

Articolazione e condotta dell'arco nella viola da gamba.

Maurizio Less

Introduzione

Uno dei fili che collegano l'arte rinascimentale con l'arte barocca, che scandiscono il passaggio dall'una all'altra, è il ripensamento, la riproposizione della concezione classica, concezione vista dalla prima come insieme di regole sulle proporzioni, le gerarchie, le alternanze, dalla seconda come superamento delle stesse attraverso la loro deformazione.

Il processo è evidente in campo architettonico, in cui la struttura lessicale, prima pensata codificando le auree regole delle "divine proporzioni" desunte dall'architettura classica, viene piegata dalle esigenze dell'arte barocca alla ricerca del contrasto, della diversità, del nuovo, passando quindi dalla retta alla linea curva, dalla superficie piana alla convessa, dalla statica eleganza al movimento.

Nella produzione musicale tale percorso può essere identificato nel passaggio dall'ortodossia, codificata nelle regole compositive di Josquin, alla ricerca degli "affetti" emotivi, e quindi all'uso dei contrasti sonori, delle dissonanze e di tutti i possibili altri artifici appropriati a rendere tali affetti. In questa prospettiva le regole di Josquin, lungi dal venir rinnegate, servono come grimaldello per andare oltre, dall'interno del sistema.

Uno degli artifici più importanti per conseguire tale scopo è l'articolazione: nato insieme alla musica strumentale, esso è il mezzo attraverso il quale lo strumento "parla" e "pronuncia", inizialmente ad imitazione della voce, in seguito arricchendosi di una serie infinita di nuove figurazioni e varianti idiomatiche. Per capire la sua centralità è fondamentale comprendere quanta importanza abbia per l'autore cinque e secentesco l'aderenza della musica – si parla qui della regina della musica, la musica vocale – al testo, non solo come corrispondenza emotiva, ma, in quanto requisito tecnico basilare, come identità ritmica, di accenti e di gerarchie tra parola e musica. Tale identità si traduce in una stretta corrispondenza tra sillabe (accentate o mute) e note (forti o deboli in relazione alla loro posizione nel contesto ritmico): attraverso questa via, è la parola che definisce il ritmo e l'articolazione della musica, e questa può solo, se composta secondo regola, assecondarla.

Nella musica strumentale non ci soccorre, naturalmente, la presenza del testo, ma la dipendenza dalla musica vocale – il processo di emancipazione è in tutto il periodo di cui ci occupiamo in corso di lento svolgimento – rende agevole, per analogia, il compito di articolare virtualmente le varie figurazioni ritmiche. Per dirla con Silvestro Ganassi: «come il degno e perfetto dipintor imita ogni cosa creata ... così con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana voce», e ancora: «volendo tu imitar la ragione bisogna sia imitatrice ali suficiente & perito cantore» (*Opera Intitulata Fontegara*, Venezia 1535).

Per quanto riguarda poi la traduzione – si potrebbe dire la traslitterazione – nella pratica dei vari strumenti di questa sorta di "articolazione virtuale", i numerosi trattati ci offrono soluzioni – per la verità non sempre univoche – che andremo ora ad esaminare alla luce dei principi sopra evidenziati, con particolare riguardo alla condotta dell'arco nella viola da gamba.

L'articolazione

Potremmo definire articolazione come "codice di pronuncia dei suoni": a tale termine gli antichi preferivano locuzioni che indicano concetti meno astratti, direttamente riferibili al mezzo usato per ottenerla. In altre parole essi, una volta premesso che il modello cui tendere è l'imitazione della voce umana, lasciano sullo sfondo tale fine ultimo, preferendo fornire indicazioni pratiche, sul "modo di archeggiare", sul "modo di portare la lingua" o sul "muovere le dita sui tasti dell'organo": la loro attenzione, nell'indirizzare il lettore verso il proprio ideale musicale, si concentra sul modo di ottenere il risultato, che ovviamente dipende dallo strumento a disposizione.

