

CONSERVATORIO DI MUSICA "F. CILEA"
Istituzione di Alta Cultura
Reggio Calabria

LEONARDO VINCI E IL SUO TEMPO

Atti dei Convegni internazionali di studi
(Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004)

A cura di Gaetano Pitarresi

iiriti  *editore*

INDICE GENERALE

Presentazione	VII
Introduzione	IX
PARTE PRIMA	
<i>Leonardo Vinci. Architetture musicali nella Napoli del Viceregno austriaco</i>	
KURT MARKSTROM	
<i>Una stagione disastrosa per Vinci a Roma: Catone in Utica al Teatro delle Dame</i>	3
DIANA Blichmann	
<i>Espressione affettiva e rappresentazione psicologica nella Semiramide riconosciuta del Metastasio. Le intonazioni di Leonardo Vinci e Nicola Porpora</i>	23
MARIO ARMELLINI	
<i>«... Meco sola è l'innocenza che mi porta a naufragar». Tradimento, abbandono e deriva degli affetti nell'Artaserse di Metastasio e Vinci</i>	79
GAETANO PITARRESI	
<i>L'Oratorio di Maria dolorata di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento</i>	153
ROSA CAFIERO	
<i>Note su un regolamento del "Venerabile Conservatorio di S. Maria della Colonna, detto de' Poveri di Gesù Cristo" (1728)</i>	243

GIANCARLO ROSTIROLLA
*Documenti iconografici e biografici sulla presenza
di Leonardo Vinci a Roma* 281

TERESA M. GIALDRONI
*Leonardo Vinci a Roma: Su alcune arie teatrali conservate
nelle biblioteche romane* 305

NICOLÒ MACCAVINO - TONINO BATTISTA
*Il Ritratto dell'Eroe (Venezia, 1726): una serenata
di Giovanni Porta dedicata al cardinale Pietro Ottoboni,
falsamente attribuita a Leonardo Vinci* 339

FRANCESCO COTTICELLI
L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa 397

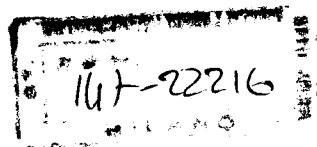
PAOLOGIOVANNI MAIONE
*«Tanti diversi umori a contentar si suda»:
la commedea dibattuta nel primo Settecento* 407

AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI
*Una sconosciuta rappresentazione de La Festa de Bacco a Vasto
tra gli esempi di circolazione musicale fra la capitale e le province* 441

PARTE SECONDA
*L'edizione critica di testi musicali. Aspetti e problemi connessi
con l'edizione di opere della prima metà del sec. XVIII*

MICHAEL TALBOT
*The "Nuova Edizione delle Opere di Antonio Vivaldi":
Reflections on the First Twenty-Five Years* 503

WOLFGANG HOCHSTEIN <i>L'edizione critica delle opere di Johann Adolf Hasse</i>	517
CLAUDIO TOSCANI <i>Oralità e scrittura. Note in margine all'edizione critica dell'Olimpiade di Pergolesi</i>	537
GAETANO PITARRESI <i>La tradizione della Betulia liberata di Niccolò Jommelli nel Settecento</i>	557
ANTONIO TARALLO <i>Edizioni critiche e prassi esecutiva: aspetti didattici</i>	581
INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE CITATE	595



ORALITÀ E SCRITTURA. NOTE IN MARGINE ALL'EDIZIONE CRITICA
DELL'OLIMPIADE DI PERGOLESI

Le tecniche di edizione si basano su princìpi editoriali che a loro volta dipendono da norme, orientamenti e strutture di ordine estetico, sociale, pedagogico, politico ed economico. Ci si può difficilmente attendere che un processo risultante da un inestricabile intreccio di situazioni e tendenze complementari e incrociantesi proceda su una linea continua e retta.¹

Le parole di Carl Dahlhaus fissano con esemplare chiarezza un fenomeno ancora oggi in evoluzione, e aiutano a comprendere le vistose differenze che si danno tra le edizioni musicali prodotte nel passato, sin dagli albori della musicologia, e quelle odierne. Oggi si è definitivamente conclusa la fase delle grandi edizioni storico-critiche integrali, nate sul modello della *Bach-Ausgabe*. Negli *opera omnia* realizzati tra Otto e Novecento l'intento di rendere un omaggio monumentale e patriottico alle glorie nazionali era senza dubbio prevalente; queste imprese editoriali restituivano il testo lasciandolo il più possibile inalterato, conservandone anche i tratti della notazione più lontani dalla prassi corrente (le chiavi antiche, le figure mensurali, il sistema degli accidenti e così via): producevano quindi partiture largamente conservative, talvolta ai limiti dell'ermetismo, che di fatto le escludevano dall'uso pratico.² Quasi tutte le edizioni avviate dopo la

¹ CARL DAHLHAUS, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «Fontes artis musicae», XXV, 1978, n. 1, pp. 19-27 (trad. it. *I princìpi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, in *La critica del testo musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, 1995, pp. 63-73: 63).

² Per una contestualizzazione storica di queste edizioni cfr. (oltre al cit. saggio di DAHLHAUS): *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, a cura di Thrasybulos G. Georgiades, Kassel, Bärenreiter, 1971 («Musikwissenschaftliche Arbeiten», 23); LUDWIG FINSCHER, *Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben*, in *Musikalisches Erbe und Gegenwart*.

seconda guerra mondiale, al contrario, partono dal presupposto che l'accuratezza filologica e il rigore scientifico non siano incompatibili con le esigenze della prassi, ma possano coesistere e vicendevolmente integrarsi con esse; queste edizioni puntano, dunque, a restituire all'esercizio pratico della musica testi criticamente ineccepibili e fedeli alle fonti originali, rispondendo sia alle esigenze dello studioso sia a quelle dell'interprete. Questo principio è ribadito di continuo nelle norme editoriali delle edizioni critiche in corso. Ma non si può dire che esso abbia prodotto qualche uniformità metodologica o redazionale, né una tecnica ecdotica unitaria: la discrepanza, oggi, è piuttosto ampia; le edizioni privilegiano ora l'uno ora l'altro intento, oscillando tra gli estremi di un'asettica trascrizione diplomatica e di una edizione pratico-interpretativa che sovraccarica di segni fonti oltremodo scarse di indicazioni. Non sarà dunque inutile discutere qualcuno dei presupposti che stanno alla base di lavori ancora piuttosto vari per aspetto e tecnica editoriale. Lo faremo avanzando alcune considerazioni scaturite dall'edizione critica dell'*Olimpiade* di Pergolesi, da noi recentemente portata a termine,³

Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland, a cura di Hanspeter Bannwitz, Georg Feder, Ludwig Finscher e Wolfgang Rehm, Kassel, Bärenreiter, 1975, pp. 1-13; REINHARD STROHM, *Geschichte als Text. Von der Unentrinnbarkeit des Überlieferens*, in *Musik als Text*, Atti del Congresso internazionale della Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebush, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1998, I, pp. 253-262; AA. VV., s. v. «Editions, historical», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, Londra, Macmillan, 2001, VII, pp. 895-898; DIETRICH BERKE, *Opera omnia e monumenta*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, II: *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 909-932.

³ L'edizione critica dell'*Olimpiade* di Giovanni Battista Pergolesi è stata realizzata da chi scrive e da Francesco Degrada su commissione della Fondazione Pergolesi - Spontini; l'opera è stata rappresentata a Iesi nell'agosto 2002, nell'ambito del Festival Pergolesi Spontini, e poi ripresa in altri teatri in Italia e all'estero. Poiché la partitura autografa dell'*Olimpiade* è perduta, i curatori dell'edizione hanno utilizzato alcune tra le più autorevoli copie manoscritte coeve della partitura; in particolare hanno adottato come *codex optimus* uno dei tre manoscritti conservati presso la Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a

e da altre edizioni di opere del primo Settecento attualmente in corso.⁴

Prima di addentrarci nelle questioni di tecnica editoriale in senso stretto, è necessario affrontare un problema di fondamentale importanza, connesso alla 'intenzionalità' d'autore – notoriamente scarsa – che caratterizza questo repertorio. Quale testo deve costituire l'oggetto dell'edizione? Il testo di un'opera, nel primo Settecento, può presentarsi in una forma diversa per ogni esecuzione. La partitura preparata per la prima rappresentazione non resta di norma inalterata per gli allestimenti successivi: si dà per scontato che al mutare delle condizioni produttive e del cast le vengano apportate tutte quelle modifiche – adattamenti, tagli, sostituzioni, sconvolgimento nell'ordine dei singoli brani – che vengono giudicate opportune per valorizzare al meglio le doti vocali e sceniche degli interpreti, garantendo l'effetto ottimale della rappresentazione; se non è l'autore stesso ad occuparsene, il compito è demandato a un altro incaricato o agli interpreti stessi. Ecco per-

Majella" di Napoli (segnatura: Rari 30.4.12/13), realizzato a ridosso della rappresentazione romana del 1735 e probabilmente ricavato direttamente dall'autografo di Pergolesi.

⁴ Si sono prese in considerazione, in particolare, le seguenti edizioni: *Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke*, a cura di Rudolph Berger sotto l'egida dell'Institut für Musikforschung di Berlino (Kassel, Bärenreiter, 1951-); *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a cura del Johann-Sebastian-Bach-Institut di Göttingen e del Bach-Archiv di Lipsia (Kassel, Bärenreiter, e Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1954-); *Hallsche Händel-Ausgabe*, a cura della Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft di Halle (Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, e Kassel, Bärenreiter, 1955-); *Antonio Vivaldi – Edizione critica*, a cura della Fondazione Giorgio Cini e dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Milano, Ricordi, 1982-); *Giovanni Battista Pergolesi – Complete Works / Opere complete*, a cura di Barry S. Brook, Francesco Degrada e Helmut Hücke (New York, Pendragon Press, e Milano, Ricordi, 1985-); *Johann Adolf Hasse-Werke*, a cura della Hasse-Gesellschaft di Bergedorf (Stuttgart, Carus Verlag, 1999-). Per un elenco delle edizioni critiche e degli *opera omnia* pubblicati in passato o in corso di realizzazione cfr. ALBERTO BASSO, s. v. «Monumenti musicali», in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, 4 voll., Torino, UTET, 1983-1988, III, pp. 182-241; GEORGE R. HILL - NORRIS L. STEPHENS, *Collected Editions, Historical Series & Sets, & Monuments of Music: A Bibliography*, Berkeley, Fallen Leaf, 1997.

ché nei testimoni tràditi – ciascuno dei quali riflette, di norma, l'immagine di un singolo evento rappresentativo – le divergenze sono spesso talmente radicali e diffuse da rendere impossibile sia la ricostruzione di un ipotetico archetipo, sia l'applicazione dei metodi consueti della filologia testuale classica.

Ma l'idea di tendere alla redazione ideale dell'opera, restituendo un testo che si avvicini il più possibile all'originale, risulta problematica anche per un'altra ragione. Il compositore di un'opera del primo Settecento non produce un testo definitivo, bensì un testo almeno parzialmente 'aperto', soggetto a manipolazioni man mano che le repliche successive e i nuovi allestimenti ne prolungano la vita, in un processo ininterrotto di modifica; la partitura manoscritta da lui preparata, più che un testo fissato una volta per sempre e dotato di un'autonomia estetica, è il documento che attesta una versione dell'opera legata a circostanze determinate, un testo parzialmente modificabile e adattabile al contesto produttivo, alle condizioni ambientali, alle caratteristiche e alle richieste degli interpreti. Un testo, in altri termini, dotato di potenzialità realizzative virtualmente infinite. È impropria, perciò, l'idea di una versione primaria corrispondente alle intenzioni del compositore, che subisce rimaneggiamenti successivi da considerare alla stregua di corruzioni dell'originaria volontà d'autore; ed è altrettanto impropria l'idea di una 'versione definitiva' scaturita da un processo di continuo perfezionamento, tale da fare escludere tutte le versioni precedenti, e prodotta da una personalità artistica che esprime una volontà autonoma e precisa.

