

**Conservatorio
Felice Evaristo Dall'Abaco
Verona**

**Biennio Superiore di II livello
a.a. 2006-2007**

Scuola di strumenti antichi
Corso di
Violino Barocco e Classico
Classe del M° Enrico Parizzi

Prova finale

Louis Spohr
Opere per violino e arpa

Candidato: **Davide Monti**

Colgo l'occasione di questo semplice approfondimento per ringraziare dell'aiuto ricevuto da tutti coloro che mi sono stati e mi sono tuttora vicini nella crescita musicale e ancora di più in quella di uomo: gli insegnanti con la loro competenza, i colleghi con i loro stimoli, gli amici con la loro pazienza, ed anche parenti con la loro fiducia. Un grazie particolare va a Maria che condivide con me questo grosso progetto che oltrepassa il segno, gioca con la retorica ma scava nel profondo, e attraverso la dolce fatica del quotidiano arriva a toccare le più alte cime.

Louis Spohr

(1784 – 1859)

Sonate per violino e arpa



Sonate WoO 27 (1806)
Allegro, Andante con moto, Rondo

Sonata op. 113 (1806)
Allegro Brillante, Adagio, Rondo Allegretto

Sonata op. 114 (1806)
Allegro Vivace, Pot-Pourri

Arpa **Maria Christina Cleary**

Note tecniche al programma

Louis Spohr vive in un periodo particolarmente importante per la scuola violinistica europea, sia in ambito concertistico che in quello metodologico-educativo, assieme a personaggi del calibro di Campagnoli, Viotti, Rode, Gavinier, Fiorillo e Paganini. In questo contesto si gettano le basi della scuola moderna in contrapposizione con il percorso tecnico ed estetico del passato. È tuttavia forte la consapevolezza del ricco patrimonio delle epoche precedenti dal quale non solo è difficile emanciparsi, ma che risulta essere importante base strutturale da cui partire verso le nuove tendenze; ne è un chiaro esempio il primo esercizio proposto nel *Metodo per violino* di L. Spohr nel 5° capitolo intitolato “*Del maneggio coll’arco e delle diverse arcate*”¹, dove viene spiegata la *messa di voce*, anche se non ne viene fatta esplicita menzione.

Per questo motivo è interessante evidenziare gli elementi di contrapposizione e di concordanza tra la scuola antica, contemporanea di Spohr, e quella moderna, elementi resi espliciti dalla ricerca filologica e dall’esecuzione con strumenti storici.

Innanzitutto è importante dare alcune informazioni relative **agli strumenti** utilizzati: un’arpa Erat, single-action, della fine del 1700, ed un violino dello stesso secolo, con etichetta David Tecchler, anch’esso con un assetto del periodo classico.

Il nome di “single-action” è dato all’arpa nella quale i pedali, eseguendo “un’azione”, hanno possibilità di passare da una posizione ad un’altra e alterare la lunghezza della corda cambiando la sua intonazione di un semitono (nell’arpa moderna le posizioni sono tre).

Il violino che viene utilizzato è stato costruito probabilmente nella seconda metà del 1700 ma, come molti dei violini antichi, è stato modificato sotto diversi aspetti e fondamentalmente nella posizione del *manico* (più inclinato rispetto alla posizione antica) nonché nelle maggiori dimensioni della *catena* rispetto alle misure del periodo barocco. La scelta attuale è stata di riportarlo per quanto possibile, alle caratteristiche adeguate al suo periodo di costruzione, senza però alterarne la struttura. Quindi il violino oggi suona con *corde di budello* nei calibri storici, con una *tastiera* lunga due ottave ed una quinta, *cordiera* e *ponte* modello periodo classico, e non sono stati rimodificati né *catena* né *manico*.

L’arco utilizzato è modello di un arco classico *di transizione* del liutaio Kees Van Hemert.

