

Jacques Martin Hotteterre Le Romain

L'Art de Praeluder

1719

Chapitre onzième



Traduzione a cura di Debora Duval

Revisione, introduzione e commenti di Daniele Salvatore

Febbraio 2005

Introduzione

Le problematiche da affrontare nello studio della musica barocca francese sono molteplici e vanno dall'approccio alle forme (con una particolare attenzione a quelle di origine coreutica, così massicciamente presenti nella produzione del tempo) alla valutazione del *tactus* in relazione ai diversi valori da assumere di volta in volta come unità di misura nell'esecuzione dei differenti tempi; dalla applicazione dell'ineguaglianza non scritta alla corretta articolazione della lingua; dallo studio dell'ornamentazione alla pratica del preludio; dall'approfondimento dello stile alla ricreazione del gusto.

Questi argomenti sono oggetto di studio per l'allievo di flauto dolce (o di altre discipline), il quale per gli opportuni approfondimenti può utilizzare svariati trattati: i *Principes de la flute traversiere* (Paris 1707) di Jacques Hotteterre; *L'Art de toucher le Clavecin* (Paris 1717) di François Couperin; il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752) di Johann Joachim Quantz ecc. Tra i testi teorico-pratici uno dei più importanti è di certo *L'Art de preluder*.¹

Per fare alcuni esempi, è evidente che prima di iniziare a studiare un brano sia necessario farsi un'idea più precisa possibile del suo andamento. Tra le fonti che ci possono aiutare a trovare una soluzione troviamo, oltre al già citato Quantz (che dà, tra l'altro, alcune indicazioni rapportate al battito del polso che, anche se con una certa approssimazione, ci permettono oggi di avere dei riferimenti precisi), il *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière* (Paris 1739 ca.) di Michel Corrette e, per l'appunto, *L'Art de preluder* di Hotteterre.

Quest'ultimo testo ci torna utile anche per affrontare un altro aspetto peculiare della tecnica dello stile francese, cioè quello dell'esecuzione delle *notes inégales*, ossia l'esecuzione puntata lunga-breve (indicata come *pointer* per la prima volta da Hotteterre nei *Principes de la flute traversiere* a p. 24), denominata anche, a seconda del grado più o meno pronunciato dell'"ineguaglianza", *louré*, *pointé*, o *piqué* (quest'ultimo termine indicava il grado di maggior pronunciatezza) o a volte al contrario, capovolgendo l'ineguaglianza in breve-lunga, in questo caso denominata *coulé*.²

Anche se l'esecuzione puntata appartiene alla tradizione italiana almeno fin dai tempi di Caccini e Frescobaldi, è nella musica francese barocca però che questa pratica trova un'applicazione coerente e costante. A conferma che era prassi molto comune eseguire le crome *pointées*, in varie occasioni potremo trovare indicazioni quali: *croches égales*, ad indicare, al contrario, l'esecuzione "normale".

Nella musica francese, la difficoltà dell'applicazione dell'ineguaglianza non concerne tanto il luogo, quanto piuttosto la giusta misura. Per eseguire correttamente il *pointer* col flauto è necessario prima di tutto rovesciare l'articolazione (ru tu, ru tu, ecc.) come insegna in maniera semplice e chiara Hotteterre nei *Principes* e come, prima ancora, aveva esposto Jean Pierre Freillon Poncein ne *La Véritable manière d'apprendre a jouer* (Paris 1700).

Trattandosi di una prassi esecutiva dettata dal gusto ("il gusto dovrà decidere se l'articolazione prodotta nei modi che ho descritto diventerà troppo aspra; ci si dovrà soffermare su ciò che risulta più piacevole per l'orecchio", J. Hotteterre, *Principes*, p. 27)³ non si può ovviamente stabilire la giusta proporzione matematica tra nota lunga e nota breve, anche perché, come si è visto, essa può variare da brano a brano, a seconda dei diversi caratteri. Anche in questo caso *L'Art de preluder* ci viene incontro.

Per quanto riguarda il problema degli abbellimenti, i testi che si possono utilizzare per il loro studio sono svariati: possiamo trovare notizie più o meno dettagliate e termini più o meno coincidenti in Georg Muffat (*Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium*, Passau 1698), Hotteterre (*Principes*), Couperin (*op. cit.*), Corrette (*op. cit.*), Quantz (*op. cit.*), C. Ph. E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 [I parte], 1762 [II parte]) e altri ancora.

¹ *L'Art de preluder*, disponibile in facsimile nella recente edizione Spes curata da Marcello Castellani (Firenze 1999), essenzialmente è una raccolta di *preludi*; il volume comprende alcuni capitoli dedicati alla conoscenza delle scale e dei gradi da utilizzare come *canevas*, cioè come 'canovaccio' o trama armonica su cui improvvisare il preludio, presentando *preludi* e *traits* (frammenti melodici nello stile dei capricci) in varie tonalità e misure e di diverso carattere principalmente per il flauto traverso, flauto dolce e oboe; due capitoli sono dedicati specificamente al flauto dolce, con vari *preludi* e *traits* in diverse tonalità e misure; il settimo capitolo illustra le regole della modulazione mentre l'ottavo spiega la cadenza intesa come conclusione di un periodo musicale; il nono capitolo insegna come riconoscere la tonalità iniziale di un pezzo e il successivo, invece, a trasportare su tutte le chiavi e in tutti i toni; infine l'undicesimo, quello qui tradotto, definisce le diverse specie di misure con spiegazioni sui valori da eseguire *inégales*. Altre informazioni si potranno trovare nell'introduzione di Castellani al facsimile citato.