Dunque l'editore potrà raramente contare su una versione dell'opera che sia autorizzata dall'autore e che ne rappresenti la volontà ultima; al contrario avrà a che fare, di norma, con diverse versioni, ciascuna delle quali può essere investita da una patente di autenticità: è infatti estremamente difficile distinguere tra possibilità 'autentiche', corrispondenti alle intenzioni del compositore, e versioni successive dell'opera condizionate da fattori puramente accidentali ed esterni. Tutte rappresentano la realizzazione, apparsa a un certo momento della storia della ricezione, delle potenzialità dell'opera stessa. Proporre in edizione un testo unico, allora, è una forzatura: non c'è motivo di rinunciare ad ampliare

la scelta ad altre versioni storicamente attestate, legate o meno alla volontà dell'autore, per attenersi a un unico testo – ad esempio quello della prima rappresentazione – che potrebbe essere altrettanto condizionato da fattori contingenti dei testi appartenenti alla storia successiva dell'opera.

La rivalutazione filologica delle differenti versioni di un'opera è, tuttavia, in palese conflitto con la prassi editoriale: se non è convincente, sul piano dell'autenticità, optare per una sola redazione del testo musicale, d'altra parte non è comunemente possibile documentare l'intera storia di un'opera del primo Settecento, offrendo tutte le versioni che l'hanno successivamente caratterizzata. L'editore dovrà operare delle scelte. Come orientarsi in una tradizione multipla, spesso incoerente e contraddittoria? E se differenti versioni, alternative e non subordinate né sostitutive della versione primigenia, hanno un valore estetico indipendente, quale adottare per il testo dell'edizione? Il problema è difficilmente risolvibile dalle attuali edizioni critiche, che si servono in via esclusiva del supporto cartaceo, fissando il testo in un modo che solo a fatica può essere modificato. È ipotizzabile che in futuro la maggiore flessibilità consentita dall'elaborazione elettronica conduca a edizioni simili a banche-dati, all'interno delle quali sia possibile ricomporre il testo di un'opera attingendo alle differenti versioni attestate; partiture *in progress*, insomma, che si possano modificare, aggiornare, accrescere nel tempo. Per il momento, è difficile conciliare ciò che si giustifica sul piano scientifico con ciò che è praticamente fattibile ed economicamente sostenibile. L'editore critico che giudichi una versione dell'opera (o una singola fonte, se questa non è ricostruibile con certezza) più soddisfacente di altre la assumerà – è più che lecito – a fondamento della sua edizione; ma non rinuncerà per questo a restituirne il più possibile varianti e versioni alternative, facendole oggetto di un trattamento editorialmente differenziato, e chiarirà che le sue scelte sono dettate da ragioni convenzionali ed estetiche più che strettamente filologiche.⁵

⁵ Sui problemi editoriali legati all'opera del Settecento si vedano: EVA BADURA-SKODA, *Textual Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Centuries*, «The Musical Quarterly», LI, 1965, n. 2, pp. 301-317 (trad. it.

Al di là dei problemi creati dalle redazioni molteplici nelle quali un testo ci può essere stato tramandato, l'opera del primo Settecento presenta un'altra difficoltà (che caratterizza il testo musicale in generale, ma che da questo repertorio è particolarmente amplificata): tra ciò che si trova sulla pagina scritta e ciò che in essa è solo implicito, ma necessario alla restituzione pratica dell'opera, esiste una divaricazione piuttosto ampia. L'opera del Settecento si affida a un sistema di notazione largamente incompleto: è la pratica musicale che si incarica di realizzare ciò che nel testo non è prescritto, o lo è solo in modo parziale. Il manoscritto o l'edizione a stampa che tramandano il testo di una partitura operistica, infatti, suggeriscono un'immagine molto essenziale della realtà sonora effettiva; per l'esecutore, il testo scritto non è molto più che una guida: esso presuppone infatti la conoscenza di un'ampia serie di consuetudini esecutive, tramandate prevalentemente per via orale. A partire dalla pagina notata, cantanti e strumentisti hanno spazio per interventi in larga misura 'creativi', condotti in base a norme estetiche interiorizzate e largamente condivise (ma

Problemi testuali nei capolavori del XVIII e del XIX secolo, in *La critica del testo musicale* cit., pp. 181-198); REINHARD WIESEND, *Zur Edierbarkeit italienischer Opern des 18. Jahrhunderts*, in *Musik als Text* cit., I, pp. 271-274; CLAUDIO GALLICO, *Edizioni critiche di musica barocca*, in *Enciclopedia della musica* cit., pp. 951-966. Più in generale, per una riflessione a largo raggio sul lavoro e le tecniche d'edizione dei testi musicali si vedano: GEORG FEDER, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (trad. it. *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Bologna, Il Mulino, 1992); CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, s. v. «Editionstechnik», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), II ed., a cura di Ludwig Finscher, *Sachteil*, 9 voll., Kassel - Stoccarda, Bärenreiter - Metzler, 1994-1998, II, coll. 1656-1680; JAMES GRIER, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; GEORG VON DADELSEN, *Text als Geschichte*, in *Musik als Text* cit., I, pp. 248-252. Per una bibliografia dettagliata sull'argomento si rimanda a quella curata da ANDREA MASSIMO GRASSI in appendice al volume *La critica del testo musicale* cit. (pp. 407-490).