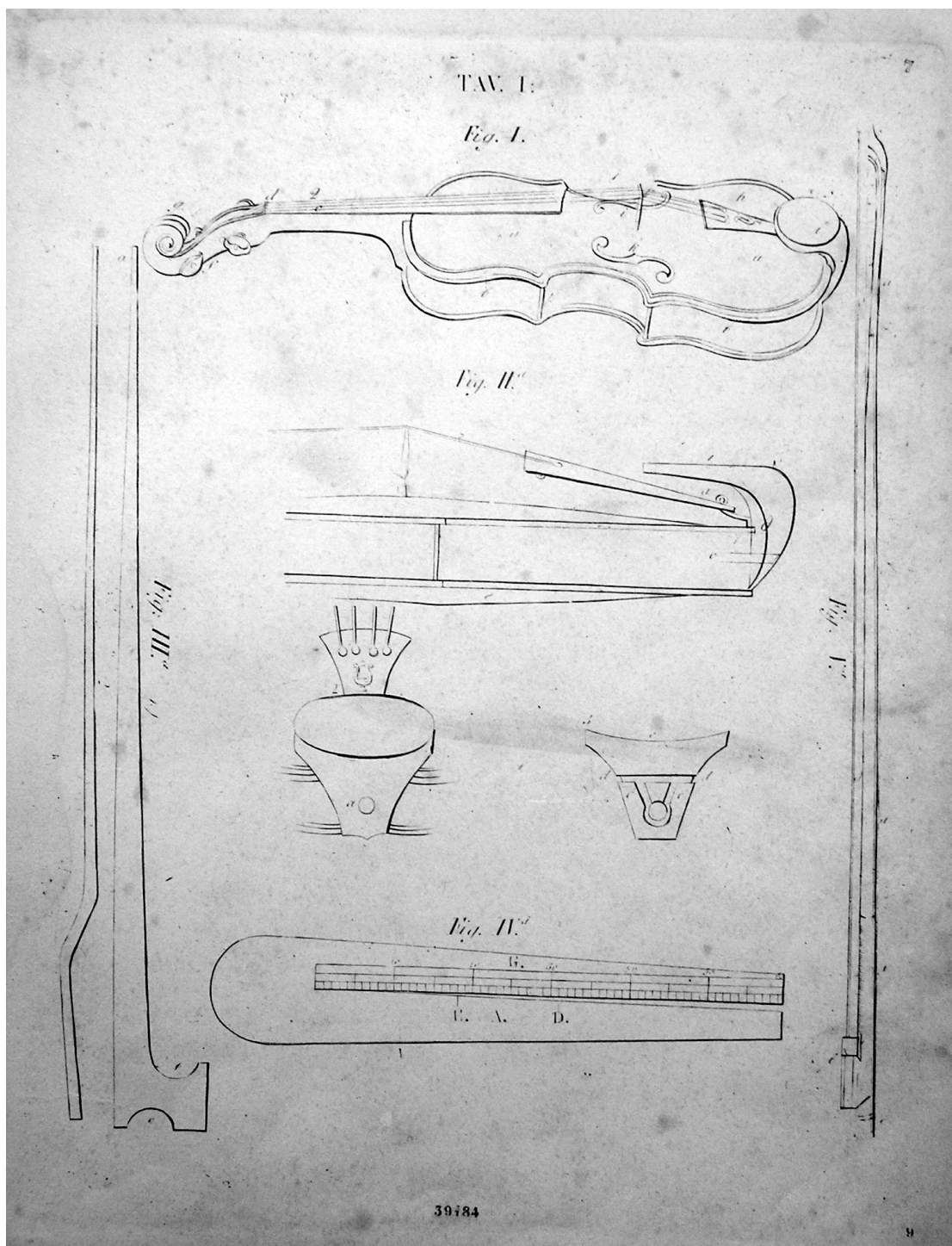
Il periodo di cui ci stiamo occupando è delicato proprio per le spinte che la liuteria riceve dalle nuove esigenze di estetica musicale.

Lo stesso Spohr, dopo aver sentito Rode suonare un suo concerto, si ritira a studiare per un anno, desideroso di imparare la nuova tecnica e poter quindi avere la stessa presenza sonora e tensione nelle frasi esposta dal violinista francese.