² Esempi di questo tipo di terminologia si possono trovare ad es. nel *Premier Livre de pieces pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments avec la Basse*, di J. Hotteterre, dove, tra l'altro, negli "avertissement" si trovano delle *figures des agréments* (esempi di abbellimenti) con la loro *démonstration*.

³ La citazione è tratta dalla versione italiana, curata da Irena Pahor, pubblicata dall'editore Pizzicato (Udine 1992) col titolo *Principi di flauto traverso, flauto a becco e oboe*. Esiste anche un'altra edizione in italiano a cura di L. Carfagno, pubblicata col titolo *I principi del flauto traverso, o flauto tedesco, del flauto a becco, o flauto dolce e dell'oboe* (Loffredo, Napoli s.d. [1989]) e citata nella

In questi saggi, alcuni francesi altri dell'area germanica, fondamentalmente troviamo una serie di simboli e termini che identificano alcuni tipi di abbellimenti quali l'*appoggiatura battente* e quella *passaggera* (*port de voix*, *port de voix passager/coulement*), l'*accento* (*accent*), il *trillo semplice* o *involgente* (*tremblement/cadence*, *double cadence*), il *mordente* con e senza app. inferiore (*pincé*, *battement*), il *gruppetto* (*double*), il *vibrato* (*flattement*) e altri ancora, accompagnati da alcune istruzioni sulla loro realizzazione e sul loro uso.

Un altro argomento da affrontare nell'esecuzione di una sonata francese è quello del preludio, inteso come brano estemporaneo da suonarsi prima dell'esecuzione di un pezzo composto.

La migliore definizione di preludio la dà probabilmente Couperin nell'*Art de toucher le Clavecin*, quando scrive che "il Preludio è una composizione libera in cui l'immaginazione si concede tutto ciò che le si presenta" aggiungendo inoltre che "i preludi non soltanto annunciano in modo gradevole la tonalità dei pezzi che si stanno per eseguire, ma servono a slegare le dita e, spesso, a provare le tastiere sulle quali non ci si è ancora esercitati".⁴ E che il preludio avesse una importanza particolare lo si intuisce anche dalla mole del trattato di Hotteterre, da cui è stata tratta questa traduzione, dedicato per l'appunto quasi interamente alla preparazione e all'esecuzione di piccoli preludi.

L'ultimo impegno da affrontare nello studio della musica francese riguarda lo *stile* e il *gusto*, due categorie che in qualche modo legano a sé tutti gli altri aspetti trattati e che è correlato con lo studio e la conoscenza delle forme.⁵

In Francia i canoni del gusto, la cui origine, come concetto, si può datare dal tardo XVII secolo, erano discussi e davano origine a correnti d'opinione nei circoli aristocratici parigini. Scrive a questo proposito Alberto Basso: «il goût diviene uno strumento per la ricerca della galanteria e quest'ultima è un elemento fondamentale della "ricetta" che i teorici di allora fornivano. Il nuovo stile s'identifica con il bello alla moda.» Scriveva invece Johann Mattheson nel *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713): «mentre sino ad ora si esigevano, in una composizione già ultimata, solo due elementi, ossia *Melodia* e *Harmonia*, ai nostri giorni essa sarebbe malissimo fatta se non vi si aggiungesse il terzo elemento, ossia la *Galanteria*. Tuttavia, questa galanteria non potrà essere insegnata, né rinchiusa in regole determinate, ma potrà essere raggiunta solo per mezzo di un buon *goût* e di un sano *judicium*».⁶

Una interessante definizione del gusto e dello stile viene data da Gabriella Gentili Verona, curatrice della traduzione italiana de *L'Art de toucher le Clavecin* di Couperin. Il gusto, afferma la studiosa, si può definire "come un esito del rapporto che si crea fra chi comunica e chi percepisce un rapporto continuamente variabile con il variare delle condizioni di uno dei termini. Lo stile, per contro, ha natura di tipo sistematico, come risultato composito di elementi formali, tecnici, espressivi emersi in un determinato contesto storico."⁷ In altre parole si potrebbe anche dire che lo stile è ciò che caratterizza esteticamente l'espressione artistica mentre il gusto è ciò che genera quell'espressione.

In realtà da una disamina delle vicende storico-musicali dalla seconda metà del XVII secolo ai primi decenni del secolo successivo (dove storicamente possiamo collocare la vita e l'opera di Hotteterre), appare evidente che il termine "gusto" era un'espressione dal significato imprecisabile. Perciò diventa estremamente interessante rileggere, nei testi sopra citati e ai quali si rimanda, ciò che i vari Muffat, C. Ph. E. Bach e Quantz dichiarano in relazione al gusto dei francesi e di conseguenza degli italiani. In essi si evince che è dalla fusione del gusto italiano (caratterizzato da una grande cantabilità ma anche da stravaganza e bizzarria) con quello francese (caratterizzato da una minore varietà ma anche da molta gradevolezza e facilità di comprensione) che ha origine il gusto "vario", ed evidentemente superiore, che è quello proprio tedesco.

Questo lavoro è stato realizzato in collaborazione con Debora Duval, laureata in lingue, allieva del Conservatorio di Pescara dove, al momento della stesura del lavoro, stava frequentando il 6° corso di flauto dolce. Esso fa parte di un progetto che prevede l'approccio diretto ai testi originali (italiani o stranieri) quale ausilio per lo studio della prassi esecutiva.

