



## Editoriale

Finalmente, dopo una pausa di due anni, riprende la pubblicazione de "Il Ganassi", il bollettino della FIMA che avevo curato personalmente fin dal primo numero, nel 1998. Come ben sanno coloro che ci conoscono da vicino, la FIMA è un'associazione che si regge essenzialmente sul lavoro di un ristretto numero di persone e sul volontariato. È stato purtroppo inevitabile che l'impegno assunto come presidente nel 2007 mi abbia distolto dalla redazione del bollettino e costretto ad interrompere la sua uscita, nell'attesa di trovare la persona adatta a sostituirmi in questo lavoro. Grazie al mio amico Giovanni Cappiello, che ha risposto favorevolmente all'invito, "Il Ganassi" può ora riprendere ad uscire. Sono sicuro che sotto la guida di un esperto e appassionato dei vari argomenti di cui ci occupiamo, dalla prassi esecutiva alla discografia, quale è Giovanni, il bollettino continuerà a fornire spunti di riflessione e contenuti molto interessanti. La nuova uscita del bollettino coincide anche con quella che spero rappresenti una nuova fase dell'attività della FIMA, coincidente con il mio secondo mandato da presidente, che mi è stato confermato dal direttivo eletto nell'assemblea della FIMA del 4 giugno scorso: oltre ad essere riconfermati nelle cariche direttive i consiglieri uscenti – Celestino Dionisi, Saverio Franchi, Franca Maraschini, Orietta Sartori, Barbara Sparti – è stato eletto su mia presentazione proprio Giovanni Cappiello. Quest'ultimo si è occupato del sito internet della FIMA, che, interamente rinnovato, sta di giorno in giorno attirando un numero crescente di visitatori. Si tratta di un primo passo verso la fase di rinnovamento di cui dicevo sopra e che ritengo debba strutturarsi in una serie di interventi e progetti:

- lo sviluppo del sito internet: presto appariranno documenti sul passato della FIMA, i bollettini già pubblicati ma anche i numeri della rivista "Il Flauto Dolce", che contiene notizie ed articoli che oggi possono rivestire argomento di interesse per quanti intendano iniziare ad indagare sulla diffusione della musica antica in Italia a partire dagli anni '60.

- l'apertura di un forum dedicato alla musica antica.

- il recupero di una base di soci più attiva che possa fruire dei servizi offerti dalla FIMA: biblioteca, concerti, pubblicazione di musica e materiale utile a chi voglia approfondire gli argomenti della prassi esecutiva e dell'organologia; a questi, e ad altri nuovi progetti stanno lavorando Stefano Maiorana e Simone Colavecchi, che ringrazio fin d'ora per la disponibilità che stanno mostrando.

In questo momento stiamo concludendo l'organizzazione della 42a edizione del festival e dei corsi di Urbino. Grazie soprattutto ad uno staff di insegnanti di livello internazionale stanno giungendo iscrizioni da tutte le parti del mondo e sono sicuro che anche quest'anno riusciremo a realizzare un evento all'altezza di quelli passati. Anche perché stiamo cercando di porre le basi, insieme al direttore artistico del festival Claudio Rufa, di una fase di rinnovamento che vedrà una sempre maggiore interazione tra corsi e festival: ne vedremo un primo esempio in questa edizione con la messa in scena del Roman de Fauvel, una sorta di

(Continua a pagina 14)

In questo numero:

## Articoli

### La Forma delle Nuvole

*Un'analisi dell'Aria BWV 988 di J. S. Bach secondo la semantica psicologica della musica*

Giovanni Cappiello

### Geminiani, Leopold Mozart e

### L'Abbé le Fils

*Tre metodi e tre scuole a confronto*

Giuseppe Guida

## Rubriche

Editoriale

Notiziario

XLII Corsi Internazionali di  
Musica Antica di Urbino

Il Festival di Musica Antica a  
Urbino

Le pubblicazioni della FIMA

Insero Musica

a cura della Redazione

Novità e Segnalazioni





## Notiziario

### Il nuovo sito della Fondazione

All'indirizzo internet [www.fima-online.org](http://www.fima-online.org) è accessibile la nuova versione del sito della FIMA. Accanto alla nuova veste grafica, e alla riorganizzazione dei contenuti, sono state inserite nuove sezioni relative alla segnalazione di concerti ed eventi legati al mondo della musica di alta epoca in Italia e all'estero.

Nuove sezioni con articoli e recensioni sono in cantiere; è prevista la creazione di un'area riservata con contenuti convenzionali e multimediali accessibili esclusivamente ai soci della Fondazione. Saranno disponibili per il download le copie arretrate del bollettino e sarà possibile accedere alla galleria delle foto e dei filmati delle ultime edizioni dei corsi di Urbino e delle altre manifestazioni organizzate dalla FIMA.

Vi invitiamo a frequentare il nuovo spazio e ad inviare commenti e contributi utilizzando l'apposita form disponibile nel sito stesso oppure scrivendo alla redazione all'indirizzo email [biblio.fima@libero.it](mailto:biblio.fima@libero.it)



### Contribuire al bollettino

Il bollettino della FIMA, che dopo qualche tempo di silenzio ritorna alle stampe, attende i vostri contributi. Saggi, articoli, segnalazioni, recensioni troveranno accoglienza in queste pagine che li faranno conoscere ad un pubblico appassionato e competente.

### La Biblioteca Ganassi

La Biblioteca Ganassi della Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA) è situata in Via Col di Lana 7, Roma.

Specializzata in organologia, cioè, nello studio degli strumenti musicali e dei campi di ricerca attigui, come la costruzione e il restauro degli strumenti e la discussione della prassi esecutiva, la biblioteca contiene libri sugli strumenti in generale e monografie dedicate ai singoli strumenti o gruppi di strumenti, trattati storici sugli strumenti, istruzioni sulla loro costruzione, documenti sui costruttori di epoche passate, cataloghi di collezioni e mostre.

Particolarmente importante è la collezione di riviste specializzate, sia italiane che straniere, molto apprezzata dagli studiosi. Alcuni esempi: le riviste della «Galpin Society», «English Lute Society», «Lute Society of America», «American Musical Instrument Society», «International Double Reed Society», «American Lutherie». Alcune riviste presenti nella Biblioteca Ganassi non sono probabilmente disponibili in altre biblioteche aperte al pubblico, almeno a Roma. Una cospicua parte della biblioteca è dedicata alla musica pratica, dal Rinascimento al Barocco e anche oltre. Inoltre, una sezione è dedicata all'insegnamento della musica, con particolare riferimento alla didattica per l'infanzia.

La documentazione disponibile può essere di grande valore e d'aiuto per le tesi di laurea o di dottorato, oltre che - più in generale - per chi desidera approfondire queste discipline specifiche, oppure mantenersi aggiornato sugli studi più recenti e avanzati

## I Corsi Internazionali di Musica Antica di Urbino - XLII Edizione

Si terrà dal 18 al 29 luglio 2010 l'edizione numero quarantadue dei corsi di musica internazionali ad Urbino. Conferme e novità si alternano in un programma che si annuncia al solito un irrinunciabile appuntamento per coloro che amano suonare, studiare ed ascoltare la musica d'alta epoca.

Accanto alle sezioni tradizionali degli strumenti ad arco e a fiato, del canto, della danza, della musica medievale, delle tastiere e degli strumenti a pizzico, quest'anno fa l'ingresso la musica tradizionale con un corso di organetto tenuto da Gianni Ventola Danese.

Continua inoltre l'esperienza del corso interdisciplinare sulla respirazione e il lavoro motorio dei musicisti, tenuto anche quest'anno da Ute Schleich, studiosa dell'influenza tra respirazione, impostazione corporea e musica. Il corso insegna a riflettere sui principi che consentono al musicista di incrementare la consapevolezza corporea, alleggerire la tensione, rendere i movimenti più efficienti e la postura più aperta, flessibile ed eretta.

Novità e conferme anche tra i corsi storici, con il ritorno per il secondo anno consecutivo di Paul O'Dette a curare il corso liuto e nella tiorba. Chi invece vuole dedicarsi allo studio dell'esecuzione del basso continuo su questi



strumenti troverà quest'anno la novità di un corso dedicato tenuto da Andrea Damiani. Confermato lo spazio per gli strumenti a plectro storici, affidato a Mario Squillante.

Nutrita la proposta nel campo della danza con corsi dedicati alla danza europea tra il XVI e il XVIII secolo affidati a Lieven Baert, Barbara Sparti, Cecilia Nocilli e Gloria Giordano. Anche quest'anno Paola Della Camera curerà il corso delle Danze Popolari.

Tra i corsi per strumenti ad arco si registra l'ingresso del contrabbasso e del violone, con il corso di Roberto Sensi. Susanne Scholz, Paolo Pandolfo e Gaetano Nasillo si occuperanno dei corsi dedicati agli archi.

Alessandro Quarta, Claudine Ansermet e Livia Bertotti cureranno il catalogo dei corsi di canto, mentre nella sezione delle tastiere, accanto ai corsi di Luca Guglielmi, Giovanni Togni e Roberto Vrenna, c'è da segnalare il seminario di organo tenuto da Liuwe Tamminga e dedicato ai manoscritti di Castell'Arquato e alle musiche di Girolamo Frescobaldi.

Anche per gli strumenti a fiato il programma prevede un importante seminario tenuto dal cornettista Bruce Dickey, a completamento di un catalogo che, accanto al corso di flauto dolce (Braghetti e Ludovica Scoppola) e a quello di oboe barocco (Alfredo Bernardini), prevede un'incursione nella musica contemporanea con il corso di Antonio Politano.