In ogni caso è necessario trovare un'associazione funzionale tra consonanti, vocali, sillabe, parole, frasi – con le loro gerarchie ritmiche e foniche –, e il modo di produrre ed organizzare tra loro i suoni emessi dallo strumento: alle consonanti, ad esempio, corrisponde il transitorio d'attacco, alle vocali il suono a regime; ma il fondamento di tale associazione risiede nella distinzione tra note “buone” e “cattive” e nella loro corrispondenza con le sillabe con accento tonico, “forti”, e sillabe “mute”: la caratteristica principale dell'articolazione sta quindi nella differenza di “peso” tra le note, in relazione alla loro posizione nel contesto musicale. Sono buone, per loro natura, le note sui tempi forti e, nelle diminuzioni, le note dispari: sono inoltre buone (ed essendolo per artificio, lo sono ancora di più) quelle note che, pur essendo in una posizione debole, hanno il punto di aumentazione oppure sono in sincope.

Nei suoi riflessi pratici tale impostazione teorica ha grande importanza per le sue conseguenze sulla tecnica dell'arco in vista di una esecuzione corretta, non solo in una prospettiva strettamente filologica, ma soprattutto in funzione del risultato musicale: mentre nel corso del '500 essa codifica una visione sostanzialmente binaria (forte-debole), più avanti si arricchisce di sfumature atte ad evitare la monotonia (legature, strascini, tremoli, ecc.); nel '700 si assiste all'inizio dello sfaldamento della teoria dell'articolazione, a causa sia della preferenza data alla varietà rispetto alla chiarezza ritmica, sia della emancipazione dal modello vocale¹.

Cenni sull'articolazione negli strumenti a tastiera, a fiato e a pizzico.

Tutti gli strumenti musicali sono soggetti all'obbligo dell'imitazione della voce, quindi per tutti è fondamentale il principio dell'articolazione. Negli strumenti a tastiera il mezzo utilizzato per rendere l'alternanza buona-cattiva è il diverso valore delle dita: valga per tutte l'esposizione di **Girolamo Diruta**, *Il Transilvano*, Venezia 1625, nel capitolo *Quali siano le dita buone, e cattive; e quali siano le note buone, e cattive*:

...errano quelli, che dicono poco rilevare con qual dito si pigli la nota buona il primo dito fa la nota cattiva, il secondo la buona, il terzo la cattiva, il quarto la buona, il quinto la cattiva ...

Seguono istruzioni per le tirate in scala e i salti, e alcuni esempi con indicazioni delle note buone (B) e cattive (C).

Negli strumenti a fiato sono i colpi di lingua a svolgere la funzione di articolare le note: il trattato di diminuzioni per il flauto (diritto) più noto del Rinascimento, la *Fontegara* di Ganassi (Venezia 1535), non fa esplicito riferimento a note buone e cattive, limitandosi a richiedere il citato «imitare el proferire che fa la humana voce»; le “lingue” proposte per ottenere gli “effetti” standard sono comunque inequivocabili: *te-che te-che*, *te-re te-re*, *le-re le-re* sono le tre gradazioni di “durezza” dell'articolazione: l'alternanza forte-debole è data per scontata².

Per quanto riguarda gli strumenti a pizzico, nel liuto rinascimentale il peso delle note si misura con l'alternanza pollice-indice, presente in tutta la letteratura italiana, da quella teorica di Ganassi alle intavolature dei vari Dalza, Spinacino, Casteliono, Capirola.

1 Anche per quanto riguarda il transitorio d'attacco si assiste a un cambio di prospettiva estetica: esso viene sacrificato a favore della parte “a regime” del suono. Si veda a proposito il saggio di L. Girodo e M. Tiella: *La “pronuntia” degli strumenti rinascimentali e barocchi*, in *MUSICA ANTICA*, n.2 - anno II, Istituto Musicale Comunale “Stanislao Cordero di Pamparato”, 1982.

2 Per una trattazione approfondita dell'argomento si veda Castellani Durante, *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato*, Studio per Edizioni scelte, Firenze 1987.

Condotta dell'arco

Le informazioni storiche riguardanti la tecnica dell'arco nella viola da gamba sono relativamente scarse, non tutte di immediata comprensione e persino, almeno al primo sguardo, tra loro contraddittorie. Vale la pena, quindi, di mettere in ordine gli elementi a disposizione e formulare qualche ipotesi.