Nell'elaborazione del testo, tutti i lemmi che indicano una forma musicale, scritti nell'originale prevalentemente in maiuscolo e solo qualche volta in minuscolo, sono stati scritti sempre con l'iniziale maiuscola; così come tutti gli vocaboli in maiuscolo nell'originale. I segni di punteggiatura sono stati quasi sempre mantenuti, modificandoli solo in quei casi in cui una miglior chiarezza lo ha reso preferibile. Tutti i corsivi sono dei revisori.

Daniele Salvatore
(Rimini, 9 marzo 2005)

bibliografia de *Il flauto traverso* di Gianni Lazzari (Edt. Torino 2003).

⁴ Cit. dalla versione italiana a cura di Gabriella Gentili Verona pubblicata col titolo *Metodo per il clavicembalo*, Curci, Milano 1988, p. 34.

⁵ Per quest'ultimo aspetto possono essere utili anche studi specifici sulla danza come la non recentissima ma fondamentale *Storia della danza* di Curt Sachs (Berlino 1933; ed. ital. Il Saggiatore, Milano 1966). Per quanto concerne il carattere e la velocità d'esecuzione dei tempi di danza invece si potrà consultare opportunamente il Cap. 17, Sez. VII, § 56/58 del *Versuch* di Quantz (ed. it. a cura di Sergio Balestracci col titolo *Trattato sul flauto traverso*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1992).

⁶ Le due citazioni sono tratte da ALBERTO BASSO, *L'età di Bach e di Haendel*, p. 7, Storia della Musica, EDT, Torino 1983.

⁷ *Op. cit.*, p. 4, nota (3)

L'Art de Preluder

CAPITOLO UNDICESIMO

Circa i differenti esempi di tempo, con spiegazioni sulle crome, ecc...

Ciò che imbarazza di più quando si comincia a battere il tempo è la quantità di segni che distinguono le diverse specie. Ve ne sono di undici tipi che io intendo illustrare e spiegare in questa sede.

Misura a 4 tempi lenti

Questa Misura si segna con un **C**.

Essa è composta da quattro semiminime o dall'equivalente;¹ si batte in quattro movimenti e di solito molto lentamente; le crome qui sono uguali e sono tanto lunghe quanto le semiminime nelle altre Misure; le semicrome qui sono puntate cioè una [è] lunga ed una breve.

La si impiega ugualmente nella [musica] vocale e nella [musica] strumentale, così come [succede con] quasi tutte le altre misure; per esempio nel caso di questa prima specie essa è molto in uso nel *Recitativo* in generale, come anche in molte *Arie*, sia di Mottetti che di Cantate, raramente di Opere francesi ma frequentemente di Opere italiane.

Nella [musica] strumentale si addice ai *Preludi* o ai primi tempi delle *Sonate*, alle *Allemande*, agli *Adagio*, alle *Fughe* ecc., ma poco alle *Airs de Ballet*.²

Esempi: *Récitatif de l'Opéra de Roland*; *Air de Motet de M. Campra Livre 2.^e*; *Récitatif de Cantate de M. Clerambault L. 2.^e*; *Prélude de Sonate du Sign.^r Corelli Op.^a 5.^a*; *Allemande du même (Allegro)*.



Sarà assai opportuno in tutte le misure di avvertire [a proposito] del movimento, di come lo pratichino quasi sempre gli Italiani, dal momento che una stessa specie è alle volte molto veloce e alle volte molto lenta.

¹ Cioè l'insieme di figure diverse (minime, crome, note puntate ecc.) di valore complessivo uguale a quattro semiminime.

² Arie del balletto.

Misura del C. tagliato

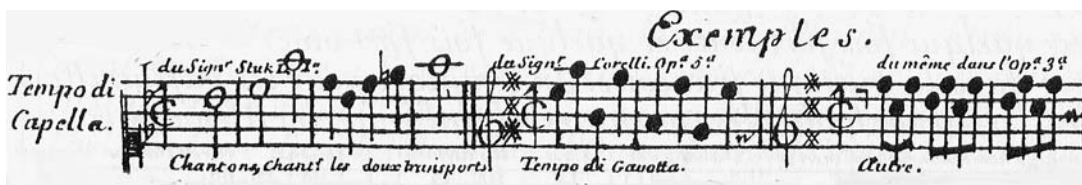
Questa misura si indica con questo segno C .

Essa è composta, così come la precedente di 4 semiminime, ecc.; qui di regola le crome devono essere [eseguite] uguali a meno che il Compositore non vi aggiunga dei punti.

Il suo andamento abituale è in 4 movimenti leggeri³ o in 2 movimenti lenti.

Gli italiani non la utilizzano se non nei tempi che essi chiamano *Tempo di Gavotta* e *Tempo di Cappella*, o *Tempo alla breve*; in quest'ultimo caso essa si batte in 2 tempi leggeri.

Esempi: *Tempo di Cappella du Sign.^r Stuk L[ivre] I.^{er}*; *Tempo di Gavotta du Sign.^r Corelli Op.^a 5.^a*; *Autre du même dans l'Op.^a 3^a*,



de M.^r Clerambault L. 2.^e



M.^r de Lully⁴ l'ha impiegata nelle sue Opere abbastanza indifferentemente da quella del 2 semplice.

Vi si trova [applicata] molta ineguaglianza così come nella maggior parte delle altre [misure].

Mi pareva ben esemplificata nel *Tempo di Gavotta* degli Italiani e nei due esempi qui di seguito.