Allo studio del Roman de Fauvel è infine dedicato il corso di Musica Medievale che Claudia e Livia Caffagni terranno coordinandosi con i corsi di Solmisazione, Polifonia Rinascimentale di Diego Fratelli.

Continuano, infine, gli esperimenti di liuteria fantastica dedicati ai più giovani da Franco Giraud e le attività di musica di insieme che fanno da contrappunto alle lezioni individuali e sono come sempre finalizzate alla messa a punto dei brani per concerti inseriti nell'ambito del Festival Internazionale di Musica Antica.

Informazioni sui corsi e le modalità di iscrizione disponibili sul sito [www.fima-online.org](http://www.fima-online.org)

<b>Corsi Principali</b>	
<b>Musica Medievale e Rinascimentale</b>	<b>Tastiere</b>
Musica Medievale - C. e L. Caffagni	Clavicembalo - L. Guglielmi
Polifonia Rinascimentale - D. Fratelli	Basso Continuo - G. Togni, R. Vrenna
<b>Canto</b>	Fortepiano(21-28/7) - G. Togni
Canto Madrigalistico - A. Quarta	Organo(22-25/7) - L. Tamminga
Canto Rinascimentale e Barocco - L. Bertotti, C. Ansermet	<b>Strumenti ad Arco</b>
<b>Strumenti a Fiato</b>	Violino Barocco - S. Scholz
Oboe Barocco - A. Bernardini	Violoncello Barocco - G. Nasillo
Flauto Dolce - A. Politano, S. Bragetti, L. Scoppola	Viola da Gamba - P. Pandolfo
Flauto Traverso - M. Gatti	Contrabbasso e Violone Storici - R. Sensi
Cornetto (22-25/7) - B. Dickey	<b>Danza</b>
<b>Strumenti a Pizzico</b>	Introduzione alle danze del '500 e del '600 - L. Baert
Liuto e Tiorba - P. O'Dette	Danze del '500 e del '600 - B. Sparti
Basso Continuo al Liuto e alla Tiorba - A. Damiani	Danze Francesi del '600 e del '700 - G. Giordano
Mandolino e Strumenti a Plectro Storici - M. Squillante	Danza Popolare - P. Della Camera
<b>Corsi Interdisciplinari</b>	<b>Strumenti Tradizionali</b>
Respirazione e Lavoro Corporeo per Musicisti - U. Schleich	Organetto - G. Ventola Danese
<b>Corsi Pomeridiani</b>	
<b>Musica Medievale e Rinascimentale</b>	<b>Musica da Camera e d'insieme</b>
Solmisazione - D. Fratelli	Musica Italiana del '600 - S. Scholz
Musica d'Insieme Medievale - C. e L. Caffagni	Musica Italiana del '700 - A. Bernardini, G. Nasillo
Musica d'Insieme Rinascimentale - D. Fratelli	Musica Tedesca del '700 - M. Gatti
<b>Danza del '500 e del '600</b>	Lo Stile Galante in Italia e Germania - G. Togni, R. Sensi
Ricostruzione - B. Sparti	Musica d'Insieme - S. Bragetti, L. Scoppola
Danza Spagnola del XVII sec. (21-23/7) - C. Nocilli	Coro - P. Fontemagi
Danze Francesi del '600 e del '700 - G. Giordano	
Danza Barocca - L. Baert	
Danza Popolare - P. Della Camera	
<b>Attività</b>	
<b>Musica Medievale e Rinascimentale</b>	<b>Musica d'Insieme</b>
Le Roman de Fauvel - C e L. Caffagni	Orchestra Barocca - L. Guglielmi
<b>Laboratori</b>	Concerti "Armonie al Crepuscolo" - a cura dei docenti di Musica da Camera
Laboratorio di Liuteria Fantastica (23-25/7) - F. Giraud	

## La Forma delle Nuvole

### Un'analisi dell'Aria BWV 988 di J. S. Bach secondo la semantica psicologica della musica

Giovanni Cappiello

#### Premessa

All'origine di questo articolo c'è un aggettivo. Lo si legge a pagina 70 del volume *Johann Sebastian Bach. Le Variazioni Goldberg* di Germana Schiassi (Schiassi, 2007) a proposito della venticinquesima misura dell'Aria BWV 988, che l'autrice definisce *commovente*. Aver incontrato questo accento lirico in un'agile quanto rigorosa guida all'ascolto del grande monumento bachiano, ha reso in qualche modo più evidente ai miei occhi la forza espressiva di un passaggio che ha catturato la mia attenzione fin dai primi ascolti. Da qui lo spunto a cercare nella struttura del brano, nella sua forma e nella conduzione melodica ed armonica i segni di una possibile interpretazione di questa straordinaria efficacia comunicativa.

#### La funzione simbolica della musica

Tra i tanti aspetti che dividono le teorie sull'espressività musicale<sup>1</sup>, un tratto comune sembra essere l'immagine di un significato musicale che si costruisce attraverso un processo gerarchico, nel cui interno alcune entità significanti sono assemblate in unità via via più complesse secondo regole che generano a loro volta contenuti semantici<sup>2</sup>.

L'analisi che segue intende mostrare come le cause della particolare forza espressiva del passaggio dell'Aria bachiana siano da ricercare, più che nelle qualità specifiche del materiale sonoro coinvolto, nel particolare punto in cui esso viene a trovarsi all'interno della struttura complessiva del brano, e quindi dalla sua interazione con il livello formale più generale. Come punto di partenza di questa esplorazione conviene prendere la seguente affermazione del linguista strutturalista Nicolas Ruwet:

*«l'analisi sufficientemente approfondita di un frammento, di un'opera, di un insieme di opere, dello stile di una certa epoca [...] dovrebbe consentire di mettere in evidenza strutture musicali che sono omologhe di altre strutture appartenenti alla realtà o al vissuto; è in tale rapporto di omologia che si svela il "significato" di un'opera musicale»* N. Ruwet, *Linguaggio, Musica, Poesia*, 1972, cit. in (Monna, 2005, p. 171)

Lo psicologo francese Robert Frances precisa la natura di queste "omologie" tra strutture musicali e vissute, assegnando loro una funzione essenzialmente psicologica:

*«ciò che l'individuo ha dei suoi stadi psicologici, delle sue emozioni e dei suoi sentimenti, è suscettibile di entrare negli schemi di una simbolizzazione musicale»* R. Frances, *La perception de la musique*, 1972, cit. in (Marconi, 2001, p. 31)

Secondo Francés, quindi, attraverso l'ascolto si attua il riconoscimento più o meno cosciente di strutture analoghe a quelle di particolari schemi affettivi, presentate dalla musica in una forma stilizzata rispetto a quella vissuta all'atto della sperimentazione psicologica degli schemi stessi (Marconi, 2001, p. 31). Quando ad essere prese in esame sono le componenti formali e stilistiche della musica – elementi ai livelli apicali della struttura gerarchica della formazione del significato – ad essere chiamata in gioco è il nostro rapporto

con il tempo e con la percezione del suo scorrere. L'opera musicale si configura allora come una vera e propria rappresentazione simbolica del Tempo, qui inteso come nella sua accezione più complessa, «come esperienza cognitiva, ma anche e soprattutto come esperienza emozionale profonda» (Baroni, 1990, p. 7).

I meccanismi secondo cui la musica, attraverso la forma e lo stile, assurge ad una rappresentazione simbolica del Tempo nella quale emergono gli atteggiamenti inconsci che l'uomo assume nei confronti dell'invecchiamento e della morte, sono stati studiati da Michel Imberty<sup>3</sup> a partire da esperimenti sulla classificazione e l'analisi delle interpretazioni su brani musicali di Brahms e Debussy. Nella sua indagine, Imberty dedica particolare attenzione alla forma ternaria ABA, uno «stereotipo temporale» che verosimilmente costituisce «la macro-struttura cui fanno implicitamente riferimento nei loro ascolti i soggetti educati alla musica occidentale» (Imberty, 1990, p. 117). A questo schema egli attribuisce una particolare valenza nella costruzione simbolica della musica:

*«anche se l'importanza psicologica delle macro-strutture tripartite dovrebbe essere verificata, mi sembra che gli stereotipi temporali sottostanti ai modelli macrostrutturali della musica tonale occidentale, siano quelli di un tempo spazializzato e reversibile che implica le nozioni di simmetria e di ritorno (o di riesposizione dopo lo sviluppo) di un tempo, cioè in cui dominano schemi di relazione d'ordine di natura nettamente cognitiva. Questo stereotipo si ritrova nella sintassi tonale stessa con lo schema Tonica – Dominante – Tonica, che si generalizza assai presto nelle forme classiche, e tutta la storia della musica da Wagner in poi è solo un ampio tentativo per sfuggire a questa geometria del tempo occidentale»* (Imberty, 1986, p. 116)<sup>4</sup>.

*«la forma di sonata, scaturita a sua volta dai minuetti e dai rondò, trasmette uno stereotipo che i soggetti hanno sicuramente appreso, perlomeno attraverso l'acculturazione. Più profondamente possiamo dire che [...] tutto l'insieme della musica tonale si basa sulla reversibilità del tempo, di cui le forme classiche non sono che manifestazioni particolari»* (Imberty, 1986, p. 126).

