

PREFAZIONE

Se il duo strumentale avesse il vantaggio di poter suscitare più scalpore di quanto non faccia presso un pubblico numeroso, e che non gli facessero ombra, per così dire, i brani più ricchi di armonia, questo tipo di composizione sarebbe forse meno negletto in questo secolo. I Maestri ce ne fornirebbero in maggior numero, non foss'altro per il gusto di esercitarsi nel contrappunto a due parti; gli amatori della musica non tarderebbero a trovar piacere da questi brani che vengono a torto considerati delle inezie.

Tuttavia i duo hanno i loro propri vantaggi e la loro particolare bellezza. Non soltanto due amatori possono per loro mezzo intrattenersi da soli e in una maniera molto piacevole, formando insieme una musica perfetta nel suo genere; ma anche i principianti possono trarre grandi vantaggi esercitandosi assiduamente a studiare dei duo ben composti. Innanzitutto si impara ad osservare esattamente il giusto valore delle note, e a non andare fuori tempo, visto che le voci vanno quasi sempre per moto contrario, e tra di loro sono spesso in contrasto. Impercettibilmente si diventa più sensibili agli effetti armonici, alle imitazioni e alle legature; tanto più che l'armonia presente nel duo, si fa sempre sentire per intero. Attraverso di esso si è in grado di eseguire con precisione e corretta intonazione qualsiasi parte che non sia simile ad un'altra in rapporto all'andamento melodico, e si è obbligati, per così dire, a tenere un suono lungo mentre l'altra voce procede con note più rapide; di conseguenza si può poi passare con successo all'esecuzione di brani a tre, quattro o più parti.

Questi vantaggi, così necessari in se stessi, non possono acquisirsi né con il solo esercitarsi sui "*petites pièces*" (1), dove non c'è che una sola melodia principale, né con i concerti e i soli (2).

A dire il vero, i "*petites pièces*" affascinano subito gli orecchi degli amatori; ma non se ne disgustano essi ben presto a causa della loro estrema facilità e piattezza? I concerti e i soli sono per la gran parte ricchi di passaggi lunghi e difficili, la cui esecuzione può causare grande imbarazzo ai principianti. Aggiungeteci che studiandoli non si suona che una sola parte, e che non si abitua l'orecchio a percepire l'armonia, uno dei principali scopi al quale chi voglia far musica dovrebbe tendere al più presto. Passando troppo velocemente ai concerti e ai soli, si corre il rischio di non imparare ad andare a tempo e di fare esecuzioni aspre e disuguali. Ci si abitua o ad accelerare o a rallentare il movimento. Non ci si familiarizza velocemente con la giusta esecuzione delle legature; tutto ciò viene dalla mancanza di un'altra parte che vada per movimento contrario; oppure, supposto che il Maestro suoni un'altra voce, non si può percepire, specialmente nei concerti, l'armonia tutta intera, e per quel che riguarda i soli, spesso non c'è abbastanza movimento per far capire la precisione della battuta. Alla fine si avrà tanto sudato per imparare a memoria un concerto, che quando nondimeno si arriverà all'esecuzione con l'orchestra, ci si troverà come in un paese straniero e non si capirà più nulla.

Questi inconvenienti non si dovranno per nulla temere, se ci si è applicati per un certo tempo a suonare i duo. Quando per mezzo loro si saranno gettate le fondamenta di una buona esecuzione, si potrà agevolmente aggiungere quello che il concerto e il solo esigono in più per la velocità, e per certi abbellimenti "arbitrari" (3).

L'occasione fornita dal duo, imitare il tema di un'altra voce, o precedere un disegno melodico, non può che causare un vero piacere, soprattutto al principiante, e per lo stesso motivo, raddoppiare la sua attenzione. Per ottenere questo effetto non sarebbe male suonare sia la prima che la seconda parte. Sebbene nel trio le due voci superiori siano tra di loro concertanti, e che da questo punto di vista possa sostituire il duo, tuttavia, quando si studia [una delle due voci superiori di un trio] non si sente la parte del basso; e quando manca il basso l'armonia non può essere completa.

È perciò sicuro che i duo sono i brani più adatti e più vantaggiosi per l'apprendimento. L'esperienza lo dimostra anche per le persone che si sono viste obbligate contro voglia, all'inizio dei loro studi, a suonare soltanto dei duo. A chi devono, se non ai duo, la facilità che hanno acquisita? D'altra parte è più ai duo che alle arie che i più abili cantanti d'opera sono da sempre debitori in gran parte per la loro buona intonazione e per la velocità nell'esecuzione. Devo confessare però che i duo vocali vogliono sempre una parte aggiuntiva di basso, al fine di controllare maggiormente l'intonazione e di renderla sicura; è anche più facile acquisire questa parte aggiuntiva esercitandosi, e di conseguenza, li si può considerare dei Trio. Nondimeno, a riguardo del canto concertante e della sincope, essi sono perfettamente paragonabili ai duo strumentali.

Dopotutto forse si potrà giudicare che ho insistito troppo su una "sedicente sciocchezza", come l'idea di presentare un duo per flauti o per violini: ma cosa si dirà se riesco a dimostrare che la composizione di un duo non è così semplice come si potrebbe immaginare e che esige delle abili mani per essere eseguito?

