra l'elemento dinamico — *arsi* — e quello statico — *tesi* —, se cioè non si è in grado di far percepire un suono come accentato e un altro come non accentato, non si ha ritmo e l'esecuzione risulta piatta, noiosa e senza vita. Di conseguenza si dovrà innanzitutto procedere alla individuazione della pulsazione che sottintende il brano; pulsazione che potrà essere regolare, quando cioè la sensazione del *tactus* si avverte a intervalli regolari e misurabili, o libera, quando cioè l'avvicendamento delle *arsi* e delle *tesi* avviene su larghe fasce, similmente a quanto accade con la declamazione verbale.

Con queste premesse si sarà certamente d'accordo nel constatare che la notazione musicale è solo apparentemente precisa e accurata. In realtà essa è trasparente a ciò che è più importante, mancanza che deve essere colmata dall'esecutore in base alla propria cultura e buon gusto.

La prima forma di inegualità è costituita da quella che si applica ai tempi forti della battuta schematicamente identificabile con i due piedi trocheo (Lunga – breve) e dattilo (lunga – breve – breve). Il numero di accenti (sillabe lunghe) presenti in una battuta dipende dalla tipologia di tempo, dalla velocità e dal carattere del brano.

Una seconda forma di inegualità è costituita da un particolare modo di espressione, molto diffuso e largamente documentato, che viene applicato alle note più veloci dello stesso valore contenute in una battuta. Questa forma di inegualità si sostanzia in tre modalità differenti:

a) allungare la prima e accorciare la seconda nota, come se le note dispari avessero un punto e le pari valessero la metà del valore dichiarato.
b) inversione *ad libitum* del principio precedente: breve le note dispari e lunghe le note pari. Rimase a lungo in voga, specialmente in Italia (cfr. Caccini, *Le nuove musiche*).
c) Le note vengono eseguite a quattro a quattro, affrettando leggermente le prime tre e dando un prolungamento appena percettibile sulla quarta. Le variazioni sono cosi impercettibili che non pu essere fornito un parallelo esempio in notazione corrente. Va segnalato inoltre che Tomas de Sancta Maria (1565) giudica questa accentuazione ritmica la migliore di tutte («la màs galana de todas»)

Vi sono infine una quantità di convezioni desumibili dalle fonti che devono essere applicate nelle numerose anomalie di scrittura che registriamo nel repertorio barocco.

3.4. Il rubato

Le due precedenti modalità di variazione delle durate dichiarate nella notazione presuppongono la regolarità della pulsazione. Il *tactus* infatti organizza mediante la sua precisa ricorrenza il tempo, garantendo unitarietà all'esecuzione nonostante la considerevole gradazione dell'inegualità dei valori secondi quanto è stato sin qui descritto . Vi è tuttavia una terza modalità di inegualità costituita da una leggera variazione del *tactus* il quale inizia progressivamente ad accelerare per poi decrescere fino a ritornare alla sua normale pulsazione. Non deve essere applicato in modo "isterico", passando bruscamente da una velocità a un'altra, ma il passaggio deve essere graduale e coerente. In generale possiamo dire che un rubato ben condotto fa si che quando la pulsazione si ristabilisce e riprende la sua naturale corsa il tempo trascorso deve essere lo stesso se tale rubato non ci fosse stato. In sostanza questa tecnica espressiva consiste in un momentaneo "stiramento" della pulsazione (accellerazione – decelerazione) attuato in un contesto agogico ben definito e ben governato dall'esecutore.

4. La tecnica del pedale

Per quanto riguarda l'uso dei piedi, è bene tenere presente quanto esposto nel capitolo dedicato alla posizione del corpo ai numeri 8, 9 e 10: si suona con la costa interna dei piedi, pigiando il tasto con l'alluce mentre le ginocchia tendono così a riunirsi. Il peso del corpo non deve gravare sull'alluce attraverso un adeguata altezza della panca. La gamba deve essere "sospesa" mentre il piede si muove con il movimento della caviglia. La gamba conduce il piede come il braccio conduce la mano.

Le fonti maggiormente significative per la ricostruzione della tecnica della pedaliera sono piuttosto tarde e appartengono tutte all'area tedesca. Questo non stupisce, poiché la musica organistica tedesca si caratterizza per uno stupefacente sviluppo del pedale che possiede in quest'area una considerevole estensione al quale e una quantità di registri propri. Era naturale che si sviluppasse una tecnica specifica per l'uso di questa pedaliera. Le caratteristiche di questa tecnica sono sommariamente esposte nelle indicazioni che seguono.