Esempi: *I.^{er} Ex. de l'Opéra d'Alceste (2 temps lents)*; *d'Armide 2.^e ex. (4. temps legers)*.



Si può concludere che questa Misura è una via di mezzo fra [quella] in quattro movimenti, indicata con un C , e [quella] in due movimenti, indicata con un 2 semplice, che noi andiamo ad esaminare.

³ Nel testo originale "legers". Qui e altrove si è preferito tradurre con l'aggettivo 'leggero/leggeri', anziché con 'rapido' o 'veloce', poiché ci è parso che tale aggettivo renda al meglio il carattere dell'andamento di molta parte della musica francese, senza pregiudicare la comprensione del senso della frase.

⁴ Jean-Baptiste Lully, nato a Firenze nel 1632, fu il cantore ufficiale della gloria del regno di Luigi XIV. Ne *L'Arte de preluder* Hotteterre usa la grafia originale italiana, anche se il compositore fiorentino, dalla naturalizzazione francese del 1661, si era fatto chiamare Monsieur de Lully.

Misura a 2 tempi

Questa Misura è segnata con un 2 semplice.

Essa è composta da due minime o dall'equivalente; si batte in due movimenti uguali.

Ordinariamente [l'andamento] è vivo e *piquée*.⁵

La si impiega all'inizio delle *Ouvertures* d'Opera, nelle *Entrées* dei Balletti, nelle *Marce*, *Bourrée*, *Gavotte*, *Rigodon*, *Branle*, *Cotillons*,⁶ ecc. Le crome qui sono puntate.

Non compare affatto nelle Musiche degli Italiani.

Esempi: *Ouverture de l'Opera de Phaëton*; *Entrée du même Opera*; *Marche du même*; *Bourée du même*;



Gavotte de l'Op.^a de Roland; *Rigaudon de l'Europe Gala[n]te*



Se si impiega nei brani lenti bisogna apporci un'avvertenza. Si può affermare del resto che questa Misura è propriamente quella del C divisa in due, con le crome cambiate in semiminime.⁷

Misura di tripla maggiore, o tripla doppia

Questa Misura si segna col simbolo $\frac{3}{2}$.

Essa è composta da tre minime, ecc.

Essa si batte ordinariamente in tre movimenti lenti; le semiminime qui sono puntate⁸ come le crome nelle altre Misure; si impiega nei brani dal carattere patetico e tenero, come i *Sommeils*,⁹ le *Plaintes*,¹⁰ le *Cantate*, nei *Gravi* delle Sonate e per le *Correnti* da danzare, ecc.

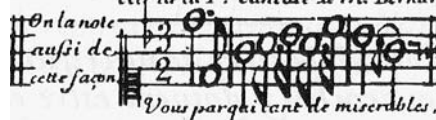
Esempi: *Sommeil de Protée, dans Phaëton*; *Autre de l'Opera de Persée*; *Duo dans Phaëton*



Air de la 1.^{ere} Cantate de M.^r Bernier

Air de la 1.^{ere} Cantate de M.^r Bernier.

La si scrive anche in questa maniera:



⁵ Si intende un'esecuzione con inequaglianza (*pointer*, v. anche Introduzione) piuttosto pronunciata. In italiano a volte si rende con 'spiccato' (v. l'*Allegro spiccato* della Sonata IV dei "XII Solos" di Francesco Mancini, London s.d.).

⁶ *Bourrée*, *Gavotta*, *Rigodon* (o *Rigaudon*) e *Branle*, così come altre citate (*Canario*, *Passepied* ecc.) più avanti, sono tutte forme che si trovano nelle suite. Il *cotillon* è la versione francese dell'inglese *round for eight*, sorta di *country dance*, danza a coppie. La *entrée* invece è un brano strumentale che accompagnava l'entrata in scena dei ballerini nei balletti lulliani.

⁷ Cioè con le semiminime che qui valgono mezzo movimento, esattamente come le crome nel tempo di C.

⁸ Cioè inequali.

⁹ Il *sommeil* è l'equivalente francese della cosiddetta *aria del sonno*.

¹⁰ Il *plainte* è un brano strumentale di carattere mesto tipico della musica in stile francese.

Misura della Tripla semplice

Questa Misura si segna con un **3** o qualche volta $\frac{3}{4}$.

Essa è composta da 3 semiminime, ecc.

Essa si batte in 3 movimenti. Qualche volta è molto lenta e qualche volta molto vivace.

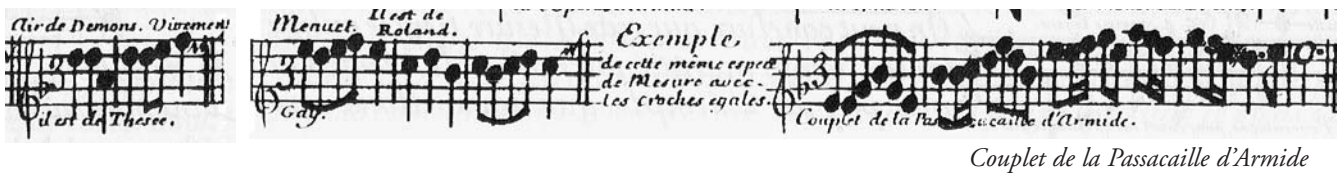
Nella musica francese le crome sono quasi sempre puntate.

Si impiega per le *Passacaglie*, le *Ciaccone*, le *Sarabande*, le *Airs de ballet*, le *Correnti* all'Italiana, i *Minuetti*, ecc.

