INTONAZIONI

INTONAZIONI

DINAMICA E AGOGICA MUSICALI

Manuale del fraseggio musicale

Sulla base di una revisione della teoria
della metrica e della ritmica musicali

PRIMA EDIZIONE ITALIANA INTEGRALE

HUGO RIEMANN

AD VERITATEM

AD VERITATEM

Intonazioni

Prima edizione italiana integrale Ad Veritatem: 2026

© 2026 Luigi Gaggero per la traduzione italiana,
la cura editoriale e gli apparati originali.
Tutti i diritti riservati sugli apporti originali.

Titolo originale: Musikalische Dynamik und Agogik
Edizione originale: 1884

Pubblicato sotto il marchio editoriale Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-40-1

NOTA DEL CURATORE

Che cosa fa sì che una successione di suoni diventi una frase?

Per un musicista la domanda può sembrare quasi superflua. Chi suona parla continuamente di fraseggio: sa che una nota deve condurre alla successiva, che un punto possiede più peso di un altro, che una cadenza ha bisogno di spazio, che una stanghetta non deve necessariamente interrompere il movimento, che talvolta occorre indugiare e talvolta, al contrario, attraversare un suono senza appoggiarvisi. Sono decisioni che prendiamo ogni giorno, spesso quasi istintivamente.

Ma appena cerchiamo di spiegare con precisione perché le prendiamo, il terreno diventa molto meno ovvio.

Perché una nota deve avere più peso di un'altra? Perché il tempo forte della battuta non coincide necessariamente con il punto verso il quale la frase tende? Che cosa lega fra loro le pulsazioni di una battuta, e che cosa lega una battuta alla successiva? Perché una minima dilatazione può farci percepire un suono come punto di arrivo, mentre una minima accelerazione può trasformarlo in passaggio? E soprattutto: il fraseggio è qualcosa che l'interprete aggiunge alle note scritte, oppure nasce da relazioni che appartengono già alla struttura musicale e che l'esecuzione ha il compito di rendere percepibili?

È questo, in fondo, il problema affrontato da Hugo Riemann in questo libro.

La sua tesi fondamentale può essere formulata in modo molto semplice: il tempo musicale non è una successione di unità equivalenti.

Quattro quarti non sono musicalmente soltanto quattro pulsazioni della stessa durata. Né una frase è semplicemente una certa quantità di battute alla quale l'interprete aggiungerà poi espressione, dinamica e rubato. Fin dall'interno della più piccola configurazione ritmica esistono differenze di peso e di funzione. Alcuni momenti preparano, altri raccolgono il movimento, altri costituiscono un punto di gravità, altri ancora concludono o rilanciano ciò che precede.

Le unità minori si organizzano in unità maggiori; queste, a loro volta, assumono una funzione all'interno di articolazioni più ampie. Il metro non è dunque soltanto una griglia entro la quale vengono distribuite le note: è una gerarchia di relazioni.

Questa idea è decisiva per comprendere tutto ciò che segue.

Quando Riemann parla di dinamica, infatti, non pensa semplicemente all'alternanza fra forte e piano; e quando parla di agogica non intende una libertà più o meno arbitraria nel modificare il tempo. Dinamica e agogica sono, in modi differenti, strumenti attraverso i quali la struttura temporale della musica può diventare udibile.

Un suono strutturalmente importante può acquistare rilievo attraverso una maggiore intensità. Ma può acquistarlo anche attraverso una lieve espansione della propria durata: quel fenomeno che Riemann chiama *accento agogico*. Non si tratta necessariamente di un rallentamento evidente. Può bastare una differenza minima, quasi impercettibile come modificazione cronometrica e tuttavia decisiva per l'ascolto, perché un punto venga percepito non più come semplice passaggio, ma come centro di gravità.

La durata, dunque, non è soltanto la quantità misurabile indicata dalla notazione: diventa una componente dell'articolazione musicale.

Per l'interprete le conseguenze sono profonde. Il tempo non è uno sfondo neutro sul quale, in un secondo momento, si deposita l'espressione. È già materia dell'espressione. Una nota può richiedere spazio perché in quel punto il movimento musicale si raccoglie; un'altra può chiedere di essere attraversata perché la sua funzione è condurre altrove. La stessa pulsazione può acquistare

significato diverso a seconda del livello metrico al quale la ascoltiamo.

Fraseggiare non significa allora applicare alla musica una curva espressiva. Significa rendere percepibile un sistema di direzioni, pesi e dipendenze.