Per questo motivo si chiede al violino di suonare di più, di essere adeguato alle nuove sale da concerto e alla nuova esigenza di suono. Anche la tecnica fa dei passi avanti e la nascita di metodi specifici per l’apprendimento dello strumento è testimonianza di un sapere che si fa più approfondito e definito.

¹ L. SPOHR, *Metodo per violino*, Milano, Ricordi, s.d., p. 103.

All'interno di questo panorama si inserisce la nuova invenzione di Spohr: **la mentoniera**, descritta dallo stesso Spohr nel 1832 nel suo *Metodo per violino*.



Riportiamo stralci del *Metodo* nella traduzione delle Edizioni Ricordi:

Nell'inferior parte dello strumento rappresentato nella fig. 1 sopra la cordiera, osservasi un nuovo congegno da me inventato, e chiamato PORTAVIOLINO (1) la cui utilità comprovata dal decennale esperimento fattone non da me solamente ma dai numerosi miei scolari e da altri professori, mi autorizza a dirne qui alcune parole.

L'esecuzione dei pezzi di scuola nuova per violino, la quale costringe la mano a cambiare così spesso posizione, rende anche assolutamente necessario che il violino sia tenuto ben fermo col mento. Far ciò senza uno sforzo dispiacevole agli spettatori, e senza chinare soverchiamente la testa, il che è brutto a vedersi, porta con sé grandissime difficoltà, sì che si appoggi il mento a destra o a manca della cordiera, od anche precisamente sovr'essa. Corresi sempre rischio inoltre che nel rapido correre della mano sinistra dalle più alte posizioni ad altre più basse, il violino non sfugga disotto al mento, o che dal movimento dell'istrumento non venga ad essere scompigliato il regolare andamento dell'archetto. A tutti questi inconvenienti perfettamente rimedia il PORTAVIOLINO, ed oltre che assicura con facilità il saldo mantenimento del violino al suo luogo, presenta anche questo vantaggio, che il suonatore non è più costretto di appoggiare col mento sulla tavola o sulla cordiera, e di privare così quelle parti della loro oscillazione e pregiudicare la forza e la venustà dei suoni.

Procura eziandio questo congegno maggior libertà e regolarità nell'andamento dell'archetto, stantechè per esso viene il violino ad essere tenuto precisamente nel mezzo, sopra la CORDIERA, ed un po' più lontano dal viso².

In occasione di questo studio ho ritenuto utile oltre che interessante e stimolante, realizzare questo modello di *mentoniera*, e usarla nell'esecuzione dei brani. Si tratta di un pezzo unico in legno di pero, sagomato secondo le proporzioni del disegno contenuto nel *Metodo per violino*. Viene posto in posizione centrale sopra alla *cordiera*, togliendo il *bottone* a cui è legato il *cavicchio* che tiene la *cordiera*, e sostituendolo con un nuovo *bottone* in ebano fatto apposta per fissare a sé sia il *cavicchio* sia, dall'esterno, anche la *mentoniera*.

Le uniche modifiche apportate al modello descritto da Spohr (del quale peraltro non vi sono sempre indicazioni precise e specifiche) riguardano l'uso del legno di pero al posto dell'ebano, perché più facilmente lavorabile, ed il nuovo *bottone* che in questo caso è stato fissato alla *mentoniera* rendendo rigida tutta la struttura, in maniera da evitare possibili flessioni e spostamenti nel momento di maggior sforzo.

² *Ivi*, p. 13.



Per poter tenere il violino utilizzando questo nuovo supporto è necessario partire dalla postura dello strumento barocco.

Si appoggia l'orlo inferiore del fondo del violino sulla clavicola sinistra, e lo si tiene fermo comprimendolo col mento. La manca spalla s'avanza un poco e piegasi verso destra (facendo un angolo di 25 in 30 gradi) per sostenere la parte posteriore dello strumento (vedi Fig. I della Tav. 3). La mano sinistra regge il manico del violino fra il pollice e l'indice tenendolo senza forza tra la prima articolazione del pollice e la terza dell'indice, in guisa che non possa cedere fra i mentovati due diti (Vedi la mano sinistra della Fig. II Tav. 3).