Esempi: *Passacaille: le mouvem[en]t en est grave (de l'Opera d'Armide)*; *Chaconne: le mouvem[en]t en est gay (de Phaëton)*; *Sarabande d'Issé: le mouvem[en]t en est lent*; *Air de Ballet: Gracieux (il est de Persée)*



Air de Demons: Vivement (il est de Thesée); *Menuet: Gay (il est de Roland)*



Esempio di questa medesima specie di misura con le crome uguali.

Ciò che rende uguali le crome, in questo caso, è per prima cosa il fatto che saltano per intervalli¹¹ e oltre a questo che sono mescolate con delle semicrome.

Altri Esempi nella Musica italiana con crome uguali: *Courante du Sign.^r Corelli*



I Bassi di Sarabanda degli Italiani quando sono composti interamente da crome: *Sarabande du même*



¹¹ Ciò si muovono con un andamento per salto (nell'originale: "sautent par intervalles").

Misura di $\frac{3}{8}$ chiamata Tripla minore

Questa Misura è composta da una semiminima col punto, ecc.

Essa si batte in un movimento quando è nel suo reale andamento che deve essere vivace.

Alcuni autori tuttavia l'hanno impiegata nelle Arie molto lente; allora la si batte in tre movimenti così come la Tripla semplice o allo stesso modo della Tripla maggiore.

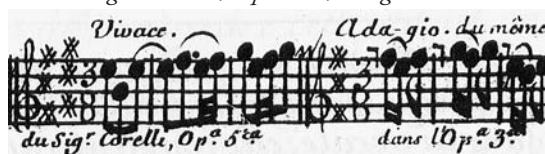
Essa è appropriata alle Arie leggere come le *Canarie*, i *Passepied* ecc.

Le crome qui sono uguali e le semicrome puntate.¹²

Esempi: *Air de Forgeons dans Isis; Canaries du même Op.^a 3; Passepied du Temple de la Paix*



Vivace du Sign.^r Corelli, Op.^a 5.^{ta}; Adagio du même dans l'Op.^a 3.^a



Misura a $\frac{9}{8}$

Questa misura è composta da tre semiminime col punto, ecc.

Essa si batte in tre movimenti, le crome qui sono uguali e le semicrome puntate.

Qualche volta la si impiega nelle *Cantate* ma più spesso nelle *Sonate* e soprattutto nelle *Gighe*.

In Francia la si pratica comunemente solo da qualche tempo.

Esempi: *dans la I.^{re} Cantate de M.^r Bernier; Gigue du Sig.^r Masciti*



A volte nella Misura della Tripla semplice si mettono tre crome in un movimento, ciò che equivale a questo:

Esempio: *de la 3.^e Cantate de M.^r Clerambault*



¹² Ineguali. Hotteterre usa lo stesso vocabolo: "pointée" ad indicare sia la figura col punto (♩., ♩., ecc.), sia quella a cui va applicata l'ineguaglianza nell'esecuzione ("une longue et une breve"). In questa traduzione si è preferito usare il termine 'puntato' solo in quest'ultimo caso e tradurre "col punto" il primo.

Misura di $\frac{6}{4}$

Questa Misura è composta da due minime col punto, ecc.

Nella pratica generale si batte in 2 movimenti, cioè tre semiminime in battere e tre in levare.

Alcuni la chiamano *Misura a 6 tempi gravi*, nonostante ciò si trovano poche Arie lente composte sotto questa Misura e al contrario se ne vedono molte vivaci e leggere.

Le crome qui sono puntate.

La si impiega nelle Riprese¹³ delle *Ouvertures* d'Opera, nelle *Loures*, nelle *Gighe*, nelle *Furlane*,¹⁴ in alcune *Airs de ballet* di carattere, ecc.

La si trova raramente nella Musica Italiana.

La *Loure* è grave, essa si può battere a quattro movimenti ineguali.¹⁵

Esempi: *Reprise de l'Ouverture d'Armide*; *Autre. de Proserpine*; *Loure. elle est de Thetis (la Loure est grave; elle se peut battre à 4 temps inegaux)*; *Gigue. de Roland*; *Forlane. de l'Europe Galante*.



Air des vents. du Triomphe de l'Amour



Misura a $\frac{6}{8}$

Questa Misura è composta di due semiminime col punto, ecc.

Essa si batte in 2 movimenti; le crome qui sono uguali e le semicrome puntate.

Il suo impiego è abbastanza generalizzato, ma [si usa] principalmente nelle *Cantate* e nelle *Sonate*; in particolare si addice alle *Gighe*, ecc.

Esempi: *Air de la 1.^{re} Ca[n]tate de M.^r Clerambault (Gracieusem[en]t)*; *Gigue du Sig.^r Corelli Op.^a 5.^{ta} (Allegro)*; *Gigue de l'Opera de Persée*



Essa rimanda al $\frac{6}{4}$; non ci sono che le figure delle note che sono differenti.

¹³ La parte finale dell'Ouverture.

¹⁴ La *furlana*, in origine un'antica danza popolare italiana originaria del Friuli, nella sua trasformazione da danza popolare a danza galante era ben conosciuta in Francia in epoca barocca. Utilizzata tra gli altri da Rameau e Couperin, una descrizione coreutica (accompagnata dalla linea melodica) della danza è contenuta nel trattato *Chorégraphie* (Paris 1700) di Raoul Anger Feuillet. La *loure* in origine è una danza popolare francese di carattere moderato, trasformatasi anch'essa in danza di corte.