È in questa prospettiva che vanno affrontate anche le numerose pagine del libro dedicate a schemi che, a prima vista, possono sembrare astratti: suddivisioni binarie e ternarie, contrazioni, sincopi, trasformazioni dei valori, combinazioni metriche. Riemann non sta costruendo un catalogo di curiosità ritmiche. Cerca di mostrare che una modificazione anche piccolissima nella disposizione dei valori può cambiare il centro di gravità di un motivo e dunque il modo nel quale quel motivo chiede di essere percepito ed eseguito.

Due configurazioni graficamente molto simili possono possedere direzioni opposte. Una sincope può confermare un peso metrico oppure spostarlo. Una suddivisione può saldare due unità che la stanghetta sembra separare. Una nota lunga può essere punto d'arrivo o punto di partenza. La scrittura specifica con grande esattezza i suoni e i rapporti proporzionali fra le loro durate; non può però esaurire, con la stessa evidenza, tutte le relazioni gerarchiche attraverso le quali quei suoni diventano una forma nel tempo.

È qui che la teoria di Riemann incontra direttamente la pratica quotidiana dello strumentista.

Un pianista che decide se appoggiare o attraversare una nota, un violinista che distribuisce l'arco verso un punto della frase, un cantante che stabilisce dove sostenere il fiato, un direttore che cerca di far percepire una grande arcata al di sopra delle battute: tutti stanno prendendo decisioni sulla struttura temporale della musica. Anche senza utilizzare il vocabolario di Riemann, formulano implicitamente un'ipotesi su ciò che possiede peso e ciò che conduce, su ciò che chiude e ciò che apre.

La forza di questo libro consiste anche nel rendere cosciente ciò che l'interprete compie spesso intuitivamente.

Naturalmente questo non significa trasformare il sistema riemanniano in una legge alla quale ogni musica debba obbedire. Proprio la straordinaria volontà sistematica di Riemann, la sua esigenza di ricondurre una molteplicità enorme di fenomeni a pochi princìpi generali, costituisce insieme la forza e il limite del suo pensiero. Talvolta la musica sembra eccedere lo schema che dovrebbe spiegarla.

Ma persino in quei casi la domanda posta da Riemann rimane decisiva: dove si trova il centro di gravità? Da dove viene il movimento e verso dove tende? Quale rapporto lega questa nota alla successiva, questa pulsazione alla battuta, questa battuta a un'unità più grande?

Sono domande che consentono anche di uscire da una falsa alternativa molto diffusa nella pratica esecutiva: quella fra regolarità metronomica e libertà espressiva. Da una parte il tempo inteso come successione omogenea di pulsazioni; dall'altra il rubato concepito come deviazione soggettiva da quella regolarità.

Per Riemann esiste invece una terza possibilità, molto più interessante: una flessibilità che nasce dalla struttura stessa. Il tempo può modificarsi perché non è uniforme in origine. Libertà e necessità non sono opposti: una libertà interpretativa può essere tanto più profonda quanto più chiaramente nasce dalla comprensione delle relazioni interne alla frase.

È precisamente in questo punto che il pensiero di Riemann apre una storia che non termina con lui.

Abbiamo scelto di pubblicare quasi simultaneamente questo libro, il volume di Catoire, *Ascoltare prima di suonare* di Dina Pysarenko, dedicato al pensiero interpretativo di Valerij Ivko, e il mio *Il respiro del tempo* perché, pur appartenendo a epoche e generi profondamente diversi, i quattro

testi non costituiscono semplicemente quattro opinioni sul fraseggio. Possono essere letti come un progressivo approfondimento, da prospettive differenti, dello stesso problema: come il tempo misurato della scrittura divenga tempo musicale nell'ascolto e nell'esecuzione.

Catoire parte direttamente dal terreno preparato da Riemann, ma ne mette alla prova la simmetria. Là dove la costruzione teorica rischia di imporre alla musica una sola direzione possibile, egli mostra che l'organizzazione metrica può essere più mobile, che strutture analoghe possono orientarsi diversamente, che i confini formali non sempre coincidono con quelli suggeriti dalla semplice aritmetica delle battute. Non sostituisce dunque un sistema con un altro: rende più elastico il problema posto da Riemann, facendo emergere con maggiore nettezza la tensione fra schema metrico e forma realmente percepita.

