INTONAZIONI

INTONAZIONI

LEOPOLD MOZART

SCUOLA FONDAMENTALE DEL VIOLINO

Seconda edizione accresciuta · Augsburg 1770

Nuova traduzione italiana criticamente rivista

Con note storico-musicali
e apparato delle varianti d'autore

AD VERITATEM

Leopold Mozart
Scuola fondamentale del violino
Edizione italiana sulla seconda edizione accresciuta
Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1770.

Nota del curatore: Luigi Gaggero
Traduzione italiana, note e apparati: Ad Veritatem

© 2026 Luigi Gaggero
per la traduzione italiana, la nota del curatore,
le note e tutti gli apparati e materiali originali.
Tutti i diritti riservati sugli apporti originali.

Ad Veritatem · Intonazioni
adveritatem.it

Prima edizione Ad Veritatem, 2026
ISBN 979-12-5831-031-7

SOMMARIO

Nota del curatore · La direzione del suono 7

Frontespizio dell'edizione del 1770 17

Dedica 19

Avvertenza alla seconda edizione 21

Prefazione alla prima edizione 23

Introduzione alla Scuola di violino 27

Capitolo I · Notazione e misura 47

Capitolo II · Il violino e la condotta dell'arco 87

Capitolo III · Tonalità, intervalli e diteggiatura 103

Capitolo IV · Regole dell'arcata 119

Capitolo V · La produzione del suono 157

Capitolo VI · Le terzine 171

Capitolo VII · Variazioni della condotta dell'arco 191

Capitolo VIII · Le applicature 227

Capitolo IX · Appoggiature e ornamenti 283

Capitolo X · Il trillo 321

Capitolo XI · Tremolo, mordente e altri ornamenti 355

Capitolo XII · Lettura ed esecuzione 377

Registro delle principali materie 399

Tabella 411

Nota al testo di questa traduzione 419

Varianti d'autore 421

Ad Veritatem · Ultime pubblicazioni 427

NOTA DEL CURATORE

La direzione del suono

Leopold Mozart e l'arte di imparare ad ascoltare

Quasi trent'anni fa, agli inizi della mia carriera musicale, ebbi l'onore di eseguire un concerto per cimbalom e orchestra di Peter Eötvös sotto la sua direzione. Avevo preparato la parte solistica e, prima delle prove, gli chiesi di ascoltarmi per una lezione. Ricordo soprattutto quanto a lungo ci soffermammo sull'articolazione: Eötvös parlava della direzione impressa a ciascun suono, della diversa natura degli accenti, ora verticali, ora orizzontali, del loro peso e del loro slancio, di quelle gradazioni quasi inesauribili attraverso le quali un gesto acquista significato nel rapporto con ciò che lo precede e con ciò che lo segue. Procedeva da una distinzione all'altra con una precisione che pareva moltiplicare la varietà delle possibilità; e alla fine, come se avesse appena ricordato una lezione ricevuta molti anni prima, concluse dicendo che tutto questo ce lo aveva insegnato «papà Leopold».

Tornato a casa, acquistai la *Scuola di violino* di Leopold Mozart. Cercavo di capire meglio quella lezione e trovai un libro, apparso per la prima volta nel 1756 e ampliato nell'edizione del 1770, nel quale il più semplice dei gesti era osservato per la quantità di conseguenze musicali che poteva avere. Un suono poteva nascere con maggiore o minore decisione, acquistare forza o lasciarla svanire; una nota poteva essere unita alla successiva, separarsene appena, oppure ricevere un rilievo inatteso all'interno della battuta, e bastava talvolta una diversa distribuzione delle arcate perché una frase, pur conservando intatte le altezze e le durate scritte, cambiasse fisionomia. Negli anni sono tornato spesso a quelle pagine, come strumentista prima e come direttore d'orchestra poi, scoprendovi sempre nuove ragioni per interrogare il rapporto fra l'intenzione musicale e i mezzi della sua realizzazione. Il gesto, naturalmente, produce il suono; ma occorre saper immaginare con sufficiente precisione il suono che si desidera e, quando lo si è prodotto, ascoltarlo con la libertà necessaria per riconoscere se abbia davvero assolto il suo compito nella frase.

