

Silvia Grasso

## **JULIEN AMABLE MATHIEU E LO SVILUPPO DELLA TECNICA VIOLINISTICA NEL REPERTORIO FRANCESE DELLA METÀ DEL '700**

### *Abstract*

Gallantry, understood as 'Bon goût', was a peculiarity of French music in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, but the 'gallant style' properly so called is what characterized most of the national music composed around the mid-1700s, in particular at Versailles. It stands out for its free compositional structure, complex but non-contrapuntal thematic designs, richness and complexity of embellishments, arpeggios and charming passing notes, for short, animated and sinuous melodic lines, and for a formal detachment from rhetoric of XVII century. Leading figure in the galant violin period was Julien Amable Mathieu. He was the first violin in the Vingt-Quatre Violons du Roi, symbol of music and magnificence during Louis XV and Louis XVI's reign. Almost nothing was written about him, but he greatly contributed to the development of violin techniques and aesthetics, in line with L'Abbé Le Fils School concepts. His works were regularly performed during the Concerts de la Reine; so impressive that he deserved a specific coat of arms and a "Lettre de Noblesse" with which he was awarded all the noble titles by Louis XVI. This work briefly reviews his life and his contribution to the spread of galant style and violin technique.

### *Keywords*

Violin Technique | Julien Amable Mathieu | L'Abbé Le Fils | Music Analysis | Luigi XVI | Bon Goût.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo "Julien Amable Mathieu. Innovazione e sviluppo della tecnica e del repertorio violinistico francese a metà del '700" – Diploma Accademico II Livello, Conservatorio "N. Piccinni" di Bari, a. a. 2020/21 (relatore: Prof. D. Longo | correlatore: Prof.ssa M. G. Melucci).



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

### 1. La musica a Versailles e la famiglia Mathieu

La musica fu sempre presente alla corte dei re francesi; dapprima utilizzata come semplice diletto o per le funzioni religiose, mondane o militari, iniziò ad essere destinata all'intrattenimento ufficiale, assumendo una vera e propria funzione sociale e politica a partire dalla fine del XVII secolo. Lo stesso Voltaire, a tal riguardo, per riassumere l'evoluzione del gusto e della pratica musicale all'inizio del XVIII secolo, affermava «adesso vi sono mille persone che conoscono la musica, per uno che la conosceva ai tempi di Luigi XIII». E ancora: «non v'è grande città che non abbia concerti pubblici; e anche allora Parigi non ne aveva: i ventiquattro violini del re erano tutta la musica della Francia».<sup>1</sup>

In effetti, la tradizione concertistica presso la corte francese aveva già avuto inizio nel 1682, quando i musicisti del re si esibivano per tre giorni alla settimana e seguivano il sovrano nei suoi frequenti viaggi (in particolare a Fontainebleau), ed era proseguita, in forme e misure diverse, sino alla fine del regno di Luigi XIV (1715). Ma solo agli inizi del XVIII secolo, e in particolare dopo il 1725, con l'ideazione del *Concert spirituel* da parte del musicista di corte Anne Danican Philidor, venne fondata la prima compagnia di concerti pubblici nel senso moderno del termine: le serate musicali di Versailles, in forma di piacevoli intrattenimenti semi-privati, iniziarono così a costituire quel vero e proprio gesto politico che avrebbe contribuito enormemente a fare della Francia illuminista la capitale del mondo musicale europeo.

Durante il regno di Luigi XV, l'intera famiglia Mathieu ebbe modo di lavorare e di distinguersi al servizio della corte nell'allestimento dei 'Concerti Spirituali', sia nell'ambito della *Musique de Chapelle* che dei concerti d'intrattenimento della regina. Prima di Julien Amable, protagonista della nostra ricerca, già suo padre Michel Mathieu fu compositore, (forse) oboista, violista e violinista della *Musique du Roi*.

Nato a Parigi il 28 ottobre 1689, Michel Mathieu lavorò, infatti, nell'orchestra dell'Opéra tra il 1718 e il 1719; nel 1720 partecipò come violinista alla rappresentazione del balletto *Les folies de Cardenio* di Michel Richard De Lalande, che ebbe enorme successo poiché l'undicenne Luigi XV vi prese parte come danzatore.<sup>2</sup> Nel 1726 si trasferì per accompagnare la corte presso la residenza reale di Marly e, a partire dal 1728, entrò a far parte dei 'Musicisti del Re' e vi rimase per tutta la propria attività professionale. Divenne sicuramente 'Maestro di Cappella' della cattedrale di St. Louis di Versailles, ma non sono giunte sino a noi notizie circa i tempi di questo incarico. Nel 1729 fu nominato servo d'armi degli ordini reali del Monte Carmelo e di San Lazzaro di Gerusalemme dal duca d'Orléans e svolse intensa attività didattica come maestro di canto e di violino. Tra il 1737 e il 1743 compose numerosi lavori sia strumentali che vocali: *Ballet de la Paix*, quattro *Cantatilles* francesi con le loro sinfonie, *Junon et la douce vengeance*, tre mottetti e due divertimenti. Nel 1745 Michel Mathieu ricevette 150 livres per aver preso parte al matrimonio del Dauphine; nel 1749 risultava nei censimenti statali come sinfo-

<sup>1</sup> Tratti da VOLTAIRE, *Histoire du siècle de Louis XIV*, III, Cambridge University Press, Cambridge, 1882.

<sup>2</sup> ANTHONY J., SAWKINS L., *Lalande [La Lande, Delalande] Michel Richard de* in *Grove music online*, Oxford University Press 2001.

nista della Cappella Reale. Nel 1761, con l'unione degli organi istituzionali della *Musique de la Chapelle* e la *Musique de la Chambre*, fu indotto a lasciare la carriera, che venne invece proseguita da sua moglie, Jacqueline François Barbier, e dai due figli Julien Amable e Michel Julien Mathieu Lépidor. Michel morì il 9 aprile 1768.

Jacqueline François Barbier (20 maggio 1708 - 17 agosto 1773), fu allieva del marito, divenne un rinomato soprano della sua epoca e visse una brillante carriera nelle esibizioni dei Concerti della regina Marie Leszczyńska, ricoprendo sempre i ruoli principali, a partire dal 1728.<sup>3</sup> Se ne ha testimonianza anche nelle *Lettres de noblesse*, scritte direttamente dalla mano del Re e conferite a Julien Amable nel febbraio del 1788;<sup>4</sup> negli archivi reali è riportato, inoltre, il pagamento di uno stipendio di 400 livres che fu assegnato alla terza ed ultima figlia della famiglia Mathieu, Angélique Françoise (nata a Versailles il 12 febbraio 1712), in seguito alla morte della madre, che godeva di una lusinghiera pensione, in virtù del servizio offerto alla famiglia reale, e che venne sepolta nella Chiesa di Saint Louis il 18 agosto 1773.

Michel Julien Mathieu Lépidor, secondo figlio della famiglia, fu grande musicista, compositore, traduttore e scrittore. Nacque a Fontainebleau l'8 ottobre 1740, fu primo violino della cappella del re dal 1761 al 1770, anni in cui si dedicò alla composizione di numerosi lavori strumentali e vocali; trascorse la maggior parte della sua vita a Parigi, dove fu segretario del Cavaliere di Lussemburgo e, con il nome di *Lépidor*, pubblicò mottetti per sole voci o con l'accompagnamento di violino e di basso o di organico sinfonico come *Les cieux instruisent la terre*, poi *Ariettes* e *Plusieurs, Recueils* di arie e canzoni con accompagnamento di violino e di basso, nove sonate per violino, sei pezzi per clavicembalo o arpa, tre quartetti per due violini, viola violoncello, sei trii per due violini e violoncello.

Michel Julien Mathieu Lépidor curò revisioni di melodrammi come *Marthésie, première reine des Amazones* di André Cardinal Destouches, musicò le opere-balletto *Les amour de Protée* di Charles Hubert Gervais *Le Cieux instruisent la Terre* e compose *Le départ des matelots* di John Rutledge (una sorta di improvviso patriottico destinato ad un'unica esecuzione italiana), *Le renversement du Dagon*, *Le sacrifice d'Abraham*. Tradusse numerosi testi della letteratura inglese e francese in una e nell'altra lingua (*Voyage Sentimental*, *Lettres du Duc du Cumberland à Milady Grasvenor*, *Discours prononcé par M. Edmond Burk*) e scrisse anche opere teatrali: *Amélie Le jeune Veuf*, *L'Inconsequent*, *Le Patriotisme ou le bon Français a Londres*, *L'Homme d'affaires*, *la Saïfie*, *La Tarentule*, *Timante*, *L'école des filles*, *Orgon dans la Lune* (parodia in tre atti in versi, sulla musica dell'opera *Credulo deluso* di Giovanni Paisiello, rappresentata almeno una cinquantina di volte dalla Compagnia 'De la Dlle. Montefier'), *La brune et la blonde*. Scrisse, inoltre, divertimenti, proverbi, scene comiche per varie società, epistole, strofe, canzoni e articoli giornalistici, progetti e me-

<sup>3</sup> DE LA BORDE J.B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. III, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, Paris 1780-81, p. 451

<sup>4</sup> «Noi crediamo sia giusto dargli una testimonianza eclatante della nostra soddisfazione per la sua opera, per il suo zelo e per la sua onestà, e di ricompensare al contempo i servizi che suo padre e sua madre hanno reso per i quaranta anni che essi sono stati, come lui, al servizio della nostra Musica», *Lettres de noblesse*, manoscritto autografo, 14 febbraio 1788.

morie politiche. Si dedicò ad attività sociali e pubbliche. Membro attivo del club della *Saint Chapelle* e della *Société des Amis de la Constitution*, compose molta musica (ormai persa) per i riti della massoneria e ricevette numerosi incarichi pubblici dalla sezione degli *Invalides*; fu membro del consiglio generale della comune e, nel 1790, subito dopo la grande rivoluzione, risultò quarto sulla lista dei dieci elettori della sessione. Fu nominato giudice di pace il 30 gennaio 1791 e mantenne l'incarico sino al 13 agosto del 1792.<sup>5</sup> Morì a Parigi nel 1880 circa.

