

LA LINGUA ITALIANA NELLE PARTITURE MUSICALI FRA XVIII E XX SECOLO

Marco Giardini¹

1. INTRODUZIONE

Com'è generalmente noto, a partire dalle grandi elaborazioni teoriche del XVI secolo, che hanno esercitato un impatto decisivo nello sviluppo della storia della musica, l'italiano, per diversi secoli, ha assunto un ruolo di lingua veicolare in diversi ambiti legati a vario titolo con la sfera della creazione e della fruizione musicale: ciò è osservabile in prima battuta per il melodramma, autentica «invenzione» italiana, destinata a imporsi, sino a tutto il XVIII secolo, con una struttura ben codificata in tutta Europa, con libretti rigorosamente in lingua italiana. Anche in altri ambiti della produzione musicale, tuttavia, l'influenza della cultura musicale italiana a cavallo fra XVI e XVII secolo ha lasciato tracce profonde e durature, riconoscibili oltre che sul piano dell'organizzazione formale di numerosi brani a cavallo fra il XVII e il XVIII² anche nell'adozione di numerosi italianismi allo scopo di designare alcuni aspetti tecnici legati alla prassi esecutiva. Questo è precisamente l'oggetto di questo breve studio, che intende proporre un contributo allo studio del lessico musicale impiegato nelle partiture per lo studio e l'esecuzione dei brani di musica classica, per un periodo compreso fra il XVIII e il XX secolo.

Nelle pagine che seguono, ci soffermeremo su un campione significativo di partiture musicali, scelto in ragione dell'importanza dei brani da esse veicolati nella storia della musica, entrati a loro volta nel repertorio classico dei musicisti contemporanei; in particolare, verrà proposto un confronto fra le opere di alcuni autori significativi di musica da camera e musica pianistica, provenienti da aree geografiche e linguistiche ben precise (tedeschi e francesi), i quali hanno dovuto confrontarsi con un'antica terminologia italiana ereditata da generazioni di musicisti e compositori ed entrata nell'uso comune di tutti gli esecutori e gli studiosi di musica classica fino al giorno d'oggi.

¹ Master Promoitals, Università degli Studi di Milano.

² Ciò è particolarmente evidente nella cultura musicale tedesca, forse quella più debitrice, e quindi più strettamente aderente, ai modelli di derivazione italiana, a partire da Heinrich Schütz, tra i pionieri della musica polifonica tedesca, allievo a Venezia di A. Gabrielli, e suo fedele continuatore in patria, sino a Johann Sebastian Bach, autore, in età giovanile, di numerose trascrizioni da brani del repertorio veneziano, passando per l'opera altrettanto importante di Dietrich Buxtehude, il quale, nella sua produzione sacra per coro e orchestra, conserva tracce evidenti dell'influenza italiana (cfr. il *Membru Iesu Christi*).

Con questo lavoro cercheremo di rispondere alle seguenti domande:

- quali differenze sono riscontrabili fra i lemmi italiani ricorrenti nel contesto delle partiture musicali e i termini corrispondenti d'uso corrente?
- In che misura il lessico tecnico delle partiture musicali è stato manipolato per effetto di un'influenza della lingua madre dei compositori e dei musicisti che ad esso hanno fatto ricorso?
- Come si pone il rapporto fra nomenclatura tecnica italiana presente nelle partiture e quella in altre lingue (segnatamente il tedesco e il francese) adottata dai compositori?

Come si può intuire facilmente, lo studio che intraprenderemo si differenzia su alcuni punti importanti da quelli di lessicologia musicale che, negli ultimi decenni, hanno suscitato l'interesse di numerosi linguisti e storici della musica, a partire dal monumentale *LesMus*³; non ci soffermeremo infatti sull'analisi della trattatistica musicale, quanto piuttosto sulle valenze semantiche dei termini ricorrenti nelle partiture, secondo una prospettiva, quindi, che privilegia maggiormente l'aspetto «pratico» piuttosto che quello «teorico» (ricorrendo a una distinzione fondamentale risalente già all'età medievale e per la quale sono osservabili sin da quell'epoca importanti e spesso incolmabili discrasie). Un simile approccio, legato maggiormente all'esperienza dei musicisti piuttosto che alla prospettiva adottata dai musicologi da un lato o dagli storici della lingua dall'altro, potrebbe ciò nondimeno contribuire a un migliore inquadramento anche degli studi di lessicologia musicale, i quali, diffusi solo in tempi relativamente recenti, risentono forse ancora di una certa generalizzazione nell'ordinamento e nella classificazione dello sterminato repertorio lessicale venutosi a sedimentare nel corso dei secoli.

In particolare, nel corso di questo lavoro, cercheremo di ordinare lo studio del lessico tecnico musicale, rispettando una serie di sfere ben distinte sul piano della pratica musicale, che, idealmente, trovano una disposizione ben precisa all'interno della partitura musicale: ci soffermeremo quindi sulla presenza di italianismi:

- nella classificazione dei *generi musicali* (*sonata, rondò, quartetto, sinfonia, fuga*, ecc.);
- nelle indicazioni di carattere «agogico» (legate alla definizione del tempo ed entro una certa misura agli affetti, come in *Allegro, Andante, Andante espressivo, Allegro vivace*, ecc.);
- nelle indicazioni di carattere «dinamico» (*piano, forte, crescendo, diminuendo*, ecc.);
- in una serie di altre indicazioni di carattere espressivo diversamente disposte all'interno della partitura.

Le informazioni veicolate nella partitura attraverso il linguaggio verbale sono ordinate in modo tale da poter essere immediatamente riconoscibili al musicista che intenda studiare o eseguire il brano musicale.

³ Cfr. Nicolodi, Trovato, 2007. Cfr. anche Nicolodi, Di Benedetto, Rossi, 2012, nonché le tre raccolte di studi Nicolodi, Trovato, 1994, Nicolodi, Trovato, 1996 e Nicolodi, Trovato, 2000.

Intermezzo

Andantino un poco agitato

Opus 119 Nr. 2

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino un poco agitato'. The score is divided into five systems. The first system starts with a piano dynamic 'p s.v. e dolce' and includes a 'sost.' marking. The second system features a 'sf' dynamic. The third system has a 'p' dynamic and another 'sost.' marking. The fourth system includes 'fp' and 'piu p' dynamics, along with triplet and quintuplet markings. The fifth system ends with a 'pp' dynamic. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Il titolo, posto in alto con un allineamento centrato, indica il genere del brano, spesso collegato a una forma ben precisa, ovvero a un'organizzazione del materiale musicale

strutturata secondo regole codificate. Nel caso preso come esempio, si tratta di un genere libero, vincolato a regole molto generiche⁴.

In alcuni casi può comparire un'indicazione in alto a destra, dal valore puramente catalografico; non è tuttavia priva di importanza, in quanto consente sovente di individuare con precisione un singolo pezzo, vista la refrattarietà dei compositori di musica classica a dare ai propri brani un titolo diverso dalla mera indicazione del genere. Nel caso di alcuni autori, il numero d'opus (o di catalogo) assume un ruolo decisivo: Mozart, per esempio, ha scritto 4 *Sonate* in do maggiore, che non sarebbero altrimenti distinguibili in assenza del numero di catalogo che le identifica in modo inequivocabile (nel caso del noto compositore salisburghese, il KV, o Köchel-Verzeichnis, dal nome del musicologo austriaco che catalogò nel XIX secolo le sue composizioni).

Le parole poste in alto a sinistra, generalmente in grassetto e in tondo, forniscono informazioni sull'*agogica* del brano⁵, ovvero sul Tempo (termine dalle numerose accezioni in ambito musicale⁶) che, salvo diverse indicazioni all'interno della partitura, dovrà essere conservato per tutta l'estensione del brano; nel caso riportato nell'esempio, esse contengono anche indicazioni di carattere espressivo. In generale, all'interno di un singolo brano, non è così inusuale trovare cambiamenti di Tempo; essi, comunque, sono sempre indicati allo stesso modo: in tondo, sovente in grassetto e al di sopra del rigo musicale. Come prima peculiarità dell'influenza italiana nella nomenclatura musicale si possono citare quei compositori che, pur utilizzando le proprie lingue nazionali in questa sezione, indicano il ritorno al Tempo originario con la dicitura *Tempo primo* (o *Primo tempo*). Da rilevare inoltre, nei casi in cui una singola composizione risulti composta da più brani (è questo il caso, per esempio, delle *Sonate* o delle *Sinfonie*), che l'indicazione del Tempo assumerà un ruolo paragonabile a quello del titolo e del numero d'opus o di catalogo, in quanto, inserita nei programmi da concerto, identificherà i singoli brani che compongono la composizione intera.

Sempre all'interno delle indicazioni agogiche, occorre menzionare anche altri termini che però, a differenza dei primi, possono essere presenti all'interno del brano musicale, e servono a segnalare variazioni graduali del Tempo, per un periodo ben delimitato e chiaramente indicato; esse possono condurre a un cambiamento duraturo del Tempo (che verrà quindi segnalato nel modo segnalato precedentemente), ovvero alla ripresa del Tempo primo (che non verrà quindi generalmente segnalato, essendo stata la variazione solo momentanea).

Infine, le cosiddette indicazioni di carattere dinamico e di espressione: esse sono segnalate generalmente con termini scritti per esteso o abbreviati, in corsivo, per differenziarli dalle indicazioni relative al Tempo, e redatti indifferentemente sopra o

⁴ In particolare sarà riconoscibile una struttura fondamentale A-B-A, con l'esposizione di un tema (A), a cui seguono un secondo tema, di carattere più melodico ed espressivo (B) e la ripresa del tema originario (A). Si tratta della forma più semplice, sulla quale sono basate altre strutture più complesse, quali la cosiddetta forma-sonata, sulla quale vedi *infra*, p. 6.

⁵ Il termine «agogica» nell'accezione abitualmente utilizzata nella musica classica moderna è riconducibile a H. Riemann, 1884.

⁶ Il medesimo termine, infatti, può essere sinonimo di «movimento», ovvero del singolo brano posto all'interno di una medesima composizione, come una *Sonata*, una *Sinfonia*, ecc. In questi casi si potrà parlare di «primo tempo» (o «primo movimento»), «secondo tempo» (o «secondo movimento»), e così via. Nel caso in cui, per esempio, venga eseguito un solo movimento si una *Sonata*, all'interno del programma da concerto esso verrà segnalato con l'indicazione agogica che lo contrassegna (es.: «*Allegro con brio* dalla *Sonata* op. 2 n. 3 di L. van Beethoven»).

sotto le note, a seconda dello spazio disponibile sulla partitura o di specifiche esigenze (per esempio, l'accentuazione di una particolare linea melodica all'interno di un rigo nel quale siano segnate più note). In questo caso, come già segnalato precedentemente, occorre distinguere rigorosamente fra indicazioni dinamiche e indicazioni di carattere espressivo: le prime riguardano le differenze di intensità sonora, ovvero la diversa gradazione del volume delle note secondo una scala impostasi ormai a livello universale di forti e di piani⁷; le seconde, invece, attengono maggiormente alle sfumature espressive che, nelle intenzioni del compositore, dovranno essere rese in sede di esecuzione; si tratta prevalentemente di indicazioni degli «affetti»⁸ da rendere nell'interpretazione musicale.