A questo scopo ci serviremo anche delle istruzioni, molto più numerose e dettagliate, cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente, per la "pronuncia" sugli strumenti a fiato, a pizzico e a tastiera, esse ci forniscono un quadro di riferimento all'interno del quale possiamo inserire le istruzioni specifiche per gli strumenti ad arco e in particolare quelle per la viola da gamba.

È necessario innanzitutto premettere che fino all'inizio del '600, quando, in analogia con gli "strascini" della tiorba, viene introdotto l'uso delle legature d'arco – si veda sotto per il "lireggiare" di F. Rognoni – ogni nota riceve il suo colpo; è quindi naturale che il peso che la distingue dalle note limitrofe sia messo in relazione con la direzione dell'arco.

Inoltre, mentre il musicista moderno indirizza la sua tecnica in modo da ridurre al minimo le fisiologiche differenze foniche tra le arcate nelle due direzioni, tale differenza viene enfatizzata dal musicista rinascimentale, al fine di rendere più precisa e netta la pronuncia dello strumento.

Il violino

Esaminiamo ora alcune istruzioni per archeggiare che riguardano in modo specifico il violino (o gli archi in genere, ma con riferimento alla famiglia del violino), omettendo gli autori che parlano anche di viola da gamba, *in primis* i Rognoni, che saranno citati in seguito: anch'esse confermano la centralità del problema dell'articolazione.

Gasparo Zannetti, *Il scolaro... per imparar a suonare di violino...*, Milano 1645

G. Zannetti pubblica un'ampia raccolta di danze a 4 parti con indicazioni sulla direzione dell'arco, riprendendo la simbologia di F. Rognoni (T = tirar in giù, P = pontar in su), anche se manca qualsiasi spiegazione o legenda. Gli esempi non sono sempre coerenti: ne possiamo dedurre uno specifico interesse ad accentare le note "buone", il principio che ogni nota vuole la sua arcata a meno di specifica indicazione di legatura, e due regole fondamentali sulla direzione:

1. la prima nota della battuta in giù, a meno che non sia preceduta da una pausa di pari valore;
2. la battuta si inizia in giù o in su in relazione al numero pari o dispari di colpi d'arco della battuta stessa;

dove la seconda regola ha la meglio sulla prima in caso di contraddizione.

Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ms., 1677:

Ogni nota vuole la sua arcada; cioè una nota ... in giù; e l'altra in sù; ...

Le note pari, e che siano d'una sola spetie; si darà alla prima nota l'arcada in giù ...

Le note; che sono dispari; a' causa de Sospiri; o' che non sono d'una stessa spetie; ... si darà alla prima nota l'arcada in sù ...

Tutte le note; che havranno il Punto; vogliono sempre l'arcada in giù ...

Le note; che siano Legate assieme; si faranno in una sola arcada; e a' mezza battuta l'arcada.

Seguono esempi per ognuna delle situazione sopra descritte, con il sistema dei punti sopra e sotto che identificano le arcate rispettivamente in giù e in su.

Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, Passau 1698:

La prima nota di ciasche battuta, messa senza pausa, nè sospiro si deve sempre tirare in giù.

Questa e la principale, generale, & quasi indispensabile Regola dei Lullisti, dallaquale par che tutto il secreto dell'arcada dipenda, ed allaquale tutte le altre ubediscono. ...

Sotto il tempo ordinario ... le note ... dispari vanno coll'archetto in giù; ... quelle... pari, in sù.

Segue una lunga serie di regole, una casistica molto accurata con relativi esempi di riferimento, che conferma lo scopo: sistemare le arcate in modo che, nell'ambito di una gerarchia di importanza ritmica, le note "migliori" abbiano il colpo d'arco "buono", cioè - per il violino e gli strumenti della famiglia - in giù.

Arco in su e in giù

Nell'uso moderno tali espressioni hanno il seguente significato: *in su* = si parte dalla punta dell'arco, avvicinando il braccio allo strumento; *in giù* = si parte dal nasetto, allontanando il braccio. Se si pensa al violino, il significato è intuitivo.

Nella trattatistica antica, tuttavia, vengono usate con significato non univoco: ad esempio per Ganassi "in giù" significa spingere l'arco avvicinando il braccio allo strumento (vedi oltre).