## 2. Julien Amable Mathieu: profilo biografico

Julien Amable Mathieu fu certamente il più noto esponente della famiglia Mathieu. Fu violinista, compositore e maestro di cappella presso la corte dei re Luigi XV e Luigi XVI per oltre quarant'anni.

Nacque il 31 gennaio 1734, prese il nome dal padrino di battesimo Julien Bernier, oboe da camera del re, e dalla madrina Amable Huguay de la Marche, figlia di Jean Huguay de la Marche, *valet de la chambre* del duca d'Orléans.<sup>6</sup>

Ricevette probabilmente lezioni di violino dal padre e, all'età di 14 anni, ottenendo la titolarità il 24 maggio del 1748, entrò a far parte dei *Vingt-Quatre Violons du Roi*. Si ha certezza che Julien Amable, nel 1754, tenne numerosi concerti a Versailles, anche in formazioni da camera con musicisti del calibro di Antoine Camus o Jean Baptiste Chrétien,<sup>7</sup> violoncellista e compositore francese e componente, anch'egli, di una famiglia al servizio della *Chambre du Roi*, che aveva già debuttato come solista del *Concert Spirituel* nel 1744.

Nel 1756, come documentato da Brenet,<sup>8</sup> ottenne un ufficiale privilegio reale, valido per dodici anni, per poter comporre e pubblicare brani strumentali. Pubblicò, infatti, le *Sei Sonate per violino e basso continuo* e i *Sei Trii per due violini e basso* per Madame Victoire Louise Marie Thérèse de France (1733-1799), quinta figlia di Luigi XV, di cui si dichiarava sempre «servo molto umile, molto obbediente e molto rispettoso».<sup>9</sup>

Nel 1759 entrò a far parte dei violinisti della regina, insieme a suo padre Michel.

In realtà Julien Amable non amava particolarmente dedicarsi alla musica esclusivamente strumentale e mirava a divenire maestro di cappella: con questo intento, nella speranza di dare prova delle proprie abilità, nel 1760 iniziò a comporre dei mottetti per un vasto organico corale, che furono eseguiti nell'ambito del *Concert Spirituel*.

Nel 1761, in occasione della fine delle attività della *Musique de Chambre*, che avrebbe lasciato maggiore spazio ai *Concerts de la Reine*, a Mathieu Le Fils venne assegnato uno

<sup>5</sup> PINAUD P. F., *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI (De Paris à Versailles : histoire et dictionnaire biographique)*, L'Univers maçonnique, Éditions Véga, Paris 2009.

<sup>6</sup> *Registre des Baptêmes de X.-D. de Versailles, 1734*. Arch. nat. 0'6S2

<sup>7</sup> COTTE R.J.V., *Chrétien Jean Baptiste Pantaléon* in *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05697>.

<sup>8</sup> BRENET M., *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*, Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft, vol. VIII, n. 3, Leipzig 1970, p. 450.

<sup>9</sup> MATHIEU J. M., *Six Trios pour deux violons et la basse, op. II*, Mademoiselle Bertin, Paris 1756, frontespizio.

stipendio di 365 livres a titolo di 'veterano della musica reale'.

Nel 1762, con enorme successo, fu rappresentato il suo mottetto *Notus in Judea*, che venne replicato il Lunedì di Pasqua del 1763. *Quemadmodum* venne eseguito per la prima volta l'8 agosto 1764 e Julien Amable compose ancora molti mottetti, rigorosamente in lingua latina, destinati a grandi organici.

Nello stesso 1764 pubblicò, con dedica a Madame Victoire, la propria Opera III, *Sei Sonate per due violini*, e l'Opera IV, *Sei Sonate per violino e basso continuo*, per la Dauphine Marie-Josèph de Saxe.

Nel 1765, in seguito alle dimissioni di Antoine Blanchard, divenne Maestro di Musica della Cappella Reale, incarico che avrebbe mantenuto poi sino al 1792, l'anno della fine del regno e della morte di Luigi XVI. Ottenne, per questo, il lauto stipendio di 3000 livres, poiché il Re volle premiarlo per l'ottimo servizio prestato negli anni precedenti. Il violinista esercitò così la nuova prestigiosa mansione componendo mottetti e dirigendo l'intero organico della cappella reale. Molte delle sue composizioni guadagnarono sentita ammirazione a Versailles.

In qualità di Maestro di Musica della Cappella del Re, Mathieu ricevette, oltre al proprio considerevole stipendio, numerosi riconoscimenti e premi in denaro dalla famiglia reale. Nel 1775 ottenne una pensione di 1000 livres, in merito alla quale fu scritto, così come riportato negli archivi reali nella data del 22 luglio, che «il re, volendo riconoscere la soddisfazione che Sua Maestà prova per i servizi di Mathieu, Maestro di musica della Sua cappella, ha creduto di non potergli dare una prova più lusinghiera che donargli un contributo annuale di 1000 livres a partire dallo scorso 1 marzo». Nel 1780 gli fu conferito un compenso mensile aggiuntivo di 1202 livres, nel 1786 ebbe l'offerta di un altro premio di 1500 livres a titolo di fine del lavoro in qualità di violinista della Musique su Roi. Tra il 1785 e il 1788 fu membro della Loggia massonica *Le patriotisme à l'Orient de la Cour*.<sup>10</sup>

Nel 1788 fu nominato cavaliere dell'ordine di Saint Michel e, inoltre, ricevette le *Lettres de Noblesse* – tanto ambite dai musicisti – con cui il re manifestava la propria intenzione di insignire Julien Amable e l'intera famiglia Mathieu di tutti i titoli nobiliari con queste parole:<sup>11</sup>

*Luigi, per grazia divina, re di Francia e di Navarra: a tutti, presenti e a venire, Salve.*

*La protezione che, secondo l'esempio dei Re nostri predecessori, accordiamo alle belle arti, ci spinge a ricompensare quei nostri sudditi che vi si sono distinti per i loro talenti e le loro creazioni. A questi appartiene il nostro caro e beneamato signor Julien Amable Mathieu. A nostro servizio da quarantatré anni, prima in qualità di musicista e poi, per diciotto anni, di Maestro di Musica della nostra cappella, noi crediamo sia giusto dargli una testimonianza eclatante della nostra soddisfazione per la sua opera, per il suo zelo e per la sua onestà, e di ricompensare al contempo i servigi*

<sup>10</sup> LE BIHAN A., *Francs-maçons et ateliers parisiens de la Grande Loge de France au XVIII<sup>e</sup> siècle, (1760-1795)*, Commission d'histoire économique et sociale de la Révolution française. Mémoires et documents, number 28, Paris, Bibliothèque National 1973.

<sup>11</sup> *Lettres de noblesse*, manoscritto autografo, 14 febbraio 1788, si veda *Appendice documentaria* (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39818290g>). Le traduzioni dal francese sono a cura dell'autrice, in collaborazione con Danilo Caputo.

*che suo padre e sua madre hanno reso per i quaranta anni che essi sono stati, come lui, al servizio della nostra Musica. Perciò siamo determinati a elevarlo agli onori della Nobiltà e a farlo beneficiare di quella stessa grazia concessa a numerosi predecessori e che egli ha meritato. Ciò sarà d'altronde motivo di emulazione e d'incoraggiamento per coloro che seguiranno la stessa carriera.*

*Ciò considerato, per nostra speciale grazia, in piena potenza e autorità reale, attraverso tale documento firmato, noi rendiamo nobile il suddetto Julien Amable Mathieu, lo decoriamo del titolo di Nobile e Scudiero, vogliamo che egli sia censito e reputato come nobile, tanto in tribunale che fuori, assieme ai suoi figli, posterità e discendenti, maschi e femmine, già nati e nascituri, in legittimo matrimonio. Che come tali essi possano prendere in ogni luogo e in ogni atto la qualità di Scudieri, che possano raggiungere tutti i gradi della cavalleria, e altre dignità, titoli e qualità riservati alla nostra nobiltà, che essi siano inseriti nel Catalogo dei Nobili e che essi godano e facciano uso di tutti quei diritti, privilegi, prerogative, preminenze, franchigie, libertà, esenzioni e immunità di cui godono e delle quali sono soliti godere i Nobili del nostro Reame finché vivono nobilmente e non fanno deroghe.<sup>12</sup>*

*Altresì, che essi possano acquisire, tenere e possedere ogni feudo, terra e signoria, di qualsiasi qualità. Permettiamo al suddetto Mathieu e ai suoi figli, posterità e discendenti, di portare degli stemmi timbrati che saranno regolati e blasonati dal signor [...],<sup>13</sup> giudice d'armi di Francia, e che saranno dipinti e raffigurati in queste lettere alle quali sarà anche allegato un regolamento, con la nostra egida, che autorizza a dipingere, incidere o scolpire tali stemmi su case, terre e signorie, secondo il proprio piacimento, senza che il signor Mathieu, i suoi figli, la sua posterità e discendenza debbano considerarsi tenuti a pagare a Noi o ai Re nostri successori alcuna tassa, perché in queste lettere facciamo loro dono dell'uso di tali emblemi, senza che nessuno possa disturbarli o cercarli per ottenere da loro qualunque cosa.*