Vi sono tre tecniche diverse applicabili alla pedaliera:

a) Si suona alternando le punte dei piedi.
b) Si suona alternando la punta e il tacco dello stesso piede. Il sinistro nella regione grave, il destro nella regione acuta.
c) Si suona combinando le prime due tecniche.

La prima tecnica è giudicata migliore. Le fonti riconducibili agli allievi di J.S.Bach riportano infatti come sia stata quella maggiormente da lui utilizzata.

In generale possiamo affermare sia le fonti trattatische che l'organologia e le dimensioni degli strumenti coevi suggeriscono un uso quasi esclusivo della punta — cioè dell'alluce. Faremo nostra questa preferenza per la maggior sicurezza nel tocco e per la sua capacità di "sentire" il tasto sulla punta del piede.

Posso essere suggeriti alcuni esercizi:

1. Punte alternate. Prima dell'attacco il piede è posto orizzontalmente e sulla stessa direzione del tasto. Il piede inattivo prepara l'entrata. [l'assolo del preludio 543 è ottimo per questo esercizio]
2. Scale. Si alternano le punte passando un piede dietro e sotto l'altro. I talloni si sollevano per permettere il passaggio. Nella zona mediana le parti si invertono, e se prima il sinistro passava dietro/sotto il destro ora avviene il contrario.
3. Salti. Il salto ascendente si realizza mettendo il sinistro sulla prima nota anche se questo può implicare che questo piede faccia due note di seguito. Analogamente il salto discendente si realizza ponendo il destro sulla prima nota.

Altri suggerimenti:

1. In merito alla tecnica della scala, non possiamo escludere l'esecuzione fatta con le sole punte dello stesso piede. Anzi, questo giova non poco all'articolazione.
2. Quando si usa la sequenza tacco/punta o punta/tacco su tasti vicino, si abbia cura di ben articolare.
3. La ripetizione veloce della stessa nota implica l'uso dell'anca.

5. La diteggiatura

La tecnica tastieristica che caratterizza la nostra epoca, che per semplificare chiameremo post-romantica, si fonda su principi che alle nostre orecchie appaiono assolutamente ovvi:

1. Ciascun dito deve arrivare ad avere la stessa funzione tecnica che le altre. Questa regola si fonda sul presupposto dell'assoluta uguaglianza di tutte le dita.
2. Si deve tendere alla realizzazione del perfetto legato anche per una serie molto lunga di note.
3. Si deve tendere all'esatta realizzazione delle indicazioni date dal compositore.

Questi principi risultano completamente ribaltati non appena ci si accosti al repertorio barocco. infatti:

1. Ogni dito possiede caratteristiche e possibilità diverse l'uni dall'altro.
2. Il concetto di "legato" deve essere contestualizzato rispetto all'estetica a cui si fa riferimento. Abbiamo infatti visto come la declamazione "ordinaria" è caratterizzata da uno iato frapposto tra una nota e l'altra (*detaché,* silenzio d'articolazione). Inoltre, l'elocuzione barocca è normalmente costituita da brevi incisi differenziati.
3. Non esistono indicazioni date dal compositore, ma l'esecutore deve rifarsi ad un insieme di regole convenzionali valide per tutti e socialmente significaive.

Date queste premesse, non possiamo certo negare come la tecnica tastieristica di una certa area e periodo si definisca per una buona parte dalla diteggiatura prescritta. Anzi, possiamo certamente affermare come il suono stesso risulti largamente influenzato nella sua conformazione dalla scelta delle dita. Dunque, la diteggiatura è un elemento culturalmente significativo e deve essere studiato con dedizione al pari di tutti gli altri aspetti estetici, in quanto il suo utilizzo è condizione necessaria alla creazione di una sonorità il più vicino possibile a quella originaria.