In verità ci sono duo in cui le voci, dall'inizio alla fine, non procedono che per terze e per seste; questi non costano molta fatica ad essere composti. Ma chiunque avrà visto i duo per flauto di Telemann s'accorgerà molto facilmente che in questo caso si tratta di tutta un'altra specie di composizione. Un duo, così come io lo concepisco, deve essere composto in maniera che: 1) l'armonia sia sempre completa, per tutto quello che si può fare seguendo le regole della composizione a due parti. Non si deve nemmeno lontanamente far desiderare una terza voce acuta, né tanto meno rendere possibile poter inserire una voce di basso. È tutto il contrario del trio, dove il basso può (e talvolta è perfino obbligato a fare per non restare troppo inattivo) sostituire con i suoi intervalli quello che manca alle due parti superiori. Proprio per questa ragione non si può sempre evitare d'impiegare certe progressioni alla voce più grave, sebbene la regola voglia che siano evitate il più possibile.

2) Essendo le imitazioni e le varietà dei disegni melodici più importanti nei duo che in qualsiasi altro brano, devono esservi preferibilmente impiegate, tanto da rendersi necessarie per non cadere nel piatto e nel banale. 3) Le

imitazioni devono essere corrette e regolari in qualsiasi intervallo siano effettuate. Le più agevoli sono quelle alla quinta superiore, alla quarta inferiore e all'unisono. Le due parti devono partecipare all'enunciazione dei temi in misura uguale, ciascuna a suo turno, in modo che l'una sembri sempre subentrare al disegno melodico dell'altra.

4) Per comporre una fuga, bisogna che il soggetto sia pensato secondo le regole del contrappunto a due parti, che ammettono sempre una melodia di controsoggetto. Nei duo, come in tutte le fughe, il soggetto dev'essere enunciato alternativamente tra le due voci, e tante volte nell'una come nell'altra, ma attraverso diverse modulazioni. In breve: bisogna osservare tutte le regole di una fuga a due parti.

5) La troppo frequente ripetizione del soggetto potrebbe alla fine risultare noiosa, occorre porvi rimedio con dei passaggi di collegamento che riempiano gli spazi della fuga tra le varie enunciazioni del soggetto. Questi passaggi devono essere graziosi ma corti. Possono rifarsi allo stile del concerto, o essere formati da progressioni di terze o di seste. Occorre tuttavia evitare d'imitare lo stile di "fanfara"⁽⁴⁾. In generale, le progressioni di seste o di terze sono più adatte nell'Adagio che nell'Allegro. Sono più gradevoli che quelle del contrappunto a due parti. Una giudiziosa diversità, riguardo a queste scelte, farà un buon effetto.

6) Il duo non sopporta pause troppo lunghe o troppo frequenti; eccetto quando compare un nuovo tema senza accompagnamento di controsoggetto.

7) Non bisogna comunque introdurre nessun nuovo disegno melodico che non si possa in seguito ripetere. Non c'è niente di più facile che cucire insieme una miscela di idee senza alcun rapporto tra loro. Ma può esserci bellezza lì dove non c'è né ordine né simmetria?

Spero dunque che sarete tutti del mio avviso: la composizione di un buon duo non è cosa così facile come si pensa. Del resto sono gli esperti in questo genere di musica che devono giudicare quanto io sia stato fedele a queste regole, che io stesso mi sono ordinato di osservare e che credo basate sulla ragione e sull'esperienza.

Non so se sia necessario avvertire che i sei duo che oso presentare al pubblico, sebbene composti appositamente per il flauto traverso, possono nondimeno eseguirsi anche su altri strumenti, per esempio un flauto e un violino con sordina; un flauto e una viola da gamba; due violini; due oboi un tono sotto; due flauti a becco una terza minore sopra; Ci si serve della stessa trasposizione (terza minore sopra) per suonarli con due fagotti, due viole, due violoncelli. Ma nel caso in cui non si sia abituati a trasportare li si suonerà nel tono in cui sono stati composti.

Forse si può anche provare a suonarli sull'organo, trasportandoli un'ottava più in basso e suonandoli su due manuali con due diversi registri di quattro piedi. Li si potrà anche suonare su un clavicembalo con due manuali. In generale i duo, come anche i trio, rendono meglio, facendo un effetto più chiaro e distinto, su due strumenti diversi piuttosto che su due strumenti uguali.

Se qualche amatore trovasse all'inizio questi duo troppo difficili, io gli consiglio di rallentare la velocità quando li studia e di lavorarli con attenzione e senza scoraggiarsi. Gli abbellimenti "arbitrari" e le variazioni delle melodie si possono omettere essendo inopportuni in questi duo. Spero che non si rimpiangerà né la fatica né il tempo che si sarà impiegato in questi brani e che si sarà sufficientemente ricompensati dal piacere che si proverà nel trovarli in seguito più agevoli.

Per quelli che al contrario, dopo un primo colpo d'occhio, stimeranno questi pezzi troppo facili, li prego di fare attenzione perché la bellezza dell'esecuzione non dipende tanto dalla difficoltà dei passaggi, quanto dal saper ben suonare i temi, dall'intonazione e dalla chiarezza. Chiunque farà attenzione troverà che ogni brano ha le sue difficoltà.

Berlino, 2 maggio 1759

J.J. Quantz
(traduzione di Luca Verzulli)

1 - Per "*petites pièces*" Quantz intende le trascrizioni di arie e *vaudeville* presenti in molte raccolte dell'epoca come quelle, in tre volumi, di M.ichel Blavet: *Recueil de Pieces, petits Airs, Brunettes, Menuets etc...*

2 - "Solo" significava brano (suite o sonata) per uno strumento e basso continuo.

3 - Gli abbellimenti "arbitrari" sono per Quantz quelli in stile italiano che non vengono scritti sulla partitura ma vanno improvvisati dall'esecutore. Il flautista tedesco ne parla diffusamente nel cap. XIII del suo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.

4 - Cioè una condotta melodico-armonica per progressioni di quinte.