È anche per questo che considero il libro di Leopold Mozart una lettura preziosa per chiunque faccia musica, indipendentemente dallo strumento che suona. Le istruzioni riguardano corde, dita, arco, accordatura e tutte le particolarità di una tecnica storicamente determinata; eppure, mentre spiega come condurre l'arco,

l'autore costringe a riflettere sulla distribuzione degli accenti, sul rapporto fra le note e i silenzi, sulla vita interna di una durata, sull'equilibrio fra la libertà di una voce e il tempo comune che consente alle altre di accompagnarla. Sono problemi che assumono forme diverse secondo la natura fisica degli strumenti, ma appartengono alla sostanza dell'interpretazione musicale. Per comprendere da dove venga un simile sguardo, e come abbia potuto prendere forma in un manuale del Settecento, bisogna però sottrarre per un momento Leopold alla luce, quasi accecante, della fama di suo figlio.

Leopold Mozart nacque ad Augusta nel 1719, figlio di Johann Georg, maestro legatore di libri. La formazione ricevuta nel collegio gesuitico di San Salvatore, dove la musica accompagnava lo studio delle lingue, della retorica, della logica e delle discipline umanistiche, contribuì a educare quella disposizione a ordinare, distinguere e argomentare che più tardi sarebbe diventata un tratto riconoscibile della sua scrittura. Nel 1737 si trasferì a Salisburgo per studiare all'università benedettina, ma lasciò presto il percorso accademico; entrò al servizio del conte Johann Baptist von Thurn-Valsassina und Taxis come domestico e violinista e, nel 1743, ottenne un posto nell'orchestra della corte arcivescovile. La carriera proseguì lentamente, fino alla nomina a vice-maestro di cappella nel 1763, senza che egli giungesse mai alla direzione suprema dell'istituzione. Rimase al servizio musicale salisburghese fino alla morte, avvenuta nel 1787: violinista, compositore, organizzatore e uomo di cappella, formatosi in una città dove musica sacra, teatro, cerimonie di corte e pratica domestica si incontravano assai più frequentemente di quanto le categorie professionali odierne possano far pensare.

In quella vita musicale la specializzazione aveva confini meno netti dei nostri. Un buon musicista doveva affrontare a prima vista una parte sconosciuta, comprendere il carattere di un'aria, trovare la misura del proprio intervento accanto a un cantante, riconoscere da un gesto il momento in cui l'insieme doveva raccogliersi o lasciar respirare una frase; doveva inoltre saper giudicare strumenti, sonorità ed esecuzioni, spesso senza il soccorso di lunghe prove. Leopold compose sinfonie, serenate, lavori sacri, concerti e musiche legate alle occasioni della corte. Oggi ne ascoltiamo una parte assai minore di quanto si legga la sua *Scuola*, e la diversa fortuna delle due attività può farle apparire estranee l'una all'altra; il trattato rivela invece, di continuo, l'esperienza del musicista che conosce la fatica delle prove, le esitazioni degli allievi, l'ostinazione dei colleghi e quel genere di errore che sulla pagina passa quasi inosservato, ma che nell'esecuzione comune compromette il senso di un'intera battuta.

Nel 1747 sposò Anna Maria Pertl; dei sette figli nati dal matrimonio sopravvissero Maria Anna, detta Nannerl, e Wolfgang, venuto al mondo nel 1756, proprio l'anno in cui Johann Jacob Lotter stampava ad Augusta il *Versuch einer gründlichen Violinschule*. La coincidenza rischia di diventare un facile emblema, ma ricorda un fatto decisivo: il maestro che scriveva per correggere gli errori dei violinisti esisteva già prima che il talento di Wolfgang gli imponesse un compito educativo senza precedenti. Il libro nasceva dall'esperienza di allievi comuni, delle loro difficoltà nel mantenere il tempo, intonare un intervallo, governare l'arco, e soprattutto della facilità con cui una destrezza appena acquisita può essere scambiata per una conoscenza solida. Nella seconda edizione, uscita nel 1770 e introdotta da un'avvertenza datata settembre 1769, affiora invece l'orgoglio del padre che ha ormai accompagnato i figli attraverso buona parte d'Europa; l'autore rimane tuttavia rivolto a chi desidera imparare e, con qualche punta di severa ironia, a chi è troppo persuaso di saper già tutto.