⁶ Alcune di queste prassi iniziano, in un momento determinato, a lasciare trac-

anche storicamente mutevoli, e talvolta soggette a dispersione nel giro di una generazione o due).⁶

A titolo d'esempio, possiamo citare due aspetti non fissati dal testo scritto, che appartengono tuttavia all'ambito della realtà sonora e richiedono un intervento estemporaneo e creativo da parte dell'interprete. Si consideri la prassi dell'ornamentazione, differenziata – come sappiamo – non solo in base all'epoca, ma anche alla provenienza geografica, al genere e allo stile della composizione. Nell'opera del Settecento vi sono luoghi, come l'ultima sezione dell'aria col *da capo*, che traggono dall'ornamentazione la giustificazione della loro stessa esistenza, e la prescrivono quindi obbligatoriamente all'interprete. Un'ampia manualistica, oggi che è andata in gran parte perduta la capacità di ornare estemporaneamente una composizione, è a disposizione dell'interprete che voglia rinverdire la prassi.⁷ Oppure, si consideri la questione del basso continuo. Ciò che viene notato dall'autore – la sola linea del basso, parzialmente cifrata e priva di realizzazione armonica – lascia un largo margine di intervento all'interprete, cui sono demandate sia la scelta dell'organico sia la realizzazione pratica delle armonie implicite nel basso. Le fonti coeve testimoniano quanto riccamente differenziate fossero le possibilità d'esecuzione, quanta immaginazione e competenza stilistica richiedesse accompagnare il canto realizzando il continuo.⁸

cia di sé sulla pagina scritta; è quanto si è storicamente verificato, ad esempio, per l'appoggiatura della tonica nelle cadenze, che all'inizio del Settecento alcuni cominciarono a scrivere esplicitamente (PIER FRANCESCO TOST ironizza su questa usanza: cfr. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Volpe, 1723, p. 19). DALE A. MONSON ipotizza che un caso simile si sia verificato anche per la caratteristica figura cadenzale dominante-tonica nei recitativi secchi del primo Settecento; cfr. *The Last Word: The Cadence in "recitativo semplice" of Italian Opera Seria*, in *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, I*, a cura di Francesco Degrada, Scandicci, La Nuova Italia, 1986, pp. 89-105.

⁷ Tra i contributi più recenti e completi ci limitiamo a segnalare *Performance Practice. Music after 1600*, a cura di Howard Mayer Brown e Stanley Sadie, 2 voll., Londra, Macmillan, 1989.

⁸ Basta un passo, peraltro ben noto, di FRANCESCO GASPARINI (*L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia, Antonio Bortoli, 1708; ripr. facs. Bologna, Forni, 2001) per intuire quanto vari fossero, all'epoca, i modi di realizzare il continuo: «Per introdur gli accompagnamenti ne' Recitativi con qualche sorte di buon gusto si

All'editore critico, a questo punto, si pone un quesito: in che misura occorre riempire lo spazio che intercorre tra la notazione di un brano e la sua realizzazione sonora? Assodato che la divaricazione tra i due aspetti è ampia, occorre intervenire con integrazioni semiografiche che rispecchino le consuetudini esecutive dell'epoca? Devono far parte del testo restituito all'esecutore moderno quelle integrazioni che per l'esecutore antico erano implicitamente sottintese, ma che a noi richiedono uno sforzo di ricostruzione storica? Il fatto è che oggi dobbiamo fare i conti con un numero crescente di musicisti che sono in grado di leggere ed eseguire la musica delle epoche passate direttamente dalle fonti originali, e che dispongono di un'accresciuta competenza nel campo dell'antica prassi esecutiva. Costoro troverebbero inutile un'edizione che riempie troppo lo spazio che esiste tra la pagina scritta e la reale dimensione sonora del brano; non solo, un'edizione eccessivamente prescrittiva sarebbe persino fonte di irritazione, per l'esecutore esperto, perché limitante. Chi suona uno strumento a tastiera preferisce realizzare da sé il continuo, anziché attenersi a un'elaborazione altrui; tanto più che la prassi corretta prevede realizzazioni molteplici, flessibili, differenziate secondo lo strumento, l'organico, lo spazio che accoglie l'esecuzione, ed altro ancora. Le scelte editoriali sono cambiate, in proposito, negli ultimi decenni: se un tempo si chiedeva al curatore una realizzazione scritta del basso continuo (col rischio che questi ne producesse una stilisticamente inappropriata, densa di contrappunto o appesantita da imitazioni continue), oggi si preferisce riprodurre sulla pagina scritta la sola linea del basso con l'eventuale cifratura, o al più aggiungere un pentagramma vuoto sopra la stessa, sul quale l'esecutore può annotare la propria realizzazione.

deve distender le Consonanze quasi arpeggiando, ma non di continuo; perché quando si è fatta sentire l'Armonia della nota, si deve tener fermi i tasti, e lasciar, che il Cantore si sodisfi, e canti col suo comodo, e secondo, che porta l'espressiva delle parole, e non infastidirlo, o disturbarlo con un continuo arpeggio, o tirate di passaggi in su, e in giù, come fanno alcuni, non so s'io dica, Sonatoroni, o Sonatorelli, che per far pompa della loro velocità di mano, credendola bizzaria, fanno una confusione» (p. 91). Altre testimonianze in DALE E. MONSON, "Semplice o secco": *Continuo Declamation in Early 18th-Century Italian Recitative*, in *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies*, I cit., 1986, pp. 107-115.

Se in un caso come questo una certa discrezione è preferibile (l'edizione critica deve aiutare l'esecutore, ma non deve farlo oltre il dovuto, né ostacolarlo), in altri è opportuno che il curatore interpreti le informazioni trasmesse dalla notazione e renda esplicite le convenzioni necessarie per sopperire alle sue lacune. In altri casi ancora, il curatore sarà tenuto a effettuare una traduzione da un sistema di notazione a un altro, se i due sono differenti e parzialmente incompatibili. Occorre tuttavia tener conto, da una parte, che né l'interpretazione completa delle intenzioni del compositore, né l'intero ventaglio delle possibilità esecutive possono essere accolti da un'edizione; dall'altra, che parecchi di questi interventi sono resi inutili dall'accresciuta competenza e dall'abilità di molti fra i moderni esecutori. Per entrambe le ragioni è inopportuno che l'edizione si sbilanci troppo sul momento interpretativo. Suo primo dovere sarà invece conservare scrupolosamente tutto ciò che ha pregnanza per la realizzazione pratica di un brano; mentre il resto, se ha valenza puramente grafica, potrà essere modernizzato senza perdite. Un atteggiamento conservativo, in particolare, ci pare raccomandabile per alcuni aspetti delle antiche partiture.