*Diamo mandato ai nostri amici e consiglieri che si occupano dei nostri affari al Parlamento, Camera dei Conti e alle Corti di Aiuto di Parigi di far registrare queste lettere e di far applicare il loro contenuto al signor Mathieu, ai suoi figli, alla sua posterità e alla sua discendenza maschile e femminile purché nata in legittimo matrimonio, pienamente, pacificamente, senza fermarsi dinanzi a ostacoli o editti, perché tali lettere derogano ai loro contenuti e li rendono vani, perché questo è il nostro desiderio. E perché sia cosa fatta e stabile per sempre, mettiamo il nostro sigillo su queste lettere.*

*Fatto a Versailles nel mese di febbraio, l'anno di grazia mille settecento ottanta,*

*Louis e del nostro regno il quattordicesimo.*

*Louis*

Nello stesso anno numerosi servitori del re scrissero una 'Domanda di decorazione', indirizzata al Re, di cui è stato conservato il manoscritto: i nomi dei firmatari non sono facilmente leggibili, ma si riporta di seguito la traduzione del contenuto.<sup>14</sup>

*Monsieur,*

*non si può essere più toccati di quanto noi lo siamo dall'interesse che Voi avete voluto prendere alla grazia che sollecitiamo, a favore del signor Mathieu, uno dei nostri Maestri di musica, e della quale grazia egli è recentemente divenuto oggetto, ottenendo delle Lettere di Nobiltà.*

<sup>12</sup> *Dérégance*: deroga, utilizzo delle terre per scopi economici.

<sup>13</sup> Nome non leggibile su manoscritto.

<sup>14</sup> *Demande de décoration*, manoscritto autografo, 17 febbraio 1788, si veda *Appendice documentaria*. (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39818290g>).

*Non ci resta più che auspicare per lui, in questo momento, di vederlo presto decorato dell'Ordine del Re.*

*Speriamo vi piacerà, Signore, di continuare a prodigargli la vostra bontà e a essergli favorevole presso i nostri Superiori perché essi si degnino di tutelare, presso il signor Amelot, questa domanda che formuliamo, unendo i nostri sentimenti di riconoscenza a quelli che prova, ne siamo certi, il signor Mathieu.*

*Con rispetto, Signore*

*I vostri umili e molto obbedienti servitori*

Sull'*Armorial de France*, la celebre raccolta di 120.000 stemmi in dieci volumi realizzata dal nobile genealogista Antoine Marie D'Hozier de Sérigny (1721-c.1810), venne registrata, in data 23 febbraio 1788, l'attribuzione di uno stemma a Julien Amable: «Uno scudo azzurro con tre spighe d'oro. Detto scudo timbrato con un elmo di profilo, adornato con le sue mantovane d'oro e d'azzurro».<sup>15</sup>

Nello stesso 1788 Mathieu compose dei mottetti destinati ad essere accompagnati da strumenti a fiato nell'ambito di un grande lavoro filantropico: sotto la direzione artistica e musicale dello stampatore ufficiale del Re, Clousier, venne realizzata una raccolta di cantici e mottetti destinati ad essere cantati dai bambini della Casa dell'Istituzione dei bambini ciechi (rue N-D des Victoires n. 18) nei giorni di festa. A questa iniziativa presero parte anche i musicisti Gossec, Berthou, Gobert, Désaugiers, Candeille e l'evento fu annunciato pubblicamente il 21 maggio del 1788: «Sarà uno spettacolo molto toccante e molto religioso quello di queste persone sfortunate che camminano su due colonne seguendo la processione, ed eseguendo brani messi in musica [...]».<sup>16</sup>

Julien Amable Mathieu fu Maestro di cappella fino al 1791. Nel 1795 venne nominato professore al Conservatorio nazionale di Parigi. Non si hanno particolari notizie della sua vita privata. Morì il 6 o il 9 settembre del 1811 all'età di 77 anni in Rue des Deux Portes Saint Jean n. 2, quando il suo unico figlio – avuto nel 1777 dalla giovane Julie Girard che aveva sposato poco prima e di cui non sono giunte sino a noi particolari notizie – era impiegato negli uffici militari, durante la guerra di indipendenza spagnola.

### *3. Le opere e lo stile*

Julien Amable, durante i quarantatré anni di servizio e carriera presso la corte francese, dapprima come violinista del re e poi in qualità di maestro di cappella, ebbe modo di scrivere, dirigere ed eseguire musica da camera, arie e mottetti (in buona parte rimasti in forma di manoscritti, poiché destinati all'uso esclusivo di Versailles).

---

<sup>15</sup> DE LA LAURENCIE L., *L'école française de violon de Lully a Viotti, études d'histoire et d'esthétique*, Minkoff, Genève 1971, p. 273 (*Nouveau d'Ozier – Mathieu*, Bib. Nat.).

<sup>16</sup> Ivi, p. 273 (*Annonces du mercredi 21 mai 1788*, p. 1453).

Quando, nel 1756, ottenne il 'privilegio reale' di poter comporre brani strumentali per dodici anni, si dedicò alla musica da camera ed al violino in particolare. Nello stesso anno scrisse le prime due opere: *Sei Sonate per violino e basso continuo* e *Sei Trii per due violini e basso*.

L'Opera I è quella che in assoluto, tra i lavori di Mathieu, suscita maggiore interesse come esempio di progresso della tecnica violinistica: vi dedicheremo il prossimo paragrafo.

I *Sei Trii per due violini e basso* dell'Opera II, stampati da Mademoiselle Bertin per *Aux Adresses Ordinaires* a Parigi, furono destinati alla già citata Madame Victoire, il cui nome venne riportato espressamente nella dedica dell'edizione pubblica:

*A Madame Victoire De France*

*Madame*

*la protezione che vi degnate di concedere ai talenti, suscita emulazione ovunque; in particolare mi ha fatto comporre l'opera dei trii che mi prendo la libertà di presentarvi; questo si deve ai vostri ordini; felice, se può contribuire ai vostri divertimenti; questi sono i desideri di chi osa definirsi di Madame*

*Il servo molto umile, molto obbediente  
e molto rispettoso  
Mathieu Le Fils*

I trii sono costituiti da tre movimenti, presentano una struttura molto simile alle sonate da camera italiane dello stesso periodo e sono ricchi di passaggi di bravura e virtuosismo. Fanno ampio uso delle doppie corde, spesso anche a inizio di brano, come nel caso della parte di primo violino dell'Andante del secondo Trio, grande esempio di gusto italiano per la sua inversione dei temi nella ripresa finale (il secondo tema si ripete prima del primo nella riesposizione). I trii sono caratterizzati quasi sempre da bitematismo, elemento poco comune nel resto delle opere strumentali di Mathieu e in particolare nelle sonate per violino dell'Opera I. Alcuni movimenti di questo lavoro sono caratterizzati da progressioni che offrono un grande effetto di accelerazione: ad esempio, nel Minuetto finale del quinto trio vengono proposte tre variazioni di puro virtuosismo, in cui il tema viene richiamato dapprima in sedicesimi, poi in terzine, ed ancora in quartine di trentaduesimi. La romanza, che si presenta sotto forma di *Aria grazioso* seguito da un *Minore* con *Da Capo* nel secondo trio dell'opera, è invece tipicamente francese, densa di ritardi e appoggiature.

L'Opera III, *Sei Sonate per due violini*, fu pubblicata nel 1764, quando ormai Mathieu faceva parte dei 'Violinisti della regina' già da cinque anni ed aveva composto numerosi mottetti che avevano riscosso grandissimo successo.

Si tratta di sei sonate stampate da Madame Marie Oger (attiva a Parigi tra il 1759 e il 1800) per *Aux Adresses ordinaires de Musique* di Parigi, presentate soltanto nella forma delle due parti staccate e dedicate, ancora una volta, a Madame Victoire, con le parole riportate sulla prima pagina:



*A Madame Victoire De France*

*Madame*

*Sono troppo lusingato per aver potuto produrre un'opera che ha contribuito per qualche istante ai divertimenti di Madame, per non volerle rendere un pubblico omaggio: felice se si degnava di ricevere favorevolmente questo segno del mio impegno e del profondo rispetto con il quale sono di Madame*

*servo molto umile, molto obbediente  
e molto rispettoso  
Mathieu*

Le sei sonate, in tre movimenti, sono scritte in uno stile semplice, lineare, di grande eleganza, simile al gusto delle *Sonate per violino solo e basso* dell'Opera IV che Mathieu avrebbe composto nello stesso anno; presentano pochi abbellimenti, minime fioriture, comunque scritte sempre in forma di variazioni. Denotano grandi differenze strutturali rispetto ai brani strumentali delle prime opere e una fattura ormai più classica che galante: nella loro forma quasi sempre bitematica e tripartita abbandonano difficoltà tecniche ardite, ricchezze sonore di barocca memoria e offrono invece una razionalizzazione del discorso musicale che ricorda quasi, e in un certo senso anticipa, l'estetica musicale della scuola di Vienna di Franz Joseph Haydn e di Wolfgang Amadeus Mozart.

L'Opera IV, realizzata nel 1764, verrà posta a confronto con l'Opera I più avanti in questo scritto, in virtù dello stesso organico a cui è destinata.