È necessario inoltre tener conto del problema della simmetria "a specchio" del colpo d'arco, riguardo alla posizione ed alla funzione articolatoria, tra la famiglia delle viole da braccio e da gamba: le viole da braccio, in cui l'arco viene tenuto "da sopra", eseguono le note "buone" allontanando il braccio dallo strumento³, gli strumenti da gamba, con la tenuta dell'arco "da sotto" le eseguono avvicinandolo.

Per finire, le istruzioni dei vari autori sull'argomento (in particolare per la viola da gamba) non sono affatto concordi. Si tratta quindi di una problematica abbastanza complessa, che richiede un approfondimento sia dal punto di vista semantico, sia dal punto di vista della pratica esecutiva.

I termini usati da Ganassi per la direzione dell'arco derivano probabilmente dal modo di tenere lo strumento: sia il frontespizio della sua *Regola Rubertina* (Venezia, 1542), sia, in modo ancora più accentuato, altre raffigurazioni coeve (ad esempio, *Le nozze di Cana* del Veronese), ci mostrano viole tenute in posizione diagonale verso sinistra come il liuto. Il braccio dell'arco, per condurre lo stesso parallelo al ponticello, deve muoversi verso il basso (in giù) quando è alla punta, verso l'alto (in su) quando è al nasetto; è interessante notare che tale terminologia corrisponde a quella usata per le dita della mano destra del liutista: il pollice si muove in giù e gli sono riservate le note "buone", l'indice è diretto in su, ed esegue le "cattive".

In ogni caso, tali espressioni sono strettamente legate al modo di tenere lo strumento: vuoi con la corda grave verso il basso come il violino (dove in giù = braccio verso l'esterno), vuoi con l'acuta come la viola di Ganassi (dove in giù = in dentro), passando per tutte le posizioni intermedie, come sono quelle del violoncello e della viola da gamba settecentesca che tengono l'arco orizzontale.

A complicare ulteriormente il problema si noti poi che, nel riproporre per la viola da gamba la simbologia utilizzata nella letteratura e nella didattica del violino – in cui il collegamento è: nota buona = *nobilis* = *n* → \blacksquare = *al nasetto* = *in giù* –, ci si è fermati a \blacksquare = *al nasetto*, senza quindi risolvere né i dubbi generati dall'espressione *in giù*, né la contraddizione dell'uso del simbolo \blacksquare , *nobilis*, per contrassegnare la nota "cattiva"⁴.

Per evitare questi problemi è utile andare al di là del significato letterale delle espressioni usate per le direzioni dell'arco, e focalizzare l'attenzione sul significato musicale, cioè sullo scopo stesso del colpo d'arco: differenziare le sillabe/note "buone" dalle "cattive". Questo è un concetto che, almeno fino alla fine del '600, non dà adito a equivoci ed è universalmente accettato: può quindi essere assunto come base comune per confrontare le posizioni dei vari autori sull'argomento, e ha inoltre il pregio di adattarsi "senza traduzione" sia agli strumenti da gamba sia a quelli da braccio.

3 A questo proposito, giova ricordare che i simboli usati comunemente per indicare *in giù* e *in su* hanno in origine una stretta correlazione con i significati di "nota buona" e "nota cattiva": \blacksquare = *n* sta per *nobilis*, \blacktriangledown = *v* per *vilis* (così, per es., Muffat).

4 Ciò implica inoltre l'assurdo che per suonare con la viola da gamba un brano "archeggiato" per violoncello, è necessario rovesciare tutti i segni di arcata.

Essendo la meno equivoca, si farà riferimento alla terminologia *Pontar* e *Tirar* (abbreviando *P* e *T*), introdotta dai Rognoni, e definitivamente consacrata dai francesi (*poussez, tirez*), dove con *Pontar* si intende avvicinare il braccio allo strumento, con *Tirar* allontanarlo.

La viola da gamba

Riportiamo ora la posizione dei vari autori sui colpi d'arco nella viola da gamba, commentandone i passi maggiormente significativi.