Con questi quattro punti, abbiamo toccato le principali indicazioni che, all'interno di una partitura musicale, prevedono l'utilizzo del linguaggio verbale. Nel complesso, quindi, l'interprete che si accinga ad affrontare lo studio di un brano musicale sarà facilmente in grado di riconoscere il significato generale delle parole contenute nella partitura, riconducendole a una delle categorie menzionate poc'anzi. Egli si servirà, per i propri scopi artistici, in modo più specifico delle indicazioni di Tempo, di dinamica e di espressione, e saranno perciò quelle che occuperanno maggiormente la nostra attenzione. Dal punto di vista linguistico, tuttavia, sono di un certo interesse anche i titoli che sono stati assegnati ai principali brani del repertorio classico; è pertanto da essi che cominceremo la nostra analisi.

⁷ Queste indicazioni sono generalmente affiancate da segni grafici (gli accenti e le cosiddette «forcelle») che concorrono a differenziare ulteriormente le sfumature di carattere dinamico all'interno di un brano. L'abitudine a identificare le forcelle come equivalenti di *crescendo* e *diminuendo* non è del tutto corretta, almeno per quei compositori che facciano uso sia di questi specifici segni grafici sia delle espressioni verbali caratteristiche per segnalare un incremento o una riduzione dell'intensità sonora. Tendenzialmente, le forcelle suggeriscono una variazione dinamica più debole rispetto al *crescendo* e al *diminuendo* (l'espressione *descrescendo*, a sua volta, tende ad aggiungere al concetto di *diminuendo* un'ulteriore sfumatura espressiva, mentre lo *smorzando* presuppone, per molti compositori, oltre alla riduzione dell'intensità sonora anche un allargamento graduale del Tempo, che avvicina questa indicazione a quelle agogiche di *ritenuto* o *sostenuto*).

⁸ Il termine è mutuato dalla cosiddetta «teoria degli affetti» (*Affektenlehre*), sviluppata in area tedesca a partire dalla prima metà del XVIII secolo, e di grande importanza ai fini del nostro discorso, dal momento che grazie ad essa si è diffuso e consolidato l'utilizzo di determinati termini tecnici diventati poi «canonici» nella musica classica dei secoli successivi. Ciò vale in particolar modo per alcune espressioni di Tempo – connotate originariamente in senso «affettivo», appunto, come il già menzionato esempio di «Allegro» – e per altre indicazioni di carattere agogico. A titolo d'esempio, possono essere prese in considerazione i *Probestücke* per *Klavier* (termine con il quale è possibile riconoscere il clavicordo – strumento precursore del pianoforte, caratterizzato dalle notevoli possibilità espressive e da un timbro molto soffuso e delicato, che lo rende inadatto all'esecuzione in pubblico – e il forte-piano – il prototipo del pianoforte come lo conosciamo oggi), chiaramente concepiti da Carl Philipp Emanuel Bach (figlio di Johann Sebastian Bach, di non minore importanza nella storia della musica per il suo ruolo di intermediario fra la generazione del padre e quella del cosiddetto classicismo viennese) esplicitamente a scopo didattico per dilettanti e principianti. Le indicazioni di carattere agogiche per i 18 pezzi sono le seguenti: *Allegretto tranquillamente*, *Andante ma* [sic!] *innocentemente, con tenerezza*, *Allegro con Spirito*, *Adagio sostenuto*, *Presto*, *Poco Allegro ma cantabile*, *Andante lusingando*, *Allegro*, *Allegretto grazioso*, *Largo maestoso*, *Allegro Siciliano e scherzando*, *Allegro di molto*, *Adagio assai mesto e sostenuto*, *Allegretto, arioso ed amoroso*, *Allegro di molto*, *Adagio affettuoso e sostenuto*, *Allegro moderato*.

2. I TITOLI

In linea di massima, la scelta del titolo è meno vincolata all'utilizzo di termini italiani codificati e convenzionali, così come di parole di origine italiana, ma adattate ad altre lingue straniere. Come si diceva nel paragrafo precedente, la prassi compositiva è refrattaria al ricorso a titoli descrittivi, programmatici o «didascalici», secondo un'espressione abbastanza frequente in ambito musicale; i titoli, pertanto, si limiteranno quasi sempre all'indicazione del genere, e quindi suggeriranno sin da subito all'esecutore una particolare struttura formale, che determinerà la disposizione del contenuto musicale.

Ancora fino al XIX secolo, è osservabile un ampio ricorso da parte dei principali compositori europei a termini francesi; ciò è spiegato in buona misura dalla lunga durata e dal prestigio di alcuni generi poetici – alcuni dei quali risalenti al Medioevo – elaborati e codificati in area francofona (è questo il caso del *Rondeau*, successivamente italianizzato in *Rondò*, e in questa forma diffusosi fra XVIII e XIX secolo anche in altri Paesi europei), oppure di alcune danze, come il *menuet* (italianizzato in *minuetto* o *menuetto*), la *bourrée* (italianizzata in *borea*), la *courante* (italianizzata in *corrente*), la *gavotte* (italianizzata in *gavotta*) che giungono a imporsi anche al di fuori dei confini francesi. A motivo del «primato» francese in questo specifico ambito, sarà abituale trovare nelle raccolte di danze del periodo barocco (fra XVII e prima metà del XVIII secolo) anche l'indicazione di danze di origine e provenienza geografica diversa in forma francesizzata (come l'*allemande* – allemanda, di origine tedesca, come suggerisce il termine –, la *sarabande* – sarabanda, di origine orientale –, la *gigue* – la giga, di origine inglese –, o ancora l'*écossaise* e la più famosa *polonaise* – la scozzese e la polacca, provenienti entrambe dalle omonime regioni)⁹. Sempre a motivo del prestigio della lingua francese nella titolazione dei brani musicali, anche in ragione del suo utilizzo già ben consolidato come lingua veicolare nell'Europa del XVIII e XIX secolo, non sarà infrequente, ancora fino all'età romantica, trovare presso autori stranieri – e in particolare tedeschi – composizioni titolate in questa lingua; ciò sarà particolarmente evidente per brani dalla forma libera, meno vincolati cioè a una struttura rigorosa e talvolta caratterizzati da uno stile che rimanda all'improvvisazione. È questo, ad esempio, il caso di generi come l'*impromptu* (improvviso), esplorato da alcuni dei più grandi compositori del XIX secolo o il *nocturne* (notturno); nella stessa epoca, anche alcuni brani cosiddetti «caratteristici», o contraddistinti da un certo carattere «teatrale» o «poetico» (evocativo cioè di determinate immagini o scene) saranno intitolati in lingua francese (cfr. gli esempi delle composizioni di Schumann *Papillons*, *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes*, *Études symphoniques*, *Novelettes*)¹⁰.

Per quanto riguarda invece i titoli italiani o di derivazione italiana, essi presentano alcune caratteristiche fondamentali:

⁹ Tra la fine del XVIII secolo e il XIX secolo cominceranno inoltre a imporsi, nel repertorio musicale classico, altre danze popolari, che conserveranno il nome nella lingua originale anche al di fuori della loro area di provenienza; è questo il caso del *Waltz*, o *Walzer* di origine tedesca meridionale e austriaca (derivato a sua volta dal *Ländler*, genere di danza ripreso da diversi compositori germanofoni, da Beethoven e Schubert sino a Bruckner, Mahler e, nel XX secolo, Berg) o della *mazurka* (elevata nel repertorio classico grazie a Chopin).

¹⁰ Lo stesso compositore, nella produzione successiva, utilizzerà soltanto titoli in lingua tedesca per i propri pezzi caratteristici.

- 1) in alcuni casi, sono osservabili dei prestiti dal melodramma – destinata a diffondersi in tutta Europa come creazione tipicamente italiana –, come nell’*Aria*¹¹ o nell’*Intermezzo*;
- 2) si diffondono in Europa titoli italianizzati di forme più arcaiche, magari originate con una terminologia latina, sopravvissute fino all’età moderna per il loro prestigio (fra questi vanno certamente menzionati il *concerto* e la *fuga*) o per un loro sostanziale rinnovamento che ne ha consentito il rilancio in epoche più recenti, come per il caso della *toccata* o della *fantasia*, brani strumentali caratterizzati dal forte carattere improvvisativo¹²; sempre in un contesto strumentale legato a una certa libertà di organizzazione del materiale musicale, sorgerà anche il genere della *sonata*, destinato poi, a differenza della toccata e della fantasia, a subire un processo di «normalizzazione» (la cosiddetta «forma-sonata») che darà luogo a una quantità straripante di brani musicali nel repertorio cameristico e sinfonico del XVIII, XIX e XX secolo;
- 3) sempre nell’alveo della produzione strumentale libera, sorgono nuovi generi fra XVIII e XIX secolo, come il *divertimento* (da non confondere con il *divertissement*, un brano destinato a essere inserito all’interno di un’opera o di un balletto francesi fra XVII e XVIII secolo), il *capriccio* o lo *scherzo*, destinati a imporsi (senza alcun tentativo di traduzione in altre lingue) e in certi casi ad assumere un ruolo di primo piano nella produzione artistica del periodo romantico (come nel caso dello scherzo);
- 4) indicati in lingua italiana saranno anche quei generi musicali (spesso ispirati alla «forma-sonata» fra XVIII e XIX secolo) definiti sulla base dell’organico strumentale: l’esempio più celebre è certamente il *quartetto*, anche se non meno importanti sono il *duo* (o *duetto*, specie nella forma plurale), il *trio* e lo stesso *quintetto* (sono attestati anche il *sestetto*, il *settimino* e l’*ottetto*). In questa categoria può rientrare anche la *sinfonia* (adattata però dall’italiano in altre lingue: cfr. le varianti *symphonie*, *Symphonie*, *symphony*, ecc.), che, nel lessico musicale, ha assunto il significato specialistico di composizione per orchestra modellata con la stessa struttura formale della *sonata* (anche questa parola adattata in francese e in tedesco, ma non in inglese, dove è rimasto l’italianismo), del concerto per strumento solistico e orchestra (anche in questo caso, il termine italiano è stato conservato nella lingua inglese, ma non in francese – *concert* – e in tedesco – *Konzert*), del *quartetto* (*Quartett* in tedesco, *quartet* in inglese, *quatuor* in francese) e altre composizioni cameristiche con un simile organico strumentale.