Mathieu, dopo il 1764, si dedicò principalmente alla musica corale. Compose altri lavori strumentali, ma quasi sempre con finalità didattiche: è il caso delle *Six Sonates en duo pour deux violons faciles et à l'usage des jeunes*, stampate da Cnet Hues, conservate presso la Biblioteca Nazionale di Francia e di cui è difficile ipotizzare un anno di composizione, dei *Trois duos à violon seul ou exercice pour la double corde* per violino e dei *Six duos à violon ou études pour la double corde*, composti a Parigi nel 1800 circa.

Tutti i suoi mottetti composti per il *Concert spirituel* e la *Musique de la Chapelle* e destinati a un vastissimo organico corale e strumentale ottennero grande successo. Dal tipico stile galante, quasi classico nelle ultime composizioni, si ricordano *Notus in Judea* (1762) che meritò un'eccezionale replica nel Lunedì di Pasqua dell'anno successivo alla sua presentazione, *Quemadmodum* (1763 con prima rappresentazione dell'8 agosto), *Qui Confidunt* composto per il *Concert Spirituel* della Domenica delle Palme (1773), *De Profundis* eseguito per la prima volta in occasione di una funzione solenne celebrata a Saint Denise (1774) e *Te Deum* ideato e scritto in ringraziamento alla regina e presentato in occasione della nascita del Dauphin, il 2 novembre 1781.

Certamente i mottetti di Mathieu seguirono la tendenza, già avviata da altri compositori come Marc Antoine Charpentier, Nicolas Bernier, Jean Baptiste Morin, di far svanire quelle 'barriere morali' tra la musica di ambito religioso e quella di campo laico che avevano caratterizzato il secolo precedente: attraverso una maggiore teatralizzazione del discorso musicale, un forte gusto per il virtuosismo vocale e una dimensione più concertata, i mottetti assunsero, infatti, come la cantata dei salotti, una forma più mondana.

Julien Amable compose, inoltre, opere che rimasero in forma di manoscritto: sinfonie, quartetti, concerti, ben quaranta mottetti a gran coro (oltre a quelli già nominati) e una messa da eseguirsi in occasione delle grandi feste.

Nel suo *Essai sur la musique ancienne et moderne* scrisse (1780), il celebre storico e compositore Jean Benjamin De La Borde decretò che lo stile di tutte le composizioni vocali di Julien Amable – come quello di Michel Richard De La Lande (1657-1726), Nicolas Bernier (1775-1734), Antoine Blanchard (1696-1770) – era purtroppo destinato ad essere superato e dimenticato, ma colmo di purezza.<sup>17</sup>

#### 4. Sonate per violino e basso continuo op. I e op. IV: struttura, morfologia e differenze

Julien Amable Mathieu dedicò al violino dodici sonate, con l'accompagnamento di basso continuo, divise in due opere (op. I e op. IV) molto differenti tra loro.

L'Opera I venne scritta e pubblicata da Mademoiselle Bertin, attiva imprenditrice di stampa musicale a Parigi tra il 1740 e il 1763, nel 1756. Presenta sei sonate che si caratterizzano per una scrittura ornata e complessa, molto diversa da quella delle sonate dell'Opera IV, dalla fattura invece più semplice e chiara.

Destinato 'a Madame', il lavoro pare essere stato scritto per la stessa Madame Victoire Louise Marie Thérèse de France (1733-1799), quinta figlia di Luigi XV, a cui è espressamente dedicata l'Opera II. La principessa, di grande talento strumentale, venne omaggiata, infatti, con la firma familiare di 'Mathieu Fils', con parole di gratitudine e subordinazione anche nell'edizione a stampa delle Sei Sonate:

*A Madame*

*L'accoglienza favorevole con cui Madame è stata così gentile da onorare i miei deboli talenti, la sua gentilezza e la sua potente protezione, di cui ho sentito gli effetti, sembrano autorizzarmi a prendermi la libertà di presentarle gli inizi delle mie produzioni strumentali; felice se questo omaggio avrà la fortuna di accontentarla, è il tributo della mia gratitudine e del profondo rispetto con cui ho l'onore di essere,  
di Madame,*

*servo molto umile, molto obbediente e molto rispettoso  
Mathieu Fils*

Benché Mathieu Fils, prima del 1760, si dedicasse moltissimo alla composizione di brani vocali e destinati a grandi organici al di fuori dell'ambito del lavoro e nel tempo libero, cercando, in tal modo, di conquistare il ruolo di maestro di cappella del re, le composizioni di quegli anni risentirono moltissimo del suo ruolo di componente dei '24 violini del re', della sua tecnica violinistica, dell'interesse strumentale virtuosistico del suo tempo, dei suoi maestri, dei trattati dell'epoca.

<sup>17</sup> DE LA BORDE J.B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. III, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, Paris 1780-81, p. 452.

Le sei sonate dell'Opera I sono costituite sempre da tre movimenti. Il susseguirsi dei movimenti 'veloce-lento-veloce' è piuttosto standardizzato, pur presentando delle peculiarità: la Sonata I presenta 'Andante *Piuttosto Allegro*, Adagio *ma poco*, Allegro'; la Sonata II è costituita da 'Allegro, *Amoroso* Larghetto, Allegro *di molto*'; la graziosissima Sonata III, che all'ascolto pare davvero rappresentare un paradigma dello stile musicale galante, comprende 'Andante *con gusto*, Adagio, *Gratioso*'; la Sonata IV, nella forma più canonica, è formata da 'Allegro *ma poco*, Adagio, Allegro'; la Sonata V, con un'inversione dell'agógica più comune, si chiude con un tempo lento e presenta 'Allegro *ma non troppo*, Allegro, Adagio'; la Sonata VI è infine caratterizzata da 'Allegro, Adagio, *Fuga Andante*'.<sup>18</sup>

Tutti i tempi veloci stupiscono per complicazione e ornamento del tessuto melodico: con prodigalità si accumulano tutte le difficoltà tecniche dello strumento; ritmi irregolari, trilli, mordenti, *coulés* all'interno dei temi, passaggi in staccato, posizioni e note acute, "giri di corde", arpeggi, colpi d'arco di ogni tipo, picchiettato, *accents*, estensioni della mano sinistra sino a intervalli di decima, doppie corde con più linee melodiche, accordi da eseguire simultaneamente o in arpeggio con tecniche e articolazioni diverse – anche in roulade, spesso accompagnati da un'indicazione di 'tasto solo' del basso –, terze e seste eseguite simultaneamente con movimenti di *bariolage* su due corde e doppi trilli, come veri e propri esercizi di virtuosismo. I vari temi sono spesso ricchi di segni di abbellimenti, tipicamente francesi, ma presentati in uno stile che ricorda tanto la Scuola violinistica di Arcangelo Corelli e quella di Giuseppe Tartini, compositore di cui con ogni probabilità Mathieu conobbe direttamente le opere.<sup>19</sup>

Nei tempi lenti, invece, le frasi melodiche sono sempre molto cantabili, di ampio respiro, semplici nella struttura anche se spesso di difficile esecuzione per i bicordi in posizioni elevate (o in estensioni della mano sinistra) e per abbellimenti da eseguire con grazia. L'*Amoroso* Larghetto della seconda sonata, ad esempio, presenta il tema iniziale che si evolve in doppie corde su pedali armonici che arrotondano e approfondiscono il suono del violino, costituendo una sorta di artificio compositivo utilizzato anche nei secondi movimenti della terza e della quarta sonata dell'Opera IV e nella presentazione dei secondi temi, che ha lo scopo di creare notevoli contrasti espressivi rispetto a toni più morbidi e leggeri.

Spesso nella scrittura sono indicati segni di diteggiatura, tutte le legature e le arcate sono riportate con grande accuratezza, anche in corrispondenza dello staccato, sia nelle successioni di *coup d'archet articulé* (l'odierno picchiettato), che in presenza di acciacature e piccole note intermedie in alcuni passaggi già staccati (come nell'Andante *con gusto* della Sonata III).

Pare dunque che il nostro autore volle condensare nelle sonate dell'Opera I tutti gli aspetti avanguardistici della tecnica violinistica che andava affermandosi in Francia alla metà del 1700 e in particolare quei precetti de *Principes du violon*, importantissimo

<sup>18</sup> Le indicazioni dei movimenti in parziale carattere inclinato rispettano fedelmente la prima e unica edizione a stampa delle *Sonate* del 1756.

<sup>19</sup> DE LA LAURENCIE L., *L'école française de violon de Lully a Viotti, études d'histoire et d'esthétique*, Genève, Minkoff, 1971 pp. 273-274.

metodo per violino di Joseph Barnabé Saint Sevin detto l'Abbé Le Fils, di cui ci occuperemo successivamente.

Le *Sei sonate per violino solo e basso continuo* dell'Opera IV vennero pubblicate ben otto anni dopo, il 12 novembre del 1764, a Parigi, da *Le Menu* e a Lione da *Frères Le Goux* e da *Castau*. Sul frontespizio della stampa sono anche riportati gli indirizzi degli editori, probabilmente perché Mathieu in quegli anni aveva ormai acquisito fama e grandissimo prestigio.

L'opera fu dedicata alla Dauphine Marie Josèphe Caroline Èléonore Françoise Xavier de Saxe, moglie del delfino Louis, figlio di Luigi XV e della regina Leszczyńska:

*A Madame la Dauphine*

*Madame*

*Questo lavoro deve la sua nascita al desiderio di piacere a Madame; è sotto il suo auspicio e con il suo permesso che vede il giorno. Poiché la debolezza dei miei talenti non mi permette di sperare che questo omaggio possa lasciare ai posteri un monumento eterno della mia Riconoscenza, e del profondo rispetto con cui sono,*  
*di Madame,*

*servo molto umile, molto obbediente e molto rispettoso*

*Mathieu.*<sup>20</sup>

Tutte le sonate propongono uno stile chiaro, elegante, e una tessitura melodica molto meno complessa rispetto ai lavori dell'Opera I. Talvolta si presentano, improvvise, difficoltà tecniche, consistenti soprattutto in doppie corde, arpeggi in posizioni ardite, in particolare nella sonata I, ma l'esecuzione risulta più agevole delle precedenti analoghe composizioni.