La primordiale *mentoniera* potrebbe probabilmente risultare scomoda ad un violinista “moderno” perché posizionata in centro sopra alla cordiera, piccola, poco modellata sul mento e non supportata da altri elementi usati come *spalliera*, che obbligano a tenere il violino più spostato a sinistra rispetto alla posizione moderna.

È necessario quindi appoggiare il violino in maniera bilanciata tra la clavicola e la spalla, come nella tecnica antica, e poi ruotare la testa un poco, in modo da assicurare la stabilità dello strumento specialmente nei passaggi di posizione discendenti. Bisogna però tenere in considerazione che nel periodo precedente non vi era nessun supporto e di conseguenza era diversa l'idea di stabilità rispetto a quella della cultura odierna: il passaggio di posizione veniva gestito con diverse tecniche (tecnica del pollice o mento appoggiato alla tavola armonica). Per questo motivo la nuova *mentoniera* di Spohr vuole dare un aiuto più solido ad una tecnica che si basava ancora sull'abitudine alla mobilità.

Altro elemento interessante legato alla realizzazione di questo progetto è la ripresa degli **spartiti originali**, con l'obiettivo di verificare l'intenzione compositiva con la quale questi brani sono stati inizialmente concepiti.

Tale aspetto è evidentemente ancorato al tipo di strumenti utilizzati ma non solo: Louis Spohr e sua moglie Dorette fecero alcune *tournee* dal 1807 al 1821 in diverse città d'Europa³. Tali continui spostamenti suggerirono al compositore di ovviare al problema tecnico del rischio di rottura dell'arpa o delle sue corde durante il trasporto scrivendo i brani in due tonalità differenti, una per il violino (accordato con il la a 440Hz) e una per l'arpa (accordata con il la a 415 Hz, ovvero un semitono più in basso). In questo modo è possibile diminuire la tensione delle corde sulla tavola armonica dell'arpa, riducendo il rischio di rottura sia dell'arpa sia delle corde.

Questa soluzione risulta felice anche per la più efficace resa sonora dei due strumenti che si trovano a suonare in due tonalità a loro congeniali: infatti, ponendo il caso delle sonate op. 113 e 114, il violino si trova a suonare in Re maggiore, tonalità che permette l'uso di corde vuote; l'arpa suona in Mi b maggiore, tonalità efficace per la naturale prassi di accordarla con tre o quattro bemolli tra le "corde vuote", ovvero con i pedali in posizione libera. In entrambe le situazioni gli strumenti acquisiscono maggior risonanza.

Lo stesso meccanismo è applicato nella sonata WoO 27 in cui le tonalità sono Fa minore per l'arpa e Mi minore per il violino.

Così infatti si legge nell'autobiografia di Spohr:

Ich hatte die Idee, die Harfe einen halben Ton tiefer zu stimmen als die Violine. Bei der Durchfuehrung gewann ich auf doppelte Art. Denn, da die Violine praechtiger in den erhoehten Toenen klingt, die Harfe jedoch bei Pedalgebrauch am besten in den erniedrigten, erreichte ich fuer beide instrumente die guenstigsten und wirkungsvollsten Grundtoene: fuer die Violine hauptsaechlich D und G und fuer die Harfe Es und As. Ein weiterer Vorteil war der, dass bei der tieferen Stimmung der Harfe eine Saite weniger oft reissen wuerde, was in oeffentlichen Konzerten in sehr warmen Raeumen dem Harfenisten haeufig passiert und den Genuss der Zuhoeherstoert. Daher schrieb ich seit dieser Zeit alle meine Kompositionen fuer Harfe und Violine in diesen Tonunterschieden⁴.