Proprio nella sua qualità di simbolo, la forma tripartita esprime il suo rimando al *ritorno*, inteso sia nella sua valenza affettiva che nella sua accezione metafisica, attraverso un caleidoscopio di riferimenti che, invece di esaurirla, ne amplificano *ad libitum* la potenza referenziale<sup>5</sup>. L'Aria delle Variazioni Goldberg di Johann Sebastian Bach interpreta lo schema ternario secondo una modalità particolarissima che lascia trasparire un'altrettanto accattivante rappresentazione archetipica del ritorno.

#### Un'analisi dell'Aria BWV 988

Nell'assetto stilistico l'Aria in Sol Maggiore posta da Bach in testa alle sue *verschiedenen Veraenderungen* (Figura 1) si presenta come una «sarabanda riccamente fiorita alla francese» (Basso, 1983, p. 692), caratteristica questa che ha indotto a considerare il brano come una sorta di prima variazione sullo schema del basso che, com'è noto, costituisce il pilastro su cui sono incardinate tutte le variazioni successive<sup>6</sup>.





In effetti l'Aria incarna alla perfezione il paradigma tardo barocco dell'abbellimento che penetra nella struttura fino a divenirne parte essenziale. Qui come in numerosi altri casi, Bach fa magistralmente ricorso a questo principio per smussare con un'apparente svagatezza gli spigoli di una struttura di granitica regolarità, che nel caso in esame interessa quasi tutti i parametri del brano, ad iniziare dalla condotta armonica.



Figura 1 - Aria BWV 988

Sviluppata su un arco di 32 battute (tante quanti sono i brani che compongono le Variazioni), l'Aria presenta un'evidente cesura alla sedicesima misura, dove si incontra il segno di ritornello in corrispondenza di una cadenza in Re maggiore, dominante della tonalità di impianto del brano. Nel punto centrale di ciascuna di queste due sezioni si ritrovano due ulteriori punti cardine, localizzati rispettivamente a battuta 8 e 24 e contrassegnati da due cadenze: la prima a Sol maggiore, la seconda a Mi minore (Figura 2).



Figura 2 - Basso dell'Aria BWV 988, da (Schiassi, 2007, p. 65)

Sotto l'intelaiatura bipartita della forma e quadripartita delle modulazioni, la costruzione armonica lascia quindi trasparire una forma ternaria basata sul seguente schema:

	A	B	A
Battute	1 - 8	9 - 24	25 - 32
Tonalità	Sol maggiore	Re maggiore – Mi minore	Sol maggiore

Questa architettura sostiene una condotta melodica basata, come spesso avviene in Bach, su micro variazioni di poche cellule tematiche. Sotto le pervasive increspature degli abbellimenti, la voce superiore si compone nella prima parte (batt. 1-8) di una insistita riproposizione di una cellula melodica (A) composta da due elementi (B) e (C)<sup>7</sup>. La prima frase risulta costituita da una doppia proposizione di questo nucleo, variato nella forma di una coppia domanda – risposta.



Figura 3 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 1-4

La stessa figurazione si ritrova all'inizio della seconda frase, che però amplia il respiro con una nuova figurazione puntata di sapore frescobaldiano (Schiassi, 2007, p. 69).



Figura 4 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 5-8

Il secondo periodo di otto misure (Figura 5) si apre con una nuova riproposizione della cellula in una forma variata nel secondo elemento che qui si trasforma in una quartina discendente di semicrome (D) seguita da una minima raggiunta con un salto di quarta ascendente.



Figura 5 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 9-12

Dopo una riproposizione morfologicamente letterale dell'elemento (A) alle battute 11-12, questo nuovo inciso diventa, l'elemento centrale delle misure finali della prima parte, in una conformazione che lo porta a coprire una quinta e a presentarsi quindi come una elaborazione melodico - ritmica dell'elemento (C).



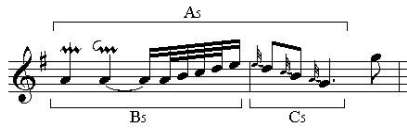
Figura 6 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 13-16

Per metà del suo sviluppo temporale l'Aria si incardina quindi intorno a poche idee germinali<sup>8</sup>, ispirando un senso di *varietas in unitate* tipico dello stile bachiano, che crea un'aspettativa verso il nuovo, di cui si avverte sempre più la necessità, soprattutto se l'esecuzione tiene conto del segno di ritornello.

L'esordio della seconda parte sembra deludere questa attesa, dato che, con un procedimento riconducibile alla figura retorica dell'anafora, Bach inizia la sezione con una riesposizione, sia pur fortemente fiorita, dell'idea base (A).

Dalla battuta successiva, però, il discorso diverge per sei misure (Figura 1), fino alla cadenza in Mi minore che chiude la prima parte della sezione. Qui il compositore, sia pur

disegnando una linea a sua volta caratterizzata da reiterazione di cellule e spunti ritmico-melodici sottilmente variati, sembra evitare accuratamente ogni somiglianza con il materiale che ha permeato l'intera prima parte. È quindi una fase in cui si registra un allontanamento marcato dalla matrice melodica originaria, una separazione che la tendenza all'interpretazione simbolica di cui si è fatto



cenno potrebbe investire di una vasta gamma di significati.

Figura 7 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 17-18

Difficile invece dire se questo allontanamento generi un'attesa di riascoltare il materiale iniziale, dato che, come si è visto, esso è presentato nella prima parte in forme continuamente variate ed abbellite. È però verosimile che l'ascoltatore si accorga, sia pure solo istintivamente, di questa assenza. Giunto alle soglie dell'ultima modulazione, quella dalla relativa minore porta alla tonalità di impianto<sup>9</sup>, Bach realizza in maniera assolutamente originale la sua personale "ripresa" del tema iniziale (Figura 8).



Figura 8 - Aria BWV 988, voce superiore, batt. 19-20

A rappresentarlo sono chiamate i due incisi che costituiscono la seconda parte rispettivamente della terza e della seconda enunciazione della semifrase (A). La prima parte è costituita dalla ripetizione letterale del frammento C<sub>2</sub>, mentre l'inciso C<sub>1</sub>' è introdotto in levare dalla stessa figurazione di doppia semicroma che lo precede nella sua prima enunciazione a batt. 4. È questo il solo accenno al tema iniziale; da questo punto in poi la melodia si scioglie in una figurazione ininterrotta di semicrome (Figura 1) che sembrano quasi variare una melodia sottostante declamata dalla voce intermedia, che, iniziata in corrispondenza del levare di batt. 25 in contrappunto con la "ripresa", innalza la sua tessitura fino al do<sub>4</sub>. La diminuzione dei valori, sottolineata dagli arpeggi in crome del basso crea il climax che porta alla fine del brano ma ha l'effetto di disperdere quell'accenno di ripresa, creando l'effetto di un'urgenza melodica che allontana e dilegua ogni riferimento a materiale già ascoltato.

## Un'interpretazione

Secondo Michel Imberty la forma e lo stile in musica sono manifestazioni simboliche del tempo e interpretano i rapporti dell'uomo (il compositore, innanzi tutto, ma anche l'essere umano in quanto partecipa di un determinato momento storico) con i fantasmi della vecchiaia e della morte<sup>10</sup>. Nella sua analisi lo psicologo francese si concentra soprattutto sul repertorio del secondo Ottocento e dell'alba del XX secolo, dedicando alla musica del periodo preclassico solo poche pagine nelle quali tra l'altro il nome di Bach non compare<sup>11</sup>. Per Imberty, la conquista dell'autonomia del linguaggio strumentale<sup>12</sup> e l'affermazione del sistema temperato, che vincola lo sviluppo musicale lungo il percorso Tonica - Dominante - Tonica o Tonica -

Sottodominante - Tonica, sono «la manifestazione più evidente - nell'organizzazione dell'opera - di quel tempo musicale simmetrico e controllato [...] di quell'avventura il cui epilogo è sempre psicologicamente felice, anche nelle opere più cupe» (Imberty, 1990, p. 205). Traspare, dietro questo stile,

*«L'immagine dell'uomo maturo, dell'io forte e integrato, sicuro di sé di fronte alla morte, poiché lo spazio circoscritto e ordinato dell'opera dà l'illusione che la morte sia soltanto un epilogo logico e senza interesse. Il "divenire-essere" della nascita, come il "divenire-morte", non interessano la razionalità geometrica del pensiero. Che l'opera finisca, che l'opera cominci, poco importa: essa esiste. L'architettura tonale ci distrae - nel senso pascaliano del termine - dalla morte»* (Imberty, 1990, p. 210)

Queste considerazioni si possono applicare solo in parte alla musica di Johann Sebastian Bach, che ci appare nella sua parte più intensa come una monumentale meditazione sul rapporto con il trascendente e quindi sulla morte. L'immagine che dalla musica stessa traspare è certamente quella di una personalità matura e fortemente integrata, nella quale però il senso della morte non è eluso, ma pienamente elaborato e risolto nell'alveo di una profonda e intensamente vissuta fede nella dottrina luterana.

Sotto una tale luce, il climax finale dell'Aria potrebbe al più essere interpretato come una serena corsa verso l'epilogo, un'accelerazione che va incontro alla cadenza finale intesa come il traguardo del riconquistato equilibrio, della definitivamente recuperata tranquillità, del lieto e desiderato riposo. In questo contesto le batt. 19-20 potrebbero quindi rappresentare simbolicamente non il ritorno ma il ricordo velato di una delicata (e forse "commovente") nostalgia, del tempo remoto degli inizi, dei momenti edenici dell'infanzia e della giovinezza.