¹⁵ Cioè in quattro movimenti considerati ♩, ♪, ♪, ♩. La battuta ternaria era divisa in "due tempi nel battere, et uno nel levare di mano" (B. BISMANTOVA, *Compendio musicale*, ms. Ferrara 1677, p. [19]), da cui i quattro movimenti ineguali. N.B. questa frase nell'originale si trova sul terzo esempio in alto; a differenza dei testi inseriti negli esempi, che in genere indicano semplicemente la provenienza o la paternità degli stessi, si è preferito fornirne una traduzione poiché essa ci fornisce ulteriori dettagli sullo stacco del tempo e sull'andamento della danza.

Misura a $\frac{12}{8}$

Questa Misura è composta da 4 semiminime col punto, ecc.

Essa si batte in quattro movimenti; le crome qui sono uguali, ecc.

La si impiega di solito più nella musica strumentale che in quella vocale; si addice soprattutto alle *Gighe*.

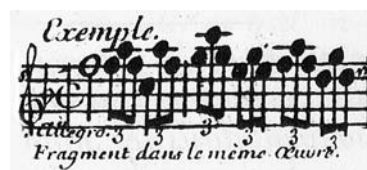
Il suo utilizzo in Francia è piuttosto recente.

Esempi: *dans la 6.^e Cantate de M.^r Bernier (Gracieusement); Gigue du Sig.^r Corelli Op.^a 5.^{ta} (Allegro)*



Nella misura di C o C si mettono qualche volta 3 crome per ogni movimento, ciò che rimanda a questo [esempio]:

Esempio: *Fragment dans le même œuvre (Allegro)*



Misura a $\frac{2}{4}$

Questa Misura è composta di 2 semiminime, ecc.

Essa si batte in due movimenti leggeri: qui le crome di solito sono uguali, e le semicrome puntate.

Essa si addice soprattutto alle *Arie leggere* e *piqués*.¹⁶

La si impiega nelle *Cantate* e nelle *Sonate* più che nei *Mottetti* e nelle *Opere*.

A ben considerare, altro non è che la misura a quattro movimenti leggeri divisa in due.¹⁷

Esempi: *dans la 1.^{re} Cantate de M.^r Clerambault; dans la 3.^e du m[ême] avec les croch[e]s pointées*



Qualche compositore l'ha segnata in questa maniera:



Air de Pastres, M.^r de Lulli, dans Roland; 3.^e Air des Matelots, M.^r Marais, dans Alcione

¹⁶ V. nota 5.

¹⁷ Cioè la misura di C frazionata in due battute.

E' possibile moltiplicare ancora le specie di queste Misure secondo il carattere che ci si immagina; per esempio un celebre autore dei nostri tempi ne ha introdotta una di $\frac{12}{16}$. Essa è composta da quattro crome col punto, di conseguenza da 12 semicrome, e si batte in 4 movimenti; le semicrome qui sono uguali.

Esempio: *Piece de Clavecin de M.^r Couprin*

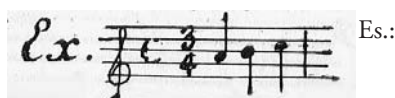


Ci si potrebbe anche servire del $\frac{2}{8}$ che sarà composto di 2 crome uguali o 4 semicrome ineguali e dovrà battersi in un movimento molto leggero. Questa misura ben si adatterà a certe Arie di *Tambourin*,¹⁸ e altre dal medesimo carattere.

Non ci si spaventerà per tutti questi Segni e per tutte queste differenti Misure, quando si saprà che nella pratica esse si riducono a 2 specie: quelle in quattro movimenti e quelle in tre movimenti. Di ciò ci si potrà convincere esaminando con attenzione i rapporti che esse hanno fra di loro. Se ne troveranno, nelle mie Opere precedenti e in questa, di tutte le specie ad eccezione del $\frac{12}{16}$ e del $\frac{3}{8}$.

Qualche compositore (e principalmente gli Italiani) mette un **C** davanti a ogni segno di cui ho parlato, a cominciare dalla Tripla maggiore;¹⁹ essi lo usano anche per la Tripla semplice²⁰ in $\frac{3}{4}$.

Ecco come bisogna interpretare questa addizione:²¹ essi suppongono che non ci sia che una vera misura che è quella segnata con **C**, e da questa fanno derivare tutte le altre. Essi affermano per esempio che la misura a 3 movimenti non è composta da 3 semiminime; ma deriva da quella a 4 movimenti che ne ha 4, dunque 3 [semiminime] per 4 [semiminime].²²



Allo stesso modo la misura di $\frac{6}{8}$ non è composta che di 6 crome, ma essa deriva da quella a 4 movimenti che ne ha 8, così è 6 [crome] per 8 [crome], in altro modo sei ottavi.

Es.:



E così per gli altri.

¹⁸ Danza in ritmo binario di origine provenzale con la caratteristica della ripetizione del medesimo suono del basso a imitazione del tamburo. Fu utilizzata frequentemente da Rameau. In Italia era anche chiamata 'tamburino'.