Silvestro Ganassi:

... sempre la prima tirata in giù ... quando volesti far un passaggio de tutte crome ... quando cominciasti la prima tirata in su procederesti con moto contrario ... (*Regola Rubertina*, Venezia 1542, Cap. VI)

... ogni volta che vedrai disotto al numero uno ponto ... percotere la corda in suso con el dedo indice e con el Violon lo alargarsi ... dalla Viola ... (*Letzione Seconda*, Venezia 1543, Cap. VIII)

... l'archetto ... in suso che è ... discostarsi over largarsi col brazo dalla viola, e se 'l numero ... non averà ponto ... ti significa praticarlo in zoso che serà lo accostarsi con il brazo alla ditta viola ... (*Letzione Seconda*, Cap. XV)

... può accadere in far più groppetti uno dopo l'altro che se 'l primo haverà la prima tirada in giù il secondo l'haverà in su, ... però è molto utile dar pratica tanto ad uno modo quanto a l'altro..... (*Regola Rubertina*, Venetia 1542, Cap. VI)

... discostarsi col brazo dalla viola due volte ma non levando però l'archeto ...il medesimo ... dar col tuo archeto in zoso (accostarlo due volte) ... e questo è fatto per regular la battuda del tuo sonar che sempre nel principio sia praticada col tratto de l'archeto in zoso ... e questo perché tutti li principii debbe esser boni ...(*Letzione Seconda*, Cap. XV)

Negli esempi musicali della *Letzione Seconda*, forniti in notazione e intavolatura, Ganassi, mutuando la prassi in uso per il liuto, pone un punto sotto la cifra dell'intavolatura delle note "deboli": i suoi esempi sono in linea di massima coerenti con i principi enunciati, anche se con una certa elasticità si concede alcuni passaggi "in controfase".

Le sue istruzioni, alla luce degli esempi musicali e della prassi liutistica, forniscono tuttavia un quadro molto chiaro:

1. i termini "tirata" e "tirare" vengono usati indifferentemente per i due movimenti, col significato di "archeggiare";
2. "in giù" = accostare il braccio alla viola = cifra senza punto sotto = nota buona = P;
3. "in su" = allontanare il braccio = cifra col punto sotto = nota cattiva = T;
4. sono consentite eccezioni, per esempio nel caso di diversi cambi di direzione in rapida successione;
5. la tecnica usata per riprendere la direzione corretta, nei casi in cui ci si trovi in "controfase", consiste nell'effettuare due P, o due T, consecutivi, senza togliere l'arco dallo strumento, separati da una breve interruzione di suono.

Riccardo Rognoni:

Essendo li Stromenti d'Archi difficili per il tirare, & pontar nel cominciare a Sonar, si deve sempre tirar l'Arco se sonerai di Viola da Gamba, & ancora di Viola da Brazzi; però il groppezar di groppetti corti si fanno in pontar, e tirar come si vuole, & ancora ripigliar l'Arco quando si trova Semiminime nel mezo delle Crome, ò Crome nel mezo delle Semiminime, ò far due note in una Arcata; perché non si può fare una Diminuzion, che sia longha, se l'Arco non va dritto; perché della Viola da Gamba l'Arco vò nel pontar alle Crome, & Semicrome; & il Violino da Brazze nel tirar alle Crome & Semicrome..... (*Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti*, Venezia, 1592)

La prima frase sembra in contraddizione con ciò che segue, che peraltro è esauriente, inequivocabile e del tutto coerente con le istruzioni di Ganassi (anche nel consentire eccezioni nei “groppetti corti”); inoltre conferma con chiarezza che le arcate nelle famiglie “da gamba” e “da braccio” sono speculari. Azzarderei l'ipotesi che il “tirar” nel “cominciare a sonar”, indipendentemente dalla situazione musicale (nota buona o cattiva) e dalla famiglia (da gamba o da braccio), obbedisca a criteri extramusicali (estetici? Si veda oltre). In sintesi:

1. *pontar* = P = spingere l'arco = nota buona (per la viola da gamba);
2. *tirar* = T = nota cattiva;
3. nelle viole da braccio l'associazione è opposta a quella della viola da gamba;
4. nelle tirate lunghe trovandosi “contr'arco” si deve riprendere l'arco, o fare due note nella stessa direzione;
5. sono consentite eccezioni nei “groppetti corti”.