La *Scuola* appartiene a una stagione in cui la pratica strumentale cerca nuove forme di riflessione scritta. Francesco Geminiani pubblica a Londra *The Art of Playing on the Violin* nel 1751; Johann Joachim Quantz fa seguire nel 1752 il suo metodo per flauto traverso; nel 1753 compare la prima parte del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach. Ciascuno di questi autori risponde a esigenze proprie, e nessuno può essere ridotto al semplice precursore degli altri; tutti, però, tentano di dare parole a un sapere che si trasmetteva in larga parte per consuetudine, ascolto e imitazione, e che proprio per questo rischiava di andare perduto quando mancava un buon maestro. La notazione prescrive molto, ma non tutto: resta da capire in quale modo un segno entri nella vita della frase, quale gesto gli corrisponda e fino a dove una regola possa guidare il giudizio dell'esecutore. Leopold non inaugura da solo questo genere di domande, né è il primo ad aver scritto un metodo per violino. Lo distingue la tenacia con cui le riporta, anche quando sembrerebbe sufficiente una semplice istruzione tecnica, all'effetto musicale che l'allievo deve imparare a riconoscere.

Il titolo promette un *tentativo* di insegnamento *gründlich*: un'istruzione accurata, fondata, che cerchi di giungere alle ragioni prima di chiedere l'obbedienza ai precetti. Così, ancora prima di parlare di come si tenga lo strumento, Leopold conduce il lettore attraverso i segni della scrittura musicale — i nomi delle note e delle chiavi, i loro valori, le pause, la misura — e attraverso la distinzione fra i diversi movimenti. Una parte di questa materia appartiene inevitabilmente all'orizzonte culturale del suo secolo: vi si incontrano racconti leggendari sulle origini degli strumenti, etimologie

incerte, ricostruzioni storiche che la ricerca avrebbe poi abbandonato. Accanto a queste pagine, tuttavia, osservazioni sulla proporzione e sulla tensione delle corde, sulla costruzione del violino o sui problemi dell'intonazione mostrano un'attenzione concreta alla natura del suono. Leopold esige che il principiante conosca i fondamenti prima di ricevere il violino fra le mani, temendo che il piacere di ripetere qualche melodia a orecchio lo induca a trascurare quanto gli sarà necessario quando la memoria e l'abitudine non basteranno più.

All'inizio del trattato i segni musicali vengono presentati come stimoli rivolti alla vista, capaci di suscitare la volontà di produrre suoni determinati: fra il simbolo e l'azione è dunque chiamata in causa una volontà, non il solo riflesso di un movimento. Più avanti, quando deride i maestri che incollano lettere sulla tastiera per facilitare ai principianti il riconoscimento delle note, Leopold difende proprio la necessità di trovarle attraverso l'orecchio e l'esperienza della mano. I segni, il gesto e l'ascolto sono aspetti distinti di un'educazione che acquista senso soltanto quando riescano a collaborare.

Uno dei più grandi didatti europei del Novecento, Carl Adolf Martienssen, ha interpretato questo rapporto con particolare acutezza nel suo *L'insegnamento creativo del pianoforte*[1]. Lo interessa soprattutto il modo in cui una disposizione musicale arriva a organizzare da sé l'apprendimento, prima che una tecnica codificata la prenda interamente in carico. Attraverso i ricordi dell'infanzia di Wolfgang, Martienssen vede un bambino immerso nella musica domestica, capace di custodire nell'orecchio suoni e melodie e desideroso di ritrovarli, dapprima con la voce e poi sugli strumenti. In questa ricerca riconosce una forza anteriore alla destrezza acquisita con l'esercizio: «il primum agens», scrive, «non è l'apprendimento intellettuale, bensì il senso — il senso dell'udito, il senso del suono — nel suo attivo esercitarsi attraverso il gioco».

