


Gioseffo
Zarlino
(1517-1590)

Bicinia sopra i 12 modi

Venezia 1558

Clefs: 

Bowing and fingering for the viol
and an essay on viol articulation by
Maurizio Less

Contents

<i>Note all'edizione</i>	3
Primo Modo (treble and bass).....	6
Secondo Modo (two basses).....	8
Terzo modo (treble and bass).....	10
Quarto modo (two basses).....	12
Quinto modo (treble and bass).....	14
Sesto modo (treble and bass).....	16
Sesto modo (tenor and bass).....	18
Settimo modo (treble and bass).....	20
Ottavo modo (treble and bass).....	22
Nono modo (treble and bass).....	24
Decimo modo (treble and bass).....	26
Undecimo modo (treble and bass).....	28
Duodecimo modo (treble and bass).....	30
Duodecimo modo (tenor and bass).....	32
<i>Articolazione e condotta dell'arco nella viola da gamba</i>	34

Preface

These twelve *bicinia*, one for each of the twelve modes, were included as musical examples in Part IV of Zarlino's *Istitutioni Harmoniche* (Venice 1558) which, among other things, discusses the properties and qualities of the modes.

This edition follows as faithfully as possible the original 1558 edition published by Zarlino himself. The source used for the edition is the copy in the Library of the *Conservatoire de Musique of Toulouse* (France).

Two other versions – with original clefs and with modern clefs – without any editorial addition or suggestion are also available.

Fingering indications


Fingering indications refer to the specified viol. In a few cases, an alternative or optional fingering is given in square brackets.

Bowing indications

Bowing indications employ the time-honoured symbols *p* for a push bowing (Fr. *poussez*, It. *pontar* or *puntare*) and *t* for a pull bowing (Fr. *tirez*, It. *tirare*). The additional symbol *p* is used to indicate a second push bow without retaking the bow. These bowing indications are only inserted initially and when a bowing has to be repeated, thus breaking the regular pattern of alternating bow strokes.

Occasionally, cautionary indications in parentheses (*p*) or (*t*) are included when the player may be tempted to retake the bow. Alternative or optional bowings are given in square brackets.

Editorial remarks

- Original time signatures and note values have been retained, but the music is presented in modern clefs (treble, alto and bass).
- The original had no barlines and the two parts were separate. For this edition, the parts have been set in score format and measure bars added (this required splitting some notes in several tied notes).
- Accidentals above the staff are editorial suggestions.
- *Ligaturæ* have been indicated by square slurs ().

Critical notes

- *Nono modo*, meas. 14, lower part: original E A A G, corrected to E A A F for the sake of imitation.

Note all'edizione

I criteri che soggiacciono alle proposte di archeggiatura dei bicinia qui riprodotti ad uso delle viole sono desunti dalle fonti cinque- e seicentesche che guardano non solo alle specifiche istruzioni dedicate alla viola – e specularmente al violino –, ma anche e soprattutto alla musica vocale, che la musica strumentale aveva l'obbligo di prendere a modello.

Si veda, per una trattazione più approfondita, l'articolo in calce all'edizione musicale.

In breve, lo scopo è quello di costruire una gerarchia tra le note – sfruttando la differenza fisiologica tra i colpi d'arco *p* e *t* –, in modo tale da riprodurre 'virtualmente' la pronuncia di un ipotetico testo adattato alla musica, e quindi la differenza tra sillabe accentate e sillabe mute.

Le regole utilizzate, in sintesi, sono le seguenti:

1. Le note buone si eseguono in *p*;
2. Le note buone sono: quelle di posto dispari nelle serie di note uguali, le note col punto, le note in sincope;

è chiaro che non sempre l'andamento musicale concorda con la successione naturale delle arcate: occorre quindi, alla bisogna, spargliare l'ordine, con due arcate nella stessa direzione. Si ricorda infatti che le legature non sono ammesse, se non come abbellimento, fino a Seicento avanzato. Quindi:

3. subito prima o subito dopo il punto in cui si va in controfase, occorre riprendere la direzione corretta con due *p* (con o senza ripresa dell'arco) o due *t* consecutivi;
4. la scelta tra le tre opzioni dipende da motivi musicali: i due *p* con ripresa provocano l'interruzione del suono, quindi un'articolazione 'forte'; le altre due meno.