Non si dimentichi, infine (e con questo introduciamo il prossimo paragrafo), in un numero limitato di composizioni del XVIII e del XIX secolo, l’assenza di titoli in senso stretto, che verranno allora interamente sostituiti dall’indicazione del Tempo segnata all’inizio della partitura, come già segnalato in precedenza a proposito dei singoli movimenti posti all’interno di una composizione come una *sonata* o una *sinfonia*. In questo caso, i titoli con i quali questi brani compariranno nei cataloghi (e nei programmi da concerti) saranno quasi sempre in lingua italiana. Fra i numerosi, si possono ricordare i diversi *Adagi* scritti da Mozart (fra cui anche un *Adagio e fuga*), l’*Introduzione e Allegro Appassionato* op. 92 e l’*Introduzione e Allegro Concertante* op. 134 per pianoforte e orchestra di Robert Schumann. Quasi a sintetizzare il prestigio goduto sia dal francese che dall’italiano nella titolazione musicale della prima metà del XIX secolo, conviene

¹¹ Da cui il termine *arioso*, utilizzato come indicazione agogica e/o di espressione.

¹² A questa categoria appartiene anche il *ricercare*, originatosi nel XVI secolo, che però confluirà interamente nella toccata. Con lo stesso nome si intende un genere musicale polifonico, dalla struttura formale molto rigorosa, che però non riuscirà a sopravvivere dopo il XVII secolo. Sorte analoga subiranno altri generi polifonici di carattere strettamente vocale, come il *mottetto* e il *madrigale*.

menzionare il famoso *Andante spianato et Grande Polonaise brillante* op. 22¹³ per pianoforte (originariamente per pianoforte e orchestra) di Chopin.

3. LE INDICAZIONI DI TEMPO O AGOGICHE

Con le indicazioni di Tempo o di carattere agogico ci troviamo dinanzi a una massiccia presenza di lessico musicale italiano travasato anche nelle altre lingue europee. In questa sezione andranno in primo luogo considerate, come detto nel paragrafo iniziale, quelle indicazioni, scritte generalmente in grassetto e comunque convenzionalmente sempre in tondo, poste all'inizio del brano, oppure, in taluni casi, nei momenti in cui la partitura registra un cambiamento significativo del contenuto musicale¹⁴. All'interno di questa categoria, occorre inserire anche tutta una serie di altre indicazioni, generalmente scritte in corsivo, molto somiglianti, nell'aspetto grafico, a quelle dinamiche o di espressione – a cui si avvicinano anche per la loro disposizione variabile (sopra o sotto le note, o addirittura in mezzo alle due righe accorpate, come nel caso delle partiture per pianoforte) all'interno della scrittura musicale, come *ritardando*, *ritenuto*, *rallentando*, *calando*, *stringendo accelerando*, ecc. (spesso indicate in modo abbreviato: *rit.*, *rall.*, *accel.*, ecc.)¹⁵.

Ma passiamo in rassegna con ordine le principali indicazioni agogiche presenti in lingua italiana universalmente ammesse anche da parte di compositori e musicisti stranieri.

Tra quelli che, per convenzione, potremmo chiamare «tempi fondamentali», vanno annoverati, in ordine crescente di velocità: *Largo*, *Grave*, *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*¹⁶ e *Presto*¹⁷. Mano a mano che si passerà dal *Largo* al *Presto*, la pulsazione fondamentale che sta alla base di tutta la struttura metrica del brano musicale (salvo cambiamenti esplicitamente indicati con un cambio di Tempo nel corso della partitura) sarà più o meno rapida. Nonostante certe convenzioni impostesi con la diffusione del

¹³ L'indicazione del tutto inconsueta «Andante spianato» (che non si ritroverà più in altre composizioni del repertorio pianistico e cameristico) è probabilmente da ricondurre all'influenza operistica di Bellini, al cui stile melodico Chopin trasse in parte ispirazione. Cfr. Rosen, 2012: 190.

¹⁴ L'*Intermezzo* op. 119 n. 3 di Brahms la parte centrale viene introdotta dall'indicazione *Andantino grazioso*; successivamente, il ritorno al tema iniziale è indicata con la dicitura *Tempo primo*.

¹⁵ Si possono altresì trovare queste indicazioni accompagnate da *poco a poco* (come per le variazioni graduali di carattere dinamico: *crescendo*, *diminuendo*, ecc.) o *sempre più*.

¹⁶ Nonostante alle sue origini *Allegro* avesse sicuramente un contenuto affettivo ben determinato, nel linguaggio musicale moderno esso ha subito un processo di risemantizzazione, e ha finito per assumere un'accezione completamente diversa, di carattere convenzionale. Non è affatto infrequente trovare questa indicazione per brani fra i più tragici e drammatici del repertorio musicale. A titolo di esempio, il *Dies irae* del *Requiem* di Mozart è un *Allegro assai*, il primo movimento dell'8^a *Sinfonia* di Schubert (la cosiddetta «Incompiuta»), fra i più lugubri dell'intero repertorio sinfonico, è un *Allegro moderato*, e anche il primo movimento del Quartetto *Der Tod und das Mädchen* (*La morte e la fanciulla*) dello stesso autore è un *Allegro*...

¹⁷ I primi tre di questa scala sono sicuramente considerati tempi lenti, gli ultimi due tempi veloci. A seconda della diversa sensibilità musicale e del contesto nel quale vengono utilizzati, *Andante* e *Moderato* possono essere annoverati fra i tempi lenti, oppure possono essere considerati come tempi intermedi fra quelli lenti e quelli veloci.

metronomo a partire dal XIX secolo¹⁸, non è realmente possibile fissare con precisazione una durata precisa per ognuno di questi tempi (così come dei tempi derivati, di cui si farà menzione fra poco): essi devono essere intesi in senso meramente indicativo, tanto più che, in sede di esecuzione musicale, l'effettiva definizione del tempo deve tener conto di tutta una serie di variabili, legate alle condizioni dell'ambiente (acustica, sala umida o secca, grande o stretta, al chiuso o all'aperto, ecc.) e, in certi casi – come quello del pianoforte o dell'organo –, degli stessi strumenti (potenza, peculiarità timbriche, loro collocazione all'interno della sala, ecc.).

Oltre a questi tempi fondamentali, abbiano tutta una serie di varianti, alcune delle quali di non minore importanza: fra queste, le più importanti sono *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro moderato*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro molto* (o *Allegro assai*)¹⁹, *Prestissimo*.

A questi tempi fondamentali e derivati si aggiungono sovente ulteriori specificazioni che avvicinano questo tipo di indicazioni agogiche a quelle di espressione; non sarà pertanto affatto infrequente imbattersi in diciture quali *Adagio espressivo*, *Andante sostenuto*, *Allegro maestoso*, *Allegro vivace*, *Allegro con brio*, *Presto con fuoco*, così come molte altre combinazioni²⁰. In taluni casi, anche a distanza di secoli dalle composizioni direttamente influenzate dalla *Affektentheorie* di epoca tardo-barocca²¹, assistiamo a indicazioni agogiche di carattere puramente affettivo ed espressivo, completamente slegate dalle indicazioni convenzionali di tempo.

A questo riguardo, vale la pena proporre alcuni esempi. Alcuni di essi tendono a fissarsi nella prassi: è il caso di *Vivace*, o *Vivo*, di *Maestoso* (originariamente accostati a un *Allegro*), o ancora di *Grazioso*. Nell'*Intermezzo* op. 119 n. 3 di Brahms, l'indicazione agogica è *Grazioso e giocoso*, che, di fatto, nell'esecuzione darà luogo a un tempo *Allegro* (anche se quest'ultima dicitura non è mai esplicitata sulla partitura). Da notare che nel brano precedente, compariva l'indicazione *Andantino grazioso*, in quello che, quindi, non poteva certamente essere un tempo veloce. Più in generale, sono molto emblematici i Tempi dei brani che compongono la raccolta dei 4 *Klavierstücke* op. 119: 1. *Adagio*; 2. *Andantino un poco agitato – Andantino grazioso – tempo primo*; 3. *Grazioso e giocoso*; 4. *Allegro risoluto*; in quest'ultimo pezzo, la celebre *Rapsodia* in mi bemolle maggiore, il termine *grazioso* compare come pura indicazione di espressione (e non, quindi, agogica) all'inizio della parte centrale, più distesa e cantabile. Dello stesso autore, cfr. le indicazioni di tempo dei 6 *Klavierstücke* op. 118: 1. *Allegro non assai, ma molto appassionato*; 2. *Andante teneramente*; 3. *Allegro energico*; 4. *Allegretto un poco agitato*; 5. *Andante*; 6. *Andante, largo e*

¹⁸ Secondo le seguenti corrispondenze di massima fra indicazione agogica e indicazione del metronomo (ovvero dei battiti per minuto): *Largo* 40-60; *Larghetto* 60-66; *Adagio* 66-74; *Andante* 76-108; *Moderato* 108-120; *Allegro* 120-168; *Presto* 168-200; *Prestissimo* 200-208.

¹⁹ È entrato nella prassi musicale – rispettata anche da compositori italiani o che conoscevano perfettamente l'italiano! – indicare *molto* (o *assai*) in funzione di avverbio posposto al termine che esso accompagna: così si avrà quasi sempre *Allegro molto* o *Adagio molto*, e ben raramente *Molto allegro* o *molto adagio*.

²⁰ In taluni casi, il compositore rinuncia a fornire una precisa indicazione di tempo, lasciando presupporre che esso sia deducibile dal contenuto musicale medesimo. In questi casi, non mancano esempi di *Tempo giusto* (cfr. *l'Impromptu* op. 51 di Chopin; si può anche trovare un *Allegro giusto*, come nel primo movimento della *Sonata* op. postuma 143 di Schubert), o, nel caso di danze, *A tempo di valzer*, *A tempo di mazurka*, ecc. Si tenga presente che, ancora fino alla metà del XVIII secolo, non era invalsa la prassi di fornire indicazioni agogiche all'inizio di un brano: entro una certa misura, l'interprete aveva libertà di esecuzione sotto questo profilo, ma sempre entro una serie di regole (armoniche, contrappuntistiche, ecc.) molto rigorose da osservare.

²¹ Per la quale si rimanda alla nota 7.