a) La denominazione degli strumenti. Ciò vale non solo per quelli inconsueti (si pensi agli strumenti impiegati nei suoi concerti da Vivaldi, per molti dei quali l'identificazione rappresenta ancor oggi una *crux*), ma anche per quelli che nelle partiture settecentesche sono d'uso comune. Il termine 'flauto' può indicare, secondo il contesto storico e geografico, un traversiere oppure un flauto a becco; gli strumenti d'ottone ricevono denominazioni molto varie, tanto che per la loro identificazione è necessario tener conto – come ha ben mostrato Andreas Odenkirchen per le partiture pergolesiane – non solo del nome, ma anche della chiave, del taglio, dell'estensione.⁹ Andranno ugualmente conservate le tessiture originali degli strumenti trasportatori; ma più in generale, ogni modernizzazione sembra

⁹ ANDREAS ODENKIRCHEN, *Blechblasinstrumente in den Bühnenwerken Pergolesis*, in *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, II*, a cura di Francesco Degrada, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 89-102.

inopportuna in un campo al quale sempre nuove conoscenze organologiche danno oggi il loro apporto.

b) La forma e la posizione delle stanghette di battuta. È ben nota la loro rilevanza per l'articolazione fraseologica; non di rado esse hanno un significato anche per quella morfologica: nelle partiture d'opera francesi, che possono ignorare la rigida alternanza recitativo/aria di quelle italiane, l'impiego delle stanghette doppie serve a delimitare differenti sezioni che sulla carta si susseguono senza interruzione. Il curatore dell'edizione resisterà anche alla tentazione di normalizzare le battute quantitativamente irregolari, assai frequenti nei recitativi: una caratteristica, dovuta in genere alla prassi compositiva (autori come Pergolesi scrivono prima la linea vocale, frase per frase, e solo in seguito aggiungono il basso e le stanghette di battuta),¹⁰ che non crea problemi particolari al moderno esecutore.

c) I tratti d'unione tra le note (*beaming*). I raggruppamenti e le interruzioni del tratto implicano, di frequente, prescrizioni o suggerimenti esecutivi: possono riferirsi al fraseggio, all'articolazione, all'arcata, all'accentuazione. Sarà opportuno che il curatore ne indagli la logica e, in caso di dubbio, adotti soluzioni il più possibile conservative.

d) Massima attenzione occorre prestare a quei segni omografi che, proprio perché tali, rischiano di essere fraintesi o travisati. Uno dei più caratteristici è quello della linea ad arco, generalmente impiegata per indicare la legatura di fraseggio. Gli esempi seguenti, tratti dalla copia manoscritta della partitura adottata come *codex optimus* per l'edizione critica dell'*Olimpiade*, ne mostrano differenti sfumature di significato. Nell'aria di Megacle *Torbido in volto e nero* (III,3) il segno indica, all'interno di un effetto generale *legato*, le arcate con le quali i secondi violini devono eseguire le loro figure d'accompagnamento:

¹⁰ Cfr. MARVIN E. PAYMER, *The Pergolesi Autographs: Chronology, Style, and Notation*, in *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies*, I cit., pp. 11-23. Altre tipiche irregolarità nelle battute dei recitativi sono causate dalla voltata di pagina.

Esempio n. 1. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'Olimpiade*: aria *Torbido in ogni vena* (I-Nc, Rari n. 30.4.12/13, c. 15).

Handwritten musical score for Example 1. It features a vocal line on a single staff and three staves of orchestral accompaniment. The vocal line is marked with a fermata over the first measure and includes the lyrics "ca sordini". The first two staves of the orchestra are marked "p. orchestra" and "con sordini". The third staff is marked "2^o Orchestra". The music is in a 3/4 time signature.

Nell'aria di Licida *Gemo in un punto, e fremo* (II,15) le arcate della parte vocale prescrivono un fraseggio *legato*, ma fungono al tempo stesso da richiamo per il cantante che deve, in questo punto, intonare intervalli melodici poco consueti:

Esempio n. 2. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'Olimpiade*: aria *Gemo in un punto, e fremo* (I-Nc, Rari n. 30.4.12/13, c. 76).

Handwritten musical score for Example 2, showing a vocal line on a single staff. The lyrics are "sen è cento arue intorno arue intorno. o mille furie in". The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and a fermata over the final measure.

Nell'aria di Megacle *Se cerca, se dice* (II,10) il segno indica invece la *mancata sillabazione* dei suoni nella linea vocale. Nelle ultime tre battute dell'esempio l'indicazione è pressoché indispensabile per il cantante, dal momento che il testo verbale è omissso (un segno di abbreviazione prescrive la ripetizione delle parole precedenti, «piangendo parti»):

Esempio n. 3. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'Olimpiade*: aria *Se cerca, se dice* (I-Nc, Rari n. 30.4.12/13, c. 51).

Handwritten musical score for Example 3, showing a vocal line on a single staff. The lyrics are "solo piangen — do parti". The score includes dynamic markings such as *p. sem.* and a fermata over the final measure.

La linea arcuata, in questo e in altri casi, aiuta il cantante nella corretta distribuzione delle sillabe sotto le note, dal momento che la collocazione spaziale del testo poetico, nelle partiture del Settecento, è spesso imprecisa; all'epoca si supposeva infatti che il cantante sapesse individuare senza incertezze la giusta soluzione, rispettando la logica e la corretta disposizione degli accenti verbali e musicali, e aiutandosi con gli eventuali tratti di collegamento tra le note.¹¹ La legatura può sostituire i tratti stessi (nel caso di note di valore superiore alla croma), evitando ambiguità, o racchiudere lunghi melismi per tutta la loro estensione. Sarà dunque necessario, in tutti questi casi, rispettare scrupolosamente le indicazioni originali ed evitare di uniformare all'eccesso i segni presenti, per non annacquare la pregnanza.