Naturalmente esistono le eccezioni: ad esempio quando sarebbero necessari diversi interventi consecutivi – che tra l'altro si elidono due a due – e quando ragioni musicali impediscono un'interruzione del suono. Inoltre esiste una casistica infinita di situazioni in cui si deve decidere quale sia la migliore tra diverse soluzioni possibili.

Una descrizione pratica dei modi suggeriti per correggere la direzione:

pp con ripresa: dopo aver eseguito la prima nota si riporta l'arco alla punta per eseguire la seconda;

pp senza ripresa (*p p*): dopo aver eseguito la prima nota si alleggerisce e (quasi) ferma l'arco prima di ripartire nella stessa direzione per eseguire la seconda;

tt come la precedente, ma in senso contrario.

Infine alcuni esempi pratici (dove nera = ♩ e bianca = ♪):

1. nera in *p* seguita da crome: *pp* con o senza ripresa (*p p*) a seconda della situazione musicale;
2. nera in *p* seguita da due crome + nera seguita da due crome: come viene;
3. nota puntata o sincope per salto: *p* con ripresa (nota buona in *p*);
4. nota puntata o sincope per grado: *tt* (si rettifica in *t* sulla successiva, essendo le ragioni musicali – il passaggio per grado congiunto – più forti dell'esigenza di rendere buona la nota in questione);
5. sincope di bianca seguita da due crome: non si riprende la bianca, per avere le crome 'giuste' (*t p t*).

Queste sono solo le più frequenti tra le situazioni che richiedono un 'intervento': molto ci sarebbe ancora da dire per chiarire le mille sfumature in cui ci si imbatte. Leggere i bicinia provando a seguire le indicazioni proposte è forse l'unico modo per rendersene conto.

Le diteggiature proposte rispondono invece a due sole semplici regole:

1. massima economia di gestione dell'arco nei cambi di corda;
2. cambio di corda, ove possibile, sulla nota buona.

In questo modo si evitano i giri d'arco inutili, e di separare la coppia buona-cattiva, rendendo così ancora più chiara l'articolazione.

Infine, una indicazione di massima sulla velocità di esecuzione. Il tempo ♩ , cioè 'alla breve', prevede che la battuta sia costituita da una semibreve in battere e una in levare: è pertanto ipotizzabile una pulsazione di 60-80 $\text{♩}/\text{minuto}$; si consiglia tuttavia ai principianti di assimilare colpi d'arco e diteggiature con un tactus 'alla semibreve' (battuta costituita da una minima in battere ed una in levare, pulsazione di 80 $\text{♩}/\text{minuto}$), prima di passare a una esecuzione standard.

Maurizio Less

Bicinia

sopra i dodici modi.

(Primo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 321)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

3 0 3 3 1 2 0

t

t

6

0 1 3 0 3 3 3 3 0

p *t* *t* *p*

4 # 4 4 4 1 2

t *t* *t*

12

3 2 0

0 0 1 4 4 0 0 4

p *t* *t*

18

3 3 2 3 0

(*t*) *t*

4 1 0 1 4 1 2 0

t *p* *p*

24 0 1 2 3 0 # 2 3

p (*t*) *p*

29 0 b 3 2 0 3

t *t* *t*

34 2 0 3 0 0 1 2

(*t*) *t* *t* (*p*)

39 2 3 3 2 1 2 3

t *t*

44 2 1 3 2 2 0 3 # 3

p *t*

[1 4 2]
2 1 2

(Secondo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 322)

G. Zarlino (1517-1590)

Bass Viol

2

4 4 4 1 4

p (*t*) [*p* *t*]

7

4 # 4

p *t* *t*

2 0 0 0 1 3 4 3 4

t *t*

14

1 3 0 # 4 4

p *p*

4 4 4 4 3 0 1 2

p *p*

20

4 # 4

t *t* *p*

3 4 # 2 4 3

t *t* *p*

27

0 4 2 4 1 4 2 1 # 1

t p p p

1 4 # 4

t p t

33

4 4

t t t (p)

1 1 4 2

t t t

38

0

t t

2 4 1 1 1 2

t

43

4 3 1 0 0 3 1 4 4

p p (t)