*mesto*²², e quelle per le *6 Fantasien op. 116*: 1. (*Capriccio*) *Presto energico*, 2. (*Intermezzo*) *Andante*, 3. (*Capriccio*) *Allegro passionato*, 4. (*Intermezzo*) *Adagio*, 5. (*Intermezzo*) *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, 6. (*Intermezzo*) *Andantino teneramente*, 7. (*Capriccio*) *Allegro agitato*. Interessanti anche, per un periodo anteriore, le indicazioni dei movimenti dei due *Trii* per violino, violoncello e pianoforte di Mendelssohn: 1. *Molto allegro ed agitato*; 2. *Andante con moto tranquillo*; 3. *Scherzo: Leggero e vivace*; 4. *Finale: Allegro appassionato* per l'op. 49; 1. *Allegro energico e con fuoco*; 2. *Andante espressivo*; 3. *Scherzo: Molto allegro quasi presto*; 4. *Finale: Allegro appassionato*. Anche per il periodo del classicismo viennese, che pure sotto certi aspetti adotta una maggiore sobrietà nel ricorso a indicazioni espressive nella definizione iniziale del Tempo, non mancano esempi emblematici: Mozart – che era stato allievo di Carl Philipp Emanuel Bach – non esita a ricorrere, nella *Sonata* in si bemolle maggiore K 281 per pianoforte, alla dicitura *Andante amoroso*, e Beethoven indicherà all'inizio del secondo movimento del *Quartetto* op. 18 n. 1 *Adagio affettuoso e appassionato*²³; inoltre, saranno molto frequenti, nella produzione di F. J. Haydn e di Mozart (e più generalmente delle rispettive generazioni) gli *Allegri con brio*, dicitura che assumerà una certa popolarità ancora fino all'inizio del XIX secolo.

In certi casi, alcune indicazioni di carattere agogico possono conoscere una particolare «specializzazione», ed essere associate a un determinato carattere o andamento musicale, o addirittura a una determinata struttura formale. Così, l'*Andantino* (un tempo leggermente più veloce dell'*Andante*) si potrà facilmente trovare per pezzi che riproducono una sorta di marcia lenta (mentre il termine *Andante*, sebbene alle sue origini conservasse un legame con il movimento naturale della camminata umana, ha poi assunto un significato molto generico), spesso con un movimento ternario, che richiama in taluni casi l'antico genere della *Pastorale* (6/8, 8/12, 3/4)²⁴; lo *Scherzo*, genere introdotto nel XIX secolo come pezzo a sé stante, oppure inserito all'interno di una più ampia *Sonata* a 3 o 4 movimenti, è quasi sempre associato a un tempo fra l'*Allegro* e il *Presto* accompagnato da un'indicazione espressiva, spesso evocativo di uno stato d'animo brioso, appassionato o agitato²⁵; soprattutto, alcuni movimenti posti all'interno di composizioni composite, come le *Sonate*, i *Quartetti* o le *Sinfonie* conserveranno stabilmente un'indicazione agogica convenzionale: sarà così di prammatica indicare i primi e gli ultimi movimenti con un *Allegro* (con o senza ulteriori specificazioni), i secondi movimenti con un *Adagio* o un *Andante* (anche qui con o senza ulteriori sfumature espressive), mentre i *Rondò*, che conservano una notevole vitalità come pezzi staccati o all'interno delle *Sonate* e delle altre analoghe composizioni complesse ancora fino al XIX secolo, saranno generalmente indicati con un *Allegro ma non troppo*, un *Allegro moderato* o altri tempi consimili.

²² Anche il secondo movimento della *Sonata* op. 10 n. 3 di Beethoven presenta l'indicazione *Largo e mesto*.

²³ *Affettuoso*, naturalmente, va riferito al termine tedesco *Affekt*; nel linguaggio della generazione successiva, esso sarebbe stato reso con *espressivo*; cfr. *infra*, paragrafo nota 7.

²⁴ Oltre agli esempi riportati nelle dai due *Intermezzi* op. 119 nn. 2 e 3 di Brahms, cfr. il secondo movimento della *Sonata* D 959 per pianoforte di Schubert.

²⁵ Gli *Scherzi* n. 1 op. 20 e n. 3 op. 39 di Chopin sono dei *Presto con fuoco*; il terzo movimento della *Sonata* n. 1 op. 1 di Brahms (anch'esso formalmente uno *Scherzo*) è un *Allegro molto e con fuoco*, lo *Scherzo* (nuovamente terzo movimento) della *Sonata* n. 3 op. 5 dello stesso autore è un *Allegro energico e con brio*; anche l'indicazione agogica dello *Scherzo* op. 4 di Brahms, sebbene scritta in tedesco, richiama lo stesso ordine di affetti: *Rasch und feurig*, letteralmente «veloce e focoso» (quindi, equivalente di un *Allegro con fuoco* o *Presto con fuoco*).

In generale, insomma, come si è già avuto modo di affermare, l'indicazione agogica non deve essere considerata come una mera determinazione della velocità di un pezzo, ma come una prima definizione del carattere e del contenuto espressivo di un brano basata sul suo Tempo. Nella definizione musicale di Tempo, allora – nell'accezione qui presa in considerazione –, dovranno essere tenute in considerazione queste prime sfumature di carattere espressivo, che, da un punto di vista artistico, non dovrebbero consentire di cogliere in un *Allegro*, un *Andante* o un *Moderato* una mera indicazione di carattere quantitativo, quale potrebbe essere quella suggerita dal battito regolare del metronomo²⁶.

4. LE INDICAZIONI DINAMICHE

A differenza delle indicazioni agogiche, quelle dinamiche, cioè quelle destinate a precisare il volume, o l'intensità, di una o più note, possono comparire lungo tutta l'estensione della partitura; esse sono quindi più frequenti, ma anche meno differenziate, e rispetto alle prime si contraddistinguono per un ampio ricorso ad abbreviazioni convenzionalmente entrate ormai nell'uso corrente. Spesso, quelle più contratte, al punto da essere indicate con le sole iniziali, sono anche fra le più antiche a essere state introdotte nelle partiture. È questo il caso, celeberrimo, delle indicazioni di *piano* (*p*) e di *forte* (*f*), così come di tutte le loro derivate (*pp*, pianissimo; *ff* fortissimo, *mf* mezzo forte, *mp* mezzo piano, *sf*, sforzato o sforzando, *rf*, rinforzato o rinforzando, *fp* fortepiano, ecc.)²⁷. Nel caso del *piano*, del *forte* e di tutti i loro derivati, essi segnalano l'inizio di una sezione che richiede l'intensità corrispondente, fino a una diversa indicazione; va detto che non sempre la fine del *p* o del *f* è esplicitamente marcata con l'inserimento di un'altra indicazione dinamica: questo è il caso ad esempio, della ripresa del tema iniziale, oppure della ricorrenza di un determinato stilema, che non richiede una continua ripetizione dei segni, ecc. Nel caso invece dello *sforzato*, del *rinforzato* o del *fortepiano*, abbiamo a che fare con abbreviazioni riferentesi a una singola nota, o una sequenza molto ristretta di note (spesso non più di due o tre); a differenza dei precedenti, questi ultimi segni suggeriscono una variazione dinamica brusca e improvvisa, che spesso è seguita dal ritorno all'intensità precedente²⁸.

A questi segni fondamentali, si affiancano altre indicazioni non meno importanti, anch'esse abbreviate – e anch'esse convenzionalmente scritte in corsivo: le principali sono *dim.* – diminuendo e *cresc.* – crescendo, a cui bisogna aggiungere *decresc.* –

²⁶ Prima dell'invenzione dei metronomi elettronici, era prassi classificare i vari Tempi (*Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*, ecc.) sulla base della loro corrispondenza sulle diverse tacche del metronomo: cfr. *supra*, nota 17. A questa corrispondenza di massima, si sono attenuti molti compositori del XIX e del XX secolo, scrivendo nelle loro partiture, in aggiunta al Tempo, anche il battito del metronomo; va detto, però, che anche in questo caso si tratta di indicazioni di massima, utili per gli interpreti che si accingono a studiare un brano nuovo, ma non certamente per la fase esecutiva.

²⁷ Nelle loro prime apparizioni, fra XVII e XVIII secolo, il *piano* e il *forte* si presentavano come indicazioni estese, non abbreviate: solo in un secondo momento, nella seconda metà del XVIII secolo, con il loro maggiore utilizzo a causa dell'ampliamento delle risorse espressive degli strumenti – e in particolare del «forte-piano» (o pianoforte), che proprio in quegli anni cominciava a diffondersi –, esse sarebbero state apposte abbreviate. Sono presenti anche ulteriori varianti: *ppp*, *fff*, *sfp*, *psf*, ecc.

²⁸ In certi casi, tuttavia, una successione ravvicinata di *sf* o *rf* può produrre un effetto analogo al *crescendo*, ottenuto però in maniera meno graduale.

decrecendo (analogo al *diminuendo*, ma con un'ulteriore leggera sfumatura espressiva), *smorz.* – smorzando (talvolta lo si può trovare anche per esteso: è simile al *decrecendo*, ma associato in più a un piccolo allentamento del Tempo, che lo avvicina all'indicazione agogica di *sostenuto* o *ritardando*) e, utilizzato di rado, ma ben noto ai musicisti, *morendo* (analogo al *decrecendo* e allo *smorzando*, ma con una riduzione dell'intensità decisamente maggiore; più ancora dello *smorzando*, il *morendo* può in molti casi essere considerato a tutti gli effetti come un'indicazione di espressione). Come suggerisce il significato stesso delle parole e il modo gerundio con il quale esse compaiono talvolta per esteso, queste indicazioni segnalano una fase di transizione dinamica, caratterizzata da una modificazione graduale del volume, nella direzione di una riduzione (*diminuendo*) o di un ampliamento (*crescendo*) dell'intensità delle note²⁹.

Talvolta, è possibile imbattersi anche in altre indicazioni che suggeriscono ulteriori sfumature dinamiche; questo è il caso, per esempio, del *più p* o del *più f*, o ancora di altre espressioni – generalmente scritte per esteso – caratteristiche di un certo repertorio e di un certo strumento, sovente associate a una implicita sfumatura espressiva, come il *sotto voce*, o *mezza voce* (quest'ultima particolarmente amato da Chopin), o ancora il *con forza* (diverso dal *f* proprio per un'addizionale sfumatura espressiva) ed entro una certa misura anche il *marcato* o *ben marcato* (una diversa sfumatura dello *staccato*, che corrisponde a una particolare modalità di fraseggio, sulla quale si ritornerà nel § successivo, contraddistinta però da una peculiare valenza dinamica)³⁰.

In generale, le indicazioni di carattere dinamico si presentano quantitativamente in numero minore rispetto a quelle di carattere agogico e, come si vedrà, espressivo; esse, tuttavia, hanno assunto un significato molto più definito delle altre, essendo meno suscettibili di interpretazioni soggettive, dal momento che investono un parametro – il volume, o intensità delle note – in un certo senso quantificabile e misurabile. Del resto, la loro frequenza durante tutta l'estensione della partitura esige un grado di intelligibilità elevato, che consenta all'esecutore di afferrare immediatamente il loro senso all'interno del contesto nel quale esse sono poste, senza lasciare adito a confusioni o interpretazioni arbitrarie. Termini come *forte*, *piano*, *crescendo* e *diminuendo* nel linguaggio musicale hanno un significato relativamente univoco che può essere facilmente inteso anche da musicisti che non conoscano l'italiano. Il lessico utilizzato per indicare diversi stati affettivi o modalità espressiva di esecuzione richiedono al contrario una certa conoscenza della lingua, nonostante certi termini italiani siano entrati nel linguaggio corrente dei musicisti anche in altri idiomi.