Nella ricostruzione di Martienssen, la grandezza pedagogica di Leopold consiste anche nella capacità di riconoscere ciò che è già vivo nel bambino e di offrirgli, al momento opportuno, un sostegno anziché un ostacolo. La curiosità di Wolfgang trova dapprima spazio per tentare e scoprire; il padre interviene poi per ordinare quell'attività, darle nomi, esempi e segni, senza toglierle l'impulso dal quale è nata. Le prime prove di composizione sono riassunte in una frase bellissima, «il bambino

[1] Carl Adolf Martienssen, L'insegnamento creativo del pianoforte, trad. italiana e cura di Luigi Gaggero, Genova, Ad Veritatem, collana «INTONAZIONI», 2026, ISBN 979-12-82328-90-6, parte I, cap. 3 («La pedagogia di Leopold Mozart»); parte IV, cap. 28 (canto ed educazione strumentale).

suona, il padre scrive»; e quando Martienssen passa al violino osserva che «le note erano soltanto stimoli, segnali per il voler udire determinati suoni». La testimonianza racconta di un Wolfgang che cerca sullo strumento ciò che ha già concepito interiormente e che, per raggiungerlo, accetta persino diteggiature irregolari. A Martienssen questi episodi suggeriscono il principio della *volontà sonora creatrice*, nel quale l'immagine uditiva, l'intenzione espressiva e il movimento corporeo non sono fasi estranee, ma momenti di un'unica attività musicale.

Il merito più originale di Martienssen è di aver riconosciuto, in quell'infanzia irripetibile, un insegnamento che non riguarda soltanto i bambini prodigio: anche in un allievo comune si può alimentare una rappresentazione sonora abbastanza viva da dare direzione alla tecnica, invece di lasciare che le mani accumulino abilità alle quali l'orecchio non sappia assegnare uno scopo. Leopold non espone in questi termini una teoria generale del rapporto fra desiderio musicale e apprendimento, e non rinuncia mai al rigore delle proprie prescrizioni. Tuttavia, quando il suo discorso entra nella materia viva dell'esecuzione, le regole chiedono continuamente di essere comprese attraverso l'ascolto: una scelta d'arcata, una diteggiatura, una variazione d'intensità acquistano valore in relazione al carattere che rendono possibile. La disciplina del gesto prepara allora una libertà più difficile, quella di giudicarlo mentre si suona.

La prima prova di questa libertà è il suono stesso. Nel capitolo V Leopold non insegna soltanto a ottenerne uno bello e uniforme, ma a dare a ogni nota una forma nel tempo. L'arco può attaccarla con decisione e accompagnarne il lento diminuire, farla crescere da un principio quasi impercettibile, disegnare entro la sua durata un aumento e un successivo allentamento, secondo un procedimento che richiama la *messa di voce* del cantante. L'esercizio deve riuscire tanto nell'arcata in giù quanto in quella in su, perché il musicista non resti prigioniero delle possibilità che gli vengono più spontanee. La velocità dell'arco, il punto di contatto con la corda, la distribuzione del peso e la continuità del movimento concorrono così a modellare un evento sonoro che ha un principio, un percorso e una conclusione. E tutto questo senza che la nota, sulla carta, abbia cambiato valore.

Qui l'insegnamento si rivolge, con particolare evidenza, anche a chi suona altri strumenti. Là dove la vibrazione può essere sostenuta e modificata per tutta la durata del suono, l'interprete interviene direttamente sul suo sviluppo; quando invece, dopo l'attacco, il suono tende naturalmente a estinguersi, la direzione musicale si manifesta nel rapporto fra gli attacchi, nella successione delle risonanze, nella disposizione dei

silenzi. Le possibilità fisiche non sono le stesse, ma ogni strumentista deve imparare a distinguere il tempo misurato dalla durata che l'orecchio avverte, l'intensità materiale dall'importanza che un evento assume nella frase, il movimento che porta a compimento un pensiero da quello che ne apre un altro. Leopold rende preziosa questa distinzione perché non la lascia nell'indeterminatezza delle belle intenzioni: la riporta, ogni volta, a ciò che realmente si può far udire.