¹⁹ Che si segna perciò: **C** $\frac{3}{2}$. *Tripla maggiore*, o *Tripla doppia*, in Hotteterre è il tempo di $\frac{3}{2}$. In Italia con lo stesso termine di *Tripla* (*Tripola* o *Trippola*) *maggiore* veniva indicato un tempo evidentemente non più in uso in Francia: il $\frac{3}{1}$; così ad esempio lo chiamano, in epoche vicine all'operare di Hotteterre, Bartolomeo Bismantova, nel *Compendio Musicale*, o Lorenzo Penna, ne *Li primi albori musicali* (Bologna 1684) o ancora Antonio Bortoli, nei *Primi elementi di musica pratica* (Venezia 1707).

²⁰ Che si segna perciò: **C** $\frac{3}{4}$. *Tripla semplice* secondo Hotteterre è il tempo di $\frac{3}{4}$ o **3**. In Bortoli, *op. cit.*, la tripla minore è segnata come **C** $\frac{3}{2}$ mentre Lorenzo Penna dice testualmente che la maniera moderna di segnarla è "con un 3., & con un 2." quindi senza far precedere le cifre da alcuna lettera, aggiungendo inoltre che "li Moderni, invece di Semiminime vi seminano Crome Bianche, quali vagliano come se fossero Semiminime" (*op. cit.*, p. 38). A proposito delle crome bianche si veda l'esempio in fondo a p. 4 (l'ultimo a destra: Air de la Cantate de M. Bernier). Antonio Vivaldi tra il 1720 e il 1724 abbandonerà le tradizionali formule ternarie ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) sostituendole con un generico **3**.

²¹ Cioè l'aggiunta del simbolo **C** all'indicazione pseudofrazionaria della misura.

²² Cioè "dove andava quattro Semiminime per Battuta; adesso cè nè v'è trè." (BISMANTOVA, *op. cit.*, p. [17]). Questo è un tentativo, da parte di Hotteterre, di spiegare in poche parole la teoria delle proporzioni che è alla base della terminologia delle indica-

Aggiungerò qui al succitato argomento della Misura di $\frac{12}{16}$, che se ne possono formare altre tre, che sono $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{16}$ e $\frac{3}{16}$. Se ne troveranno esempi sull'impiego nelle pagine 25 e 42 di quest'opera. Si troverà anche la seconda e la terza nella stessa pagina 42.

Del resto, sebbene la dissertazione che è argomento di questo Capitolo non sia proprio attinente all'essenza del Preludio,²³ ho creduto nondimeno che non spiacesse trovarla qui; la si potrà mettere in pratica nei Preludi di questo Libro che ho [composto] tutti misurati,²⁴ in parte con questa intenzione. Molti sono interamente barrati e, a proposito degli altri, si potranno notare sulla linea in basso piccoli tratti incisi col bulino che partiscono le misure.²⁵

zioni di tempo in Italia. Una semplice spiegazione delle proporzioni ternarie ce la dà sempre Bismantova secondo cui "il segno delle Trippole; e composto di due numeri come si vede; il numero di sotto; è quello, che denota il valore della nota, che valeva nel Tempo Minore [C]. il numero di sopra; è quello, che insegna, quante Figure ci vanno per Battuta" (*op. cit.* p. [17]). L'affermazione di Hotteterre testimonia il perdurare in Italia del *tactus* di semibreve come valore al quale riferire ogni altro. Illuminante a questo proposito è l'osservazione circa l'uso dei tempi come troviamo nei *Solfeggiamenti a due voci* di Francesco Magini (Roma 1703). Dall'analisi dei vari solfeggi si evince che, esclusi i brani in C e quelli in Ċ, tutti gli altri, eccetto quattro casi, presentano la doppia indicazione C seguita dal segno della misura (ad es. C $\frac{3}{1}$, che secondo la teoria rinascimentale alla quale ancora si faceva riferimento stava ad indicare una misura con tre semibreve suonate nel valore di una; C $\frac{6}{8}$, cioè una misura con sei crome suonate al posto di otto, ecc.). È forse superfluo aggiungere che alla lunga il sistema francese, come si andava evolvendo in un sistema metrico non più "proporzionale", ma più semplicemente "quantitativo", prevalse e soppiantò quello italiano.

²³ La migliore definizione di *preludio* si trova probabilmente nel più volte citato *L'Art de toucher le Clavecin* di Couperin: «il Preludio è una composizione libera in cui l'immaginazione si concede tutto ciò che le si presenta» (cit. tratta dalla versione italiana, *op. cit.*, p. 34). Per preludio qui non s'intende il brano iniziale con funzione prolusiva ad una composizione strumentale o vocale di cui, ad esempio, Johann Sebastian Bach ci ha dato innumerevoli e pregevoli modelli, ma il preludio improvvisato, che è poi il vero preludio - «le Prelude de caprice qui est proprement le veritable Prelude» - e del quale *L'Art de preluder* vuole essere un ausilio all'apprendimento della vera 'arte del preludiare'. Come lo stesso Hotteterre avvisa nella *Preface*, il *prélude de caprice* è un brano che dev'essere realizzato sul campo senza alcuna preparazione - «doit estre produit sur le champ sans aucune preparation», - diversamente dal *prélude composé*, il brano d'apertura di una suite o di una sonata che è un pezzo "dans le formes", cioè costruito secondo certe regole formali. A questo proposito Marcello Castellani, nella prefazione al facsimile (*op. cit.*, p. 1, note 1 e 2), scrive:

se strutturalmente *prélude de caprice* e *prélude composé* sono del tutto differenti, la loro funzione introduttiva a una singola *pièce*, a una intera *suite de pièces* o a una sonata, è invece molto simile. Ciò esclude che a una *suite* o sonata dotata già del suo *prélude composé* si usasse all'epoca premettere un *prélude de caprice*

aggiungendo che

una definizione molto simile del *prélude de caprice* comparirà circa vent'anni dopo nella *Méthode* per flauto traverso di Michel Corrette: «Le prélude est une espece de caprice qui se compose ordinairement sur les champs avantque de jouer une pièce: on peut même exprimer quelques mesures du commencement de la pièce» ('Il preludio è una specie di capriccio che si compone solitamente sul campo prima di suonare un pezzo: si può anche suonare qualche battuta dell'inizio del pezzo stesso').