5. LE INDICAZIONI DI ESPRESSIONE

Come si è già avuto modo di comprendere, le indicazioni di espressione presentano un ruolo non meno importante nell'economia della partitura. Già si è osservato in quale misura, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, con la *Affektenlehre* in Germania, le

²⁹ Nel caso di transizioni molto lunghe, della durata di diverse battute, non è infrequente trovare l'espressione *diminuendo*, o *crescendo poco a poco*, con una linea tratteggiata che si prolunga per tutta l'estensione della sezione interessata da questa variazione dinamica.

³⁰ Altre indicazioni, tutte connotate in senso sia dinamico che espressivo, sono molto meno frequenti: cfr. *strepitoso*, *fragoroso*, *feroce*, che si possono trovare nella produzione musicale di Brahms, Mussorgskij e Bartók.

partiture abbiano incominciato a giustapporre sfumature affettive all'interno dell'indicazione agogica posta all'inizio di un brano musicale; alla fine del secolo, soprattutto dopo la rivoluzione beethoveniana, si moltiplicherà la quantità di simili indicazioni di espressione poste all'interno del pezzo per marcare determinati cambiamenti di stati affettivi in porzioni più o meno ristrette, e nel XIX secolo giungeranno a consolidarsi alcuni termini che, nonostante l'ampia gamma di interpretazioni a cui essi danno adito, assumeranno, nel contesto musicale, un significato abbastanza fisso, consolidato e convenzionale.

In questa categoria, compaiono parole o espressioni piuttosto generiche, come *espressivo* (abbreviato in *espress.*) *molto espressivo* (ma anche *poco espressivo!*) *con espressione*, o *con grande espressione* (entrambi possono essere abbinati a indicazioni agogiche, come in *Andante espressivo*³¹); altri termini ricorrenti saranno *cantabile* (anch'esso spesso presente in indicazioni agogiche, come in *Adagio cantabile*), *dolce* (o *dolcissimo*: non compare mai nelle diciture di carattere agogico), *appassionato* (non necessariamente nei pezzi veloci o concitati: cfr. il secondo movimento della *Sonata* op. 3 n. 2 di Beethoven: *Largo appassionato*), *teneramente*, *semplice* (affetto di difficile decifrazione, generalmente associabile a un *poco espressivo*), *deciso*, *risoluto* (gli ultimi due termini spesso avvicinati o interscambiabili), *con sentimento* o *con molto sentimento* (analogo a *espressivo* o *con espressione*, ma con una sfumatura affettiva più marcata), *agitato* e *animato* (entrambe indicazioni associate a una variazione di tempo, anche se connotati in modo diverso)³², *con anima* (a differenza di *animato* privo di qualsiasi collegamento con variazioni di tempo, e associato a un *cantabile* particolarmente vibrante), *tranquillo* (tendenzialmente, il contrario di *agitato*), *con forza* (a volte accostato all'indicazione dinamico di *f* o *ff*, da cui si differenzia per il contenuto espressivo), *dolente* (o *con duolo*), *con fuoco* (che abbiamo già incontrato in connessione a indicazioni agogiche)³³, *scherzando* (talvolta abbreviato in *scherz.*), ecc.

A queste andrebbero aggiunti anche alcuni termini appartenenti a rigore alla sfera delle indicazioni inerenti al fraseggio, al tocco, o più generalmente alle modalità «tecniche» di emissione del suono (vedi § successivo), ma che presentano una chiara connotazione espressiva; è questo il caso di *delicato*, più spesso osservabile nella forma *delicatissimo*, utilizzato per indicare una successione di note suonate con estrema rapidità con intensità quanto più possibile ridotta. Forse ancora più ricorrente – almeno per le partiture pianistiche – è la parola *leggero* (o *leggermente*), abbastanza simile alla precedente, ma di uso più generico, e non ristretto a raggruppamenti di note estremamente veloci³⁴.

³¹ Cfr. anche l'*Intermezzo* op. 117 n. 2: *Andante non troppo e con molto [sic!] espressione*.

³² *Agitato*, a differenza di *animato*, è infatti più drammatico, e funzionale ad aumentare la tensione in un brano particolarmente concitato.

³³ In un *Impromptu* di Chopin, compare la dicitura *molto con fuoco*; ciò sembra testimoniare della «fissazione» delle indicazioni di carattere espressivo: *con fuoco* è quasi ormai diventato, nel linguaggio musicale delle partiture, un rema, non modificabile o alterabile. Questa indicazione non sembra essere imputabile a una lezione errata da parte di Chopin, che in altri punti dimostra di avere una buona conoscenza della lingua italiana, e a Parigi era a stretto contatto con alcuni compositori e operisti italiani – primo fra tutti il già menzionato Bellini.

³⁴ Sin dagli ultimi del XVIII secolo, questo termine ha conosciuto molte varianti; ancora oggi è un vezzo dei musicisti continuare a scrivere *leggero* sugli spartiti – probabilmente la più frequente delle lezioni nelle pubblicazioni musicali del XIX secolo; Beethoven (che, come vedremo, non aveva una buona conoscenza della lingua italiana) utilizza anche l'*hapax prolegomenon* *leggeramente!*

Soprattutto a partire dalla metà del XIX secolo, assistiamo anche al termine *pesante* (o *pesantemente*), associato questa volta a tempi gravi o lenti³⁵.

Nella misura in cui le indicazioni di espressione possono essere lette anche come indicazioni di fraseggio, gli affetti vengono correlati a particolari modalità di emissione del suono, ciò che rende l'interpretazione dei termini corrispondenti meno aleatoria, soggettiva e arbitraria; è questo il caso, oltre agli altri lemmi menzionati, anche di *con forza*, *deciso* e *risoluto* (associati a un'emissione del suono particolarmente rapida e incisiva), ma altresì di *teneramente*, *dolce* o *cantabile*, che prescriveranno all'esecutore un'emissione molto più controllata e morbida.

Anche in questo caso, quindi, una classificazione netta fra i diversi tipi di indicazioni verbali presenti nella partitura non appare interamente giustificata; essa può risultare utile come ordinamento della terminologia tecnica musicale, ma come abbiamo visto ormai già altre volte, i vari parametri che, attraverso il linguaggio verbale, concorrono alla definizione della partitura – tempo, dinamica, espressione e, come vedremo a breve, fraseggio – si rimandano e intrecciano vicendevolmente; quello che potrebbe risultare a un musicista straniero particolarmente ostico – la comprensione di una quantità non indifferente di termini italiani, talvolta non facilmente afferrabili – viene almeno in parte temperato dalla «fissazione» di una terminologia convenzionale, il cui contenuto intrinseco è accessibile sulla base del contesto musicale al quale esse rinviano, al pari di tutti gli altri segni posti all'interno della partitura.

6. LE INDICAZIONI DI FRASEGGIO E ALTRE INDICAZIONI VERBALI CONVENZIONALMENTE SCRITTE IN ITALIANO

Nelle partiture è possibile imbattersi in tutta una serie di altre indicazioni verbali (redatte per esteso o abbreviate) volte a segnalare altri aspetti dell'esecuzione. Fra le più importanti, bisogna qui ricordare quelle relative al fraseggio; molto importanti a questo riguardo – e molto refrattarie a qualsiasi tentativo di traduzione – i termini *legato* (sono presenti anche, soprattutto a partire dal XIX secolo, il *molto legato* e il *legatissimo*)³⁶ e *staccato* (anche qui affiancato a partire dalla stessa epoca, dal *molto staccato* e dallo *staccatissimo*). A queste due parole – e alle loro rispettive espansioni – corrispondono nella prassi editoriale consolidata due segni grafici ben definiti e riconoscibili, dallo stesso valore, che infatti prendono nome «segno di legato» (una linea continua a forma di arco – idealmente una corda che unisce più note) e «segno di staccato» (un punto, o nelle versioni più antiche un piccolo cuneo, posto sopra ogni singola nota)³⁷. Diversi compositori utilizzano talvolta sia l'indicazione grafica sia quella verbale; in linea di massima, specie quando affiancata dal segno di legato o di staccato, quest'ultima potrà essere interpretata come un rafforzativo (non sarà un caso quindi trovare l'espressione *legatissimo* o, con una ricorrenza inferiore, *staccatissimo*) e potrà anche segnalare una

³⁵ In linea di principio, inoltre, *leggero* è utilizzato per successioni di note acute, *pesante* per raggruppamenti di note basse.

³⁶ Molto frequente, sin dal XVIII secolo, la lezione *ligato*.

³⁷ Originariamente, l'indicazione di *staccato* non doveva essere molto dissimile da quella di un accento (segno grafico > sopra una nota); ancora oggi, è normale pensare a una nota staccata come a una nota leggermente accentuata. Nella prassi editoriale contemporanea, il punto posto sopra alla nota corrisponde allo *staccato*, mentre il cuneo corrisponde allo *staccatissimo*.

modalità di fraseggio funzionale a una particolare resa espressiva (*legato* e *legatissimo* potranno essere facilmente accostati a indicazioni di *espressivo*, *dolce* o *cantabile*, mentre *staccato* e *staccatissimo* potranno essere abbinati a indicazioni di *risoluto*, *deciso* o *scherzando*)³⁸. Per gli strumenti ad arco, poi, i segni di staccato potranno essere associati a un'indicazione di *pizzicato*, che consiste in una diversa emissione del suono, ottenuta non tramite lo sfregamento della corda tramite l'archetto, bensì pizzicando, appunto, la corda medesima con il dito.

Altre indicazioni verbali sono caratteristiche del particolare strumento al quale la partitura è destinata³⁹. Per fare un esempio molto rappresentativo del pianoforte, si potranno trovare le abbreviazioni *m.d.* e *m.s.* a indicare «mano destra» e «mano sinistra» (in altre occasioni ci si potrà imbattere nelle parole, sempre scritte in corsivo, *destra* e *sinistra*), in alcuni passaggi in cui la notazione non consente di afferrare immediatamente la corretta (o la migliore) disposizione delle mani sulla tastiera. In altre circostanze, si potranno trovare *sopra* e/o *sotto*, anche in questo caso riferite alla reciproca posizione delle mani (questi due termini potranno essere utilizzati nel caso in cui sia necessario effettuare un incrocio delle mani). Molto frequente, inoltre, a partire dai primissimi anni del XIX secolo, l'indicazione del *Pedale* (spesso abbreviato in *Ped*), redatto generalmente in tondo e al di sotto del rigo musicale; non mancano inoltre – sebbene siano molto più rare – altre indicazioni concernenti l'uso della pedaliera: *sordino* o *sordina* (ovvero *con sordino* o *con sordina*), o, più frequentemente, *una corda* e *tre corde*⁴⁰.