Nei capitoli dedicati alla condotta dell'arco il medesimo problema si allarga dalla singola nota alla frase. Leopold stabilisce alcune regole per l'alternanza delle arcate e attribuisce all'arcata in giù un ruolo privilegiato nei punti forti della misura; poi ne esamina le eccezioni e, soprattutto, prende figure di note quasi identiche per sottoporle a una lunga serie di trasformazioni. Una legatura si estende o si restringe, una nota viene lasciata sola, un'altra riceve un appoggio più deciso, un gruppo viene articolato in modo diverso: cambiano l'andamento, il rilievo e talvolta il carattere di tutta la frase, mentre altezze e durate rimangono pressoché le medesime. È possibile esercitare questi modelli come una ginnastica dell'arco, e già se ne ricaverà qualcosa; ma il loro significato più profondo appare quando li si confronta ascoltandoli, finché diventi percepibile la gerarchia interna di una legatura o la continuità che può animare una successione di suoni separati.

La preferenza accordata all'arcata in giù risponde, naturalmente, anche alle condizioni fisiche dell'arco settecentesco, alla diversa disponibilità del braccio e della mano nelle due direzioni e alla qualità di suono che ciascuna poteva favorire. Sarebbe però riduttivo farne una legge automatica dell'accentuazione. Se Mozart dedica tanto spazio ai casi particolari, alle arcate da ripetere o da invertire, è perché l'ordine del gesto deve corrispondere all'ordine della musica; il punto sul quale cade un accento non dipende soltanto dalla comodità meccanica. Il violinista moderno riconoscerà in queste pagine molti principi ricevuti durante gli studi, benché l'arco, le corde e l'ideale sonoro siano profondamente mutati. Forse gli sarà meno familiare il modo ostinato con cui Leopold ne interroga le ragioni, risalendo dalla scelta pratica alla funzione che essa esercita nell'articolazione della frase.

È ciò che accade anche quando il trattato affronta gli accenti. Nel capitolo conclusivo la *nota buona*, che la posizione metrica rende naturalmente importante, non esaurisce affatto la varietà dei rilievi possibili: un passaggio armonico, una direzione melodica, un'intenzione espressiva possono richiedere che il peso cada altrove. Mozart prende in considerazione accenti posti dove non li si attenderebbe e descrive, fra l'altro, il *forte-piano* realizzato sopra un'unica nota, con un attacco

deciso dal quale la sonorità diminuisce senza interruzione dell'arco. Ciò che importa non è soltanto la quantità di forza impiegata. Un suono acquista rilievo per il luogo che occupa, per quanto trattiene l'attenzione e per il movimento che mette in moto; può essere un punto d'arrivo, oppure il principio di una nuova direzione. Due esecuzioni rispettose delle stesse altezze e degli stessi valori ritmici possono così raccontare cose musicalmente diverse.

Di altrettanta finezza è la riflessione sul tempo, disseminata in pagine che sembrerebbero destinate alla sola istruzione elementare. Il *tactus* esige una pulsazione riconoscibile e regolare, entro la quale trovino posto le suddivisioni più minute; Leopold si diverte a descrivere musicisti che, chiamati a battere il tempo, non sanno far altro che inseguire con la mano le note che odono, arrestando il gesto sulle lunghe e affrettandolo dietro alle brevi. Il ritratto è comico perché il difetto è reale: chi confonde il movimento che organizza la musica con la successione dei suoi particolari finisce col perdere il rapporto fra l'uno e gli altri.

Per Leopold, inoltre, il movimento conveniente a una composizione deve potersi riconoscere dalla composizione stessa. Le parole *Allegro*, *Adagio*, *Andante* orientano l'interprete, ma non gli risparmiano la ricerca del carattere, della misura del respiro, del peso delle figure e delle relazioni che tengono insieme una frase. La velocità considerata isolatamente dice poco; quella stessa successione di suoni che a un certo andamento prende vita può, accelerata o rallentata oltre misura, perdere la capacità di far sentire i propri rapporti. Ridurre la scelta del tempo a una cifra significa escludere dall'ascolto proprio gli elementi sui quali il giudizio dovrebbe esercitarsi. Per questo, nella prospettiva di Mozart, il rigore della pulsazione e l'intelligenza espressiva non si ostacolano: l'uno offre all'altra una misura, e l'altra impedisce che quella misura si trasformi in un'abitudine cieca.