L'utilizzo della parte originale mette anche in luce una serie di modifiche adottate nelle edizioni moderne per adeguare la scrittura alle caratteristiche dei nuovi strumenti, in particolare dell'arpa. Il primo modello trasformato appare nel

³ Tutte le indicazioni biografiche riguardanti Spohr sono state prese da:

M. WEYER, *Spohr*, in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London Macmillan, 1980, xviii, pp. 9-16.

C. BROWN, *Spohr Louis*, Groves on-line.

M. WULFHORST, *Spohr*, MGG, 2000.

⁴ *Ho avuto l'idea di accordare l'arpa mezzo tono più basso del violino. Facendo così ho ottenuto due risultati. Così come il violino suona meglio nelle tonalità con diesis, così l'arpa con i bemolli, quando i pedali sono rimossi. Quindi ho ottenuto per entrambi gli strumenti che suonassero nelle tonalità favorevoli ed efficaci: per il violino specialmente Re e Sol, e per l'arpa Mi b e La b. Un secondo vantaggio è stato che accordando l'arpa più bassa, le corde si rompessero meno frequentemente, il che succede spesso alle arpiste durante i concerti nelle sale molto calde, rovinando il piacere dell'ascolto. Da questo momento in avanti tutte le composizioni per arpa e violino le ho scritte con questa differenza di tonalità.* [traduzione mia]

1811, ad opera della fabbrica Erard di Londra, quando l'arpa, da strumento a *single-action*, diventa il moderno strumento con pedaliera a tre posizioni.

Questa evoluzione della meccanica ha “autorizzato” i revisori⁵ a cambiare molte note e fraseggi della parte originale dell’arpa, a volte per comodità e in altri casi in favore di soluzioni espressive rispondenti ai parametri estetici dei periodi successivi alla composizione dei brani in questione, fino al periodo moderno.

La sonata WoO 27 richiede di essere brevemente presentata: nasce come brano scritto per duo, violino ed arpa, ma successivamente viene aggiunta una parte per violoncello (WoO 28) e vengono modificate alcune sezioni, inserendo note doppie alla parte del violino ed un finale di dieci battute nel modo maggiore al terzo movimento. Le indicazioni riguardanti questa sonata sono contenute nell’edizione moderna Merseburger del 1984, revisionata da Folker Goethel, che riporta in partitura le note riguardanti il manoscritto originale autografo; vi sono pochi segni di diteggiatura e poche indicazioni di articolazione o dinamica che invece sono abbondanti ed approfondite negli altri due brani.

Molte edizioni dell’epoca presentano i brani già nelle due versioni, ovvero con tonalità differente e tonalità uniformate a quella dell’arpa, e in diversi casi anche con un organico variato, usando violoncello o flauto al posto del violino.

Particolare interessante è che nelle prime edizioni per i due strumenti con tonalità differenti è presente, nella parte di violino, la diteggiatura originaria utilizzata da Spohr (con qualche aggiunta e specificazione ad ogni edizione successiva), mentre nella versione con tonalità uniformata vi sono poche indicazioni in proposito, e non di rilevante importanza. Si suppone quindi che Spohr abbia suonato i brani nel primo *setting* degli strumenti e che la versione con tonalità uniformate sia stata pensata per ragioni editoriali.

Sono inoltre necessarie alcune riflessioni sulla **diteggiatura originaria**. Dall’analisi delle diverse indicazioni si possono ricavare diversi elementi significativi nella comprensione della prassi e dell’estetica del periodo, in connessione con il passato e nello sviluppo verso la tecnica moderna. Questa analisi è possibile proprio grazie al fatto che le prime edizioni delle sonate contengono già molti dettagli, e ancora molte informazioni sono annotate nel *Metodo per violino*, che Spohr pubblicò nel 1832, cui si è già fatto riferimento a proposito della *mentoniera*.

Diversi sono gli elementi su cui fare qualche considerazione:

- 1 Passaggi di posizione con lo stesso dito
- 2 La scala cromatica
- 3 L’uso del 4° dito di volta in allungamento
- 4 L’uso degli armonici
- 5 Arditezze e passaggi con funzione espressiva

1 Nella sonata op. 113 sono indicati alcuni passaggi di posizione in cui con il secondo dito si devono fare tre note di seguito, con l’evidente produzione di un effetto quasi di *glissando* (1° movimento, batt. 101, 105 e 162). Quello citato è

⁵ L. SPOHR, *Sonata Concertante op. 113 e op. 114*, Theodore Presser 1959, revisione di L. Kaufman e M. Call.