Esistono inoltre altri termini provvisti di un preciso corrispondente grafico: è questo il caso, per esempio, della *corona*, indicante un prolungamento non rigorosamente misurabile del valore di una nota (si può anche trovare il termine *lungo* o *lunga*, per prescrivere un prolungamento molto esteso, magari associato a *tenuto*).

Un posto a sé occupano poi tutte le indicazioni riguardanti la struttura formale di un brano, che un po' in tutto il repertorio classico e romantico sono segnalate in italiano; è questo, per esempio il caso di *Da capo sino al fine* (o *alla fine*)⁴¹, di *con ripetizione* o *senza ripetizione*⁴² (più anticamente, *con* o *senza replica*), di *attacca*, o *attacca subito* (a prescrivere

³⁸ Nello stesso ordine di indicazione di fraseggio, si può trovare il termine *tenuto*, che prescrive di tenere una nota per tutto la durata indicata dal valore ad essa associato. Infatti, soprattutto per gli strumenti a tastiera (ma non solo), quando non fosse esplicitamente segnato *legato*, era prassi fino al XIX secolo dimezzare la durata effettiva di una nota rispetto al valore indicato, per consentire l'emissione delle note successive. Nell'editoria musicale contemporanea, una successione di note tenute sono indicate con un trattino orizzontale posto sopra di esse.

³⁹ Gli esempi che seguono sono spesso utilizzati anche dagli editori stranieri moderni per indicare proposte interpretative o emendamenti alle partiture originali: il primato dell'italiano nel linguaggio tecnico musicale è riconosciuto anche nell'editoria contemporanea.

⁴⁰ Con *Pedale* si indica il pedale di risonanza, o il pedale di destra, utilizzato per prolungare il suono emesso dalla percussione delle corde successivamente al suo abbassamento; con *sordino* o *una corda* si intende invece il pedale di sinistra, anche chiamato «una corda», dal particolare procedimento meccanico che esso innesta, in virtù del quale il martelletto azionato dall'affondo del tasto percuote una sola (o due) delle corde associate ad esso associate. *Tre corde* indica il procedimento inverso: all'esecutore verrà allora richiesto di rilasciare il pedale di sinistra e consentire così al martelletto di percuotere tutte e tre le corde associate ai tasti.

⁴¹ L'espressione *Da capo*, entrata anche nel linguaggio quotidiano, è frequente parimenti in ambito operistico, e indica in generale la ripetizione di una parte del brano musicale, che per questa ragione non viene riscritta. Talvolta si può trovare anche *daccapo*. Si può frequentemente trovare l'abbreviazione *D.C.*, così come la parola *Fine* posta a conclusione della porzione da ripetere.

⁴² In Beethoven è frequente la lezione *repetizione*.

l'esecuzione, all'interno di una composizione composita come una *sonata* o una *sinfonia*, di un movimento senza soluzione di continuità con il precedente); si possono inoltre trovare spiegazioni più complesse, che non a caso sin dal XIX secolo compositori di lingua straniera hanno cominciato a redigere nella propria lingua, anche quando ricorressero all'italiano per tutte le altre tipologie di indicazioni⁴³.

Quest'ultima considerazione ci introduce direttamente all'ultimo paragrafo.

7. LINGUA ITALIANA E LINGUE STRANIERE

Come più sopra accennato, soprattutto a partire dal XIX secolo cominciano a diffondersi all'interno delle partiture indicazioni verbali redatte nella lingua nazionale del compositore (o dell'editore), che, in misura diversa, giungono ad affiancarsi a quelle consolidate in lingua italiana. Questo fenomeno è particolarmente evidente nel caso delle tradizioni francese e tedesca, e appare strettamente correlato alla tendenza caratteristica di quest'epoca verso l'ampliamento delle possibilità espressive correlato con una certa standardizzazione nella conformazione meccanica degli strumenti – che proprio in questo secolo cominciano a prendere la forma nella quale ancora oggi li conosciamo – e all'imporsi di alcune tendenze artistiche e culturali di più ampio respiro che si traducono anche in musica con una dilatazione delle forme «canoniche» da un lato e la diffusione di generi più liberi dall'altro, spesso di breve durata e dal contenuto espressivo molto marcato. In un'epoca di specializzazione delle scuole nazionali, e con la perdita di quella che potremmo chiamare una *koiné* musicale basata, fra le altre cose, sulla conoscenza dell'italiano, lingua veicolare della musica, la necessità di indicare convenientemente determinati stati affettivi induce molti compositori – soprattutto di area tedesca – ad affiancare e, in taluni casi, a sostituire del tutto alcune indicazioni precedentemente redatte solo in italiano.

Può essere utile a questo riguardo proporre una breve analisi di un simile fenomeno per alcuni esempi significativi in area tedesca e francese. Vedremo come, in generale, l'affiancamento o la sostituzione di parole italiane ad altre appartenenti alla lingua nazionale dei compositori riguardino principalmente le indicazioni di tempo e agogiche poste all'inizio di un brano musicale o in corrispondenza di un momento importante contraddistinto da un cambiamento di Tempo (per quanto riguarda le altre variazioni di Tempo poste nel pezzo – *ritenuto*, *accelerando*, ecc. – il fenomeno è più sporadico in ambito tedesco, molto più frequente invece in ambito francese); questo processo inoltre investe anche e soprattutto le indicazioni di espressione, sia quelle poste in aggiunta alle indicazioni agogiche o di Tempo, sia quelle staccate presenti all'interno della partitura (sebbene in misura minore); nel complesso, tranne alcuni casi piuttosto particolari del repertorio tedesco fra XIX e XX secolo, le indicazioni dinamiche restano invariate.

⁴³ La famosa *Sonata quasi una fantasia* (così il titolo originale) op. 27 n. 2 di Beethoven, popolarmente nota come «Mondschein» o «Chiaro di luna» reca all'inizio del primo movimento la seguente indicazione: «Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino [cioè, secondo la conformazione meccanica degli strumenti dell'epoca, con il pedale]».

7.1. Area tedesca

Un punto di svolta sembra essere rappresentato dalla produzione tarda di Ludwig van Beethoven, che in effetti, sotto molteplici aspetti, è il principale artefice di un drastico cambiamento dei generi musicali fino a quel momento consolidati. A partire dal 1809/1810 assistiamo, nella sua produzione, a un repentino incremento di indicazioni in lingua tedesca, mentre fino a quegli anni, lo stesso compositore si era attenuto scrupolosamente alla lingua italiana. Se in particolare prendiamo in esame le ultime *Sonate* per pianoforte – che costituiscono una sezione di fondamentale importanza all'interno di tutta la produzione beethoveniana – è possibile osservare una significativa innovazione nella *Sonata* op 81a, concepita come una successione di tre scene intitolate in tedesco (con traduzione in francese), rappresentanti la partenza (*Das Lebewohl – Les Adieux*), il periodo di assenza (*Die Abwesenheit – L'Absence*) e il ritorno (*Das Wiedersehen – Le Retour*) del dedicatario della composizione medesima, l'arciduca Rodolfo d'Austria⁴⁴. Ancora più interessanti, dal punto di vista musicale, sono le indicazioni agogiche fornite per ciascuno dei tre movimenti che compongono questa *Sonata*; infatti, se il primo movimento presenta un uso linguistico molto «conservativo» (vengono indicati due Tempi: *Adagio* e *Allegro*, e, nel corso del pezzo, compaiono indicazioni di *espressivo* e *dolce*, già utilizzate sin dalle prime opere del compositore tedesco), il secondo e il terzo movimenti presentano una novità piuttosto emblematica per quanto riguarda le indicazioni agogiche iniziali: per entrambi, infatti, la dicitura in lingua italiana, piuttosto generica, è abbinata a un'indicazione nella lingua madre, molto più dettagliata. Così, il secondo movimento sarà un *Andante espressivo*, accompagnato dalla seguente espressione in tedesco: *In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck* (letteralmente, «con movimento andante, e tuttavia con molta espressione»); il terzo movimento invece reca il termine italiano *Vivacissimamente* (rarissimo nella produzione pianistica), abbinato alla seguente espressione: *Im lebhaftesten Zeitmaße* (letteralmente, «nella misura di tempo più vivace»).

L'uso della lingua tedesca, in questa *Sonata*, è funzionale alla precisazione di ciò che evidentemente, dal punto di vista di Beethoven, la generica indicazione agogica in italiano non era in grado di esprimere; per il resto, soprattutto per quanto riguarda le indicazioni di espressione nel corso del pezzo, il compositore non si discosta dall'uso consolidato. Nelle *Sonate* successive, assistiamo a un consolidamento e a un ampliamento della lingua tedesca. Così, la *Sonata* op. 90 (anomala anche per il fatto di avere solo due movimenti) reca indicazioni agogiche esclusivamente in tedesco: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (letteralmente, «con vitalità [corrispondente a un *Vivace*] e assolutamente con sentimento ed espressione [corrispondente a un *con grande espressione*])⁴⁵ al primo movimento, *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (letteralmente «non troppo veloce ed eseguito in modo molto cantabile» [corrispondente quindi a un *Allegro ma non troppo e molto cantabile*]) al secondo. Ciò nonostante, in questa *Sonata*, le indicazioni di espressione (compreso un significativo *teneramente* al secondo movimento) rimangono saldamente in lingua italiana. Nella *Sonata*

⁴⁴ Già in precedenza Beethoven aveva assegnato a una *Sonata* per pianoforte un esplicito contenuto «programmatico»: è questo il caso della nota *Sonata* op. 13, intitolata dallo stesso compositore *Grande Sonate Pathétique*. Sia in quest'ultima che nell'opera 81a, viene confermato un certo prestigio della lingua francese nella scelta di titoli «a programma».

⁴⁵ In questo caso, l'assenza di qualsiasi indicazione in italiano è probabilmente motivata dal fatto che un *Vivace con molta espressione* doveva risultare incomprensibile e contraddittorio.

successiva op. 101, le indicazioni agogiche tornano a essere abbinare in italiano e in tedesco, ma significativamente la lingua nazionale è posta per prima, mentre quella italiana è inserita per «tradurre» nel linguaggio convenzionale la precedente⁴⁶: *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* [«un poco vivace, e col più intimo sentimento»] affiancato a un decisamente riduttivo *Allegretto, ma non troppo* per il primo movimento; *Lebhaft. Marschmäßig* [«Vivace. A tempo di marcia»] abbinato a un *Vivace alla Marcia* per il secondo; *Langsam und sehnsuchtsvoll* [«Lento e pieno di nostalgia»] accostato a un *Adagio, ma non troppo, con affetto* per il terzo; *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* [«Veloce, ma non troppo, e con decisione», corrispondente quindi a un *Allegro ma non troppo, risoluto*] affiancato da un genericissimo *Allegro* per il quarto.