Anche in questo caso il susseguirsi dei movimenti rispetta la struttura tipica della Forma-Sonata della metà del 1700: la Sonata I è costituita da 'Andante, Adagio, Allegro'; la Sonata II presenta un'insolita indicazione di 'A la seconde position' prima dei movimenti 'Allg.º Moderato, Largo, Tempo di minuetto'; la Sonata III è caratterizzata da 'Allg.º moderato, Adagio, Andante (quest'ultimo con una variazione centrale in tonalità minore); anche per la Sonata IV vi è l'indicazione 'Toute la Sonate a la seconde position' per i tempi *Allegro, Largo, Gracioso* (con una particolare fine in tonalità di Do maggiore, dopo l'intera stesura in Do minore); la Sonata V si divide in *Allegro, Andantino, Allegro*; la Sonata VI in *Allegro, Lento, Minuetto*, con la danza finale che presenta anche una seconda parte denominata 'Altro' e che ricorda molto la struttura di un trio di minuetto di più recente memoria, con una 'Variation' conclusiva.<sup>21</sup>

La differenza di difficoltà tecnica tra le sonate dell'Opera I e quelle dell'Opera IV è evidente; non possiamo conoscerne il motivo ma, probabilmente, questa può essere ricondotta alla datazione dell'intera opera. Si potrebbe credere che Julien Amable nel 1764 non avesse più necessità di dimostrare il proprio virtuosismo strumentale, che le

<sup>20</sup> MATHIEU J.A., *Sei Sonate per violino solo e basso continuo, op. IV*, Le Menu, Paris, 1764; Lyon, Frères le Goux-Castau, 1764, p. 1.

<sup>21</sup> Le indicazioni dei movimenti in parziale carattere inclinato rispettano fedelmente la prima e unica edizione a stampa delle sonate del 1764.

sue ultime sonate avessero finalità didattiche e che, ancora, egli avesse già modo di destinare a vasti organici la ricchezza armonica e melodica che concepiva per le proprie composizioni: scriveva ormai famosi mottetti (solo tre mesi prima della stampa delle sonate vi era stata l'esecuzione del maestoso *Quemadmodum*) e, a breve, sarebbe divenuto maestro di musica della cappella reale.

Tutte le sonate per violino e basso continuo restano, tuttavia, degli esempi di eleganza e grazia di uno stile galante tipicamente francese (ma con influenze italiane) che andava via via perfezionandosi, parallelamente allo sviluppo della tecnica violinistica.

##### 5. Il progresso della tecnica e l'influenza di Abbé Le fils de Saint Sevin nelle sonate per violino di Mathieu

Julien Amable Mathieu pubblicò i primi lavori strumentali proprio in un periodo in cui la tecnica violinistica andava via via perfezionandosi, in particolare in Italia e in Francia, grazie alle scuole di numerosissimi violinisti che, già a partire dagli inizi del XVIII secolo, avevano contribuito enormemente allo sviluppo dello strumento in termini musicali, didattici, tecnici e persino organologici.

Particolare attenzione merita la figura di Joseph Barnabé Saint Sevin per l'influenza che la propria didattica ebbe nella scuola violinistica francese della seconda metà del 1700 e in particolare nelle Sonate dell'Opera I di Mathieu.

Soprannominato l'Abbé Le Fils – come egli stesso firmava le proprie opere per essere distinto dai compositori Pierre Saint-Sevin (1695-1769), detto l'Abbé l'ainé, e Philippe Pierre de St. Sevin (1698–1777), noto come l'Abbé le cadet, per lui rispettivamente nonno e padre – Joseph Barnabé fu attivo all'Opéra Comique e al Concert Spirituel, diffuse ampiamente la musica di Georg Philipp Telemann, dopo essere stato allievo del grande Jean Marie Leclair (1697-1764), da cui ereditò una solidissima tecnica che volle teorizzare, una volta perfezionata, in *Principes du violon*, pubblicato a Parigi nel 1761.

Il trattato, dedicato a Monsieur le Marquis de Rodoüan de Damartin, moschettiere della seconda compagnia di guardia del re e destinato a «apprendre le doigte de cet instrument et le differens agrement dont il est susceptible»,<sup>22</sup> grazie alla struttura schematica e dettagliata con cui presenta i principali fondamenti del violino e all'introduzione di nuovi modi di impiegare lo strumento (picchiettato, roulade, suoni armonici, pizzicato...), «pose la Francia in vantaggio rispetto al resto d'Europa per tecnica violinistica» ed è riconosciuto, ancora oggi, «il primo sostanziale metodo per violino francese di quel tempo».<sup>23</sup>

Le Sonate per violino di Mathieu furono pubblicate nel 1756, proprio durante la stesura di *Principes du violon*; in particolare, le sei Sonate dell'Opera I, sebbene così compiute in una forma musicale tanto gradevole all'ascolto, sembrerebbero idealmente

<sup>22</sup> SAINT SEVIN J.B. , DIT L'ABBÉ LE FILS, *Principes du violon*, Genève, Minkoff Reprint, 1976, frontespizio.

<sup>23</sup> NEUMANN F., *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on J. S. Bach*, Princeton, University Press, 1978. Per maggiore completezza, si ricorda che solo cinque anni prima (1756) era stato pubblicato *Versuch einer gründlichen Violinschule* di Leopold Mozart; inoltre, risale al 1738 la *Ecole d'Orphée* di Michel Corrette.

rappresentare un esercizio della messa in pratica di quasi tutti i 'Principi del violino' esposti da L'Abbé Le Fils.

Forse proprio per questa ragione, il musicologo francese Lionel De La Laurencie (1861-1933) presentò Julien Amable Mathieu nella quarta parte del suo celebre libro sulla scuola violinistica francese, quella dedicata alle innovazioni della metà del Settecento, proprio all'interno del capitolo decimo «L'Abbè le fils e les progrès de la Technique. Tendances romantiques».

Una breve analisi del metodo consente un facile confronto con le sonate in questione e mette in luce queste 'tendenze romantiche' che fanno riferimento a un gusto propriamente musicale e a un'anticipazione della tecnica violinistica più tarda.

L'Abbé Le Fils illustra in primis il corretto modo di tenere il violino e quello di disporre e condurre l'arco sulle corde: con il dito indice appoggiato sulla bacchetta (da tenere leggermente inclinata verso la tastiera!) all'altezza della sua seconda falange, il medio che forma un visibile anello con il pollice, il polso destro da tenersi sempre libero ed assecondato dall'avambraccio, così da poter ottenere un suono filato ed uno più forte, lì dove opportuno e quando richiesto dall'utilizzo dei simboli di *crescendo* e *diminuendo* utili «pour enfler et diminuer les sons».

Presenta così l'accordatura del violino per intervalli di quinte giuste e le arcate 'tirer' (in giù) e 'pousser' (in su) con consigli dettagliati sul modo di trattare legature, sincopi, note lunghe, unisoni, e la raccomandazione di invertire le arcate stesse nel caso in cui il lettore o lo studioso sia un violista da gamba. Tutti gli esempi musicali proposti a tal proposito dall'autore – sia quelli di minuetti e altre danze molto note corredate di notazioni, che quelli prettamente didattici – risultano preziosissimi nella valutazione e nella scelta delle arcate da adottare per l'esecuzione delle sonate di Mathieu: comprendono, infatti, note puntate, unisoni consecutivi, note di valori diversi da eseguirsi in doppia corda, legature a due, tre o quattro note anche su più corde, punti chiodati da eseguirsi in arcate diverse o nella stessa direzione, sia in tempi binari che ternari.

Il trattato prosegue poi con quattro tipi di cadenze, tutte indicate con il simbolo '+', intese alla maniera barocca e classica di *cadences* o *agrémens*,<sup>24</sup> 'appuyée' (trillo con prima nota appoggiata, come quello utilizzato da Michel Corrette, Jean Philippe Rameau, Jean François Dandrieu); 'subite' (trillo veloce con nota superiore non preparata, come quello utilizzato da Corrette, analogamente ciò che Mademoiselle Duval o di Louis Charles Bordier avrebbero denominato 'cadence précipitée'); 'feinte' (una sorta di gruppetto semplice superiore, diverso dunque dall'omonima cadenza proposta dai noti metodi di Corrette – e in particolare dal celeberrimo *L'école d'Orphée* pubblicato nel 1738 – che prevedeva un trillo dopo una lunga appoggiatura sulla notina scritta in apice alla nota reale); 'tourné' (un abbellimento doppio tra due note della stessa altezza, consistente in una sorta di gruppetto superiore semplice seguito da trillo, con una denominazione che pare non sia mai stata utilizzata da altri musicisti).

---

<sup>24</sup> *Cadences* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il Lessico*, vol. I, Utet, Torino 1983, p. 428.

L'Abbé Le Fils differenzia queste *cadences* dal *martellement* (indicato con la simbologia precedente, che inizia e finisce con la nota d'armonia) e fornisce numerosi esempi ed esercizi. Queste ultime nozioni sono utili, nello studio delle sonate che trattiamo, più per conoscenza musicologica e confronto con l'uso del tempo che per scelte da adottare, poiché Julien Amable era solito indicare anche i dettagli degli abbellimenti, con una precisa simbologia e, talvolta, anche mediante uno sviluppo già esplicitamente scritto.