Proprio quella tensione diventa, molti decenni più tardi, centrale nel pensiero di Valerij Ivko. Grande interprete e pedagogo, Ivko assume esplicitamente Riemann e Catoire come due punti di riferimento complementari, ma trasferisce la questione dal piano della teoria a quello dell'ascolto. Il tempo non è per lui anzitutto velocità, ma esperienza di continuità, direzione e trasformazione; metro e frase possono coincidere, ma possono anche entrare in un rapporto di tensione. L'orecchio deve precedere il gesto: da qui il titolo del libro di Dina Pysarenko, *Ascoltare prima di suonare*. Ciò che in Riemann viene descritto come struttura e in Catoire viene reso più mobile diventa in Ivko una disciplina dell'ascolto dalla quale nascono il movimento, l'intonazione, l'articolazione e la tecnica stessa.

Il respiro del tempo nasce infine dal tentativo, per me inevitabile come interprete, di interrogare lo stesso problema dal luogo concreto dell'esecuzione: che cosa accade fra la struttura metrica che possiamo analizzare e il tempo vivo che dobbiamo produrre? Come può l'agogica rendere udibili le gerarchie senza trasformarsi in manierismo? In che modo la frase respira senza dissolvere il metro, e come può il metro sostenerla senza irrigidirla?

Letti insieme, i quattro libri fanno vedere lo stesso fenomeno da distanze diverse. La teoria elementare del metro conduce alla forma; la forma all'ascolto; l'ascolto al gesto; e il gesto, se è realmente musicale, riconduce nuovamente alla struttura che lo ha reso necessario.

È una riflessione sorprendentemente rara, se si considera quanto sia fondamentale per chiunque faccia musica. La formazione di un interprete dedica anni alla produzione del suono, all'intonazione, alla tecnica, all'armonia e all'analisi; molto meno spesso studia con la stessa precisione ciò che permette a tutti questi elementi di esistere come discorso nel tempo. Eppure ogni interpretazione dipende, forse prima di ogni altra cosa, dalla capacità di sentire quali eventi hanno peso, quali sono diretti altrove, quali chiudono, quali aprono, quali devono essere attraversati e quali chiedono che l'ascolto vi si soffermi.

È per questo che vale la pena tornare oggi a Riemann; perché qui uno dei problemi fondamentali del far musica viene posto con una radicalità che oggi non ha perso nulla della propria forza.

Dietro ogni pagina di schemi, suddivisioni e contrazioni si trova infatti una domanda molto concreta: che cosa ascoltiamo quando non ascoltiamo più soltanto note successive, ma una frase?

La risposta di Riemann è che ascoltiamo relazioni: pesi, gerarchie, preparazioni, centri e direzioni. Ascoltiamo un tempo che non è più soltanto misurato, perché ha acquistato una forma.

E imparare a percepire quella forma con maggiore precisione significa, per un interprete, imparare a fraseggiare non semplicemente di più, ma con maggiore *necessità*.

Luigi Gaggero

DEDICA

Al dottor Bernhard Scholz
professore regio prussiano
direttore del Conservatorio di musica Dr. Hoch
a Francoforte sul Meno

PREFAZIONE

Egregio Signore!

Il vivo interesse che Lei ha dimostrato per i miei precedenti lavori teorici mi fa sperare che accoglierà con simpatia anche questo libro e guarderà con favore al tentativo di esplorare un campo quasi del tutto trascurato, anche se il risultato non è all'altezza delle intenzioni. Mi permetto dunque di dedicarLe questo *Manuale del fraseggio*, anche in segno di gratitudine: le Sue fondate obiezioni ad alcune tesi della mia *Nuova scuola della melodia* mi hanno offerto stimoli preziosi e mi hanno aiutato a evitare una visione unilaterale nelle successive ricerche teoriche.

In quel libro, che Lei conobbe quando era ancora in corso di stampa, non potei purtroppo sviluppare a sufficienza le idee nate dal superamento delle nostre divergenze. Forse, del resto, neppure Lei lo avrebbe desiderato: poteva essere opportuno affermare dapprima con coerenza e radicalità il nuovo principio che avevo formulato, rinviando a un secondo momento una ragionevole conciliazione dei due metodi contrapposti del contrappunto.

Nella pratica, tuttavia, ho adottato questa conciliazione fin da quando le Sue fondate obiezioni mi fecero comprendere il pericolo della strada che avevo imboccato: pretendere dall'allievo di composizione una riflessione continua proprio nell'atto di creare. Riconosco quindi senza difficoltà, ed esplicitamente, l'altissima importanza dell'invenzione melodica libera, anche quando non è accompagnata da una rappresentazione armonica chiaramente definita.