Per quanto riguarda il repertorio barocco, le fonti di riportano un quadro abbastanza completo dei diversi sistemi che si sono avvicendati in circa tre secoli, nelle loro anche ingenti differenziazioni tra un paese e l'altro. Va tuttavia precisato che i dati ricavabili dalle fonti coeve vanno intrecciati con quelli provenienti dallo studio delle caratteristiche organologiche degli strumenti per i quali sono stati prodotti i repertori. Dobbiamo infatti sapere che le dimensioni dei tasti erano notevolmente inferiori a quelle delle odierne tastiere. L'applicazione delle antiche diteggiature deve dunque tener conto della tastiera sulla quale di deve suonare e apportare eventualmente le opportune modifiche senza tuttavia che risulti modificata l'articolazione originaria.

I limiti imposti da un corso complementare non ci consentono un approfondimento esaustivo della problematica. Ci limiteremo pertanto alla puntualizzazione di alcune linee di tendenza essenziali, ma sufficienti.

Le diteggiature antiche, nonostante la considerevole varietà riscontrabile nelle fonti, si fonda sui concetti di "nota buona" e "dito buono". Normalmente si consideravano note buone le note dispari, ovvero quelle alle quali normalmente veniva applicata l'inegualità prolungandone il valore a discapito delle note pari dette "note dispari". Alle note buone venivano applicate le dita buone le quali potevano essere o il secondo e il quarto o il primo, terzo e quinto a seconda dei diversi sistemi. La varietà dei sistemi si apprezzano propri in base alle differenze di valutazione circa quali dia considerare buone e quali cattive. In linea generale vi sono due tendenze: da una parte si considerano dita buone l'indice l'anulare oppure il pollice, il medio e il mignolo. A titolo esemplificativo si riportano le indicazioni per l'esecuzione delle scale contenute nel trattato *Il Transilvano* di G. Diruta, edito nel 1593, al si rimanda per una conoscenza approfondita e diretta:

Senso ascendente	mano destra	2 3 4 3 4 3 4 3 4
	mano sinistra	4 3 2 3 2 3 2 3 2

Senso discendente	mano destra	4 3 2 3 2 3 2 3 2
	mano sinistra	2 3 2 3 2 3 2 3 4

Si sarà notato come in queste diteggiature, ma il discorso vale anche per altri sistemi sia di area italiana sia d'oltralpe, non prevedono l'uso del pollice il quale è chiamato in causa con estrema parsimonia e per lo più nei procedimenti accordali.

Per quanto concerne la diteggiatura applicabile alla musica di J.S.Bach, possiamo notare dalle fonti dirette una notevole compresenza sia del sistema antico, sia di quello moderno imperniato sull'uso del pollice. Proprio il figlio di Bach, C. Ph.E., individua il padre come l'ideatore del nuovo sistema, ponendolo come fondamento delle sue teorie riguardanti la tecnica tastieristica e la diteggiatura. La tecnica bachiana è ricostruibile soprattutto grazie al *Klavierbuchlein* scritto per l'insegnamento musicale del figlio Friedemann. Da questa fonte apprendiamo come la destra salga con 3 4 e scenda con 3 2, mentre la sinistra sale con 1 2.

Proprio l'uso del pollice è dunque la discriminante tra i sistemi di diteggiatura di ascendenza rinascimentale e quelli del tardo settecento, presupposto per i sistemi moderni. Una delle fonti più complete per l'illustrazione di questi sistemi più avanzati è costituita dal trattato di C.Ph.E.Bach intitolato *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* del 1753:

> l'avvicendamento delle dita è l'elemento più importante della diteggiatura. Con le cinque dita possiamo eseguire soltanto cinque note consecutive; ma, grazie a due espedienti, possiamo comodamente disporre di tutte le dita occorrenti. Questi due espedienti sono il passaggio di un dito sotto o sopra un altro. La flessibilità e la minore lunghezza costituiscono per il pollice vantaggi di conformazione che gli consentono di passare sotto le altre dita […]Quando il numero delle dita è insufficiente, si ricorre al passaggio sopra: le più lunghe scavalcano le più corte, compreso il pollice […]Sono da escludere il passaggio del pollice sotto il mignolo, quello del secondo dito sopra al terzo, del terzo sopra al secondo, del quarto sul mignolo, e quello del mignolo sopra al pollice.