La prova forse più sottile di tale equilibrio viene dall'arte dell'accompagnamento. Nel capitolo XII Leopold osserva che il solista può anticipare o ritardare con gusto alcune note della propria parte, mentre l'accompagnatore conserva la regolarità del movimento; se questi si mette a seguire ogni inflessione, la libertà dell'uno perde il sostegno che la rende intelligibile e l'insieme rischia di smarrire il tempo. È una concezione sorprendentemente matura del *tempo rubato*, alla quale sarebbe utile ritornare ogni volta che la libertà espressiva rischia di degenerare in arbitrio ritmico. Molti decenni più tardi, anche Chopin avrebbe insistito sulla necessità che l'accompagnamento conservasse la misura mentre la melodia si concedeva le proprie

inflessioni, opponendosi così a un modo di suonare che confonde la mobilità del canto con l'instabilità dell'intero discorso musicale.

Si comprende allora perché Mozart stimi tanto la lettura a prima vista e la capacità di accompagnare una voce o una parte concertante. L'esecuzione di un passaggio difficilissimo, preparato per settimane, può mostrare una destrezza eccezionale; rispondere bene a una musica sconosciuta, invece, suppone una prontezza di comprensione che investe la struttura, il tempo, il carattere e le responsabilità dell'esecuzione comune. È la vita stessa della cappella di Salisburgo a parlare attraverso questi consigli; saper cambiare funzione, riconoscere l'importanza di una parte apparentemente secondaria, ascoltare gli altri con la stessa cura che si dedica al proprio assolo: anche da queste capacità si misura, oggi, la maturità di un musicista.

Un discorso analogo nasce dalle pagine sulle applicature e sull'intonazione. Le indicazioni relative alla posizione della mano sinistra, all'indipendenza delle dita e al passaggio da una posizione all'altra appartengono ormai, per molti aspetti, al patrimonio comune dell'insegnamento violinistico, pur essendo cambiati strumenti, montature e abitudini esecutive. Meno facile è conservare, insieme alla regola, l'attenzione che Leopold dedica alla qualità dell'intervallo. Sul violino l'altezza non è fissata da una tastiera a tasti: va cercata e corretta nell'ascolto, in rapporto alla linea melodica, all'armonia e alle altre voci.

La lingua degli ornamenti chiede al lettore moderno un'attenzione particolare. Nel Settecento appoggiature, trilli, mordenti e molte formule indicate per mezzo di pochi segni rimandavano a consuetudini esecutive che il musicista imparava ascoltando, confrontando e giudicando; la dimensione grafica di una nota, per esempio, non basta a stabilire la sua durata né la sua importanza. Un'appoggiatura apparentemente minuscola può sostenere una dissonanza essenziale e dare forma al movimento armonico dell'intera battuta. Leopold studia con pazienza il modo in cui ciascun ornamento si inserisce nella frase, quanto debba durare, dove trovi il suo appoggio e come lasci percepibile il canto al quale appartiene. Conoscere una formula serve soprattutto a capire perché, in un luogo determinato, essa possa avere un significato; occorre poi ricordare che nessuna convenzione di un'epoca può essere applicata indiscriminatamente alla musica di tutte le altre.

A questo punto ritorna, quasi inevitabilmente, il canto, che Mozart assume a modello dell'esecuzione strumentale. Martienssen ne discute il valore pedagogico ponendo una domanda assai concreta: perché lo strumentista impari a pensare cantabilmente, è necessario che riceva dapprima una formazione sistematica nella

voce? La risposta è negativa; nella prima educazione di Wolfgang, per quanto se ne possa ricostruire, non risulta che un simile apprendistato vocale abbia preceduto quello strumentale. Il canto rimane tuttavia una misura altissima dell'arte di fraseggiare, grazie alla continuità della linea, all'organizzazione del respiro e alla possibilità di condurre un pensiero attraverso le sue tensioni. Ogni strumento dovrà cercarne l'equivalente nei mezzi di cui dispone, senza pretendere di riprodurre una fisiologia che non gli appartiene. Ciò che si impara dalla voce è una qualità dell'ascolto, prima ancora che un insieme di procedimenti.