Altre questioni sono certamente più controverse. Consideriamo ad esempio quella dei segni dinamici. Le edizioni pratico-interpretative tendono, in genere, alla proliferazione: il livello dinamico vi è specificato ovunque e in maniera sin troppo differenziata (non è raro imbattersi in segni del tutto assenti o rarissimi nei manoscritti originali, come *mp* o *mf*), a fronte di una prassi, come quella del primo Settecento, che invece è molto parca in proposito. Anche tra le partiture d'opera settecentesche, beninteso, vi sono casi in cui i segni dinamici abbondano e raggiungono un notevole livello di precisazione. Le partiture di Pergolesi sono uno di questi: l'autore vi dissemina dinamiche sottilmente differenziate (oltre al *piano*, al *dolce*, al *forte* vengono comunemente impiegate espressioni quali *piano assai*, *più piano*, *dolce sempre*, *sotto voce*, *più forte*, *forte*

¹¹ Così JEAN-JACQUES ROUSSEAU nel *Dictionnaire de musique*, alla voce *Copiste*: «[...] dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe ; les Partitions qui sortent des mains des Compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, et le Chanteur ne sait, la plûpart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Prosodie, et qui connoît également l'accent du discours et celui du Chant, détermine le partage des Notes et prévient l'indécision du Chanteur». *Œuvres complètes*, V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Parigi, Gallimard, 1995, pp. 741-742 (le voci del *Dictionnaire* non risalgono al 1767, l'anno della pubblicazione, bensì al 1749, l'anno in cui vennero redatte per l'*Encyclopédie* su invito di Diderot).

assai, e altre ancora), che in alcuni brani si avvicinano con rapida frequenza, anche all'interno di una stessa battuta.¹² L'integrazione delle dinamiche mancanti e sottintese, in un'edizione critica, è certamente giustificata nei casi in cui l'autore abbia già posto segni dinamici in partitura, e lo abbia fatto in base a un'intenzione e a una logica precise: ciò che si verifica, ad esempio, nei brani che sfruttano effetti d'eco, o si fondano su contrasti dinamici espliciti. Lo è meno nei brani che di segni dinamici sono totalmente privi. In questo caso, la specificazione costante di un livello dinamico, praticata da alcune tra le edizioni correnti, pare un'ingerenza alquanto indebita della prassi orchestrale odierna, e un'eredità della logica editoriale ottocentesca. Meglio sarebbe superare l'*horror vacui* dell'assenza di prescrizioni dinamiche e riconoscere che per la musica del primo Settecento la scelta di questo parametro compete, almeno in certi casi, all'interprete.

Se è raccomandabile, in linea di principio, evitare ogni manomissione o alterazione del testo originale che possa portare a fraintendimenti nella rilettura interpretativa del testo stesso, altri aspetti della partitura possono invece essere modernizzati senza grandi perdite. Tutto ciò che non incide realmente sulla sostanza del testo musicale e sulla sua riappropriazione, tutto ciò che ha una valenza puramente grafica (pur avendo un aspetto magari accattivante, come ben sa chi ha familiarità con i manoscritti e le stampe antichi), può essere ricondotto senza timori a norme di notazione che facilitano all'interprete odierno la lettura e l'interpretazione

¹² È senz'altro opportuno che un'edizione moderna si attenga scrupolosamente alla lezione originale, evitando di uniformarla a espressioni dinamiche equivalenti. È vero che *piano* e *dolce*, per fare un esempio, sono perlopiù equivalenti nelle partiture italiane dell'epoca; ma è anche vero che tra le due espressioni si danno sfumature di significato che non le rendono perfettamente equiparabili. Così ROUSSEAU alla voce *Doux* del *Dictionnaire* (cit.): «Les Italiens écrivent *Dolce* et plus communément *Piano* dans le même sens ; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, et que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit ; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, et répondant à-peu-près au mot *Louré* des François» (p. 789).

del testo. L'edizione critica – non sarà inutile ricordarlo – non è un facsimile né un'edizione diplomatica; è sempre e comunque un'interpretazione, il cui scopo non è tanto riprodurre acriticamente ciò che si trova nelle fonti, quanto presentarlo, dopo averlo attentamente vagliato, in una forma che aiuti l'interprete a riportare l'opera in vita nella maniera più storicamente attendibile.

Quali sono dunque i momenti interpretativi che necessitano di una moderna traduzione grafica? Le esigenze della prassi esecutiva odierna richiedono interventi di varia natura da parte del curatore. Alcuni di questi consistono in operazioni puramente meccaniche, altri consistono nelle integrazioni e negli interventi finalizzati a ottenere la coerenza e la completezza richieste dai moderni standard editoriali. Le parti strumentali e vocali andranno presentate in partitura, nell'ordine prescritto dalla prassi d'oggi;¹³ le abbreviazioni convenzionali e i rinvii di alcuni strumenti ad altre parti andranno sciolti; i segni di dinamica, agogica, articolazione ed espressione presenti in alcune parti andranno estesi anche alle altre che, pur presentando un andamento simultaneo, ne siano prive; passi nei quali l'articolazione di una frase musicale è specificata solo per il primo intervento, e non per gli identici interventi successivi, andranno uniformati; le parti vocali andranno trascritte nelle chiavi moderne (fatto salvo l'obbligo di informare il lettore sulla chiave originale, dalla quale si possono trarre a volte utili informazioni). In altri casi, il curatore dovrà convertire nel nostro sistema notazionale aspetti diversi di quello originale, alla base del quale possono esserci regole differenti; oppure dovrà aiutare l'interprete fornendogli quelle indicazioni che l'esecutore di un tempo dava per scontate, ma che oggi non lo sono perché la loro tradizione è da troppo tempo perduta, obbligandoci a renderle esplicite. Ne diamo qualche esempio.

a) Gli accidenti. È vero che a questo proposito le partiture del primo Settecento non pongono, in genere, problemi spinosi come