Lei ammetterà certamente che, per spiegare le formazioni contrappuntistiche, occorre in ultima analisi ricorrere all'armonia; io, da parte mia, riconosco volentieri quanto sia gravoso dover immaginare costantemente uno schema armonico insieme alla melodia da contrappuntare. Il problema non è facile: come può lo studio dell'armonia approfondire le conoscenze e affinare la sensibilità senza compromettere la spontaneità dell'ideazione? Su questo punto spero ancora di poter contare sul Suo valido sostegno.

Questo libro ha ben pochi rapporti con i miei lavori sull'armonia, ma propone ancora una volta molte idee nuove, che susciteranno certamente obiezioni. Spero che anche questo piccolo lavoro trovi in Lei un sostenitore.

Con sincera e profonda stima,

l'Autore

INDICE

Nota del curatore v

Dedica ix

Prefazione xi

Introduzione xvii

CAPITOLO I Schemi metrici in valori uguali 1

§ 1. I principi della metrica (divisione del tempo riempito di suoni, inizialmente non articolato, in unità temporali uguali e loro raggruppamento. La guida). § 2. Dinamica e agogica dei gruppi metrici (*crescendo* e *diminuendo*, *stringendo* e *ritardando* come forme naturali di vita dei motivi metrici; accentuazione iniziale, finale e interna). § 3. Il metro binario. § 4. Il metro ternario (la teoria dell'accento. Inversione d'accento. Lo zero dinamico come confine naturale fra i motivi). § 5. L'accentuazione dell'inizio del motivo (l'accento come elemento estraneo alla gradazione naturale). § 6. Il metro in cinque e in sette parti. § 7. Il metro in quattro parti (fusione di due gruppi binari estendendo la gradazione dinamica e agogica a quattro unità di pulsazione. Nuovo esame della teoria dell'accento di Hauptmann). § 8. Il metro in sei parti (diverse suddivisioni determinate da ragioni melodiche e armoniche. L'accento agogico preserva l'articolazione metrica). § 9. Il metro in otto e in sedici parti (l'articolazione dinamica interna dei metri più ampi rivela una fusione insufficiente dei motivi minori). § 10. Il metro in nove, dodici e ventiquattro parti (diverse possibilità di articolazione; limiti dell'impiego pratico della guida). § 11. L'indicazione metrica. Proposte per una sua riforma (unità di pulsazione e suddivisioni).

CAPITOLO II Formazioni ritmiche mediante contrazione di più unità di pulsazione 45

§ 12. Contrazione di due pulsazioni nel metro binario e ternario. Il valore lungo come ostacolo al movimento. Reinterpretazione dei motivi ad accentuazione iniziale come motivi ad accentuazione finale o interna. Confronto fra motivi ternari con una contrazione e motivi binari. Metrica poetica antica e moderna. § 13. Contrazione di due pulsazioni nel metro in quattro parti (contrazione semplice e oltrepassante. Sincope leggera e pesante. Accento ritmico del valore lungo. Spostamento del centro di gravità dinamico). § 14. Contrazioni nel metro in cinque e in sette parti. § 15. Contrazione di due pulsazioni nel metro in sei parti. § 16. Contrazione di due pulsazioni nel metro in nove parti. I valori lunghi articolano i motivi al loro interno. § 17. Impiego ripetuto della contrazione di due pulsazioni nei metri composti. § 18. Contrazione continuativa di due pulsazioni nel metro in quattro e in sei parti. Contrazione di tre pulsazioni. Ritmo puntato. Contrazioni di tre pulsazioni oltrepassanti (sincopanti) nei metri composti.

CAPITOLO III Formazioni ritmiche mediante suddivisione di singole unità di pulsazione 75

§ 19. Suddivisioni nel metro binario (effetto vivificante della suddivisione. Il suo significato di inizio. Suddivisioni ad accentuazione finale e interna. Terzine ad accentuazione finale e interna. Combinazione di suddivisione binaria e ternaria). § 20. Suddivisioni nel metro ternario (*non diminuendo* nella suddivisione

del valore conclusivo dei motivi ad accentuazione finale. Doppio impiego della suddivisione. Suddivisioni ad accentuazione finale e interna. Suddivisioni puntate. Notazione sostitutiva di suddivisioni miste ad accentuazione interna e finale). § 21. Suddivisioni nel metro in quattro parti. § 22. Suddivisioni di secondo grado (ritmi ottenuti suddividendo in quattro o in sei parti e ricontraendo parzialmente. Rettifica della teoria della separazione dei motivi. Il prolungamento sostituisce la maggiore intensità delle note dinamicamente principali. Motivo di suddivisione). § 23. Mescolanza di suddivisioni di singole unità di pulsazione con contrazioni di altre.