Di questo tempo irrecuperabile, vicini alla fine non ricordiamo che particolari forse secondari - come lo sono le due cellule che Bach ha eletto a simbolo della "ripresa" nella sua Aria - accostati seguendo le logiche di una memoria che spesso procede obliqua rispetto alla linearità della reale successione temporale. Vengono qui alla mente i versi finali della straordinaria poesia di Borges, che nel raccontare la parabola del Cristo scioglie l'epos della narrazione in una elencazione di particolari minimi che il clima simbolista della lirica rende di folgorante espressività. Giunto alla fine della composizione, nel momento più intensamente epico, il pensiero ripiega su un particolare di inaspettata e invincibile fragranza:

*«Domani sarò tigre fra le tigri,  
e predicherò la Mia legge nella selva,  
oppure un grande albero nell'Asia.  
Ricordo a volte, e ho nostalgia,  
l'odore di quella bottega di falegnami»*

J. L. Borges, Giovanni I, 14, 1969

## Conclusioni

È lo schema affettivo della nostalgia del ricordo che Bach ha - intenzionalmente o meno<sup>13</sup> - riprodotto nell'Aria BWV 988? Risiede nell'elaborazione di un tale schema la capacità del brano di "commuovere", vale a dire di attivare reazioni emotive? L'attitudine della musica a creare un legame empatico con l'ascoltatore si fonda su questo genere di proprietà? Sono domande che difficilmente troveranno risposte univoche, e che forse siamo destinati a rivolgerci fino a quando saremo permeabili al fascino della musica.



Ma sia coloro che, con Stravinskij, ritengono che «la musica non esprime altro che sé stessa» sia chi reputa che essa rappresenti il linguaggio ineffabile e intraducibile delle nostre emozioni non possono non trovarsi d'accordo sul fatto che ogni composizione musicale abbia una sua propria "forma", e che il rapporto estetico tra opera e ascoltatore si fondi anche sul gioco tra percezione e memoria che la ridisegna nella nostra coscienza. E nel seguire i contorni, nell'individuare i confini di questa forma, è naturale abbandonarsi al gioco di scorgervi un significato, come fanno i bambini che guardano le nuvole.

## Note

1. Un'ampia e documentata analisi delle diverse teorie dell'espressività musicale si trova in (Marconi, 2001).

2. Questo processo di costruzione del senso richiama alla mente quello del linguaggio naturale, dove le unità più semplici, i fonemi, si aggregano in morfemi i quali sono legati in frasi dalle regole grammaticali e sintattiche a loro volta organizzate dai precetti stilistici e formali. Il confronto con la musica è tuttavia delicato, in quanto i morfemi musicali – che si potrebbero far coincidere con gli incisi, se si considerano le note corrispondenti ai fonemi del linguaggio verbale – non sono di per sé stessi portatori di significato. Uno studio delle problematiche legate al paragone tra musica e linguaggio si trova in (Nattiez, 2002, p. 207-238).

3. Il lettore italiano può riferirsi a (Imberty, 1981). e (Imberty, M., 1986).

4. Per la definizione degli schemi di relazione d'ordine si veda (Imberty, M., 1986, p. 114).

5. A proposito del contenuto del simbolo, Umberto Eco parla di «una nebulosa di possibili interpretazioni. Esso è aperto allo spostamento continuo da interpretante a interpretante, ma non potrà mai essere detto una volta per tutte, altrimenti a quel punto il simbolo cesserebbe di dirlo» (Eco, 1984, p. 249), cit. in (Marconi, 2001, p. 185).

6. Questa interpretazione si ritrova in (Williams, 2001, p. 54-55) ed è ripresa in (Schiasi, 2007, p. 70). Nelle stesse pagine, Williams inserisce alcune battute di una simple saraband che potrebbe rappresentare il modello originale dell'Aria. Sulle ascendenze del basso prescelto per l'opera, che Alberto Basso assegna in virtù del suo incipit alla famiglia della gagliarda italiana (Basso, 1983, p. 692), si veda (Williams, 2001, p. 37-39).

7. La figurazione si sviluppa nell'ambito di una quarta discendente, costituendo una versione compressa e melodicamente variata delle prime quattro battute del basso.

8. Questa considerazione può trarre ulteriore forza dalla constatazione che anche la seconda parte delle batt. 13-15 presenta una figura che può essere vista come una elaborazione della seconda parte dell'elemento (B) nella versione B1 e B4.

9. La modulazione è affermata quasi immediatamente dal re naturale, appoggiatura del secondo ottavo della batt. 25, che qualifica il do al basso come la sottodominante di Sol maggiore. La percezione di questa transizione armonica è chiaramente avvertibile non solo dai Gemüths-Ergetzung, gli amanti della musica, cui l'opera era espressamente dedicata, ma anche dal comune ascoltatore, quand'anche a quest'ultimo passano sfuggire i dettagli tecnici del passaggio.

10. «La musica ci parla del tempo che mina il corpo e lo conduce alla morte» (Imberty, 1981, p. 191). «Se ogni epoca, ed ogni uomo ha il suo modo proprio di morire, ogni epoca ed ogni uomo ha la sua musica. E questa ci fa talvolta riconoscere quello» (Imberty, 1981, p. 197).

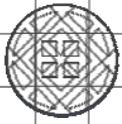
11. Per gli anni in cui visse Bach, Imberty prende ad esempio soprattutto Jean-Philippe Rameau (1683-1764) (Imberty, 1981, p. 204-210). In una struttura che fissa lo scorrere del tempo in forme cristallizzate in uno «spazio circoscritto dalla ragione e dal decoro, mondo di rapporti fisici, metafisici e sociali immutabili. La rappresentazione sembra essere qui una forma di verosimiglianza intellettualizzata e idealizzata. Se la morte dev'essere il soggetto di un'opera musicale, ciò accade forse solo in opere religiose, sotto forma di una meditazione ispirata all'Aldilà: la morte non è allora che un futile pretesto» (Imberty, 1981, p. 209). Quest'ultima frase è forse quella che più concerne la poetica bachiana, anche se la riflessione del Kantor sulla morte, così come si evince dal complesso della sua opera, appare più complessa e sicuramente degna di più approfondite indagini.

12. «La musica ormai non imita più il tempo della parola, ma possiede il proprio tempo, architettura reversibile, il cui schema è: Tonalità Principale – Modulazioni – Ritorno alla tonalità principale. La frase musicale così costruita è un tempo chiuso, con un epilogo che è dato in precedenza, perché l'ha già raggiunto sin da quando comincia. Tutte le grandi forme classiche ne derivano, e l'intero sistema tonale diventa la rappresentazione di un tempo concettualizzato, sapientemente dominato in una dialettica raffinata di aspettative e frustrazioni» (Imberty, 1981, p. 206-207).

13. «È un fatto che il più delle volte un autore non esaurisce il significato della sua opera» (Eliade, 1952, p. 27).

## Bibliografia

- Baroni, M. (1990). *(Introduzione a) M. Imberty, Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica.* Milano, Lucca: Ricordi LIM.
- Basso, A. (1983). *Frau Musika. La vita e le opere di Johann Sebastian Bach* (Vol. II). Torino: EDT.
- Butitta, I. E. (2008). *Verità e menzogna dei simboli.* Roma: Meltemi.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio.* Torino: Einaudi.
- Eliade, M. (1952). *Immagini e Simboli* (ed. it. 1981). Milano: Jaca Book.
- Imberty, M. (1981). *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica* (ed. it. 1990). Milano, Lucca: Ricordi LIM.
- Imberty, M. (1986). *Suoni, significati, emozioni.* Bologna: CLUEB.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Les religions de la préhistoire. Paléolithique.* Parigi: PUF.
- Marconi, L. (2001). *Musica Espressione Emozione.* Bologna: CLUEB.
- Monna, M. (2005). *Introduzione ai linguaggi della musica.* Salerno: Galzerano.
- Schiasi, G. (2007). *Johann Sebastian Bach. Le Variazioni Goldberg.* Bologna: Albisani.
- Schutz, A. (1976). *Frammenti di fenomenologia della musica* (ed. it. 1996). Milano: Guerini e Associati.
- Williams, P. (2001). *Bach. The Goldberg Variation.* Cambridge: Cambridge University Press.



# Wie nach einem Wasserquelle

Jan Pieterszoon Sweelinck

Measures 1-4: The piece begins in C major with a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Measures 5-7: The right hand continues with a flowing sixteenth-note pattern, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Measures 8-10: The right hand has a melodic phrase with a long note, and the left hand features a more active sixteenth-note accompaniment.

Measures 11-13: The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 14-17: The right hand has a melodic phrase with a long note, and the left hand features a sixteenth-note accompaniment.

Measures 18-21: The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 22-25: The right hand has a melodic phrase with a long note, and the left hand features a sixteenth-note accompaniment.

Measures 26-29: The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 30-32: The right hand has a melodic phrase with a long note, and the left hand features a sixteenth-note accompaniment.





33

37

41

44

47



Organista tra i più famosi XVII secolo, del Jan Sweelinck (1562-1621) fu uno dei più influenti compositori di area olandese e tedesca. Punto di contatto tra Rinascimento e Barocco, la sua opera per organo e altri strumenti a tastiera si distingue per la vivacità dell'inventiva, e l'effervescenza dello stile. Nonostante nessun suo brano strumentale sia mai stato stampato, e non sia pervenuto nessun autografo, la sua eredità sopravvive grazie alle copie eseguite dai suoi allievi, soprattutto da Samuel Scheidt, che divulgò in Germania lo stile e l'influenza di Sweelinck copiando i suoi manoscritti e facendoli conoscere.