Francesco Rognoni (*Selva de varii passaggi*, Milano 1620, Parte II):

La viola da gamba... sempre si tira l'arco in giù nel principiar del canto, e di qual si voglia pausa, perché il pontar oltre che fà brutto veder non è il suo naturale (pag. 2).

La Lira da Gamba ... la Lira da Brazzo ... L'archetare, o lireggiare di questi instromenti è il medesimo delle viole... (ibidem)

Le viole da braccio.... come si trova pause intiere, fà bisogno tirar in giù l'arco, come sono mezze pause, ò sospiri pontar in sù l'arco passaggio che vadi direttamente di semicrome, ò biscrome, tirar in giù, se il pasaggio à dinanzi una croma si può pontar in sù ... (ivi, pag. 3)

Evidentemente qui il termine “in giù” riferito alla viola da gamba ha il significato opposto a quello di Ganassi: è una terminologia che si attaglia perfettamente al violino (strumento nel quale i Rognoni, padre e figlio, eccellevano).

Si noti che la prima citazione sembra confermare l'ipotesi che l'inizio in T dipenda da motivi “estetici”; inoltre le istruzioni per gli strumenti da gamba e da braccio sono indifferenziate: è possibile che Francesco abbia unificato il modo di archeggiare delle due famiglie, assimilando il modo “da gamba” a quello “da braccio”. Una conferma viene dagli esempi musicali che seguono, intitolati significativamente *Modo di lireggiare ogni stromento di Archo*, in cui l'autore usa i simboli T (*tirar in giù*) e P (*pontar in sù l'arco*): in tali esempi le arcate in posizione “buona” sono contraddistinte da T, con una sola eccezione (su 14), in cui è segnato P (svista tipografica?).

In sintesi:

1. il modo di condurre l'arco è lo stesso nelle famiglie “da gamba” e “da braccio”;
2. *tirar in giù* = T = allontanare il braccio = nota buona;
3. *pontar in su* = P = accostare il braccio alla viola = nota cattiva.

Scipione Cerreto (*Della Pratica Musica vocale, et strumentale*, Napoli 1601, IV, 332):

Ordine di portare l'Aco nel sonare la Viola da Gamba ... se il Passaggio sarà ... di Notule del numero paro, sempre deve cominciare la sua arcata, che il Braccio destro vada verso fuora dello strumento ...; ... numero sparo, ... verso dentro dello strumento ...

Le istruzioni sono chiarissime, e concordano con quelle di Francesco Rognoni:

1. allontanare il braccio = T = nota buona;
2. accostare il braccio alla viola = P = nota cattiva.

È interessante notare che ai bordi della tavola con il ritratto di Cerreto, l'angioletto violista tiene l'arco da sopra, alla maniera degli strumenti "da braccio".

Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, Paris 1636, IV):

sui "violons" ... si deve sempre tirare l'arco in giù sulla prima nota della battuta, ... spingere in su sulla nota seguente⁵ (pag. 185)

Sulla viola i ... colpi d'arco... vanno al contrario di quelli del violino, perché lo si spinge in su sulla prima nota, e si tira sulla seconda⁶ ... (pag. 204)

Quindi:

1. per la viola, pousser = P = nota buona; tirer = T = nota cattiva.
2. le famiglie "da braccio" e "da gamba" hanno archeggiature opposte;

Du Buisson (ms. datato 1666, Library of Congress, Washington):

la prima di 2 o 4 note uguali, sempre P; dopo un sospiro la nota di uguale valore in T, ma se la nota vale più del sospiro, in P; con una bianca seguita da due nere, o una nera in P seguita da due crome, si può fare PPT, oppure PTT, anche legando le note in TT se vanno per grado congiunto; dopo una nota col punto, sempre T; all'inizio di un pezzo, il levare fuori dalla misura sempre in T⁷.

Si tratta di una serie di istruzioni molta articolata, precisa e coerente sia al proprio interno, sia con le istruzioni di Ganassi, di Riccardo Rognoni e degli inglesi: un anello di congiunzione tra il modo "antico" di archeggiare e la nuova scuola francese che, da De Machy in poi, privilegerà le legature alle riprese per correggere la direzione dell'arco.