CAPITOLO IV Contrazione oltrepassante di unità di pulsazione suddivise 131

§ 24. Il superamento dei confini dei motivi di suddivisione salda più strettamente i membri metrici: primo esame nel metro binario. Significato estetico dei ritmi che costituiscono al tempo stesso contrazioni e suddivisioni (sincope, ritmo puntato, appoggiatura). § 25. Contrazione oltrepassante delle suddivisioni nel metro ternario. § 26. La stessa nel metro in quattro parti.

CAPITOLO V Suddivisione divergente di unità di pulsazione contratte 149

§ 27. La terzina (spostamento delle unità metriche di pulsazione. Rifiuto dell'interpretazione sincopata della terzina). § 28. La duina e la quartina (la loro interpretazione sincopata è erronea). § 29. La quintina (al posto di 2, 3, 4 o 6. Notazione sostitutiva. Grande terzina). § 30. Quartina, quintina, sestina, settimina, ottimina e novemina come motivi di suddivisione.

CAPITOLO VI Le pause 171

§ 31. Pause finali (pause come immagini residue dei suoni. Valore dinamico delle pause. Conclusione ritmica). § 32. Pause interne (distinzione fra pause di abbreviazione, pause di pulsazione e pause motiviche. Esecuzione staccato. Pause iniziali). § 33. Pause ritmiche (staccato negativo, sospensione. Pause nei motivi di suddivisione). § 34. Pausa ad accentuazione finale (una pausa sostituisce la nota dinamicamente principale dei motivi ad accentuazione finale. Il *piano* beethoveniano).

CAPITOLO VII Esecuzione legato e staccato delle forme ritmiche 197

§ 35. Ritmo come metro (ritmi fondamentali. Un ritmo mantenuto abbastanza a lungo viene percepito come forma fondamentale del movimento, anche se compaiono singole contrazioni o suddivisioni ulteriori. Pulsazioni di diversa durata. Separazione dei valori ritmici fondamentali nelle suddivisioni mediante stacco). § 36. Stacco prima degli accenti (esecuzione staccato del suono che precede una contrazione). § 37. Stacco dopo le suddivisioni.

CAPITOLO VIII Dinamica melodica e armonica 211

§ 38. Dinamica naturale del movimento melodico. § 39. I motivi melodici (reinterpretazione dei motivi metrici e ritmici per ragioni melodiche. Spostamento del centro di gravità dinamico della frase per ragioni melodiche. Esecuzione melodica). § 40. Dinamica degli abbellimenti. § 41. Dinamica armonica. § 42. Sequenze.

CAPITOLO IX Poliritmia 231

§ 43. Poliritmia semplice [polimetria] (metri paralleli nelle pulsazioni, nei valori di suddivisione e nei valori motivici. Il carattere necessariamente in levare di ogni figurazione. La conclusione metrica e la definizione di Hauptmann. Motivi conclusivi sovracompleti [cadenza femminile]). § 44. Ritmi complementari (due ritmi si integrano nel metro semplice; parziale annullamento dell'effetto di pausa e di sincope. Integrazione nei metri di suddivisione). § 45. Ritmi complementari nel metro ternario. § 46. Integrazione dei ritmi fondamentali (un ritmo rappresentato da due voci che si completano a vicenda). § 47. Ritmi laterali (ritmi di due voci percepiti l'uno accanto all'altro; osservazioni sull'accoppiamento di metri diversi). § 48. Terzine, duine, quartine, quintine ecc. nella scrittura poliritmica (grafia ad accentuazione iniziale, ma significato in levare).