'Port de voix', 'accent', 'coulé' sono i simboli spiegati subito oltre, in *Principes du violon*, con dettagli e consigli di esecuzione. Il 'port de voix', indicato da un piccolo triangolo in basso al pentagramma, prevede l'esecuzione di una breve nota, della stessa altezza della precedente, che si può aggiungere tra due suoni che ascendono diatonicamente, e che deve essere sempre più lunga della successiva; 'l'accent' è un breve suono che si può aggiungere alla fine di un movimento, in maniera quasi impercettibile, per rendere la melodia più graziosa e si indica con una piccola nota al termine di una figura graficamente più grande (è di grado superiore o a distanza di una terza ascendente rispetto a quella a cui si riferisce); il 'coulé', come nella tradizione barocca, rappresenta una specie di appoggiatura discendente, di grado superiore rispetto alla nota reale, che va eseguita sostenuta se il suono che segue è "finto", breve se invece il suono che segue è 'sostenuto', sempre sulla stessa corda della nota successiva, e che si impiega principalmente quando si scende di terza o sulle note puntate, così da ritardarle. Le sonate di Julien Amable Mathieu non presentano alcun port de voix, ma tre tempi (*Adagio* della Sonata I, *Gratioso* della Sonata III, *Adagio* della Sonata IV) dell'Opera I propongono diversi 'accenti', e tutte le Sonate per violino delle opere I e IV sono cariche di coulé, sia negli *Adagio* che negli *Allegro*. Gli accenti, in particolare, eseguiti secondo le indicazioni di Saint Sevin, lasciano percepire un più evidente fluire del tactus ritmico anche in corrispondenza di suoni lunghi e fermi e conferiscono grazia ed eleganza ai temi iniziali dei tempi lenti in cui sono presenti.

L'argomento esaminato successivamente nel metodo potrebbe apparire oggi di importanza poco rilevante, perché attualmente nei percorsi di studio in conservatorio ogni allievo impara ad eseguire tutti gli intervalli. Nel Settecento, invece, la diteggiatura delle quinte, che sempre richiede attenzione nello studio di uno strumento accordato proprio per quinte giuste, sarà stata novità di fondamentale interesse: a proposito di tale aspetto di studio, l'Abbé Le Fils consiglia di diteggiare quelle false – che si formano quando la sensibile viene unita a un quarto grado – adoperando per l'esecuzione della sensibile un dito superiore a quello utilizzato per quella che oggi denomineremmo sottodominante, le quinte superflue – che si formano nei toni minori quando il terzo grado si unisce alla sensibile – suonando il settimo grado con un dito successivo rispetto a quello impiegato per l'altro suono, e le quinte giuste con lo stesso dito che piglia due corde. Tutte le sonate di Julien Amable sono caratterizzate da note che procedono per intervalli di quinta e sono spesso legate a due o a tre o a quattro; utilizzando per l'esecuzione di questi passaggi le diteggiature di Saint Sevin si riscontra che esse risultano sempre funzionali, anche quando i suoni ad intervalli di quinta contribuiscono alla formazione di accordi da eseguire scomposti o arpeggiati.

Anche le estensioni della mano sinistra, ormai in uso nel violinismo moderno, rappresentavano un'innovazione per l'epoca: L'Abbé Le Fils suggerisce di portare avanti o indietro solo le dita senza spostare la mano, ove possibile; ugualmente, anche gli esercizi sulle prime sei posizioni (sei "spostamenti", che oggi considereremmo invece sette posizioni, definendo abitualmente la posizione di partenza come prima, il primo spostamento come seconda e così via) avranno costituito una notevole novità: il loro studio si manifesta vantaggioso per l'esecuzione delle sonate di Mathieu che propongono sovente note molto acute e riportano diteggiature che suggeriscono numerosi cambi di posizione, spesso anche quando non strettamente necessari.

In merito agli accordi, l'Abbé Le Fils propone diversi modi di esecuzione: è possibile scomporre i tricordi in semicrome legate a due, con ritorno sulla terza nota dell'accordo, eseguirli in arpeggio con ottave e seste in colpi d'arco differenti (quartine legate a due o legate a tre con l'ultima nota staccata o con una legatura che comprende due note in previsione di altre due valori staccati nella stessa arcata), suonarli in arpeggi scomposti in vari modi con estensioni del primo o del terzo o del quarto dito della mano sinistra; i tetracordi possono essere eseguiti in arpeggi di quartine o terzine, con colpi d'arco diversi, magari anche alternati. Nelle sonate di Mathieu si fa ampio uso degli accordi ed è evidente che questi possono essere proposti nei modi suggeriti da Saint Sevin; caso a sé costituiscono le armonie simultanee per cui viene richiesta già una specifica esecuzione grazie a uno sviluppo esplicito del primo tricordo o tetracordo presente in ciascun movimento di sonata.

Grande evidenza innovativa è attribuibile alla pratica del 'roulade', modo di "tirare l'arco" quasi mai utilizzato in precedenza, caratteristico di numerosissime note sotto legatura, da eseguire nella stessa arcata, realmente legate oppure staccate, che L'Abbé Le Fils suggerisce di suonare partendo in piano per poi arrivare in forte sull'ultima nota, con grande libertà di polso e articolazione equa per ogni nota coinvolta, sia nelle arcate in giù che nelle arcate in su, esattamente come sarebbe avvenuto poi nel suo Coup-d'Archet Articulé, il picchettato di romantica e più moderna concezione.

Mathieu, in particolare le sonate dell'Opera I, fa ampissimo uso delle doppie corde, un po' alla maniera di Tartini: per ben renderle a livello sonoro è estremamente utile seguire le indicazioni di *Principes du violon* ed esercitare sempre la stessa pressione su entrambe le corde, tirare l'arco perfettamente dritto, in modo che le due corde vibrino esattamente insieme, non alzarlo nel mezzo delle frasi musicali e nei punti in cui vi sono crome da eseguire in détaché. L'ultimo paragrafo presentato nel nostro ormai noto metodo è dedicato ai suoni armonici, corredati da una nota quadra e dal simbolo '°', da eseguirsi alla maniera moderna.

In conclusione, si potrebbe affermare che il "violinismo" dei lavori di Mathieu debba moltissimo alla figura di Joseph Barnabé de Saint Sevin, alla sua musica, alla sua tecnica, ai suoi precetti. Le idee melodiche delle sue sonate, in particolare di quelle dell'Opera I, sono però frutto del suo genio. La così elevata maestria richiesta all'esecutore e la grande grazia musicale rendono complesso percepire quanto la tecnica sia al servizio della musica, o quanto la bellezza dell'ascolto sia un 'espediente di virtuosismo'.



6. Esempi: *Gratioso con variazioni*, dalla *Sonata III op. 1*<sup>25</sup>

Esempio di grande sviluppo della tecnica violinistica di Julien Amable Mathieu è il *Gratioso con variazioni*, terzo movimento della *Sonata op. 1 n. 3* in Mi bemolle maggiore. Per la sua gradevolezza musicale, di apparente semplicità, Mathieu richiede, infatti, grande conoscenza del violino, padronanza dell'utilizzo delle prime cinque posizioni della mano sinistra, maestria nella conduzione dell'arco, sempre varia per continui cambi di articolazione.

Il tema originale del *Gratioso* viene proposto, su un basso cifrato dalla melodia semplice ma con successioni armoniche intessute di ritardi e dissonanze dal tipico tardo stile galante, ben ricco di abbellimenti espliciti (appoggiature, *coulé*, note anticipate, trilli con e senza risoluzioni scritte, *accents* alla maniera di Couperin), di numerosi esempi di legature, di note di passaggio e di ritardi armonici.

La prima variazione è scritta quasi interamente in terzine di crome, con articolazioni di legature e chiodi che si alternano in disposizioni continuamente mutevoli e mai prevedibili: vi sono terzine interamente legate, interamente staccate, terzine con le prime due crome legate e l'ultima staccata, altre che prevedono che la prima croma sia staccata e le successive vengano legate, altre ancora caratterizzate da legature a cavallo di gruppo irregolare o di battuta.

L'alternanza di cambi repentini di articolazione, la presenza di numerosissimi salti di corda e di note staccate da eseguirsi nella stessa arcata esigono attento controllo della tecnica dell'arco, con un impiego differente e sempre mirato del braccio, dell'avambraccio, del polso, delle dita della mano destra.

In partitura sono riportati numerosi segni di diteggiatura che indicano spesso cambi di posizione.

La struttura della prima variazione pare presentare analogie con *l'Air Gracieux*<sup>26</sup> proposto da L'Abbé Le Fils, nel suo trattato *Principes de violon*, come esercizio di tecnica per lo sviluppo del controllo delle arcate giù-su, dei cambi di posizione, delle legature, dello staccato, dei trilli, delle messe di voce, delle appoggiature, delle diteggiature per gli intervalli di quinta: il nostro *Gratioso* si presenta come un cantabile raffinato ed elegante, che però, come la maggior parte delle partiture di Mathieu, richiede grande conoscenza degli aspetti appena elencati e notevoli abilità tecniche.

Ancor più questa idea può essere avvalorata dalla seconda variazione, completamente differente per sviluppo del tema e quasi avanguardistica per richiesta di virtuosismo, sviluppo degli accordi, utilizzo di numerosissimi colpi d'arco e del picchiettato.