-
- 5 «l'on doit tousiours tirer l'archet en bas sur la premiere note de la mesure, ... pousser en haut sur la note qui suit ... »
 - 6 «traits d'archet ... vont tout au contraire de ceux du Violons, car on le pousse en haut sur la premiere note, & on le tire sur la seconde»
 - 7 «1. La premiere de deux ou quatre Notes d'esgale valeur doit tousjours estre jouée en poussant. Au triple la Ire de trois esgales doit estre tirée au commencement d'un couplet.
2. Si apres un souspir la note est de la mesme valeur, il la faut tirer, mais si la note vaut plus que le souspir il la faut pousser. La mesme s'entend du demy et du double soupir; comme aussi de la demie pause qui vaut une blanche. Mais quand la pause est de la valeur d'une note entiere il faut pousser la note suivante.
3. Quand une blanche se trouve en poussant suivie de deux noires, ou si une noire se trouve en poussant suivie de deux crochues simples, il est libre de pousser aussi la premiere de deux dernieres ou de jouer toutes deux en tirant, ce qui se peut faire d'un seul coup d'archet par liaison quand les notes sont de deux degrés conjoints.
4. Il faut après une note pointée toujours tirer la suivante, quand mesme la pointée auroit esté jouée en tirant.
5. Au commencement d'une Piece quand il se trouve une note devant une Barre elle doit toujours estre tirée.»

Du Buisson usa inoltre il simbolo specifico \frown messo sopra una nota per indicare una qualche istruzione di arcata. Il suo significato, in accordo con ciò che suggerisce l'aspetto, sembra essere: lega ma separa (dalla nota precedente), cioè fai due note distinte ma non cambiare la direzione dell'arco. Il simbolo viene quasi sempre usato su una croma che segue una nera puntata, ed ha il chiaro scopo di sistemare l'arco nella "giusta" direzione.

Christopher Simpson (*The Division-Viol ...*, 1667):

quando troverai un numero pari di crome o semicrome, come 2, 4, 6, 8, devi cominciare muovendo l'arco in avanti⁸, anche se l'arco fosse stato impiegato in avanti per la nota precedente. Ma se il numero fosse dispari (ciò che sempre accade quando è presente una nota puntata o un numero dispari di pause⁹), la prima deve essere suonata richiamando l'arco indietro¹⁰. Questo è il movimento più appropriato per l'arco, anche se non senza qualche eccezione: a volte la velocità delle note può costringere al movimento opposto, come si vede alla fine dell'Es. 5¹¹. Anche le note veloci che corrono dall'acuto al grave, e così procedono, vengono meglio con l'arco al contrario.

Quindi, nonostante la regola imponga di spingere la nota buona, è ammessa la direzione opposta nei casi in cui sarebbe faticoso, e alla fine poco elegante, eseguire tante riprese consecutive ed in velocità. L'altra eccezione citata sembra invece oscura, in quanto contrastante con l'impianto generale; inoltre non ne fa menzione alcuno dei numerosi autori inglesi che seguono (a volte pedissequamente) la traccia di Simpson.

John Playford (*A Brief Introduction to the Skill of Musick for song and viol*, London, 1658, III ed.):

Se c'è una nota dispari all'inizio di un brano, come di solito avviene per Ayres e Corents, comincia tirando l'arco indietro; se non è una nota dispari la prima nota si spinge in avanti.

Nelle edizioni successive, come quella del 1667, o quelle della versione ampliata *An Introduction to the skill of musick* (1674), le istruzioni sono identiche a quelle di Simpson, tranne per quanto riguarda le eccezioni, che qui non vengono considerate.

Conclusioni

Giunti al termine di questa disamina – naturalmente parziale, sono state prese in considerazione solo le fonti più note - possiamo affermare che:

1. in generale, indipendentemente dal tipo di strumento in esame, tutti gli autori concordano sulla necessità di differenziare note buone e note cattive: tale caratteristica viene assunta a priori e mai messa in discussione. E' quindi una caratteristica peculiare imprescindibile per chi frequenta questo repertorio;
2. in particolare, per la viola da gamba, esistono due visioni opposte sul modo di ottenere tale differenza: una, proveniente dalla tecnica della vihuela de mano e del liuto, codificata da Ganassi e che arriva fino ai violisti inglesi e francesi dei secoli successivi, associa le note buone con P; l'altra, mutuata dalla tecnica del violino e rappresentata da Francesco Rognoni e da Cerreto, associa le note buone con T.