A titolo esemplificativo si riportano alcuni esempi di diteggiatura per le scale, non senza raccomandare tuttavia il ricorso diretto a questa fondamentale fonte:

La scala diatonica viene eseguita preferibilmente con le diteggiature antiche, alternando 34 a salire e 21 per scendere alla mano destra; 21 per salire e 34 per scendere alla destra e 21. Viene tuttavia presa in considerazione la possibilità del passaggio del pollice. Ecco la scala di Do maggiore:

	ascendente	discendente
Mano destra	a) 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 **b) 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3** c) 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1	a) 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 **b) 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1** c) 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3
Mano sinistra	a) 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 b) 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 **c) 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2**	a) 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 **b) 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4** c) 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

Per quanto riguarda la scala di La minore, l'autore riporta una nuova regola:

il pollice della mano destra va collocato ascendendo dopo uno o più tasti neri; e discendendo, prima di uno o più tasti neri; il pollice della sinistra va posto, discendendo, dopo i tasti neri, e ascendendo, prima. Chi ha fatto sua questa regola, nelle scale, eviterà sempre di porre il pollice troppo lontano dal punto in cui compaiono i tasti neri.

Ecco la diteggiatura per la scala di La minore:

	ascendente	discendente
Mano destra	1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1	4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2
Mano sinistra	5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1	1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Un'altra regola:

il passaggio del secondo dito sopra il pollice e del terzo sopra il quarto, si utilizzano nei passaggi senza tasti neri e, se necessario, anche più volte di seguito.

Di tanto in tanto si usano anche dove c'è soltanto un tasto nero: il pollice o il quarto dito suonano la nota che viene subito prima del tasto nero, sul quale andranno poi a posarsi il secondo o il terzo dito, che in questi casi, data la loro lunghezza, vi arrivano comodamente. Così il pollice prende il posto che gli spetta con tutta naturalezza secondo la regola indicata

La scala di Sol maggiore consente l'applicazione della suddetta regola:

	ascendente	discendente
Mano destra	1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 1 2 3 4 3 4 3 4 2 3 4 1 2 3 1 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1	4 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2
Mano sinistra	4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1	1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 3 4 3 1 2 3 4 3 4 3

L'autore passa così in rassegna tutte le scale evidenziando le possibili diteggiature e conclude la sezione con alcune considerazioni di carattere generale:

il pollice che non deve mai toccare un tasto nero, viene ora dopo il solo secondo dito, ora dopo il secondo e terzo, ora dopo il secondo, terzo e quarto dito, però mai dopo il mignolo. Poiché l'ottava di ogni scala si compone di sete gradi, per mantenere una diteggiatura uniforme, quando una stessa scala si estende per due e più ottave, il pollice, di solito, viene impegato una volta dopo il secondo e terzo dito e poi di nuovo dopo il secondo, terzo e quarto. Questo passaggio del pollice avverrà ascendendo alla mano destra e discendendo alla sinistra; esso richiede esercizio per diventare spontaneo al punto che il dito trovi la sua posizione automaticamente.

Vediamo inoltre che ora il secondo dito, ora il secondo e terzo, ora il secondo, terzo e quarto sormontano il pollice, ora il terzo dito sormonta il quarto[…]

6. Lista delle figure retorico-musicali più ricorrenti

NOME	DESCRIZIONE	CLASS.
ABRUPTIO	Interruzione brusca della linea melodica, pausa inaspettata Interruzione della melodia prima di una consonanza Interruzione subito prima della cadenza	M
ACCENTO	Appoggio della consonanza un grado sotto, che risulta per lo più dissonante	M
ANABASIS	Ascensione della linea connessa con l'espressione delle "cose alte", delle cose "celesti"	M
ANAPHORA	Ripetizione della stessa parola all'inizio di più membri di frase, oppure ripetizione della stessa espressione all'inizio di ogni frase	M/L
	Ripetizione di un inciso Imitazione entro la stessa voce Ripetizione continua dello stesso inciso al basso, *ostinato*	
ANTICIPATIO	Previene possibili obiezioni ("mettere le mani avanti")	M/L
	È la nota fatta sentire prima che vada a far parte dell'intervallo successivo	
CATABASIS	Discesa della linea connessa con l'espressione delle "cose basse, terrene".	M
CYCLOSIS-CIRCULATIO	Le voci paiono agire quasi in circolo: serve per i testi che esprimono circolarità (*Mi alzerò e farò il giro della città*)	M
ELLIPSIS-SYNEDDOCHE	Omissione. Una parola eliminata si intende chiaramente dalle restanti. Nel contesto del discorso, quando intendiamo ciò che è sottinteso. Figura di pensiero: consiste nel tacere qualcosa facendo intendere che lo si tralascia.	M/L
	Omissione di una consonanza richiesta che si ottiene quando: a) dopo una consonanza si fa seguire una pausa e subito dopo una dissonanza; b) in una cadenza la quarta non è risolta sulla terza, ma rimane tale	
EXLAMATIO	Espressione repentina di gioia, dolore, meraviglia, sdegno o simili. Trasformazione di una frase affermativa in una esclamazione accompagnata per lo più da vocativi.	M/L
	Elevazione della melodia (salto di ottava, sesta). Ma anche salto discendente condotto per lo più con minime e semiminime con il punto.	