La melodia del corale "Wie nach einer Wasserquelle", simile a quella di "Freu dich sehr, o meine Seele," è stata utilizzata come base di elaborazioni organistiche tra gli altre anche da Johann Pachelbel (P499!, opera perduta) e da Johann Gottfried Walther. Johann Sebastian Bach, l'adopera nel preludio al corale BWV 1119, contenuta nella raccolta compilata alla fine del XVIII secolo dall'organista Johann Gottfried Neumeister e ritrovata nel 1982 negli archivi della John Herrick Music Library, all'Università di Yale.

### Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD

Via Col di Lana 7 - 00195 Roma

Tel e Fax 06/3210806

**PRESIDENTE** Andrea Damiani - **PRESIDENTE ONORARIO** Giancarlo Rostirolla

**COMITATO DIRETTIVO** - Giovanni Cappiello, Celestino Dionisi, Saverio Franchi, Franca Maraschini, Renato Meucci, Orietta Startori, Barbara Sparti

**TESORIERE** Massimo Monti - **SEGRETERIA** Lara Amici

**BOLLETTINO** a cura di Giovanni Cappiello

Indirizzo Internet della FIMA: [www.fima-online.org](http://www.fima-online.org)

Posta elettronica: [fima.rm@agora.it](mailto:fima.rm@agora.it)

Informazioni sui corsi di Urbino: [fima.urbino@libero.it](mailto:fima.urbino@libero.it)

## Geminiani, Leopold Mozart e L'Abbé le Fils

### *Tre metodi e tre scuole a confronto*

Giuseppe Guida

**D**urante il Seicento l'insegnamento della tecnica violinistica fu affidato soprattutto al rapporto diretto insegnante-allievo e i trattati scritti esplicitamente per il violino si rivolgevano principalmente a dilettanti: bisognerà attendere la metà del sec. XVIII per avere dei veri e propri metodi violinistici.

In particolare in Italia il rapporto tra insegnante e allievo era fortissimo per cui non si avvertiva l'esigenza di stampare regole tecniche e la didattica veniva tramandata oralmente e con l'esempio esecutivo: gli esercizi composti dai capiscuola circolavano manoscritti tra gli allievi, che non ne facilitavano la diffusione (la lettera di Tartini a Maddalena Lombardini insieme alle sue "Regole" ne sono una testimonianza evidente). Tuttavia ritroviamo tracce di indicazioni ad uso dei violinisti all'interno di trattati musicali, come nel caso della "Selva de' vari passaggi" di Francesco Rognoni (1620) e del "Compendio Musicale" di Bartolomeo Bismantova (1677). Espressamente dedicati al violino, ma ancora molto incompleti sono "Il Scolaro per imparare a suonare di violino ed altri strumenti" di Gasparo Zanetti (1645) e la "Gramatica di Musica" di Carlo Tassarini (1741).

In Francia la letteratura sul violino è più ricca che in Italia: Marin Mersenne si occupa ampiamente del violino e delle sue potenzialità tecniche ed espressive nell'"Harmonie Universelle" (1636), mentre "Méthode facile pour apprendre à jouer le violon" di Michel Pignolet de Montéclair (1711), "Principes de violon par domande et par réponse" di Pierre Dupont (1718) e, soprattutto, l'"Ecole d'Orphée" di Michel Corrette (1738) sono da considerare dei veri e propri metodi. Con quest'ultimo si manifesta anche la volontà di superare le differenze tra la scuola italiana e quella francese, in particolare per quanto riguarda l'impugnatura dell'arco. Infatti fin dai primordi gli italiani poggiavano quattro dita sulla bacchetta e il pollice sotto di essa, mentre i francesi lo ponevano sotto i crini: questa differenza testimonia il maggiore sviluppo della tecnica d'arco dei violinisti italiani, finalizzata all'esecuzione del repertorio sonatistico, rispetto a quella dei francesi, che utilizzavano ancora archi molto corti. A tal proposito Corrette dice che le due maniere sono ugualmente buone purché insegnate da buoni maestri.

Anche in Germania la produzione didattica precedente a Leopold Mozart è abbastanza corposa e si accompagna allo straordinario sviluppo del violinismo tedesco. In "Suaviores harmoniae instrumentalis" di Georg Muffat (1698) vengono fatte rilevare le affinità tra la scuola francese e la tedesca e la differenza con quella italiana nel modo di tenere l'arco.

Come si diceva, con la metà del Settecento, quando la tecnica violinistica aveva ormai raggiunto un alto livello di virtuosismo, si avverte un po' ovunque la necessità di scrivere dei metodi violinistici veri e propri, rivolti a musicisti di professione. Nascono così "The Art of playing on the Violin" di Francesco Geminiani, pubblicato a Londra nel 1751, "Violinschule" di Leopold Mozart, pubblicato nel 1756 e "Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les differens agréments dont il est susceptible" di Joseph Barnabé de Saint-Sévin, detto l'Abbé le fils, pubblicato a Parigi nel 1761.

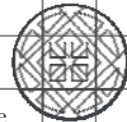
Il metodo di Geminiani, per lungo tempo creduto il primo in assoluto, affronta praticamente tutti gli aspetti della tecnica violinistica presenti nella musica scritta fino a quel momento. Ma l'autore, piuttosto che fornire solo delle regole tecniche, si propone principalmente di affinare, attraverso l'evocazione di sensazioni, colori, affetti, la sensibilità e il gusto dell'esecutore. Ciò appare chiaro già dalla prefazione, nella quale Geminiani dice che "l'intento della musica non risiede unicamente nel compiacere l'orecchio, ma anche nell'esprimere sentimenti, colpire l'immaginazione, toccare l'animo e muovere le passioni. L'arte di suonare il violino consiste nel trarre da questo strumento un suono tale da poter rivaleggiare con la più perfetta delle voci umane". Il metodo consta di una serie di 24 esempi musicali, cui corrispondono altrettante didascalie teoriche, seguiti da 12 composizioni, veri e propri studi con basso continuo, molto interessanti anche dal punto di vista musicale.

La "Violinschule" di Leopold Mozart è sicuramente il più completo metodo scritto fino a quel momento: in essa vengono trattati ampiamente tutti gli aspetti della tecnica violinistica in uso all'epoca e l'opera ha un solido impianto dal punto di vista didattico, con esempi musicali per ogni minimo particolare tecnico ed esecutivo. L'autore fa precedere la trattazione vera e propria da una storia degli strumenti ad arco ed in particolare del violino, da un breve saggio di storia della musica e da un compendio sulla notazione antica e moderna che termina con un piccolo dizionario dei termini tecnici musicali.

Delle tre opere che prendiamo in esame "Principes du violon" di l'Abbé fils è la meno completa e sistematica dal punto di vista teorico (la descrizione sull'impianto di violino e arco si esaurisce in una pagina), ma è quella con la maggiore quantità di esempi musicali. Già all'inizio appaiono una serie di danze di gradevole senso musicale, seguite da due suites di arie d'opera per 2 violini, da studi in ciascuna delle posizioni, da lezioni e preludi nelle tonalità in uso all'epoca e da una "Suite de jolis Airs" di diversi autori, variate per violino solo.

### Tenuta del violino

Geminiani appare come il più conservatore, dal momento che suggerisce di appoggiare il violino "poco sotto la clavicola", senza l'appoggio del mento: questa posizione, peraltro in contraddizione con l'immagine del violinista presente nel frontespizio dell'edizione francese del 1752, non rispecchia affatto gli enormi sviluppi della tecnica della mano sinistra e costringe l'autore a risolvere in maniera molto macchinosa il problema dello smanicamento. Leopold si dimostra più aperto e cerca di risolvere il problema proponendo due modi di tenere il violino: il primo è praticamente quello di Geminiani, definito "normale e gradevole" ma poco pratico, il secondo, più comodo e sicuro, consiste nel tenere il violino sulla clavicola con l'appoggio del mento, quando necessario, a destra della cordiera. L'Abbé fils va ancora più avanti, consigliando l'appoggio del mento dal lato della quarta corda, in uso ancora oggi.



L. Mozart: impostazione di violino e arco

## Impostazione dell'arco

Per Geminiani il suono del violino dipende principalmente dal corretto uso dell'arco, che va impugnato poco lontano dal tallone. Questa impostazione, con l'indice non lontano dalle altre dita, viene adottata anche da Leopold. L'Abbé, che definisce l'arco come "l'anima dello strumento", si discosta dagli altri due e, nel solco della tradizione francese, afferma che l'indice va tenuto distante dalle altre dita, posizione che Leopold raffigura come "errore".

Tutti e tre gli autori dedicano una particolare attenzione all'emissione del suono e alla messa di voce. Secondo Geminiani uno dei principali pregi del violino sta nella possibilità di accrescere e diminuire il suono "premendo più o meno l'arco sulle corde con il dito indice". L. Mozart dedica l'intero V capitolo a "come cercare ed ottenere dal violino il miglior suono attraverso un appropriato impiego dell'arco"; ma se Geminiani parla solo della messa di voce *p crescendo f diminuendo p*, nella "Violinschule" troviamo una serie di combinazioni in tutti i punti dell'arco, compresa la nota tenuta con uniformità di peso per tutta l'arcata. Questa possibilità la ritroviamo anche nei "Principes", dove appare per la prima volta l'espressione "filare un suono", cioè sostenerlo con lo stesso grado di forza dal tallone alla punta e viceversa. Leopold va ancora più in profondità parlando anche di punto di contatto diverso dei crini, a seconda che ci si trovi su una corda più o meno sottile.