8 «with your Bow forward; prorsum movendus est arcus »

9 «by reason of some Prick-Note or odd Rest; ob notam puncto auctam, aut pausas impares»

10 «with the Bow backward; retrorsum revocandus est»

11 Nell'esempio – in realtà numero 7 – compare una successione di gruppetti formati da semicroma e 2 biscrome.

A proposito di questa alternativa sarebbe interessante indagare, attraverso prove documentali e iconografiche sulle posizioni degli strumentisti e sugli archi storici, quale sia l'evoluzione dell'impugnatura e della condotta dell'arco del violoncello in Italia: è noto infatti che per un certo periodo l'impugnatura "da sopra" ha convissuto con quella "da sotto" che deriva dalla viola da gamba: ma, con quest'ultima impugnatura, la direzione privilegiata era quella "da gamba" o quella "da braccio"? È possibile che questa resti una domanda senza risposta, ma un'ipotesi di lavoro, ampliando quella accennata nel commentare gli scritti di Francesco Rognoni, si può azzardare: l'affermarsi del violino e della sua famiglia ha portato i musicisti, quasi sempre polistrumentisti, a trasferire l'impugnatura "da sopra" non solo al basso di violino, ma anche al basso di viola. E un passaggio collaterale, o intermedio, di questa evoluzione potrebbe essere un'impugnatura "da sotto" ma con l'articolazione rovesciata.

Infine una considerazione, o meglio una domanda: dove è finita l'articolazione nella musica dei secoli successivi? Proseguendo il cammino prima di abdicazione in favore di una maggiore varietà ritmica, come sopra accennato, poi di un trasferimento di importanza dal transitorio di attacco al suono a regime, si giunge, alla fine del periodo barocco, ad una situazione completamente rovesciata rispetto a quella di partenza.

Ora non è più lo strumento che imita le inflessioni della voce umana nel suo compito di distribuire funzioni e gerarchie alle singole note all'interno della frase musicale per renderne intelligibile il testo. E' piuttosto il cantante che tende ad imitare le caratteristiche salienti del nuovo modo di suonare lo strumento: la potenza di emissione e la continuità senza soluzioni all'interno della frase, che diventa sempre più ampia e per così dire unica padrona del respiro musicale.

Nuove esigenze di esecuzione musicale – prima fra tutte la potenza sonora derivante dall'aumento delle dimensioni delle sale – hanno in qualche modo spostato l'attenzione del musicista verso altri valori: la pienezza della voce, la preminenza alla formazione delle vocali rispetto alle consonanti, la linea continua della frase, che consentono una performance acustica più aderente al nuovo criterio estetico.

Se cerchiamo degli epigoni della prassi articolatoria dobbiamo spostare la nostra attenzione in un ambito molto diverso dalla musica classica: guarda caso, un ambito in cui sono presenti gli stessi elementi genetici fondamentali alla base della prassi rinascimentale, la valenza ritmica e la derivazione vocale: il jazz.

Bibliografia

Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venezia 1625

Gasparo Zannetti, *Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparar a suonare di violino, et altri stromenti*, Milano 1645

Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ms., 1677

Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, Passau 1698

Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, Venezia 1535

Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia 1542

Silvestro Ganassi, *Letzione Seconda*, Venezia 1543

Riccardo Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instromenti*, Venezia, 1592

Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milano 1620

Scipione Cerreto, *Della Prattica Musica vocale, et strumentale*, Napoli 1601

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636

Du Buisson, ms. datato 1666, Library of Congress, Washington

Christopher Simpson, *The Division-Viol ...*, 1667

John Playford, *A Brief Introduction to the Skill of Musick for song and viol*, London, 1658, III ed.

D. Boyden, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761*, Oxford University Press, London 1965

L. Girodo e M. Tiella, *La "pronuntia" degli strumenti rinascimentali e barocchi*, in *MUSICA ANTICA*, n.2 - anno II, Istituto Musicale Comunale "Stanislao Cordero di Pamparato", 1982

Castellani Durante, *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato*, Studio per Edizioni scelte, Firenze 1987