4 4 0 2 4 2

p t p p

49

4 4 4 4 # 4

t (t) (t)

2 4 3

(Terzo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 323)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

1

3 # 0 3

t

p

p

p

6

t

t

11

1

1

2 2 2

t

t

t

4 # 0

15

0

2

3

t

t

0 4

t

20

3 # 0 3 3 #

p *t*

24

0 3

p *p*

28

t *p*

32

3 3

p *p*

36

3 2 1 0 3

p *p* *p* *p*

(Quarto modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 325)

G. Zarlino (1517-1590)

4

Bass Viol

p

0 1 2 3 1 4 1 2 0 1 4

Bass Viol

p *p* *p*

7

Bass Viol

p *p* *p*

0

1 2 4 4 4 4

Bass Viol

13

4

(t) *p*

4 4 3 0 4

Bass Viol

t (t) *t*

Bass Viol

18

4

t *t* *dp*

4 4 1 2 3 2 3 0

Bass Viol

t *t* *t*

Bass Viol

24

Musical score for measures 24-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Measure 24 starts with a treble clef change. Dynamics include *t* (tutti) and *p* (piano). Fingering numbers 1 and 4 are present. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 25.

29

Musical score for measures 29-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Measure 29 starts with a treble clef change. Dynamics include *t* (tutti) and *p* (piano). Fingering numbers 3, 1, 2, 0, 0, 4, 4, 4, 0 are present. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 31.

34

Musical score for measures 34-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Measure 34 starts with a treble clef change. Dynamics include *p* (piano). Fingering numbers 0, 4, 3 are present. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 35.

39

Musical score for measures 39-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Measure 39 starts with a treble clef change. Dynamics include *t* (tutti) and *p* (piano). Fingering numbers 4, 4, 1, 2, 0, 4, 4 are present. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 40.

44

Musical score for measures 44-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Measure 44 starts with a treble clef change. Dynamics include *p* (piano), *t* (tutti), and *p* (piano). Fingering numbers 1, 2, 4, 3, 4, 1, 3 are present. A sharp sign (#) is placed above the bass staff in measure 45.

(Quinto modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 326)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

0 b 3 3 0

p *t* *p* *p*

0 4 4

t

6

2 2 0 3

p *p* *t* *t*

4 0 4

12

0 3 b 3

p *t* *p* *t*

0 [(t)] 0 4

18

3 # 3 # 0

p *t* *(t)* *p* *t*

2 1 2 4 2

24 [0 2 1]
3 1 3

Musical notation for measures 24-28. Treble clef: Measure 24 has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 25 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 26 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 27 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 28 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef: Measure 24 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 25 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 26 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 27 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 28 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings: Treble clef: [0 2 1] above measure 24, 3 above measure 28. Bass clef: 4 above measure 24, 4 above measure 25, 0 above measure 26, 4 above measure 27, 1 above measure 28. Dynamics: *p* below measure 24, *p* below measure 25, *t* below measure 26, *t* below measure 27.

29 3 2 2

Musical notation for measures 29-33. Treble clef: Measure 29 has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 30 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 31 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 32 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 33 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef: Measure 29 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 30 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 31 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 32 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 33 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings: Treble clef: 3 above measure 29, 2 above measure 30, 2 above measure 31, 0 above measure 33. Bass clef: 0 above measure 29, 4 above measure 31, 0 above measure 33. Dynamics: *p* below measure 29, *t* below measure 30, *t* below measure 31, *p* below measure 32, *dp* below measure 33.

34 3 0 3 3

Musical notation for measures 34-39. Treble clef: Measure 34 has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 35 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 36 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 37 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 38 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 39 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef: Measure 34 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 35 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 36 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 37 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 38 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 39 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings: Treble clef: 3 above measure 34, 0 above measure 35, 3 above measure 36, 3 above measure 37, 3 above measure 38. Bass clef: 4 above measure 34. Dynamics: *p* below measure 34, *p* below measure 35, *p* below measure 36, *p* below measure 37, *p* below measure 38, *p* below measure 39.