l'esempio più eclatante, ma molti sono i momenti in cui la soluzione tecnica proposta presuppone di poter sentire il portamento da una posizione ad un'altra (op. 114, 1° movimento, batt. 10, 45, 1° movimento batt. 12, ecc.). Si tratta di una tecnica che non trova molti riferimenti scritti nella trattatistica sulla prassi esecutiva, ma tali indicazioni di diteggiatura sono il chiaro esempio di una prassi poco documentata ma consueta nella cultura del periodo. Questa, che potrebbe essere una deduzione legata ad una scelta tecnica indicata in partitura, è invece – e fortunatamente – convalidata dalle abbondanti testimonianze nella II e III parte del *Metodo per violino* dello stesso Spohr: riportiamo solo alcuni stralci dalla III parte, in cui Spohr stesso spiega l'esecuzione di un *Concerto per violino* di Rode e con precisione riferisce su come eseguire alcune battute ed alcuni passaggi.

In riferimento alla prima battuta dell'Adagio si dice:

*Quello strisciare da un tono all'altro deve avere luogo non soltanto all'in su come nella prima battuta dal SOL al MI, ma ancora all'in giù come vedesi nella stessa battuta dal DO al MI, e nella battuta seguente dal SOL al MI*⁶.

Nel tempo successivo, un *Rondo*, vi è un'altra indicazione di glissando con qualche precisazione ulteriore:

*Lo strisciare da MI a LA nella quarta battuta non va eseguito troppo presto, e nel diminuire di forza conviene allontanarsi dal ponticello*⁷.

2 La diteggiatura utilizzata nella scala cromatica è quella della tecnica della successione in due posizioni consecutive dello stesso dito: 1-1-2-2-3-3-4 oppure 1-1-2-2-3-4-0 (op. 114, 1° movimento, batt. 168); nel caso di cambio di posizione sulla stessa corda si utilizza 1-2-1-2-1-2-2-3-3 (es.: op. 113, 1° movimento, batt. 155). Per fare confronti e dare riferimenti alla tecnica documentata nel periodo barocco e contemporaneo di Spohr, si può ricorrere a F. Geminiani e N. Paganini. Già Geminiani, nel suo trattato *The Art of playing on the violin*, propone l'uso di differenti diteggiature (1-1-2-3-3-4 o 1-1-2-2-3-3; oppure 1-2-3-4-1-2-3-4). Paganini, contemporaneo di Spohr, propone a sua volta una soluzione simile a Geminiani, suggerendo la soluzione 1-2-3-1-2-3-4 nelle posizioni basse e 1-2-3-1-2-3 nelle posizioni alte⁸. Nella scuola moderna si tende ad utilizzare la diteggiatura 1-2-3-1-2-3, oppure 1-2-1-2-3-4. L'uso della diteggiatura di Spohr chiede un tempo di fraseggio leggermente più lento e una particolare leggerezza nella pressione della mano sinistra sulla tastiera; di contro non concentra il passaggio di posizione solo in alcuni punti, evidenziandoli anche dal punto di vista sonoro.

3 Spesso viene utilizzato il quarto dito in allungamento, armonico o reale, che precede o segue la nota con il quarto dito in posizione normale (solitamente in III posizione). Anche questa soluzione “obbliga” ad un fraseggio più lento rispetto all'utilizzo di altre posizioni, nonché leggerezza nell'articolazione delle dita della mano sinistra (es.: op. 114, 1° movimento, batt. 83).

⁶ L. SPOHR, *Metodo per Violino*, cit., p. 180.

⁷ *Ivi*, p. 181.

⁸ F. SFILIO, *Alta cultura di tecnica violinistica*, Milano, Fratelli Bocca, 1937, pp. 29-33.

4 Si utilizzano molto spesso armonici ed in particolare quelli di primo livello (metà corda vibrante) nei passaggi al quarto dito in III posizione (come spiegato nel punto precedente): l'utilizzo è molto maggiore rispetto alla consuetudine non documentata nell'epoca barocca.