## Impostazione e tecnica della mano sinistra

Geminiani consiglia, per acquisire una corretta posizione della mano, un esercizio che ritroviamo ancora nella tecnica moderna, che consiste nel posizionare il 1° dito sulla prima corda sul Fa naturale, il 2° sulla seconda sul Do naturale, il 3° sulla terza sul Sol, il 4° sulla quarta sul Re. L. Mozart riprende lo stesso accordo, ma lo integra con esercizi per l'indipendenza delle dita. L'Abbé non fornisce indicazioni

sull'impostazione, ma comincia subito con delle scale, anche con varianti ritmiche.

Geminiani elenca sette posizioni e ne fornisce uno schema sulla tastiera, stabilendone le diteggiature, e consiglia di tenere sempre il pollice un po' arretrato rispetto alle altre dita. Leopold divide le posizioni in *intere*, cioè quelle dispari, *mezzere posizioni*, cioè quelle pari, e *miste*, che prevedono l'utilizzo combinato delle prime due. L'Abbé numera 6 posizioni oltre la prima, dedicando ad ognuna di esse scale ed esercizi.

Per quanto riguarda i cambi di posizione, l'unico che ne parla in maniera dettagliata è Geminiani, che suggerisce, per ovviare all'assetto instabile del violino, di riportare indietro la mano dalle posizioni alte a quelle basse facendo risalire il pollice non contemporaneamente alle altre dita, ma alla nota successiva.

La tecnica delle doppie corde è trattata in maniera completa ed efficace da Geminiani e dall'Abbé, mentre la trattazione di L. Mozart consiste in una lunga serie di casi particolari. L'Abbé è l'unico a trattare i suoni armonici, fornendone un'ampia esemplificazione.

## Condotta dell'arco

Se L'Abbé si attiene in maniera rigorosa alla regola dell'arcata in giù all'inizio di ogni battuta, tipica della scuola francese, e L. Mozart la consiglia, ma con una serie di eccezioni, Geminiani vi si oppone in maniera categorica: nell'esempio VIII, infatti, suggerisce di cominciare le scale in esso contenute sia con l'arco in giù che in su, "avendo cura di non seguire quell'odiosa regola che prescrive di dare un colpo in giù sulla prima nota di ogni battuta".

L'archeggiamento occupa buona parte dei tre metodi: Geminiani dedica l'esempio XVI a come archeggiare in modo differente un passaggio di 2, 3, 4, 5 o 6 note; Leopold, che inizia il capitolo sui vari tipi di arcata affermando che essa fa vivere la nota e, se usata in maniera appropriata, trasmette agli uditori gli *affetti* desiderati, contempla praticamente tutte le combinazioni possibili; L'Abbé affianca ai colpi d'arco tradizionali quelli più "moderni", come il *picchettato* ("Roulades") e il *balzato*.

## Abbellimenti

Geminiani dedica l'esempio XVIII agli ornamenti espressivi necessari a suonare con buon gusto: "suonare con buon gusto non significa caricare la melodia con passaggi continui, ma esprimere con forza e delicatezza le intenzioni del compositore". Elenca 14 ornamenti e li descrive uno per uno, ma, più che fornire indicazioni precise sulla loro esecuzione e durata, ne ricerca gli affetti corrispondenti: il *trillo composto* esprime gaiezza se eseguito veloce e lungo, un sentimento tenero se eseguito corto; l'*appoggiatura* superiore esprime amore, affetto, piacere, ecc. L'intenzione retorica è ancora più evidente quando Geminiani parla del *Piano* e *Forte*: "poiché tutta la *buona musica è composta ad imitazione di un discorso, questi due ornamenti sono destinati a produrre gli stessi effetti di un oratore che alza ed abbassa il tono della sua voce". Tra gli abbellimenti ritroviamo anche il Tremolo, corrispondente al nostro vibrato: si esegue premendo con forza il dito sulla corda e muovendo il polso avanti e indietro in modo lento e uniforme e dovrebbe essere usato "il più spesso possibile".*

La trattazione degli abbellimenti di L. Mozart è molto più precisa di quella di Geminiani: l'autore dedica alla loro descrizione ben 3 capitoli, uno sulle appoggiature, descritte minuziosamente con indicazioni sul loro uso appropriato, uno sul trillo, per la cui esecuzione prevede quattro diverse velocità, e uno sul tremolo e il mordente. Per Leopold il tremolo è un "ornamento che deriva dalla natura" e va usato



solo quando la naturale sensibilità lo richiede; per quanto riguarda la sua esecuzione non si discosta molto da Geminiani e dagli italiani, infatti gli esempi musicali sono gli stessi che ritroviamo in Tartini.

L'Abbé non si sofferma molto sugli abbellimenti, che, in linea con la tradizione francese, vengono chiamati in maniera diversa: elenca 4 tipi di "cadences", su cui eseguire il trillo, il "martellement", assimilabile al mordente, il "porte de voix", corrispondente all'appoggiatura, l'"accent" e il "coulé", per la cui durata non fornisce indicazioni precise affidandola al gusto dell'esecutore.

## Interpretazione

"In un brano musicale la corretta lettura delle indicazioni del compositore, unita alla capacità di saper introdurre gli affetti più appropriati, è, artisticamente, di gran lunga più importante del saper eseguire i più difficili assoli e concerti": come è ancora oggi vera questa affermazione di Leopold! Nel XII capitolo della "Violinschule", dedicato interamente all'interpretazione e alla corretta esecuzione, l'autore condanna l'abuso di diminuzioni e abbellimenti, che molto spesso tradiscono le intenzioni del compositore, e consiglia all'esecutore di analizzare bene il brano prima di suonare. L'autore chiarisce poi le differenze tra il violinista d'orchestra ed il solista: il primo deve soprattutto saper accompagnare, mediante la conoscenza della musica e dei diversi caratteri musicali, mentre il secondo può interpretare la musica che esegue. In particolare il solista deve essere capace di alternare il piano e il forte, anche in assenza di indicazione, deve capire quali sono le note importanti, che anche Leopold chiama, secondo la terminologia italiana note "buone", su cui far cadere l'accento *espressivo*, e sulle quali soffermarsi più a lungo.

I precetti di Geminiani per formare un buon esecutore certo non hanno la completezza e la sistematicità di quelli di Leopold, ma sono altrettanto efficaci e soprattutto

definendone l'esecuzione *buona, mediocre, cattiva o particolare, ottima, pessima*.

Nei "Principes" non ritroviamo alcuna indicazione sull'interpretazione: probabilmente l'autore non ha ritenuto di fornire indicazioni teoriche, ma solo pratiche, mediante la numerosa serie di esempi musicali.

Da questo breve confronto fra le tre opere appare chiaro il legame di ciascuna di esse con la propria tradizione esecutiva: se ciò appare molto evidente in Geminiani e nell'Abbé fils, L. Mozart si mostra più vicino alla scuola italiana, che si propone di sviluppare e ampliare sia dal punto di vista tecnico che musicale. In particolare Geminiani nella già citata prefazione avverte il lettore che nel suo libro non troverà né l'imitazione della natura, tanto cara ai francesi, né i continui spostamenti della mano da una estremità all'altra della tastiera: quindi un violinismo nel solco della tradizione italiana, adatto all'esecuzione della musica scritta fino a quel momento, ma non proiettato verso ulteriori sviluppi tecnici e virtuosistici (l'opera si rivolge al violinista medio non al virtuoso). Nella "Violinschule" l'impostazione dello strumento e dell'arco si staccano dalla tradizione barocca: l'articolazione si fa più marcata, la dinamica si arricchisce di nuove sfumature e viene sviluppata l'indipendenza delle dita della mano sinistra, che così appare pronta per gli sviluppi del virtuosismo strumentale. L'opera è decisamente proiettata verso lo stile galante e il periodo classico: i suggerimenti di Leopold sono ancora oggi una miniera inesauribile per l'interpretazione della musica del figlio Wolfgang e di tutto il classicismo. L'opera dell'Abbé fils, che appare come la più contraddittoria, dal punto di vista teorico non si discosta dalla tradizione francese, sebbene scritta in un'epoca in cui la scuola italiana si stava facendo sempre più breccia in terra francese: M. Corrette già nel 1738 con l'"Ecole d'Orphée" contemplava sia la maniera di suonare dei Francesi che quella degli Italiani e Rousseau, nella "Lettre sur la musique française" del 1753, mostrava la sua predilezione verso il più "naturale" stile italiano. Nello stesso tempo gli esempi musicali che figurano nei "Principes" contengono un alto livello di virtuosismo, facendo sì che l'opera ponga le basi della moderna scuola violinistica francese.

In conclusione si può affermare che le tre opere testimoniano in maniera peculiare gli aspetti strumentali di ciascuno dei tre stili musicali e che non si può prescindere da nessuna di esse per la conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca, sia per l'esecutore "filologico", sia per chi voglia semplicemente affrontare con consapevolezza la musica del Settecento.