40 0

Musical notation for measures 40-44. Treble clef: Measure 40 has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 41 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 42 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 43 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 44 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef: Measure 40 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 41 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 42 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 43 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 44 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings: Treble clef: 0 above measure 44. Bass clef: 0 above measure 40. Dynamics: *p* below measure 40, *dp* below measure 41, *dp* below measure 42, *p* below measure 43, *dp* below measure 44.

45 0 3 0 3

Musical notation for measures 45-50. Treble clef: Measure 45 has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 46 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 47 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 48 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 49 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 50 has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef: Measure 45 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 46 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 47 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 48 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 49 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 50 has notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings: Treble clef: 0 above measure 45, 3 above measure 46, 0 above measure 47, 3 above measure 48. Bass clef: 4 above measure 49, 3 above measure 50. Dynamics: *p* below measure 45, *t* below measure 46, *dp* below measure 45, *dp* below measure 49.

(Sesto modo) treble and bass viol

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 327)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

6

10

14

18

p *p*

2

4 3 4 3

(*p*) (*t*) (*t*)

[*p*]

22

0 3 3

p] *p* *t*

4

p *t*

26

3 3 3 *b* 3

t *p* *t*

4 3 0

t *p*

30

#

t *p* *p* *p*

0 [(*t*)]

p *p* *t*

34

0 2 0 2

p (*t*) (*t*)

3 0

p

(Sesto modo)
tenor and bass viol

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 327)

G. Zarlino (1517-1590)

Tenor Viol

Bass Viol

5

9

13

17

p

(*p*)

21

p

(*t*)

(*t*)

d

25

t

t

p

t

t

d

30

t

p

[*t*]

d

p

p

t

34

p

(*t*)

(*t*)

d

(Settimo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 328)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

5

9

13

17

20

23

26

30

(Ottavo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 329)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

p

p

5

p

9

p

13

[*p*]

p

17

2 2 1 0

3 [1 2 4 4 3 4 1 4] 0 4

mp

20

(t) p

23

t p t

t

27

t t

(t) t

31

p p t [p]

(t)

(Nono modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 331)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

4

8

12

p (t) *[p* *t* (t)

15

Musical notation for measures 15-18. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 15, followed by quarter and eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 3, and 4. Dynamics include *t* (tutti) and a sharp sign (#) at the end of the system.

19

Musical notation for measures 19-22. The treble clef staff continues the melodic line with a triplet in measure 19 and a *p* (piano) dynamic in measure 22. The bass clef staff continues the bass line with a *t* dynamic in measure 20. Fingerings include 2, 3, 4, and 2.

23

Musical notation for measures 23-26. The treble clef staff features a melodic line with a *t* dynamic in measure 23 and another *t* dynamic at the end of the system. The bass clef staff continues the bass line with a *t* dynamic in measure 24. Fingerings include 0, 2, 3, 3, and 0.

27

Musical notation for measures 27-30. The treble clef staff starts with a whole rest in measure 27, followed by a melodic line with a *t* dynamic in measure 29. The bass clef staff continues the bass line with a *t* dynamic in measure 28. Fingerings include 0 and 2.

31

Musical notation for measures 31-34. The treble clef staff contains a melodic line with a *t* dynamic in measure 31, a *p* dynamic in measure 32, and a sharp sign (#) in measure 33. The bass clef staff continues the bass line with a *p* dynamic in measure 32 and a *[p]* dynamic at the end of the system. Fingerings include 1, 3, 0, 0, 0, 3, and 4.

(Decimo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 333)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

5

9

12

16

3 # 3 3 2

p

t

20

0 3 # 0

p

t

24

t

t

p

27

2

p

#

30

3

t

#

[d]

(Undecimo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 334)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

t

t

6

(p)

t

10

p

p

14

p

18

18

t

#

4

22

22

3

3

1 2 3

t

p

26

26

3

b

3

p

p

4

4

30

30

3

3

#

#

4

t

t

34

34

3

0

#

p

[*d^p*]

3

0

4

t

(Duodecimo modo)

treble and bass viol

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 335)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Bass Viol

5

9

13

17

3 #

p *p*

2 4 2 1 4 1 2 4 4 4 2

p *t*

21

0 3 3 0

p *t* *p*

t

26

3 0

(*p*) *p* *p*

0 *t* *t*

30

3 0 3 0 b 3

(*p*) *p*

0 4 *p* (*p*)

34

3 0 3

t *p*

t (*t*) (*p*)
[*p*] [*p*]

(Duodecimo modo)

treble and tenor viol

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 335)

G. Zarlino (1517-1590)

Treble Viol

Tenor Viol

5

9

13

17

3 # p p t p

21

0 3 3 0 p t p

26

3 (p) p p p p t t

30

3 0 3 0 b 3 p p p p (p)

34

3 0 3 p t (t) (p) (p)

Articolazione e condotta dell'arco nella viola da gamba.