Con l'eccezione della grande *Sonata* op. 106, che presenta un ritorno all'uso esclusivo della lingua italiana⁴⁷, nell'op. 109 ritorna un'alternanza di indicazioni agogiche in italiano e in tedesco. Interessante a questo riguardo il secondo (e ultimo) movimento, nella forma di un Tema con Variazioni, nel quale a ogni variazione viene assegnato un'indicazione agogica differente. Eccoli in successione:

- Tema: *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* [«Cantabile, col più intimo sentimento»] – *Andante molto cantabile ed espressivo*;
- Var. I: *Molto espressivo*;
- Var. II: *Leggiermente*;
- Var. III: *Allegro vivace*;
- Var. IV: *Etwas langsamer als das Thema* [«un po' più lento rispetto al Tema»] – *Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema*;
- Var. V: *Allegro ma non troppo*;
- Var. VI: *Tempo I del tema – Cantabile*.

Come si può osservare, il ricorso alla lingua tedesca è legato alla sottolineatura di stati affettivi ed *emotivi* particolarmente intensi («col più intimo sentimento»), precedentemente non esplorati nel repertorio pianistico, e rispetto ai quali le indicazioni convenzionali in italiano dovevano risultare insufficienti all'autore.

Con la successiva *Sonata* op. 110, assistiamo a un passaggio ulteriore in questo processo di abbinamento della lingua tedesca alla lingua italiana: compaiono infatti per la prima volta in entrambe le lingue indicazioni di tempo e di espressione poste all'interno del pezzo, e non più semplicemente all'inizio dei singoli pezzi o movimenti. Sin dalla prima battuta del primo movimento, viene indicato un *p con amabilità (sanft)*, termine raramente utilizzato anche nella stessa lingua italiana; più tardi, compare un *ritenente* (forma atipica di *ritenuto*) associato a un *zurückhaltend*⁴⁸, mentre in quello che può essere considerato un momento di transizione fra il secondo e il terzo movimento, dalle

⁴⁶ Il rovesciamento è osservabile anche nella scelta tipografica dei caratteri: in tondo e grassetto l'indicazione in tedesco, solo in corsivo quella in italiano.

⁴⁷ In compenso Beethoven le assegna un titolo in tedesco: *Große Sonate für das Hammer-Klavier*. È ben possibile che in questa alternanza giocassero anche esigenze e richieste editoriali.

⁴⁸ Non è da escludere che la forma del tutto anomala *ritenente* sia una forzatura intenzionale dell'autore per rendere in lingua italiana il concetto equivalente espresso dal termine *zurückhaltend*, il quale presenta una sfumatura espressiva molto più nitida rispetto alla parola corrispondente in italiano.

sembianze di un vero e proprio Recitativo, compaiono le seguenti due significative indicazioni: *Klagender Gesang – Arioso dolente* e, più tardi, *Ermattet, klagend – Perdendo le forze, dolente*, ciò che rappresenta un'assoluta novità. L'indicazione agogica dell'ultima parte del terzo movimento reca la seguente indicazione agogica: *L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente – Nach und nach wieder auflebend*; come già segnalato precedentemente a proposito del *ritenente*, anche in questo caso assistiamo a una forzatura della lingua italiana allo scopo di rendere un concetto non perfettamente sovrapponibile espresso in lingua tedesca⁴⁹. A questo riguardo, il termine *vivente*, non utilizzabile nel contesto delle indicazioni agogiche, al posto di *vivace* è emblematico: esso tiene conto della sfumatura di significato che esiste fra *auflebend* (associato a un'idea di «rinascita», successiva alla precedente «perdita di forze» collegata al termine *ermattet*) e *lebhaft* (utilizzato per indicare un tempo, oltre che un affetto).

Il ricorso di Beethoven a indicazioni nella propria lingua si inserisce all'interno di una tendenza caratteristica dell'area germanica, destinata a consolidarsi fra XIX e XX secolo; alcuni compositori pre-romantici e romantici giungeranno ad utilizzare in maniera sistematica indicazioni agogiche all'inizio delle proprie composizioni: Schubert vi farà ricorso per i propri *Lieder* in tedesco – per il resto del proprio repertorio adotta un atteggiamento piuttosto «conservativo» rispetto alla terminologia italiana «canonizzata»; Schumann, al contrario, giungerà a servirsi abbondantemente di indicazioni in tedesco – soprattutto nella produzione più tarda, mentre Brahms, come si è già avuto modo di osservare, propende in questo senso per un ripiegamento verso un uso pressoché esclusivo dell'italiano, che viene però ora sfruttato per esprimere sfumature affettive molto complesse e articolate. Questo «classicismo» di Brahms, soprattutto nella sua ultima fase, trova una corrispondenza anche nella sua scrittura musicale rigorosamente e fedelmente radicata nel sistema tonale ereditato dalle generazioni precedenti; anche per questa ragione, questo «ritorno all'italiano» si presenta, nonostante la fama del compositore, come un'eccezione all'interno di un panorama musicale sempre più tendente verso la valorizzazione delle peculiarità nazionali, nel quale pertanto il ricorso al tedesco nella partitura costituisce un elemento centrale. Ciò nonostante, anche nelle partiture più «germanizzate», l'italiano non arriverà mai a essere del tutto soppiantato dalla lingua nazionale, in primo luogo in tutta quella serie di segni dinamici più refrattari a qualsiasi tipo di traduzione o adattamento linguistico (a volte compaiono i termini *steigernd* per *crescendo*, o *leise* per *piano*, anche se non giungono mai a sostituire interamente le parole corrispondenti in italiano), in secondo luogo per il valore convenzionale che questa terminologia in lingua italiana ha assunto: pur essendo contraddistinta da una certa limitazione semantica rispetto alle esigenze espressive dei compositori moderni, essa garantisce una certa univocità di significato, non sempre presente nei termini di altre lingue, che pure si caratterizzano generalmente per una maggiore valenza espressiva.

⁴⁹ Curiosamente, nella successiva *Sonata* op. 111, espressioni del tutto anomale come *poco ritenente* e *poi a poi sempre più allegro* (corrispondenti a *poco ritenuto* e *poco a poco accelerando*, che lo stesso Beethoven conosceva e aveva utilizzato in composizioni precedenti) vengono riprese senza alcun ricorso alla lingua tedesca. In questa fase di estrema sperimentazione nella carriera artistica del compositore tedesco, anche l'italiano musicale sembra suscettibile di esperimenti, se non di veri e propri stravolgimenti.

7.2. Area francese

Uno sguardo alla produzione pianistica di Claude Debussy ci consente di osservare, a cavallo fra XIX e XX secolo, in uno dei momenti di massima prolificità della produzione musicale francese, un esempio rappresentativo del rapporto fra lingua italiana e lingua nazionale presente nelle partiture dei compositori d'Oltralpe.

In generale, è da notare una presenza molto più consistente di termini della lingua nazionale, un po' a tutti i livelli: dalla sfera delle indicazioni agogiche e di Tempo poste all'inizio del brano (nelle quali solo saltuariamente compaiono termini italiani) a quelle di espressione (dove però persistono alcuni termini non traducibili, come *scherzando*); anche le indicazioni di variazione di tempo (*ritenuto*, *accelerando*, ecc.) vengono sovente rese con espressioni francesi, anche se queste ultime, in vari casi, tendono, ancora una volta, ad affiancarsi a termini italiani, piuttosto che a rimpiazzarli del tutto; questa considerazione vale anche per alcune indicazioni di dinamica (in particolare in relazione alle fasi di transizione da un'intensità all'altra, mentre *p* e *f*, con tutte le loro diverse varianti, permangono in italiano), e come si è già visto i termini nella lingua nazionale aggiungono agli equivalenti italiani una dimensione espressiva assente in questi ultimi a motivo del loro carattere convenzionale (lo stesso Debussy, per esempio, è capace di utilizzare nello stesso pezzo, e magari a distanza di poche battute, il termine *retenu* e l'abbreviazione *rit.*: in entrambi i casi, prescrive un allentamento del tempo; nel primo caso, però, sebbene in maniera impercettibile, l'esecutore è indotto a collegare questa variazione più direttamente al contenuto espressivo presente nella sezione coinvolta).

Tornando a Debussy, con l'eccezione delle prime *Deux arabesques*, che ricorrono in maniera pressoché esclusiva a una terminologia italiana «classica» (con la sola eccezione dell'indicazione di espressione *p et très léger*), quasi tutti le altre sue partiture per pianoforte – e non solo – sono caratterizzati dal predominio della lingua francese. Nella famosa *Suite bergamasque*, dopo un *Prélude* senza ricorso a termini nella lingua nazionale (con l'eccezione dell'indicazione *m.g.* per «main gauche»), il *Menuet* (un *Andantino*) comincia con un *pp et très délicatement*; nello stesso brano, poi, compare un *f très soutenu*, mentre nel celeberrimo *Clair de lune*, il tempo prescritto è un *Andante très expressif*. Nello stesso brano, compaiono espressioni agogiche come *peu à peu cresc. et animé, en animant o pp morendo jusqu'à la fin*.

Ma se in questi primi pezzi per pianoforte, i termini francesi compaiono a fianco a un ricorso ancora molto ampio di indicazioni in lingua italiana, a partire dalla raccolta di tre pezzi *Pour le piano*, il francese prende decisamente il sopravvento, e l'italiano è ormai confinato a un numero molto ristretto di termini, come *dim.* e *cresc.*, oltre al *p* e al *f* con tutte le loro varianti, nonché ad altre parole come *legato* o *molto* (in relazione a *molto dim.*). Per procedere in ordine: il *Prélude* contiene, in successione, le seguenti indicazioni, agogiche ed espressive: *Assez animé et très rythmé, un peu retardé e peu à peu, reprendre le mouf* (abbreviazione per *mouvement*). Nel secondo movimento (una *Sarabande*), i termini italiani rimasti sono solo quelli abbreviati; per il resto, troviamo: *Avec une élégance grave et lente, retenu, Au mouf, animez un peu, très soutenu e plus p* (preceduto però – unica eccezione – da un *più p*). Nel terzo movimento, invece, più «italiano» anche nel titolo (una brillante *Toccata*) ricompaiono in misura predominante le indicazioni nella lingua italiana, senza però mai soppiantare del tutto quelle in francese (*peu à peu crescendo, très léger, Le double plus lent*, nonché un'indicazione molto lunga, come *les notes marquées du signe _ expressives et un peu en dehors*).