FIGURA CORTA	Ritmo consistente in una croma e due semicrome o viceversa.	M
FIGURA SUSPIRANS SUSPIRATIO	Sostituzione di uno dei valori della figura corta si sostituisce una pausa. Adatto a esprimere un animo in pena e sofferente. Motivo consistente in una pausa di sedicesimo seguita da tre semicrome.	M
FUGA IMAGINA-RIA (ligata)	Canone rigoroso in tutte le forme.	M
FUGA REALIS	Imitazione in tutte le voci senza necessariamente il rispetto degli intervalli, valori e pause.	M
FUGA MUTILATA	Sviluppo di un'imitazione in un brano a più voci.	M
HETEROLEPSI	La dissonanza di una voce è risolta in un'altra voce	M
HYPERBOLE	Superamento del una voce del suo normale registro in acuto.	M
HYPOBOLE	Superamento del una voce del suo normale registro al grave.	M
MESSANZA/ MISTICANZA	Successiva ripetizione di quattro note di uguale durata, che si muovono per salto e in modo regolare, per dare più carattere alla linea del canto (*Quodlibet*).	M
MUTATIO TONI	Modulazione a un tono diverso nel mezzo della camposizio-ne.	M
METALEPSI	Fuga con due soggetti.	M
NOEMA	Inserimento di una sezione omofonica in un brano contrap-puntistico.	M
PARRESIA	Parlare libero, con licenza	M/L
	In contesti polifonici: 1. inserimento di una quinta diminuita 2. aggiunta a una quinta giusta una nota dissonante come 7.a 3. inserimento a metà della misura e in un contesto conso-nante, un'unica dissonanza che poi le altre parti risolvono	
PASSUS DURIUSCULUS	Progressione melodica ascendente o discendente aspra e ruvi-da. Può configurarsi come movimento cromatico.	M

SALTUS DURIUSCULUS	Salto aspro e ruvido spesso costituito da intervallo melodico aumentato o diminuito.	M
SUBSUMPTIO		
SUPERJECTIO	Aggiunta, come ornamento, della seconda superiore.	M
SYNCOPATIO/ LIGATURA	Quando all'interno di una parola si toglie una lettera. Omissione di una parte che appartiene all'insieme.	M/L
	Quando un suono tenuto entra in relazione con una nota di un'altra voce, producendo una consonanza con la prima parte e una dissonanza con la seconda parte di questa. La nota che segue il suono tenuto deve scendere di una seconda per produrre una consonanza.	
SUSPIRATIO	Pausa causante un effetto "sospirante" alla frase	M
TIRATA	Movimento per gradi congiunti.	M
TRANSITUS	Passaggio di grado che produce consonanza sul tempo dispari e dissonanza sul tempo pari. Nella tripla, solo il primo tempo e consonante mentre gli altri due possono essere dissonanti	M
VARIATIO	Chiamato dagli italiani *passaggio* o *coloratura*. Si tratta di un intervallo variato, riempito o trasformato secondo tipologie d'intervento talmente numerose che è impossibile fornire esempi esplicativi	M
QUARTA DEFICIENS/ SUPERFLUA	Quarta diminuita o aumentata	M
QUINTA DEFICIENS/ SUPERFLUA	Quinta diminuita o aumentata	M

7. Degli abbellimenti. Suggerimenti e linee orientative

La concezione tradizionale degli abbellimenti, ovvero elementi di carattere esornativo utilizzati per ornare una melodia, è gravemente fuorviante circa la reale funzione che questi assolvono almeno per quanto concerne il repertorio barocco. Dobbiamo quindi innanzi tutto rimuovere l'idea dell'abbellimento come di qualcosa di posticcio, non essenziale e facoltativo.