¹³ Fanno eccezione le parti vocali, generalmente stampate immediatamente sopra il basso (quindi sotto i pentagrammi dei violini e delle viole). Alcune edizioni, seguendo le abitudini del Settecento, stampano le parti degli ottoni sopra quelle dei legni.

quelli della letteratura musicale più antica, che richiede un'approfondita competenza tecnica e stilistica. Ma è pur vero che valgono, anche per questo repertorio, regole diverse da quelle odierne, che creano ambiguità più frequentemente di quanto non si creda e che richiedono all'editore un'attenta sorveglianza critica. Nella notazione musicale del primo Settecento un'alterazione mantiene la propria validità non sino alla fine della battuta, come nella notazione moderna, bensì per tutte le ripetizioni della stessa nota che non siano interrotte da una nota di diversa altezza (le stanghette di battuta non annullano l'effetto dell'alterazione). L'editore è chiamato perciò a sopprimere alcuni accidenti presenti nel testo originale e a introdurne altri, adeguandosi alle regole odierne; dovrà tenere conto, inoltre, del fatto che nei testi antichi diesis e bemolli sono impiegati in luoghi nei quali la notazione moderna farebbe uso di un bequadro. Queste regole non vengono però applicate, nei testi del primo Settecento, con una coerenza assoluta; differenze sussistono anche tra un autore e l'altro. Nei casi dubbi l'editore dovrà considerare, prima di prendere le sue decisioni, l'andamento melodico, il contesto armonico e la tonalità temporanea in cui si muove il passo. Più controversa può sembrare la scelta di modernizzare le armature di chiave. Com'è noto, la notazione del primo Settecento mantiene un legame con l'antico sistema modale impiegando armature di chiave deficitarie: un movimento in do minore, ad esempio, reca spesso in chiave due soli bemolli. L'aggiunta delle alterazioni in chiave necessarie a definire la tonalità del brano è pienamente giustificata, a nostro avviso, dal contesto ormai perfettamente tonale in cui si muove la musica operistica del primo Settecento.

b) L'interpretazione ritmica di figure notate in forma sommaria o semplificata. Spesso ritmi segnati con precisione all'inizio di un brano vengono semplificati nel corso del medesimo, in genere per un principio d'economia. Ma a volte ritmi diversi sono presenti persino in un luogo nel quale voci e strumenti hanno parti concomitanti. La divergenza si spiega con la stratificazione dei manoscritti, che vengono stesi in tempi diversi: Pergolesi, ad esempio, è solito abbozzare prima la parte vocale e il basso strumentale delle

arie, per poi tornare indietro a completare le parti mancanti.¹⁴ In tutti questi casi, la soluzione generalmente adottata dalle edizioni critiche (l'esempio seguente è tratto da quella dell'*Olimpiade*) consiste nel trascrivere letteralmente la figura originale, sovrapponendole però i segni ritmici dell'interpretazione suggerita:

Esempio n. 4a. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'Olimpiade*: aria *Nella fatal mia sorte* (I-Nc, Rari n. 30.4.12/13, c. 50).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "chiedo ma questo questo so... io indono chiedo alla tua pietà". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esempio n. 4b. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *L'Olimpiade*, ed. crit. Fondazione Pergolesi - Spontini, a cura di Francesco Degrada e Claudio Toscani, p. 241.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "chie - do, ma que - sto, que - sto so - lo in do - no chie - do al - la tua pie - tà." The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions like "(ten.)" and "(sp.)" above the vocal line.

¹⁴ Cfr. DALE A. MONSON, *Evidence for Pergolesi's compositional method for the stage: the "Flaminio" autograph*, in *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies*, II cit., pp. 49-66.

c) La distribuzione del testo verbale sotto le note. La notazione originale del testo verbale non risponde, in genere, agli odierni criteri editoriali, che prescrivono una corretta sillabazione delle parole e un accurato allineamento delle sillabe sotto le note corrispondenti. Poiché le ambiguità sono tutt'altro che infrequenti e le possibilità di interpretazione molteplici, l'operazione è delicata e richiede una competenza che non è necessariamente alla portata dell'interprete medio. È compito del curatore anche decidere in merito all'ortografia e ripristinare, attingendo al libretto, la punteggiatura del testo verbale, comunemente omessa dalle partiture manoscritte.

d) Le parti strumentali derivate da altre parti. Nelle partiture dell'epoca, com'è noto, parti notate su un rigo che procedono all'unisono o all'ottava con una parte notata su un altro rigo, temporaneamente o per tutta la durata di un brano, possono essere sostituite da un convenzionale segno di abbreviazione o di rimando. Nell'edizione moderna queste parti saranno ovviamente scritte per esteso; è buona norma, inoltre, segnalare al lettore con qualche artificio grafico le sezioni rese esplicite dal curatore (l'edizione critica delle opere di Vivaldi, ad esempio, colloca semiparentesi quadre all'inizio e alla fine del passo derivato).¹⁵ La trascrizione può essere problematica in due casi almeno. Il primo riguarda le viole: nei passi, frequentissimi, in cui si prescrive che esse suonino *col basso*, sarà il curatore dell'edizione che dovrà valutare se farle suonare all'unisono oppure all'ottava dei bassi. Lo farà in base a considerazioni di estensione, di interferenza con gli altri strumenti, di logica musicale; un'attenta valutazione sarà anche necessaria per determinare il punto in cui eventualmente passare da un modo d'esecuzione all'altro. Il secondo caso è quello in cui gli strumenti a fiato (i flauti o gli oboi ad esempio) non hanno una parte né un rigo propri, ma devono raddoppiare i violini. Il problema è rappresentato dal fatto che i fiati non possono sempre interpretare alla lettera questa prescrizione, per motivi di estensione ma a volte

¹⁵ Le norme editoriali preposte all'edizione critica delle opere di Vivaldi si leggono in *La Nuova Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi. Norme editoriali*, «Informazioni e studi vivaldiani», II, 1981, pp. 63-87.

anche per l'impossibilità tecnica di eseguire figurazioni pensate per gli strumenti ad arco. Le edizioni correnti, a questo proposito, divergono. Alcune presentano parti autonome per i fiati 'riscritte' e adattate dal curatore, altre riproducono lo stato delle fonti. Affrontando un passo come questo, tratto dall'edizione critica del *Giustino* di Vivaldi, il primo e il secondo oboista dovranno adattare la loro parte all'estensione dei loro strumenti effettuando alcune trasposizioni d'ottava:

Esempio n. 5. ANTONIO VIVALDI, *Giustino*, ed. crit. a cura di Reinhard Strohm, Milano, Ricordi, 1991, p. 33.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Via), Anastro (Anast.), and Bass (B.). The score is in G major and 3/4 time. The Vno I and Vno II parts have a dynamic marking of 'f'. The B. part also has a dynamic marking of 'f'. The score is in G major and 3/4 time.