5 Alcune soluzioni testimoniano una grande padronanza e libertà nell'utilizzo dei passaggi di posizione; esempio evidente è nel *Pot-Pourri* sul Flauto Magico di Mozart (op. 114, II° movimento), alla battuta 150 e seguenti, nella variazione da suonarsi sulla quarta corda. Altra arditezza è presente alla battuta 170 in una soluzione efficace nel rendere il passaggio, utilizzando lo stesso giro di corda in due arpeggi alternati, in uno dei quali Spohr suggerisce l'utilizzo di decime.

Un altro aspetto da considerare sono i riferimenti relativi al **rubato**, elemento raramente indicato sulle partiture; infatti solitamente si trovano solo indicazioni relative al *ritardando* o eventualmente all'*accelerando*. Nelle partiture prese in esame non vi sono indicazioni specifiche in proposito; al contrario nel *Metodo per violino* sono contenuti invece molti consigli sull'esecuzione dei pezzi; il già citato *Concerto per violino* di Rode riporta le seguenti indicazioni:

La bella esecuzione vuole [...] stringere ed incalzare nei passi fuocosi ed appassionati, come nello slargare nei passi delicati e di un carattere amabile ed insinuante⁹.

E ancora...

La seconda metà della 28 e 30 battuta si eseguisca in modo, di dare alle prime note un poco più di durata che non richiede il valore reale, e di accelerare le ultime per raggiungere ancora il tempo giusto. Questo modo di eseguire chiamasi tempo rullato¹⁰.

Nelle battute 58 e 60 s'appoggia qualche poco sulla nota nona, cioè sul SOL, e s'accresce il movimento delle altre per acquistare il tempo perduto¹¹.

[...] sulle ultime crome delle battute 81 e 83 bisogna trattenersi alcun poco senza però notabilmente sbilanciare il tempo¹².

Sui trilli delle battute 71 e 73 bisogna soffermarsi alcun poco ed accelerare poi il movimento delle altre note in modo di rientrare al principio della battuta seguente nel tempo. Un soffermarsi simile abbai pur luogo sopra i FA # delle battute 78 e 79¹³

⁹ L. SPOHR, *Metodo per Violino*, cit., p. 167.

¹⁰ *Ivi*, p. 170.

¹¹ *Ivi*, p. 172.

¹² *Ivi*, p. 174.

¹³ *Ivi*, p. 183.

*Presso le tre note legate delle battute 40 e 41 e specialmente sulla prima, bisogna soffermarsi sensibilmente ed accelerare poi le tre note staccate*¹⁴.

Il tema riguardante i **segni di legatura** richiederebbe un approfondimento più vasto che non è ancora stato svolto in maniera esaustiva; tuttora si confondono, nella prassi antica come in quella moderna, i segni di legatura di frase o di suono con i segni di arcata.

Nei brani presi in esame vi sono alcuni esempi che pongono questo dubbio e suggeriscono di adottare una soluzione di arcata differente dalla legatura di frase proposta. In alcuni passaggi (es. batt. 2¹⁵) del suo *Metodo per violino*, Spohr chiede di spezzare l'arcata in punti strategici in cui è presente una legatura di fraseggio da lui stesso segnata, e, come nell'esempio indicato, addirittura riprendendo l'arcata in giù appena dopo un'altra nota in giù lunga tutto l'arco.

Anche nelle sonate prese in esame vi sono articolazioni stampate ed alcune frasi musicali che suggeriscono un'interpretazione favorevole alla compresenza di arcate di valore differenti da legature di frase.

Questo potrebbe accadere ad esempio alla battuta 14, nel 1° movimento della sonata op. 113, e ancora di più in tutte le riprese della testa del tema della sonata op. 114, 1° movimento, in cui la legatura è affiancata da due segni di accento su ognuna delle due note legate, in una frase musicale in cui la *direzione* è sul battere della battuta successiva, presupponendo un naturale inizio del tema *tiré* (arcata in giù). Questa situazione suggerisce l'utilizzo di un'arcata per nota: la prima *tiré* e la seconda *poussé*. Il significato di questo segno di legatura potrebbe essere interpretato come possibilità di non suonare le note corte e separate tra di loro, ma di portare una all'altra, marcando ognuna, con l'aggiunta, in alcuni casi nel corso della sonata, dell'effetto di piccolo *glissando* dato dal portamento (visto il salto di posizione tra la prima e la seconda nota).