Maurizio Less

Introduzione

Uno dei fili che collegano l'arte rinascimentale all'arte barocca è la riproposizione della concezione classica, dapprima come insieme di regole sulle proporzioni, le gerarchie, le alternanze, quindi come superamento delle stesse attraverso la loro deformazione. Il processo è evidente in campo architettonico, in cui la struttura lessicale, inizialmente pensata codificando le auree regole delle "divine proporzioni" desunte dall'architettura classica, viene piegata dalle esigenze dell'arte barocca alla ricerca del contrasto, della diversità, del nuovo.

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

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

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

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

L'articolazione

Potremmo definire articolazione come "codice di pronuncia dei suoni": a tale termine gli antichi preferivano locuzioni che indicano concetti meno astratti, direttamente riferibili al mezzo usato per ottenerla. In altre parole essi, una volta premesso che il modello cui tendere è l'imitazione della voce umana, lasciano sullo sfondo tale fine ultimo, preferendo fornire indicazioni pratiche, sul "modo di archeggiare", sul "modo di portare la lingua" o sul "muovere

le dita sui tasti dell'organo": la loro attenzione, nell'indirizzare il lettore verso il proprio ideale musicale, si concentra sul modo di ottenere il risultato, che ovviamente dipende dallo strumento a disposizione.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Condotta dell'arco

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

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

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

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

Il violino

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

Gasparo Zannetti, *Il scolaro... per imparare a sonar di violino...*, Milano 1645

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, Passau 1698:

La prima nota di ciasche battuta, messa senza pausa, nè sospiro si deve sempre tirare in giù. Questa e la principale, generale, & quasi indispensabile Regola dei Lullisti, dallaquale par che tutto il secreto dell'arcada dipenda, ed allaquale tutte le altre ubediscono. ...

Sotto il tempo ordinario ... le note ...che sono del numero ... dispari vanno coll'archetto in giù; ... pari, in sù.

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

Arco in su e in giù

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

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

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

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

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

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

Nel tradurre la simbologia utilizzata nella letteratura e nella didattica del violino – in cui il collegamento è: nota buona = $n \rightarrow \blacksquare = \text{al nasetto} = \text{in giù}$ – per uso della viola da gamba, ci si è dimenticati della prima, e più importante, eguaglianza, fermandosi a $\blacksquare = \text{al nasetto}$, senza

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

quindi risolvere né i dubbi generati dall'espressione in *giù*, né la contraddizione dell'uso del simbolo $n \rightarrow \blacksquare$, *nobilis*, per contrassegnare la nota 'cattiva'⁴.

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

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

La viola da gamba

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

Silvestro Ganassi:

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

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

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

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

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

Negli esempi musicali della *Letzione Seconda*, forniti in notazione e intavolatura, il Ganassi, mutuando la prassi in uso per il liuto, pone un punto sotto la cifra dell'intavolatura delle note 'deboli'.

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

1. i termini "tirata" e "tirare" vengono usati indifferentemente per i due movimenti, col significato di "archeggiare";
2. "in giù" = accostare il braccio alla viola = cifra senza punto sotto = nota buona: il nostro P;
3. "in su" = allontanare il braccio = cifra col punto sotto = nota cattiva: il nostro T;
4. sono consentite eccezioni, per esempio nel caso di diversi cambi di direzione in rapida successione;

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

5. la tecnica usata per riprendere la direzione corretta, nei casi in cui ci si trovi in 'controfase', consiste nell'effettuare due P, o due T, consecutivi, senza togliere l'arco dallo strumento, separati da una breve interruzione di suono.