## Bibliografia

- Geminiani Francesco, *The Art of Playing the Violin Containing All the Rules necessary to attain to Perfection on that Instrument, with Great Variety of Composition, which will also be Very Useful to those who Study the Violoncello, Harpsichord et composed by F. Geminiani, Opera IX*, London MDCCLII, rist. anast. a cura di D. Boyden, London, Oxford University Press 1952; *L'Arte di suonare il Violino*, trad. It. Luca Ripanti, Milano, Rugginenti 1996.
- Mozart Leopold, *Versuch eine gründlichen Violinschule*, Augsburg, J. J. Lotter 1756; ed. Moderna Wiesbaden, Breitkopf & Hartel 1966; *Scuola di Violino*, trad. It. G. Pacor, Gaeta, Edizioni Il Geroglifico 1991.
- Saint-Sevin Joseph Barnabé de, *Principes du violon pour apprendre la doigté de cet instrument et les différents agréments dont il est susceptible*, Paris, de Lautiers 1761.

Elsensio XX 27

The image shows a page of musical notation for 'Elsensio XX'. It consists of ten staves of music. Above the first staff, there are markings for dynamics: 'Buono, Mediore, Buono'. Below the first staff, there are markings: 'Cattivo', 'Cattivo o particolare', 'Cattivo'. Below the second staff, there are markings: 'Buono', 'Ottimo', 'Cattivo o particolare', 'Buono'. Below the third staff, there are markings: 'Molto', 'Cattivo o partico'. Below the fourth staff, there are markings: 'Cattivo o partico', 'Particolare'. Below the fifth staff, there are markings: 'All. o Prato', 'Buono, Mediore, Cattivo, Buono, Ottimo'. Below the sixth staff, there are markings: 'Buono', 'Molto', 'Pezimo', 'Buono'. Below the seventh staff, there are markings: 'Cattivo', 'Buono', 'Ottimo', 'Cattivo'.

dimostrano l'unità di vedute tra i due autori.

Nell'esempio XX dell'"Arte di suonare il violino" l'autore afferma che non è sufficiente dare solo il giusto valore alle note, ma bisogna anche trovare l'espressione più adatta per ognuna di esse, e mostra l'articolazione più appropriata per eseguire le varie figure musicali sia in tempo lento che veloce,





## Novità dalle case editrici

### CENTRO DI MUSICA ANTICA PIETÀ DE'

#### TURCHINI

www.turchini.it

#### I Turchini saggi

Collana a cura del Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini

- *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*

a cura di: Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

- *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*

a cura di: Marta Columbo - Paologiovanni Maione

#### I Turchini partiture

Collana a cura del Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini

#### - Francesco Provenzale

*Opere Complete* a cura di Dinko Fabris e Antonio Florio

### EDIZIONI L'EPOS

www.lepos.it

#### - Marco della Scuccia

*Giovanni Battista Palestrina* (collana *Constellatio musica*, 19)

#### Carlo Fiore

*Bach Goldberg Beethoven Diabelli*. (collana *Dal grammofoono al lettore: discografîe ragionate*)

### UT ORPHEUS EDIZIONI

www.utorpheus.com

#### - Johann Sebastian Bach

*Opere complete per Liuto. Vol. V: Preludio, Fuga e Allegro BWV 998*. Versione per Liuto barocco a cura di Hopkinson Smith

#### - Johann Sebastian Bach

*Opere complete per Liuto. Vol. VI: Preludio BWV 999 - Fuga BWV 1000*. Versione per Liuto barocco a cura di Hopkinson Smith

#### - Johann Sebastian Bach

*Ciaccona per Flauto solo dalla Partita per Violino n. 2 BWV 1004*. A cura di Claudio Ferrarini

#### - Gottlieb Muffat

*Componimenti Musicali (1739) per Clavicembalo*. A cura di Christopher Hogwood

#### - Giovanni Battista Vitali

*Partite sopra diverse Sonate per Violoncello*. A cura di Nicola Baroni

#### - Niccolò Jommelli

*Demofoonte. Dramma per musica (1770)*. Riduzione Canto e Pianoforte. A cura di Tarcisio Balbo

#### - Niccolò Jommelli

*Demofoonte. Dramma per musica (1770)*. Arie per Contralto. Riduzione Canto e Pianoforte. A cura di Tarcisio Balbo

#### - Niccolò Jommelli

*Demofoonte. Dramma per musica (1770)*. Arie per Mezzosoprano. Riduzione Canto e Pianoforte. A cura di Tarcisio Balbo

#### - Niccolò Jommelli

*Demofoonte. Dramma per musica (1770)*. Arie per Soprano. Riduzione Canto e Pianoforte. A cura di Tarcisio Balbo

#### - Niccolò Jommelli

*Demofoonte. Dramma per musica (1770)*. Arie per Tenore. Riduzione Canto e Pianoforte. A cura di Tarcisio Balbo

#### - Wenzeslaus Thomas Matiegka

*Notturmo op. 21 per Flauto, Viola e Chitarra*. A cura di Fabio Rizza

#### - Wenzeslaus Thomas Matiegka

*Sérénade op. 26 per Flauto, Viola e Chitarra*. A cura di Fabio Rizza

### LIM: LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

www.lim.it

#### - Enrico Careri

*Francesco Geminiani*. (collana *Musica Ragionata*, 13). (1999 – rist. 2009)

#### - Bruno Cerchio

*Il suono filosofale: musica e alchimia*. (collana *Musica Ragionata*, 2). (1993 – rist. 2009)

#### - Domenico Mazzocchi

*Madrigali a cinque voci e d'altri varî Concerti. 1638*. A cura di Luca Mancini.

#### - Alessio Bologna (a cura di)

*"Collettanee" in morte di Serafino Aquilano*. (collana *Documenti di storia musicale abruzzese*, 5).

#### - Vincenzo De Bartholomeis

*Origini della poesia drammatica italiana*, Ristampa anastatica dell'edizione 1952 a cura e con introduzione di Francesco Zimei, (collana *Documenti di storia musicale abruzzese*, 6)

#### - Ferruccio Cibra

*Musica poetica. Retorica e musica nel periodo della riforma*. (collana *Musica Ragionata*, 1). Ristampa dell'edizione Utet del 1991

#### - Francesco Zimei (a cura di)

*"Dolci e nuove note"*. Atti del Quinto Convegno internazionale, in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005) (collana *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, 7).

#### - Marc'Antonio Ingeneri

*Il primo libro dei madrigali a quattro voci*. A cura di Lucia Marchi. (collana *Marc'Antonio Ingeneri. Opera omnia, Serie II, I*)

#### - Ferdinando Turrini

*Sei sonate per cembalo*. Edizione critica a cura di Giusy De Berardinis

**XLII Festival di Musica Antica****Urbino, 18-29 Luglio 2010**

Direttore artistico: Claudio Rufa

Lunedì 19 luglio - ore 21.15

**Musiche di F. da Milano, M. Galilei, G. Sanz, S. de Murcia**Rolf Lislevand, *liuto e chitarra barocca*

\*

Martedì 20 luglio - ore 21.15

**"De Stella Nova"****Musiche di J. Ciconia, G. Dufay,****D. Shervin, E. De Mircovich**

Ensemble laReverdie

\*

Mercoledì 21 luglio - ore 21.15

**Musiche di M. A. Cavazzoni, G. Segni, G. P. da Palestrina**Bruce Dickey, *cornetto, Liuwe Tamminga, organo*

\*

Venerdì 23 luglio - ore 21.15

**Musiche di J. S. Bach**Susanne Scholz, *violino barocco*  
Marcello Gatti, *flauto traversiere*  
Gaetano Nasillo, *violoncello barocco*  
Giovanni Togni, *clavicembalo*

\*

Sabato 24 luglio - ore 21.15

**Musiche di J.S. Bach, C. Ph Bach, K.F. Abel, M. Marais**Paolo Pandolfo, *viola da gamba*  
Luca Guglielmi, *clavicembalo*

Domenica 25 luglio - ore 21.15

**Musiche di P. P rezzani, G. Netti, F. La Licata,  
A. Sarto, P. Corrado**Antonio Politano, *flauto*  
Alessandro Ratoci, *live electronics*

\*

Lunedì 26 luglio - ore 21.15

**Musiche di Musiche di J. Fux, A. Vivaldi, W.F. e J.S. Bach**

Orchestra Barocca FIMA, L. Guglielmi (direttore)

\*

Martedì 27 luglio - ore 21.15

**"Sidereus Nuncius"****Musiche di V. e M. Galilei, A. Mayone**Deda Crisitina Colonna, *danza e recitazione*  
Mara Galassi, *arpa doppia*

\*

Mercoledì 28 luglio - ore 21.15

**Le Roman de Fauvel**Ensemble laReverdie  
Ensemble di Musica Medievale FIMAPer informazioni e prenotazioni consultare il sito [www.fima-online.org](http://www.fima-online.org)

(Continua da pagina 1)

dramma satirico del XIV secolo che mette alla berlina i vizi di una società decadente e corrotta affidando addirittura il potere ad un asino. La preparazione di questo spettacolo sarà curata da Claudia e Livia Caffagni del gruppo laReverdie nell'ambito del corso di musica medievale e vedrà dunque allievi e insegnanti impegnati insieme ad un progetto che vorremmo diventasse il punto di partenza per un nuovo tipo di programmazione del festival e dei corsi. Lo stesso vale per il consueto lavoro dell'orchestra, che anche quest'anno sarà diretta da Luca Guglielmi e che sta ottenendo risultati sempre migliori grazie all'ottimo livello degli allievi che la compongono. Rimane comunque di grande rilievo la programmazione tradizionale del festival, che quest'anno può vantare una rosa di concertisti di grande livello (Rolf Lislevand, Paolo Pandolfo, Bruce Dickey, Mara Galassi, Susanne Scholz, Marcello Gatti, Gaetano Nasillo, Giovanni Togni), molti dei quali sono anche insegnanti dei corsi. Come spero si possa comprendere da tutto ciò, la voglia di fare cose nuove e sempre migliori non ci manca. Purtroppo essa si scontra con la situazione culturale, economica e morale che stiamo vivendo, e il cui aspetto più visibile è il continuo assottigliarsi dei contributi pubblici a fronte dell'altrettanto continuo aumento dei costi di gestione. Devo dire che in questa circostanza la FIMA, mentre tante pur valide realtà musicali sono costrette a chiudere o a ridimensionarsi drasticamente, riesce a mantenere le sue posizioni: è un dato di fatto che il festival e i corsi siano ancora tra le manifestazioni sovvenzionate dal MIBAC e che il Comune di Urbino continui a considerare Urbino Musica Antica l'evento di punta della sua attività culturale. Posso interpretare ciò come una manifestazione di fiducia nella serietà del lavoro che svolgiamo e dei risultati che otteniamo, sia sulla qualità dell'insegnamento sia sulla validità delle proposte concertistiche. Tuttavia sarebbe incauto adagiarsi su questi aspetti indubbiamente positivi e non riconoscere che si va incontro a tempi sempre più difficili per le attività culturali che non hanno interessi commerciali.