Rimane comunque indiscussa la facoltà dell'interprete di decidere le arcate da utilizzare in base alla sua necessità, mantenendo il più possibile l'intenzione musicale del compositore e le regole base di applicazione della prassi esecutiva.

Spohr stesso scrive nel suo *Metodo*:

*Un'esatta applicazione delle arcate è, per la bella ed espressiva esecuzione d'un Concerto, l'accessorio più necessario di quanti si sono detti qui sopra, e questa si rende tanto più difficile non potendosi per la varietà di frasi e figure musicali stabilire delle regole ferme. Si può però regolarsi in generale colle seguenti avvertenze. 1° Nel forte ci vuole un più frequente cambiar d'arcata che non nel piano. 2° Nei passi che debbono finire con grazia e dolcezza si adopera la cavata in giù, ma per tutte le note e scale come tutte le figure che devono aumentare di forza s'impiega meglio la cavata in su. 3° La regola antica prescrive di adoperare l'arcata in sù pel levare e per le parti deboli, e l'arcata in giù nel battere e nelle parti forti della battuta*¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, p. 186.

¹⁵ *Ivi*, p. 174.

¹⁶ *Ivi*, p. 212.

Un altro argomento controverso richiede un approfondimento sul quale si vogliono dare per ora solamente indicazioni derivate dall'esperienza diretta: l'idea di **intonazione** ed il **temperamento** usato.

Le condizioni particolari nelle quali i due strumenti si trovano a suonare (due tonalità diverse) costringono ad adottare un'accordatura che abbia riferimenti comuni nonostante il *pitch* degli strumenti sia differente ($la=415$ e $la=440$): questo può sembrare un problema di difficile soluzione, ma in realtà il violino prenderà le note dall'arpa come se fosse uno strumento traspositore.

Louis Spohr e la tecnica violinistica del suo tempo si spingono all'utilizzo di molte posizioni alte, e quindi alla possibilità per il violino di "aggiustare" con le dita l'intonazione sullo strumento fisso a disposizione (in questo caso l'arpa). Per tale ragione quindi non si pone in maniera rilevante e discriminante l'utilizzo di un temperamento piuttosto che un altro. Tuttavia rimane indiscussa la possibilità, precedentemente spiegata, di far risuonare lo strumento utilizzando le vibrazioni emesse dalle corde vuote, necessariamente accordate uniformemente tra arpa e violino.

È da notare che la prassi molto comune nella cultura violinistica è quella di accordare per quinte giuste: in questo caso si sono privilegiate le quinte nella tonalità di impianto delle sonate, avvicinando le altre note invece all'altezza di quelle dell'arpa.

Vi è però un elemento che potrebbe essere discriminante nella scelta del temperamento: l'arpa posseduta da Dorette Schneider ha il sistema di chiavi settato sul temperamento equabile, e la "taratura" dello strumento non era modalità definita dal musicista, ma veniva determinata dal costruttore o liutaio che metteva mano sulla meccanica dello strumento.

Inoltre questi brani si muovono attraverso tonalità molto distanti (da Sol b maggiore, La b maggiore, Mi b maggiore, Si b maggiore, Do maggiore e minore, Re maggiore e minore, La maggiore e minore, Fa minore e maggiore...), a volte di passaggio ma a volte persistenti per diverse battute.

La nostra scelta quindi è stata di accordare l'arpa con un temperamento vicino all'equabile, consapevoli inoltre che, secondo il principio per cui la storia si muove in una direzione sola, il bagaglio culturale di cui questa musica è carica è quello del periodo precedente, ovvero un periodo in cui i temperamenti differenti erano una modalità espressiva per comunicare diversi affetti, e l'orecchio del musicista era ancora molto sensibile alla possibilità di usare le note in maniera efficace, in base all'idea di intonazione naturale e agli intenti comunicativi.

Verona, 22 Ottobre 2007

Davide Monti