Da questo primato dell'ascolto prende luce anche la parte più strettamente tecnica del trattato. Alcune prescrizioni — il controllo del polso, l'indipendenza delle dita, la scelta dell'applicatura, l'attenzione alle corde vuote — sono diventate patrimonio quotidiano del violinista, che forse non ricorda più da quali problemi musicali siano nate; altre pagine continuano invece a mettere in discussione le nostre abitudini, perché chiedono che cosa dia rilievo a una frase, in quale rapporto stiano pulsazione e libertà, come una diteggiatura cambi il colore, quale posto convenga a un ornamento e quale responsabilità abbia ciascuno verso gli altri nell'esecuzione comune. Sono domande capaci di raggiungere il professionista proprio là dove la familiarità con il gesto rischia di averne cancellato le ragioni.

Tutte queste osservazioni convergono, alla fine, in quella conoscenza del buon gusto musicale alla quale Leopold desidera condurre il suo allievo. Nessuna somma di precetti può sostituire una simile facoltà di giudizio; le regole possono educarla, e l'esperienza può renderla più sicura, ma il suo esercizio ricomincia ogni volta che una pagina di musica chiede di essere fatta suonare. Il lettore incontrerà in questo libro consigli ancora preziosi e tecniche da comprendere nella loro storia, ma vorrei che, attraverso tanta minuzia, gli rimanesse soprattutto la curiosità che muove il pensiero di Mozart: perché due arcate diverse possano trasformare il senso della stessa frase, da quale intenzione dipenda la forma di una nota, in che cosa consista la libertà dell'interprete e quale ascolto degli altri la renda musicalmente possibile. È in questa ricerca paziente delle ragioni di ogni gesto che la *Scuola* conserva la propria forza: la precisione tecnica non si esaurisce nel movimento ben eseguito, ma trova il suo significato nella capacità del musicista di ascoltare e comprendere ciò che quel movimento produce.

Luigi Gaggero



Tavola I / Fig. I — frontispizio dell'edizione del 1770; primo modo di tenere il violino.
CONVENIT IGITUR — — — IN GESTU NEC VENUSTATEM CONSPICUAM, NEC TURPITUDINEM ESSE, NE AUT HISTRIONES, AUT OPERARII VIDEAMUR ESSE. Cic., Rhet. ad Heren.[2], lib. III, XV.

[2] Il trattato latino detto Rhetorica ad Herennium, composto nel I secolo a.C., circolò per secoli sotto il nome di Cicerone; oggi lo si considera opera di autore ignoto. È significativo che Leopold lo scelga per il frontespizio: il decoro del gesto, capace di sfuggire tanto all'affettazione quanto alla rozzezza, riguarda già la

«Conviene dunque che nel gesto non vi sia né un'eleganza troppo vistosa né alcunché di sgraziato, affinché non sembriamo né attori né manovali.»

Frontespizio dell'edizione del 1770

Leopold Mozart, vice-maestro di cappella di Sua Altezza il Principe Arcivescovo di Salisburgo

Scuola fondamentale del violino, con quattro tavole incise in rame e una tabella.

Seconda edizione accresciuta.

A spese dell'autore.

Augsburg, stampata da Johann Jacob Lotter. 1770.

> *Ὅτι μὲν οὖν ἡμῖν τοὺς τε νέους παιδευτέον μουσικῆ, καὶ αὐτῆς διὰ βίου προσεκτέον ὅπῃ παρείκοι, οὐδένα ἀντειπεῖν οἶομαι. Esse igitur adolescentes nobis Musica erudiendos, ipsiusque tota vita, quantum fieri possit, rationem habendam, neminem oblocuturum puto. Aristide Quintiliano[3], libro II, De musica.*

«Che dunque si debbano educare i giovani nella musica e che, per quanto è possibile, se ne debba avere cura per tutta la vita, non credo che alcuno vorrà contestarlo.»

---

postura e la condotta dell'arco che il lettore incontrerà poco oltre.

[3] Aristide Quintiliano fu uno scrittore greco di età imperiale, probabilmente del III–IV secolo d.C. Nel secondo libro del De musica attribuì alla musica un valore decisivo nell'educazione della persona. La citazione rende subito manifesta l'ampiezza dell'intento di Mozart: insegnare il violino significa anche insegnare ad ascoltare, a giudicare e a formare il gusto.