> I sentimenti che animano l'oratore o il cantante si traducono in inflessioni vocali involontarie che li rendono immediatamente percepibili all'uditorio. Simili manifestazioni, indipendenti dall'arte in sé, ma di capitale importanza nella espressione dell'arte stessa, altro non sono che vestigia delle comunicazioni istintive anteriori al linguaggio; i loro effetti sono così evidenti che era naturale che i musicisti di tutti i tempi ne coltivassero l'uso [Geoffroy-Dechaume1973, 68].

L'abbellimento, nella pratica specifica di ciascuno strumento, si fonda innanzitutto sull'imitazione della voce come modello ideale. L'immane varietà che caratterizza il fluire continuo dell'espressione umana ha reso, e rende tuttora, estremamente problematico la elaborazione di un sistema notazionale in grado di recepire tale quadro magmatico. Di conseguenza l'unica possibilità di grafofissare questa realtà fu quella di ricorrere a un universo di "regole di gusto" acquisite per via orale/aurale, cioè attraverso l'attività pratica durante gli studi musicali. Dunque lo studente imparava da sé a mettere con buon gusto «i diversi abbellimenti là dove occorrevano» [ivi 69].

Si comprende allora il motivo della notevole difformità nella pratica notazionale dell'abbellimento — brani senza abbellimenti, brani con abbellimenti scritti, brani con abbellimenti indicati, ecc. Tuttavia possiamo essere certi che l'esecuzione della musica barocca prescindendo dall'uso dell'abbellimento — al di la della correttezza o meno della scelta operata — equivale ad una sua falsificazione. Infatti:

> Come è grande la diversità fra la Grammatica e la Declamazione, è immensa quella tra l'Intavolatura [i.e. notazione] e la buona esecuzione [Couperin 1716, 2].

L'unica prospettiva che si apre di fronte all'interprete moderno è quella del ricorso alle fonti per tentare di ricostruire il più possibile questo universo orale/aurale. La mancanza di una matrice sonora alla quale attingere, difficoltà abnorme rispetto all'obbiettivo prefisso, è compensata oggi dalla possibilità che abbiamo nel reperire e collazionare un numero ingente di fonti, le quali non comprendono solamente documenti di carattere normativo o speculativo quali sono i trattati, ma anche particolari mezzi meccanici quali i rulli per le macchine musicali e gli automi che riportano brani con gli abbellimenti realizzati praticamente. Dunque l'incrocio dei dati provenienti da questo insieme eterogeneo di fonti, sarà in grado di fornirci "l'ombra" dell'antica prassi.

Lo stretto ambito entro cui ci muoviamo ci consente solamente un accenno ad alcuni principi classificatori universalmente accettati e documentati. Tale classificazione si basa sulla posizione dell'abbellimento rispetto alla nota reale. Si distinguono perciò tre categorie:

1. Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale.
2. Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale.
3. Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale.

7.1. Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale

7.1.1. Appoggiatura lunga e breve

Normalmente sono poste sul grado superiore o inferiore rispetto alla nota reale, appare graficamente come una notina il valore non viene computata nella battuta. Le grafie adottate non consentono di poter distinguere le due tipologie. Quando la notazione non riporta alcun segno, sarà il contesto me-

lodico a orientare l'interprete sulla scelta del tipo di appoggiatura e se questa debba essere superiore o inferiore.

L'appoggiatura lunga si trova di norma su note consonanti, di valore largo e sul tempo forte. La durata della nota ornamentale dipende dal valore di quella reale: se questo è divisibile per due, l'appoggiatura occupa la metà del valore totale, se invece la nota reale è seguita da una pausa o è puntata, l'appoggiatura occupa l'intero valore della nota la quale verrà eseguita al posto della pausa o del punto. L'esecuzione prevede un attacco deciso e una progressiva diminuzione sino alla risoluzione, la quale è preferibile che avvenga con un leggero ritardo. Queste regole non vanno applicate in modo rigido. Possono infatti essere accomodate opportunamente quando ad esempio la risoluzione ordinaria produce delle incompatibilità armoniche o quando lo strumento non le consentiva per motivi tecnici.