Con la raccolta successiva di tre brani, *Estampes*, il processo di «francesizzazione» è ancora più completo: il primo pezzo, *Pagodes* è un *Modérément animé*; alla terza battuta, compare, come indicazione di espressione, *délicatement et presque sans nuances*; successivamente, compaiono diciture come *Animez un peu*, *Toujours animé*, *Revenez au 1^o Tempo*, *Sans lenteur*, *dans une sonorité plus claire*, *Retenu* (affiancato nella battuta successiva a un *rit.*), mentre, verso la fine del brano, dal punto di vista dinamico, dopo un *più pp*, compaiono un *encore plus pp* e un *aussi pp que possible*. Il secondo movimento, *Soirée dans Grenade*, è un *Mouvement de Habanera*, caratterizzato all'inizio da questa indicazione espressiva: *Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*; dopo una serie di non traducibili *Tempo rubato* e *Tempo giusto*, compare un'altra novità: la sostituzione di un termine dinamico (*cresc.*) con un suo equivalente in francese. Nella seconda parte, infatti, *Très rythmé*, l'autore prescrive che si suoni *mf en augmentant beaucoup*; più tardi, il ritorno al *Tempo 1^o* è indicato *avec plus d'abandon*, mentre verso la coda del pezzo, compare due volte come indicazione agogica *léger et lointain*. Il terzo brano della raccolta, *Jardins sous la pluie*, è un *Net et vif*, nel quale, a partire dalla parte centrale, ritroviamo la peculiarità già osservata nel pezzo precedente: qui infatti ci possiamo imbattere in un *Animez et augmentez peu à peu*, a cui segue un *En se calmant*, il ritorno a un *1^o Tempo (moins rigoureux)* e successivamente (*mystérieux*); due ultime variazioni di tempo, contrassegnate da un *Rapide* e da un *Retenu*, spianano la strada al ritorno al *Tempo – en animant jusqu'à la fin*, parte finale nella quale, oltre all'intraducibile *scherzando*, compare anche un *ff éclatant*.

Un'altra raccolta di brani per pianoforte dimostra, in Debussy, il massiccio ricorso ad espressioni francesi, senza per questo che le indicazioni in lingua italiana siano mai definitivamente abbandonate: il primo movimento di *Images I*, infatti, *Reflets dans l'eau*, è un *Andantino molto (Tempo rubato)*, nella quale, dopo una pagina interamente cosparsa di altre indicazioni in italiano, è possibile imbattersi in un «conservativo» *pp poco a poco cresc. e stringendo*; ma già poche battute dopo, compare un *mesuré* e un *pp doux et expressif*; mentre verso la fine assistiamo al ritorno al *1^o Tempo (en retenant jusqu'à la fin)* e a un *Lent (dans une sonorité harmonieuse et lointaine)*. Il secondo movimento è più univocamente francese, a partire dal titolo: *Hommage à Rameau*: si tratta di un *Lent et grave (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur.)*, introdotto da un *pp expressif et doucement soutenu*; più tardi, altre indicazioni di tempo comprendono un *Commencer un peu au dessous du mou^l*, un *En animant* e un *Un peu plus lent*. Il terzo movimento, intitolato semplicemente *Mouvement*, è un *Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)*; in seguito, dopo essersi imbattuti in una dettagliata indicazione di fraseggio (*Toutes les notes marquées du signe _ sonores, sans dureté, le reste très léger mais sans sécheresse*), assistiamo a un *En augmentant (sans presser)* (indicato in tondo e grassetto, quindi alla stregua di indicazione agogica!), accompagnato da un *p le thème en valeur et soutenu*, mentre il *diminuendo* delle battute finali, dopo un *pp* conduce a un *presque plus rien*.

8. CONCLUSIONI

Da questa rapida rassegna, per forza di cose incompleta, si può trarre la conclusione che il linguaggio presente sulle partiture di musica classica presenta alcune caratteristiche fondamentali:

- 1) il ricorso alla lingua italiana è pressoché esclusivo – ad eccezione dei titoli – fino all’inizio del XIX secolo, quando compaiono indicazioni nella lingua madre dei compositori allo scopo di segnalare stati affettivi particolari, non adeguatamente evocati dal lessico tecnico consolidatosi e standardizzatosi nel corso del tempo; tuttavia, anche quando la lingua nazionale giunga a predominare – come si vede soprattutto nelle partiture francesi tra fine XIX e inizio XX secolo – l’italiano mantiene comunque un ruolo non eludibile, e tende generalmente ad affiancarsi all’idioma del compositore, piuttosto che essere da questo soppiantato;
- 2) la lingua italiana delle partiture musicali ha dei tratti molto convenzionali, con un’una nutrita presenza di risemantizzazioni che allontanano, talvolta in maniera davvero notevole, il significato dei termini tecnici da quello originario (come nel caso emblematico di *Allegro*); è in tale particolare accezione che queste parole sono state introdotte nel vocabolario delle lingua straniera come italianismi spesso non traducibili o modificabili;
- 3) il linguaggio delle partiture presenta pochi margini di modificazioni o adattamenti: il carattere fisso e standardizzato di molte parole – soprattutto nella sfera agogica ed espressiva – consente una certa univocità di significato, particolarmente apprezzata dai musicisti, che possono così facilmente afferrare il contenuto delle indicazioni verbali utilizzate sugli spartiti; in caso di indicazioni più dettagliate, soprattutto fra XIX e XX secolo, i compositori non italiani preferiscono ricorrere alla propria lingua.

Da un punto di vista linguistico, resta da capire se il linguaggio impiegato nelle partiture musicali può essere considerato come un esempio particolare di lingua speciale. La questione non è forse immediatamente risolvibile, giacché se con questo concetto si intende «una varietà della lingua dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistiche, utilizzata, nella sua interezza, da un gruppo di parlanti [...] ristretto»⁵⁰, la risposta alla nostra domanda non è univoca. Infatti, il linguaggio utilizzato nelle partiture musicali, pur condividendone alcuni aspetti, non coincide interamente con quello impiegato nella enunciazione o nell’illustrazione di principi e regole di carattere musicale o musicologico; esso sembra avvicinarsi sotto certi aspetti ai diversi codici adottati, per esempio, in ambito matematico o scientifico, dove cioè una determinata successione di segni è caricata di un significato convenzionale riconosciuto da tutti coloro che siano a conoscenza di quel codice⁵¹. Questo accostamento, tuttavia, non è interamente giustificabile, dal momento che le parole e le abbreviazioni indicate sulla partitura conservano pur sempre un valore semantico proprio, più o meno affine a quello rivestito nel linguaggio ordinario. Potremmo allora parlare di una varietà particolare della lingua speciale musicale, e più specificamente di quella varietà utilizzata per tradurre una determinata resa esecutiva; il linguaggio adottato conserverà sempre un alto tasso di imprecisione e aleatorietà, non potendo essere definite in termini precisi le numerose indicazioni di carattere agogico ed espressive, e nemmeno quelle di carattere dinamico, legate in misura variabile all’interpretazione soggettiva dell’esecutore.

⁵⁰ Berruto (1974: 68).

⁵¹ Da un altro punto di vista, il linguaggio musicale che troviamo nelle partiture rappresenta un caso interessante in cui una porzione di linguaggio verbale è stata assimilata all’interno di una notazione (quella musicale), assumendone lo stesso carattere convenzionale.

Un ultimo punto merita di essere sottolineato. Anche ammettendo il linguaggio delle partiture come una particolare varietà di lingua speciale, esso si contraddistingue per il fatto di essere stato veicolato e trasmesso fino a noi principalmente in lingua italiana, con un nocciolo duro di termini introdotti senza alcuna traduzione o adattamento nelle altre lingue straniere. Ciò è naturalmente imputabile al prestigio della cultura musicale italiana, che per un periodo molto lungo, a partire almeno dal XVI sino a tutto il XVIII secolo, ha esercitato in tutta Europa un primato indiscusso e condiviso nella trasmissione dell'arte della musica, talvolta in combinazione con altre manifestazioni artistiche, come il teatro o la poesia. La storia della musica negli ultimi secoli ha preso direzioni diverse, che hanno ridimensionato il ruolo della cultura musicale italiana rispetto ad altre correnti continentali; ciò nondimeno il debito nei confronti dell'eredità delle epoche passate è stato troppo grande perché ogni traccia di questo «primato» venisse cancellata, e ancora oggi appartiene al patrimonio di ogni musicista classico, qualunque sia la sua nazionalità, la conoscenza di un bagaglio lessicale in lingua italiana direttamente collegato all'esercizio del proprio mestiere o della propria passione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bach C. P. E. (1999), *Sämtliche Klavierwerke. Band II*, Könenmann, Budapest.
- Beethoven L. van (1980), *Klaviersonaten. Band I*, Henle, München.
- Beethoven L. van (1980), *Klaviersonaten. Band II*, Henle, München.
- Berruto G. (1974), *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna.
- Brahms J. (1976), *Drei Intermezzi Opus 117*, Henle, München.
- Brahms J. (1976), *6 Klavierstücke Opus 118*, Henle, München.
- Brahms J. (1984), *Sonaten, Scherzo und Balladen*, Henle, München.
- Brahms J. (1997), *7 Fantasien Opus 116*, Peters, Frankfurt am Main-Leipzig-London-New York.
- Brahms J. (1997), *4 Klavierstücke Opus 119*, Peters, Frankfurt am Main-Leipzig-London-New York.
- Chopin F. (1971), *Impromptus*, Henle, München.
- Chopin F. (1973), *Scherzi*, Henle, München.
- Chopin F. (1980), *Nocturnes*, Henle, München.
- Chopin F. (1998), *Andante spianato und Grande Polonaise brillante Opus 22*, Henle, München.
- Debussy C. (1901), *Pour le piano*, Fromont, Paris.
- Debussy C. (1903), *Estampes*, Durand, Paris.
- Debussy C. (1904), *Deux Arabesques, Masques et l'Isle joyeuse*, Durand, Paris.
- Debussy C. (1905), *Images*, Durand, Paris.
- Debussy C. (1905), *Suite bergamasque*, Fromont, Paris.
- Luzzi C. (2002), «Per la semantica di armonia: in margine a strumenti recenti di lessicologia musicale», in *Studi di lessicografia italiana*, XIX, pp. 67-107.
- Mendelssohn-Bartholdy F. (1977), *Trios für Klavier, Violine und Violoncello Opus 49 und 66*, München.
- Nicolodi F., Trovato P. (1994), *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze.

- Nicolodi F., Trovato P. (1996), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Cadmo, Fiesole.
- Nicolodi F., Trovato P. (2000), *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale*, Olschki, Firenze.
- Nicolodi F., Trovato P. (2007), *LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, Cesati, Firenze.
- Nicolodi F., Di Benedetto R., Rossi F. (2012), *Lemmario del lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Cesati, Firenze.
- Riemann H. (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Rahter-Kistner, Hamburg-Leipzig-St. Petersburg.
- Rosen C. (2012), *Freedom and the Arts. Essays on Music and Literature*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-London.
- Rossi F. (2011), «Musica e lingua», in *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2, pp. 933-935.
- Schubert F. (1989), *Klaviersonaten. Band I*, Henle, München.
- Schubert F. (1989), *Klaviersonaten. Band II*, Henle, München.
- Schumann R. (1977), *Carnaval Opus 9*, Henle, München.
- Schumann R. (1977), *Symphonische Etüden Opus 13*, Henle, München.
- Schumann R. (1979), *Novelletten Opus 21*, Henle, München.
- Schumann R. (2002), *Papillons Opus 2*, Henle, München.