I molteplici accordi, presenti già al principio della variazione, sono in stile 'nuovo', strizzano l'occhio sia ai sei celebri esempi di L'Abbé Le Fils<sup>27</sup> riportati nel trattato per l'esecuzione dei tricordi e dei tetracordi che alle sonate di Giuseppe Tartini. Tuttavia, non prevedono arpeggi: Mathieu dispone, infatti, le armonie con la tonica alla voce più acuta e chiede esplicitamente, con l'esempio scritto dello sviluppo del primo accordo di

<sup>25</sup> Per gli esempi musicali si veda l'Appendice\_6 *Sonate Op. 1*.

<sup>26</sup> SAINT SEVIN J.B., DIT L'ABBÉ LE FILS, *Principes du violon*, Minkoff Reprint, Genève 1976, p. 24.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 50-51.

Mi bemolle maggiore, di eseguire la fondamentale in semiminima, insieme – in doppia corda – ad una quartina di semicrome in cui si alternino la modale e la dominante di ogni armonia (all’ottava più grave della fondamentale) con un’articolazione di tre note legate ed una staccata.

Vi sono, inoltre, numerosissime legature che necessitano di cambi continui di corda, *coulé*, note molto acute, frequenti cambi di posizioni e articolazioni, quartine di semicrome in posizioni acute da eseguirsi, nello staccato, due per volta nella stessa arcata, con pressione dell’indice nelle arcate in giù e impulso dell’anulare nelle arcate in su.

La caratteristica certamente più evidente rimane tuttavia l’impiego del picchiettato, sviluppato per due volte anche su ventiquattro semicrome che procedono, quasi sempre discendenti, per gradi congiunti. La struttura melodica e armonica del brano suggerisce che queste successioni sono ben lontane dalle scale discendenti “precipitose” che potevano ornare la musica violinistica, italiana e francese, del Seicento e del primo Settecento: vanno pertanto eseguite a tempo, con un picchiettato che esiga un polso destro ben sciolto e la stessa pressione dell’arco su ogni nota. Si tratta di un espediente estremamente innovativo, benché in voga in quegli anni come prova di virtuosismo: Johann Joachim Quantz e Leopold Mozart avevano teorizzato l’utilizzo di questo colpo d’arco, denominato ‘*craquer*’, pochissimi anni prima; l’Abbè Le Fils, pur impiegandolo già in precedenza, ne avrebbe scritto in *Principes du violon* solo nel 1761, chiamandolo ‘*coup d’archet articulé*’. I francesi avrebbero adottato il termine ‘*ricochet*’ solo nel secolo successivo.

Sebbene di gusto musicale ancora galante, tutte queste peculiarità sembrano anticipare già le caratteristiche dello stile compositivo pienamente classico e la tecnica violinistica del secolo seguente, che, proprio grazie alla Scuola francese e a quella italiana, si arricchì di notevoli progressi.

### 7. Esempi: Fuga Andante, dalla Sonata VI op. 1<sup>28</sup>

Caratteristica, sia per la struttura formale che come esempio dello sviluppo della tecnica violinistica della scuola di Julien Amable, è la *Fuga*, ultimo movimento della Sonata VI dell’Opera I per violino e basso continuo.

Con un’indicazione di *Andante*, si presenta in realtà non come una fuga canonica, ma come un brano dalla struttura cadenzata, stabile e tuttavia piuttosto libera, molto frammentaria nelle brevi linee melodiche che si susseguono in stile fugato, con una riproposizione continua della sola “testa” del tema, in tonalità differenti e in maniera variata.

Nell’esposizione iniziale, il soggetto, di sei misure, è suddivisibile a sua volta in tre incisi: un primo semplice disegno affermativo e maestoso che si muove, in tonalità di La minore, dalla tonica alla dominante e che grazie alla lunga appoggiatura del Re diesis sul Mi offre numerosi spunti per l’intera esposizione e per il successivo sviluppo; una versione variata dello stesso primo inciso che propone una “tonicizzazione” tem-

<sup>28</sup> Per gli esempi musicali si veda l’Appendice\_6 Sonate Op. 1.

poranea del IV grado utile per sviluppare una progressione con dominanti secondarie ('dominanti delle dominanti') e una ripetizione ritmica del secondo frammento che si muove dal VI al VII grado della tonalità d'impianto.

Il soggetto, chiaro, quasi marziale, proposto in corde semplici dal solo violino, è subito seguito da una semifrase tipicamente violinistica di due battute, dopo la quale una cadenza composta (I-VI-V) porta alla seconda esposizione del soggetto sulla dominante. Questa, in doppie corde, offre un controsoggetto nella voce più grave del violino che procede per cromatismi discendenti, con un gusto antico che ricorda la retorica del "doloroso" *passus duriusculus* ed una sorta di eco ritmica delle due crome della decima misura che interrompe il disegno di catabasi per lasciare subito spazio alla sua prosecuzione sino alla fine dell'undicesima battuta, mentre il basso contribuisce ad affermare le tonalità di passaggio.

Alla quattordicesima misura, il primo inciso del soggetto viene trattato come in una fuga tonale ed è utile per l'ingresso di un breve stretto del soggetto affidato al basso continuo; vi è ancora una riproposizione del tema iniziale al violino alla ventunesima misura, con conseguente stretto del basso continuo.

L'esposizione tematica termina così con una modulazione temporanea nella tonalità di Sol maggiore, annunciata alla battuta 29 da una quartina di crome dello strumento principale (tre delle quali – Re, Si, Do – in una doppia appoggiatura che viene riproposta, come fosse una sorta di nuovo inciso, a seguito di un punto coronato sull'accordo di Sol maggiore), che viene mantenuta nel periodo musicale delle misure 35-38 con una linea melodica più distesa, caratterizzata a sua volta da doppie appoggiature legate a tre (dopo una croma in doppia corda con punto chiodato) e un arpeggio legato in seconda o in terza posizione.

A partire dalla trentanovesima battuta della fuga, l'inciso del soggetto affidato al basso continuo e una serie di accordi in cadenza con indicazione di 'arpeggio' del violino portano nella tonalità di Do maggiore e danno avvio allo sviluppo del brano e ai "divertimenti".

Gli accordi del violino si prestano perfettamente ad essere eseguiti nei modi proposti da l'Abbé Le Fils alla pagina 53 del suo metodo, in arpeggi di quartine o terzine di semicrome ascendenti e discendenti, con colpi d'arco differenti tra loro, magari anche alternati, oppure come quartine di crome che proseguono il disegno ritmico delle misure precedenti.

Ecco che vi è un susseguirsi fitto dell'inciso iniziale del soggetto, proposto in Do dal basso continuo alla quarantaquattresima battuta, dal violino in Sol alla misura 46, poi dal continuo in Re e, ancora, dal violino in la nelle parti seguenti sino alla riproposta dell'intero soggetto. Quest'ultimo, con i suoi tre incisi, ha dunque avvio alla cinquantaduesima battuta, quando il violino ha il compito di gestire doppie corde in arcate complesse con il fine di rendere chiaramente riconoscibili all'ascolto sia il soggetto che il controsoggetto.

Seguono una progressione di tre battute di crome, che si muovono in senso ascendente e discendente su minime del basso che salgono cromaticamente, un tetracordo croma-

tico discendente – di rinascimentale memoria! – che viene proposto dal basso, e una cadenza violinistica breve e arpeggiata accompagnata alla fine dal ‘tasto solo’ del continuo.

Un nuovo inciso compone l’ultimo divertimento (misure 69-77), con un gioco cromatico discendente di semiminime ed incisi in eco che si chiudono con una breve cadenza in Mi maggiore.

La parte conclusiva è uno ‘stretto’ che, data la natura prettamente solistica e violinistica della scrittura, propone soltanto il primo inciso del soggetto, la cui porzione di coda già ascoltata nella prima propositio è utile per raggiungere un climax alla ottantacinquesima misura.

Lo stretto finale offre infine la variazione della stessa coda del soggetto come una ‘improvvisazione scritta’ e il violino suona quasi sempre doppie corde, spesso con cromatismi discendenti e accordi arpeggiati.

#### 8. Esempi: *Adagio ma poco*, dalla Sonata I op.1<sup>29</sup>

L’*Adagio ma poco*, secondo movimento della Sonata I dell’Opera I, si presenta come un movimento breve, di una sola pagina di partitura, in tempo binario (2/4), in si bemolle maggiore.

È interamente costruito su una struttura semplice del basso che lascia al violino ampio spazio per cantabilità e fioriture di grazia: l’accompagnamento prevede un continuo disegno di crome che si muovono quasi sempre per grado congiunto, lasciando spazio ad intervalli ampi solo in corrispondenza di cadenze e di chiusure di frase; non dialoga mai con la voce principale, per cui realizza solo un discreto “tappeto” armonico e ritmico sul quale il violino ha l’agio di cantare e disporre abbellimenti con ‘inégalité’; quattro sole quartine di semicrome sono presenti nell’intero brano, lì dove il primo strumento esegue note ferme o pause.

L’armonia offre, in alcuni punti, ritardi e dissonanze, ma asseconda sempre la parte del violino, che ha già modo di affermare ogni cambio accordale nella sua scrittura monodica ricca di note di passaggio e abbellimenti già scritti.

Il tema iniziale, di sei misure, si avvia con una nota ferma (una minima di Si bemolle) che si chiude con un *Accent* sul Do da cui si passa poi allo stesso Si bemolle nella seconda misura: questo rappresenta uno dei pochissimi esempi musicali dell’epoca di quell’*Accent* illustrato da L’Abbé Le Fils nel suo *Principes du violon*.<sup>30</sup> Il violinista, infatti, raccomandava di eseguirlo con grazia, come un prolungamento, in suono ‘filato’, della nota precedente.