Occorre dire, comunque, che la scelta di non fornire una realizzazione esplicita, demandandola all'esecutore, è in qualche modo giustificata: il flautista o l'oboista potranno decidere, leggendo sulla loro parte, come adattarla in base a considerazioni di effetto, di fraseggio, di interferenza con ciò che suonano i violini. Determinare l'andamento più opportuno per le viole, al contrario, richiede una considerazione globale della partitura, che gli strumentisti non hanno sott'occhio mentre eseguono la loro parte.¹⁶

¹⁶ Il problema delle parti derivate da altre è affrontato nel suo *Dictionnaire* (cit.) da ROUSSEAU, che alla voce *Copiste* scrive: «Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Instrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vitesses, la force du Hautbois doit

Veniamo a un'ultima questione. Come si conciliano, in una moderna edizione, le esigenze della prassi con quelle della riflessione storico-critica? La domanda ha implicazioni di tipo pratico, ma anche economico, poiché influisce sul gradimento che l'edizione stessa riscuote presso gli esecutori. La maggior parte delle edizioni critiche oggi disponibili fa ricorso a una notazione tipograficamente differenziata (utilizzando il tratteggio, il corsivo, le parentesi, il corpo di stampa minore) per segnalare gli interventi del curatore: sia per alleggerire il commento critico, sia per rendere immediatamente visibile al lettore ciò che si trova nelle fonti originali e ciò che invece è frutto di aggiunte, congetture, integrazioni editoriali. Alcune edizioni ricorrono anche a caratteri diacritici (come le parentesi tonde, quadre o cuspidate) per segnalare la provenienza di un segno, quando l'edizione si basa su una pluralità di fonti. Il limite, nell'impiego di questi segni, è costituito dalla leggibilità della partitura preparata. Se è opportuno, infatti, mettere sempre il lettore in grado di distinguere gli interventi del curatore da ciò che l'autore ha effettivamente fissato sulla carta, occorre anche ricordare che l'impiego pratico della musica richiede partiture coerenti, chiaramente leggibili e facili da usare; una pagina eccessivamente gravata da segni supplementari è d'impedimento alla lettura. Tra le esigenze dello studioso e quelle dell'interprete, tra la fedeltà scientifica alle fonti originali e le moderne necessità dell'utilizzazione pratica esiste un potenziale conflitto: l'edizione dovrà necessariamente scendere a un compromesso. Avrà il dovere, da una parte, di prendere decisioni chiare e di non ostacolare l'esecuzione; ma dovrà anche evitare, dall'altra, di omologare alla prassi moderna indicazioni che hanno una loro eloquenza, che può essere riconosciuta da alcuni esecutori (anche se non da tutti).

être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, et donner plus d'accent à la Musique. Si j'avais à juger du goût d'un Symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiste* doit savoir le faire. [...] Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Basse et de la sienne, mais transposer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Basse ; et il y a là-dessus encore une autre attention à faire : c'est de ne jamais laisser monter la Viola au-dessus des Parties de Violon ; de sorte que quand la Basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'unisson ; afin que la Viole ne sorte jamais du *Medium* qui lui convient» (p. 741).

Abbiamo visto, in conclusione, come l'utilizzabilità pratica di un testo musicale sia subordinata alla conoscenza di convenzioni esecutive, che nella storia sono state tramandate da una generazione all'altra prevalentemente per via orale. In quale misura un'edizione critica debba tradurre queste convenzioni in elementi notazionali espliciti, dipende dal grado di conoscenza della prassi e delle convenzioni esecutive posseduto, in generale, dall'esecutore cui l'edizione è destinata. È impossibile dare, al riguardo, criteri generali: un'edizione critica, malgrado le sue pretese universalistiche, è fatalmente figlia del suo tempo; qualunque edizione riflette le esigenze della generazione che l'ha concepita, ed è illusorio pensare che possa durare molto al di là della stessa. La ricerca non si arresta e produce nuove conoscenze, anche in seguito a quelle stesse imprese monumentali che sono le edizioni degli *opera omnia*: conoscenze che si ripercuotono sui principi ecdotici e sulle tecniche editoriali adottati. Come ben mostra la storia delle edizioni, ogni generazione fissa le sue priorità, e a quelle adegua i suoi criteri. Solo un facsimile è in grado di resistere indifferente al trascorrere del tempo, del gusto, della moda; verrà quindi il momento in cui un'edizione critica ritenuta oggi scientificamente valida sarà considerata come un mero documento storico del passato. Il senso di un'edizione critica, allora, non sarà quello di produrre un testo capace di resistere all'usura del tempo, o semplicemente oltre la generazione cui esso si rivolge. Più modestamente, potrà accontentarsi di risolvere le contraddizioni insite nelle fonti, interpretandole alla luce di quelle conoscenze e di quell'esperienza semiografica che l'esecutore solitamente non possiede a un grado altrettanto alto del curatore, e di orientare l'interprete tra le possibili soluzioni, risparmiandogli quelle indagini e quelle lunghe ricerche documentarie che esulano dai suoi compiti. E dovrà metterlo in grado di riempire al meglio quello spazio tra scrittura e oralità, tra pagina scritta e musica nella sua reale dimensione sonora, che sarà sempre – non solo nell'opera di primo Settecento – ineliminabile, perché connaturato all'arte stessa dei suoni.