Riccardo Rognoni:

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

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

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

Francesco Rognoni (*Selva de varii passaggi*, Milano 1620, Parte II): nella viola da gamba

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

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

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

Evidentemente qui il termine "in giù" ha il significato opposto a quello del Ganassi: è una terminologia che si adatta molto bene al violino (strumento nel quale i Rognoni, padre e figlio, eccellevano).

La prima citazione sembra confermare l'ipotesi che l'inizio in T dipenda da motivi 'estetici'.

Si noti che le istruzioni per gli strumenti da gamba e da braccio sono indifferenziate: è possibile che Francesco abbia unificato il modo di archeggiare delle due famiglie, assimilando il modo "da gamba" a quello "da braccio". Una conferma viene dagli esempi musicali che seguono, intitolati significativamente *Modo di lireggiare ogni stromento di Archo*, in cui l'autore usa i simboli T (*tirar in giù*) e P (*pontar in sù l'arco*): in tali esempi le arcate 'buone' sono contraddistinte da T, con una sola eccezione, in cui è segnato P (svista tipografica?), su 14 comparse del segno di arcata.

In sintesi:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quindi:

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

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

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

5 «l'on doit tousiours tirer l'archet en bas sur la premiere note de la mesure, ... pousser en haut sur la note qui suit ... »

6 «traits d'archet ... vont tout au contraire de ceux du Violons, car on le pousse en haut sur la premiere note, & on le tire sur la seconde»

7 «1. La premiere de deux ou quatre Notes d'esgale valeur doit tousjours estre jouée en poussant. Au triple la 1re de trois esgales doit estre tirée au commencement d'un couplet.

2. Si apres un souspir la note est de la mesme valeur, il la faut tirer, mais si la note vaut plus que le souspir il la faut pousser. La mesme s'entend du demy et du double soupir; comme aussi de la demie pause qui vaut une blanche. Mais quand la pause est de la valeur d'une note entiere il faut pousser la note suivante.

3. Quand une blanche se trouve en poussant suivie de deux noires, ou si une noire se trouve en poussant suivie de deux crochues simples, il est libre de pousser aussi la premiere de deux dernieres ou de jouer toutes deux en tirant, ce qui se peut faire d'un seul coup d'archet par liaison quand les notes sont de deux degrés conjoints.

4. Il faut après une note pointée toujours tirer la suivante, quand mesme la pointée auroit esté jouée en tirant.

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

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

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

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

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

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

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

Conclusioni

Possiamo quindi affermare che:

1. tutti gli autori concordano sulla differenziazione tra note buone e note cattive, anzi tale caratteristica viene assunta a priori e mai messa in discussione;
2. sul modo di ottenere tale differenziazione esistono due scuole opposte: una, proveniente dalla tecnica della vihuela de mano e del liuto, codificata dal Ganassi e che arriva fino ai violisti inglesi e francesi dei secoli successivi, che associa le note buone con P; l'altra, mutuata dalla tecnica del violino e rappresentata da Francesco Rognoni e dal Cerreto, che associa le note buone con T.

Sarebbe interessante indagare, attraverso prove documentali e iconografiche sulle posizioni degli strumentisti e sugli archi storici, quale sia l'evoluzione dell'impugnatura e della condotta dell'arco del violoncello in Italia: è noto infatti che per un certo periodo l'impugnatura "da

5. Au commencement d'une Piece quand il se trouve une note devant une Barre elle doit toujours estre tirée.»

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

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

10 «with the Bow backward; retrorsum revocandus est»

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

sopra” ha convissuto con quella “da sotto” che deriva dalla viola: ma, con quest’ultima impugnatura, la direzione privilegiata era quella “da gamba” o quella “da braccio”? È possibile che questa resti una domanda senza risposta, ma un’ipotesi, ampliando quella accennata nel commentare gli scritti di Francesco Rognoni, si può azzardare: l’affermarsi del violino e della sua famiglia ha portato i musicisti, quasi sempre polistrumentisti, a trasferire l’impugnatura “da sopra” non solo al basso di violino, ma anche al basso di viola. E un passaggio collaterale, o intermedio, di questa evoluzione potrebbe essere un’impugnatura “da sotto” ma con l’articolazione rovesciata.