Svolgendo spesso all'estero il mio lavoro di concertista posso facilmente rendermi conto di come, pur nelle difficoltà economiche ormai generalizzate, resistano meglio i paesi dove c'è una base culturale di maggiore spessore. Non voglio negare che anche in Italia non esista ormai una base del genere, ma qui sembra essere più instabile e soggetta alle mode del momento. Mi auguro che la FIMA possa rappresentare un piccolo ma solido baluardo in grado di proteggere i valori musicali e culturali in attesa di tempi migliori. Ringrazio per questo tutti coloro che ci lavorano, la sostengono e credono nel suo futuro.

Andrea Damiani



## Le pubblicazioni della FIMA

### Collana ARMONIA STRUMENTALE – Serie Prima

A.S.2 – B. Tromboncino - M. Cara, Frottole per quartetto di fl. d., a cura di F. Luisi  
 A.S.3 – J. Fritter, Quattro pezzi per trio di fl. d. (SAT)  
 A.S.4 – E. Sollima, Evoluzione 3 per fl. d. contralto e pianoforte  
 A.S.5 – A. Dolci, Nuovi ricercari per fl. d. contralto solo  
 A.S.7 – F. Chalon, Duetti per fl. d. A e T, a cura di G. Rostirolla  
 A.S.8 – Balli italiani del XVII sec. per uno strumento (flauto soprano, violino), a cura di G. Pacchioni  
 A.S.9 – Partite di Follia per fl. d. e b.c., a cura di A. Conti  
 A.S.10 – F. Mancini, Sonata in la min. per fl. d. A e cembalo, a cura di E. Alton  
 A.S.11 – G.B. Viviani, 6 solfeggiamenti a due voci per due fl. d.

(AS), a cura di G. Pacchioni

A.S. 15 – A. Banchieri, Ricercari, Canzoni, Fantasie, Sonate per quartetto di fl. diritti (SATB), a cura di P. Capirci  
 A.S. 17 – G. Zarlino, Bicinia sui dodici modi, a cura di A. Bornstein  
 A.S.18 – W. Witzemann, Fughette per tre fl. d.  
 A.S.19 – Canzone a quattro voci 'da sonar con ogni sorta di strumenti', a cura di A. Girard  
 A.S.20 – G. Giamberti, Duetti per strumenti soprani e tenori, a cura di G. Rostirolla  
 A.S. 22 – W. Witzemann, rastermodell IV, per flauto dolce tenore, chitarra e clavicembalo

### Collana MUSICA DA SUONARE

M.D.S.1 – Balli strumentali del primo '500 a quattro parti, a cura di F. Luisi  
 M.D.S.2 – G. Giamberti, Duetti per strumenti, a cura di G. Rostirolla  
 M.D.S.3 – A. Antico, Frottole per sonare organi, a cura di F. Luisi  
 M.D.S.4 – N. Rubini, Balli e danze del XVII sec. per flauto, o violino, o cornetto, a cura di A. Fiabane  
 M.D.S.5 – A. Scarlatti, Due cantate per soprano, due fl. d. e b.c.,

a cura di H. W. Köneke

M.D.S.6 – Composizioni strumentali a tre voci dal codice Q 16 (Civico Museo Bibl. di Bologna), a cura di A. Bornstein  
 M.D.S. 7 – Anonimo del XVII sec.: Canzona a tre, Sinfonia, per violino, cornetto, liuto, tiorba e b.c., a cura di G. Rostirolla e A. Damiani  
 M.D.S. 8 – G. B. BreviDue Sonate a tre, da *Bizzarrie Armoniche*, Bologna 1693, a cura di Andrea Damiani e Giulia Bonomo  
 M.D.S. 9 – Giovanni Gerolamo Kapsperger, *Libro Primo de Balli*, Roma 1615 – a cura di Andrea Damiani e Valerio Losito

## La Stanza della Musica

### Edizioni e Strumenti musicali

**Baldo C. - Chiesa S.-** Intrecci sonori. Laboratori d'ascolto fra musica e parola. 2007, pp. 125 [L2259] €10,00

**Caroccia A.-** I corrispondenti abruzzesi di Florimo. Selezione dall'Epistolario. Prefazione di F.Zimei. 2007, pp. 145 [L2266] €25

**De Lorris G. - De Meun J.-** Le Roman de la Rose. Versione italiana a fronte di Gino D'Angelo Matassa, introduzione di L.Formisano. 2007, pp. 507 [L2273] €42,80

**Del Fra L.-** Commercio di Lettere intorno ai Principi dell'Armonia fra il Signor Giuseppe Tartini; ed il Co. Giordano Riccati. 2007, pp. 182 [L2265] €25,00

**Duffin R.W.-** How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care). Rilegato. 2007, pp. 196 [L2256] €33,00

**Emiliani V.-** Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini. Rilegato. 2007, pp. 480 [L2250] €29,00

**Frazee J.-** Orff Schulwerk Today. Nurturing Musical Expression and Understanding. CD included. 2006, pp. 255 [L2242] €50,00

**Il balletto romantico.** Tesori della Collezione Sowell. A cura di M.U.Sowell, D.H.Sowell, F.Falcone, P.Veroli. Presentazione di J.Sasportes. 2007, pp. 242 [L2260] €58,00

**Nicotra E.-** Introduzione alla tecnica della direzione d'orchestra, secondo la scuola di I.Musin. Con la collaborazione del duo pianistico B.Canino e A.Ballista. Contiene DVD (It,En,Sp) diretto da P.Sciortino. 2007, pp. 95 [L2270] €25,00

**Pozzi R.-** Il suono dell'estasi. Olivier Messiaen dal Banquet Celeste alla Turangalila-Symphonie. 2007, pp. 220 [L2264] €25,00

**Sparti D.-** Musica in nero. Il campo discorsivo del Jazz. 2007, pp. 223 [L2241] €17,00

**Toffolo S.-** Oscar Chilesotti (1848-1916). Un intellettuale veneto tra cultura e musica. Presentazione di A.Diaz. 1998, pp. 172 [L2268] €14,46

*Triesis.* Appunti di semiografia musicale, con esercizi. A cura di A.M.Corduas, T.Di Natale, M.Maggiore. 2007, pp. 231 [L2263] €22,00

**Turco A.-** La scrittura musicale del Canto Gregoriano (seconda parte). 2006, pp. 236 [L2247] €32,00

**Direttamente a casa vostra telefonando a:**

**LA STANZA DELLA MUSICA**

Via Savoia, 56-58 00198 Roma

Tel. & Fax: 06 85355065

E-mail: [info@lastanzadellamusica.it](mailto:info@lastanzadellamusica.it)



(da spedire unitamente a fotocopia del versamento)  
alla Fondazione Italiana per la Musica Antica della SIFD  
C.P. 6159—Roma Prati

Il sottoscritto

Indirizzo (completo di CAP)

Tel/fax

Professione

Strumenti suonati

livello medio

semi-professionale

professionale

Rinnova la sua adesione per l'anno 2010 versando la quota di € ..... a mezzo:

c/c postale n. 48457006 intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD

assegno bancario NT intestato a Fond. Italiana per la Musica Antica della SIFD

presenta l'iscrizione del nuovo socio .....  
e chiede il rinnovo gratuito per l'anno 2010, come previsto dalle modalità di iscrizione.

Data e firma

**Modalità e quote di rinnovo associativo per l'anno 2010**

Quota rinnovo ordinario con il ricevimento del solo Bollettino	€ 25
Quota rinnovo ordinario con il ricevimento di tutte le pubblicazioni edite nel 2010	€ 35
Quota di socio sostenitore “ “ “ “ “ “	€ 55
Quota di socio benemerito “ “ “ “ “ “	€ 105

La presentazione di un nuovo socio dà diritto al rinnovo gratuito (€ 25) per l'anno 2010. Qualora il socio proponente desiderasse ricevere le pubblicazioni (Rivista Recercare e Musiche relative all'anno associativo) dovrà versare la differenza di € 10. Il socio proponente dovrà trasmettere la propria richiesta di rinnovo unitamente all'iscrizione del nuovo associato.

# Il Ganassi

*Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica*

C.P. 6159 00195 Roma

Anno 13, Numero 10

Direttore responsabile

Andrea Damiani

Redazione

Giovanni Cappiello

Ha collaborato

Giuseppe Guida