L'appoggiatura breve viene applicata:

1. Quando la nota reale è una dissonanza
2. Sulla nota più breve di un inciso
3. Tra due note della stessa altezza

Si esegue sul tempo facendo seguire immediatamente la nota reale. Il suo valore non è influenzato dal valore della nota reale.

La cosa da tenere in debito conto è che graficamente non esiste differenziazione tra appoggiatura lunga o breve. Inoltre, come specifica C.Ph.E.Bach, non deve essere tenuto in nessun conto il valore espresso dalla notina.

7.1.2. Tierce coulée

Costituito dal riempimento di un intervallo di terza, appare graficamente o realizzato in note reali, o indicato con segni specifici notevolmente dipendenti dai diversi autori o dalla tradizione musicale alla quale questi appartengono.

La sua esecuzione è lasciata alla libera iniziativa dell'interprete.

7.1.3. Gruppetto

Si tratta di un'appoggiatura che supera il punto di risoluzione per ritornarvi subito dopo. Spesso è utilizzato come movimento di partenza del trillo. C.Ph.E.Bach spiega che tale abbellimento è utilizzato per dare brillantezza al passaggio e deve essere considerato come un trillo normale in miniatura con la sua risoluzione.

7.1.4. Trillo

Si tratta di una sorta di amplificazione dell'appoggiatura superiore attuata mediante il prolungamento dell'alternanza di questa con la nota reale. Pertanto è necessario che nell'esecuzione si faccia sentire innanzi tutto questa appoggiatura alla quale seguirà il battimento. Questa alternanza delle due note deve essere eseguita rapidamente ma in modo che vi sia un'impercettibile accelerazione. Questo battimento trova la sua naturale conclusione nel *punto d'arresto*, destinato a far sentire chiaramente la risoluzione dell'appoggiatura: si tratta infatti dell'arresto del battimento proprio sulla nota reale. Dunque il trillo si compone di tre fasi: appoggiatura, battimento, punto d'arresto.

Quando il trillo è segnato su una nota preceduta da un grado superiore di una seconda, allora questo grado viene prolungato fino a divenire lui stesso l'appoggiatura.

Sono documentate molte varietà di trilli a seconda se l'appoggiatura è preceduta da una colulée o da un gruppetto, o se al pusto del punto d'arresto si hanno delle notine di risoluzione.

7.2. Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale

7.2.1. Vibrato

Detto anche Tremolo consiste nella vibrazione della voce sulla stessa nota. Molto in voga nel cinquecento, venne in seguito mantenuto solamente negli strumenti che lo rendevano possibile come il clavicordo (*Balancement*), il liuto, il flauto. Esiste una forma di vibrato che utilizza la nota superiore che riapparirà alla fine del Settecento col nome di *ribattuta* o *trillo di cadenza*.

7.2.2. Mordente

Trillo che inizia e termina con la nota reale. Lo si effettua con il grado inferiore vicino, spesso alla distanza di semitono. L'esecuzione deve essere molto rapida. Lo si trova sotto cinque diverse tipologie: a) semplice; b) doppio; c) continuo; d) rovesciato

7.2.3. Acciaccatura

Si tratta di una forma di mordente detta anche mordente smorzato. Si esegue solo su strumenti a tastiera abbassando contemporaneamente i due tasti continui. Rilasciato immediatamente quello ornamentale, rimane premuto quello che suona la nota reale.

7.2.4. Gruppetto (secondo e terzo tipo)

Chiamato in Italia *circolomezzo*, consiste in un movimento veloce che partendo dalla nota reale, a questa ritorna o va a toccare il grado posto alla terza superiore o inferiore. È importante notare come non vi sia differenziazione grafica tra questo tipo di gruppetto e il primo già illustrato. Sarà così la conoscenza dell'epoca in cui tale segno è stato utilizzato a guidare l'esecutore: nel Seicento tale segno va identificato come *circolomezzo*, nel Settecento va altresì identificato come gruppetto iniziale con appoggiatura. È inoltre necessario ricorrere alle tavole fornite dagli autori stessi.

Il terzo tipo di gruppetto è quello posto fra due note e ne costituisce la congiunzione.

7.3. Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale

7.3.1. appoggiatura di passaggio

Graficamente non si distingue dagli altri tipi di appoggiature, tuttavia va eseguita sottraendo valore alla nota che precede quella reale, la quale viene così eseguita in tempo. Viene utilizzata quando più note dello stesso valore discendono per intervalli di terza.