²⁴ Cioè scritti rispettando i valori dei diversi segni del tempo. Nel corso del XVII sec. esistono molti casi di preludi scritti con soli valori di semibreve, senza indicazione di tempo e senza misure, tra cui alcuni di Louis Couperin, zio del più conosciuto François. Ne *L'Art de toucher le Clavecin* si legge che "sebbene in questi preludi sia introdotta la divisione delle battute, siano cioè misurati, vi è tuttavia, nella consuetudine, un gusto che si deve rispettare [...] chi ricorrerà a questi preludi misurati deve eseguirli a piacere, senza attenersi troppo alla precisione dei movimenti" (*ibid.*).

²⁵ La maggior parte dei preludi e dei *traits* di Hotteterre sono scritti senza la divisione in battute. In questi casi un piccolo trattino verticale, posto sulla linea più bassa del pentagramma, sta ad indicare comunque la misura. F. Couperin spiega che una delle ragioni per le quali ha misurato i suoi preludi "è stata quella di facilitare il compito sia a chi li insegnerà, sia a chi dovrà impararli" (*ibid.*). Perciò, nonostante la divisione in battute, è raccomandabile una precisa esecuzione dei preludi quanto più 'imprecisa' possibile. In questa affermazione paradossale sta molto del carattere del preludio. Sarà dunque raccomandabile un percorso di studio che vada dall'esecuzione quanto più precisa, dal punto di vista del ritmo, a quella ritmicamente libera e slegata dalla divisione in battute, per arrivare, in certi casi, ai veri e propri *prélude de caprice* improvvisati.

BIBLIOGRAFIA

- C. PH. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 [I parte], 1762 [II parte], 2a ediz. Kahnt, Leipzig 1759 [I parte], 1762 [II parte]; facsimile a cura di Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957; trad. italiana a cura di Gabriella Gentili Verona, *L'interpretazione della musica barocca - Saggio di metodo della tastiera*, Curci, Milano 1973 [I parte], 1993 [II parte]
- A. BASSO, *Letà di Bach e di Haendel*, Storia della Musica, EDT, Torino 1976
- B. BISMANTOVA, *Compendio musicale*, ms., Ferrara 1677, facsimile a cura di Marcello Castellani, S.P.E.S., Firenze 1983
- A. BORTOLI, *Primi elementi di musica prattica*, Venezia 1707 ca.; NE: a cura di Andrea Bornstein, Ut Orpheus, Bologna 2002
- M. CORRETTE, *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière*, Paris 1739 ca., facsimile Minkoff Reprint, Genève 1977
- F. COUPERIN, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris 1717; facsimile Breitkopf & Härtel, Leipzig 1933; NE: versione italiana a cura di Gabriella Gentili Verona, *Metodo per il clavicembalo*, Curci, Milano 1988
- R. A. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs*, Paris 1700; facsimile Georg Olms Verlag, Hildesheim - New York 1979
- J. P. FREILLON PONCEIN, *La Veritable maniere d'apprendre a jouër en perfection du Haut-bois, de la Flûte et de Flageolet*, Paris 1700 (cit. parz. in MARCELLO CASTELLANI, ELIO DURANTE, *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato*, Studio per edizioni scelte S.P.E.S., Firenze, 1987)
- J. HOTTETERRE, *Principes de la flute traversiere*, Paris 1707; facsimile e traduzione tedesca dell'edizione del 1728, Estienne Roger, Amsterdam s. d., a cura di Hans Joachim Hellwig, Bärenreiter Verlag, Kassel 1958; facsimile a cura di Marcello Castellani, Spes, Firenze 1998; trad. italiana a cura di L. Carfagno, *I principi del flauto traverso, o flauto tedesco, del flauto a becco, o flauto dolce e dell'oboe*, Loffredo, Napoli s.d. [1989]; trad. italiana a cura di Irena Pahor, *Principi di flauto traverso, flauto a becco e oboe*, Pizzicato, Udine 1992
- *L'Art de preluder sur la Flûte Traversiere Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboïs, et autres Instrumens de Dessus*, Paris 1719; facsimile a cura di Marcello Castellani, S.P.E.S., Firenze 1999
- *Premier Livre de pieces pour la Flûte-traversiere, et àùtres Instruments avec la Basse*, Paris 1715
- G. LAZZARI, *Il flauto traverso*, Edt, Torino 2003
- F. MAGINI, *Solfeggiamenti a due voci*, Roma 1703
- F. MANCINI, *XII Solo for a Flute with a Through Bass...*, London s.d.
- J. MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713
- G. MUFFAT, *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium*, Passau 1698; NE: *Florilegium Secundum*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, II, Artaria, Wien 1895
- L. PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, 1684; facsimile: A. Forni Editore, Bologna, 1969
- J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; ed. italiana a cura di Sergio Balestracci, *Trattato sul flauto traverso*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1992
- C. SACHS, *Storia della danza*, Berlin 1933; ed. ital. Il Saggiatore, Milano 1966