Già le prime battute presentano appoggiature (esplicitamente sviluppate in biscrome) e note di passaggio che procedono per grado congiunto, in direzioni ascendenti e discendenti, che tuttavia nell’esecuzione non sembrano costituire esempi di virtuosismo perché si sviluppano come ‘passeggi’ sotto legatura.

<sup>29</sup> Per gli esempi musicali si veda l’*Appendice\_6 Sonate Op. 1*.

<sup>30</sup> JOSEPH-BARNABÉ SAINT SEVIN, DIT L’ABBÉ LE FILS, *Principes du violon*, Gerardin, Paris 1761, p. 15.

Il tema si ripete, dopo una breve fioritura in quartine di semicrome del basso, con un incipit di tre battute uguale al precedente che lascia poi spazio ad una sua versione variata.

La doppia esposizione del tema si chiude quindi sulla dominante con un implicito 'port de voix' su un Re con 'martellement' (segnato da '+', come nell'uso di quegli anni) che costituisce, a sua volta, un'appoggiatura del Do successivo (armonia di Fa maggiore con ritardo di quarta e sesta, battuta 12).

A seguire, la melodia, pur nella sua cantabilità, si sviluppa in quartine di semicrome (spesso con la prima nota articolata da punto chiodato) o in divertimenti di terzine e quartine di biscrome, talvolta sotto legatura ed altre in picchiettato ('coup d'archet articulé'); si presenta ricca di trilli, spesso con risoluzioni in terzine già scritte (battute 19, 44), appoggiature di ogni tipo e 'coulé'.

Sia prima che dopo la riesposizione del tema nella tonalità della dominante (misura 25), alcuni incisi vengono ripetuti uguali a se stessi in battute adiacenti e sono chiaramente destinati ad essere eseguiti come se la ripetizione fosse un'eco, in piano, della prima proposta (battute 13-14, 20-21, 45,46).

Nonostante la difficoltà tecnica d'esecuzione, la presenza di numerosi abbellimenti e le fitte note di passaggio, le frasi musicali risultano sempre di ampio respiro, la pagina tutta è cantabile e distesa.

L'*Adagio* si chiude con un pedale di tonica del violino di tre battute, "sorpreso" dalle armonie della terzultima battuta e da un inatteso Sol bemolle al basso: questi elementi, insieme a due punti coronati posti sui due Fa del basso e su un Si e un Do (con trillo) di appoggiatura del violino nella penultima battuta, offrono spunto per una libera cadenza violinistica che, nell'uso dell'epoca, avrebbe sicuramente sviluppato una breve nuova proposta degli elementi principali della composizione per riaffermare e confermare con maestosità e chiarezza la tonalità d'impianto.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti: documenti biografici

[Lettres de noblesse, Février 1788], Versailles, manoscritto autografo 1788. Disponibile su: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530217052> [ultimo accesso 30.01.2024]

[Demande de décoration], Versailles, manoscritto autografo, 1788. Disponibile su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530214679> [ultimo accesso 30.01.2024]

[Certificat, 10 Vendémiaire an VI, 1 ottobre 1797], Paris, manoscritto autografo, 1797. Disponibile su: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53021770q> [ultimo accesso 30.01.2024]

### Fonti: documenti musicali

ARCANGELO CORELLI, *12 Sonate a violino e violone o cimbalo Opera V*, Gasparo Da Pietrasanta, Roma 1700.

JULIEN AMABLE MATHIEU, *Sei sonate per violino solo e basso continuo, op. I*, M.elle Bertin, Paris 1756.

JULIEN AMABLE MATHIEU, *Sei trii per due violini e basso continuo, op. II*, M.elle Bertin, Aux addresses ordinaires, Paris 1756.

JULIEN AMABLE MATHIEU, *Sei Sonate per due violini, op. III*, M.elle Bertin, Aux addresses ordinaires, Paris 1764.

JULIEN AMABLE MATHIEU, *Sei sonate per violino solo e basso continuo, op. IV*, Le Menu, Paris 1764; Lyon, Frères le Goux-Castau, 1764.

### Trattatistica e altre fonti

BROSSARD S., *Dictionnaire de Musique*, Christoph Ballard, Paris 1703.

CARTIER J. B., *L'Art du Violon*, Decombe, Paris ca. 1795-1798.

CORRETTE M., *L'Ecole d'Orphée - Méthode de violon dans le goût Français et Italien*, Boivin, Le Clerc, Paris 1738.

GALEAZZI F., *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuole applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettanti, professori di violino*, I, Pilucchi Cracas, 1791; II, Roma 1796.

GEMINIANI F., *A Treatise of Good Taste in The Art of Musick*, London 1749.

GEMINIANI F., *The Art of Playing on the Violin Opera IX*, Johnson, London 1751.

HOTTETERRE J. M., *Principes de la flute traversiere, de la Flute at Bec, et du Haut-bois*, Estienne Roger, Amsterdam 1728.

MOZART L., *I fondamenti della scuola del violino*, a cura di L.Ripanti, Edizioni Nuova Prhomos, Città di Castello 2012 (ed. orig. *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1756).

MUFFAT G., *Florilegium Secundum*, Georgij Adami Höller, Passavij 1698.

FREILLON PONCEIN J. P., *Veritable maniere d'apprendre a joüer*, Jacques Collombat, Paris 1700.

QUANTZ J. J., *On playing the flute*, a cura di E. Reilly, London 1966 (ed. orig. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752).

SAINT SEVIN J. B., DIT L'ABBÉ LE FILS, *Principes du violon*, Minkoff Reprint, Genève 1976 (ed. orig. Gerardin, Paris 1761).

TARTINI G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Stamperia del Seminario, Padova 1754.

TARTINI G., *Lettera a Maddalena Lombardini (ad una importante lezione per il suonatore di violino)*, Johnson Reprint Corporation, London 1967 (manoscritto originale, 1760).

### Letteratura musicologica

- ANTHONY J. & SAWKINS L., *Lalande [La Lande], Delalande Michel-Richard de* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15860>
- BOYDEN D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, Clarendon Press, Oxford 1990.
- BRENET M., *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*, Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft, VIII, 3, Leipzig 1970.
- BÜCKEN E., *Der galante Stil, eine Skizze seiner Entwicklung*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VI, 1923-24, pp. 418-430.
- CITRON P., *Couperin, François* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le biografie*, vol. II, UTET, Torino 1983, pp. 344-352.
- CYR M., *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*, Routledge Ashgate, Aldershot 2016.
- CONSTANT P., *Histoire du Concert Spirituel: 1725-1790*, Société Française de Musicologie, Paris 1975.
- COOPER J., *Mathieu Family* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18066>
- COTTE R. J. V., *Chrétien [Crétien, Chrestien], Jean-Baptiste*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05697>
- DE LA BORDE J. B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. III, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, Paris 1780-81, pp. 450-454.
- DE LA LAURENCIE L., *L'école française de violon de Lully a Viotti, études d'histoire et d'esthétique*, Minkoff, Genève 1971.
- FÉTIS F. J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*, Firmin Didot, Paris 1835.
- GJERDINGEN R. O., *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford 2007; trad. *La musica nello stile galante*, a cura di G.Sanguinetti, Astrolabio, Roma 2017.
- HEARTZ D., BROWN B. A., *Galant (Fr.; it. galante)* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512>
- LE BIHAN A., *Francs-maçons et ateliers parisiens de la Grande Loge de France au XVIII siècle, (1760-1795)*, Commission d'histoire économique et sociale de la Révolution française. Mémoires et documents, XXVIII, Paris, Bibliothèque National, 1973.
- LESPINARD B., *Blanchard, Antoine [Antonius] dit Esprit* in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03218>
- MATHER B. B., *Interpretation of French music from 1675-1775 for woodwind and other performers: additional comments on German and Italian music*, McGinnis & Marx Music Publishers, New York 1973.
- Mathieu, Julien Amable* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le biografie*, vol. IV, UTET, Torino 1983, p. 717.
- MATTHESON J., *Das neu-eröffnete Orchestre*, Benjamin Schiller, Hamburg 1713.
- MONTAGNIER J. P., *Bernier, Nicolas* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02876>
- NEUMANN F., *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music*, University Press, Princeton 1978.
- PACCHIONI G., *Selva di vari precetti – La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 1995.
- PETROBELLI P., *Tartini, Giuseppe* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27529>

PINAUD P. F., *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI (De Paris à Versailles: histoire et dictionnaire biographique)*, L'Univers maçonnique, Éditions Véga, Paris 2009.

SADLER G. & CHRISTENSEN T., *Rameau, Jean-Philippe* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832>

SHELDON D. A., *Galante, stile* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il lessico*, vol. II, UTET, Torino 1983, pp. 319-326.

SHELDON D. A., *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated*, «Acta Musicologica», XLVII, 2, 1975, pp. 240-270.

STOWELL R., *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

TARLING J., *Baroque string playing for ingenious learners*, Corda Music Publications, St. Albans 2000.

TAVELLA K., *Scuola del buon gusto per suonar il violino*, in ACCIAI G., GATTI E. & TAVELLA K., *Regole per ben suonare e cantare. Diminuzioni e mensuralismo tra XVI e XIX secolo*, Quaderni del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 190-204.

ZASLAW N., *L'Abbé family [Saint Sévin]* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15751>

ZASLAW N., *Leclair family* in *Grove music online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16222>



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.