CAPITOLO X Fraseggio 299

§ 49. Concatenazione dei motivi (frasi ad accentuazione iniziale. Rifiuto della procatalesi. Analisi del *Grave* della Sonata *Patetica*. Accento d'inizio della frase. Motivi come unità di ordine superiore. Necessità delle stanghette. Ripetizione multipla della parte in crescendo della frase. Ripetizione abbreviata della parte in diminuendo. Ampliamento delle frasi mediante passaggi in forma di sequenza). § 50. Separazione delle frasi (potenza dinamica e qualità dinamica. Riconoscimento dei confini delle frasi attraverso i contorni melodici. Gradazione dei culmini dinamici delle frasi più piccole entro un fraseggio di ordine superiore. Eco. L'effetto delle successioni armoniche dipende dai rapporti metrici. Semicadenza e cadenza d'inganno come formazioni armonico-metriche. Prolungamento della parte in diminuendo della frase mediante un forte *ritardando*. Esempi di fraseggio dalle Sonate di Beethoven). § 51. Doppio fraseggio (centri di gravità dinamici collocati diversamente nelle voci. Effetto simile a quello della sequenza). § 52. Conclusione (sostituzione degli archi di legato. Rinvio all'edizione fraseggiata come compimento del libro).

Indice analitico alfabetico 325

Hugo Riemann 329

INTRODUZIONE

Quando, alcuni anni fa, apparve la *Teoria generale della ritmica musicale da J. S. Bach in poi* di Rudolf Westphal (1880), suscitò una certa meraviglia vedere un filologo di grande ingegno presentare come teoria della ritmica moderna quella di Aristosseno, risalente al IV secolo a.C. Le lacune di questa teoria «generale» non passarono inosservate; eppure non si poteva negare che avessimo ancora molto da imparare da Aristosseno.

Contro Westphal si levarono reazioni ottuse, tanto presuntuose quanto impotenti, a difesa del presunto onore offeso dei musicisti contemporanei. Si voleva negare che la ritmica fosse da tempo la figliastra della teoria musicale e che effetti essenziali del ritmo andassero perduti per una comprensione insufficiente o addirittura per un'interpretazione radicalmente errata. Non mancarono però voci capaci di riconoscere il merito e l'attualità della sua impresa: fondare una teoria della ritmica musicale moderna sulle solide basi della teoria antica. Sono lieto di essere stato fra i primi a riconoscerlo.

Possiamo lasciare aperta la questione di quanto il *Traité de l'expression musicale* di Lussy (1873) abbia stimolato il lavoro di Westphal. Non va però dimenticato il ruolo importante che hanno in Lussy le *mesures à cheval*, ossia le formazioni metriche che, per così dire, scavalcano la stanghetta di battuta: è questo, a mio giudizio, il vero merito del libro. La sua dottrina dell'accentuazione, invece, si fonda interamente su alcune proposizioni tratte dal metodo pianistico di Kalkbrenner.

È impossibile prevedere quanto si amplierà la letteratura sulla teoria del metro e del fraseggio, che oggi torna a crescere. Lo stesso Lussy ha rielaborato la ritmica[1]; Westphal ha in stampa una nuova teoria del metro; e il dottor C. Fuchs[2], prendendo spunto dai miei articoli sul fraseggio apparsi in diverse riviste, ha scritto un libro sulla metrica, la dinamica e il fraseggio.

Nei particolari mi sono però discostato notevolmente dall'esposizione di Westphal. Ho rinunciato del tutto alla terminologia antica: l'esperienza della mia *Sintassi musicale* mi ha insegnato che i musicisti non amano il greco.

A spingermi verso una nuova elaborazione della teoria del metro, d'altra parte, non sono stati soltanto i libri di Lussy e Westphal: alcuni tentativi si trovano già nella mia *Sintassi musicale* (1877). Chi ha seguito con attenzione la stampa musicale più recente saprà indicare molti altri contributi che vanno nella stessa direzione. Da più parti si è scritto sul fraseggio, sull'uso degli archi nella notazione musicale, sulla libertà nel trattamento del tempo[3] e così via. È ormai abbastanza chiaro che in questo campo molto resta da fare e che occorre una revisione radicale.

A far maturare definitivamente i miei progetti e a spingermi a realizzarli fu però una scoperta: già cent'anni fa uomini perspicaci avevano individuato nella nostra notazione musicale una carenza che ostacolava lo sviluppo della comprensione ritmica, ossia la totale mancanza di

---

1 *Le rythme musical* (Parigi, 1883). Il libro riprende però sostanzialmente un capitolo del *Traité de l'expression*, con qualche riferimento al libro di Westphal.

2 *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung* (Danzica, W. Kafemann, 1884). Saluto con gioia questo valoroso compagno d'armi! Mi auguro che le lodi eccessive rivolte ai miei lavori non impediscano di apprezzare gli eccellenti pensieri originali che Fuchs espone con tanto entusiasmo per la nostra causa.

3 Cfr. Dr. Otto Klauwell, *Der Vortrag in der Musik* (Berlino, 1883).