Metodo di Violino

(delli Signori)

BAILLOT, RODE, E KREUTZER

Compilato

dal Signor Baillot,

Tradotto in Italiano, e dagli Editori Dedicato

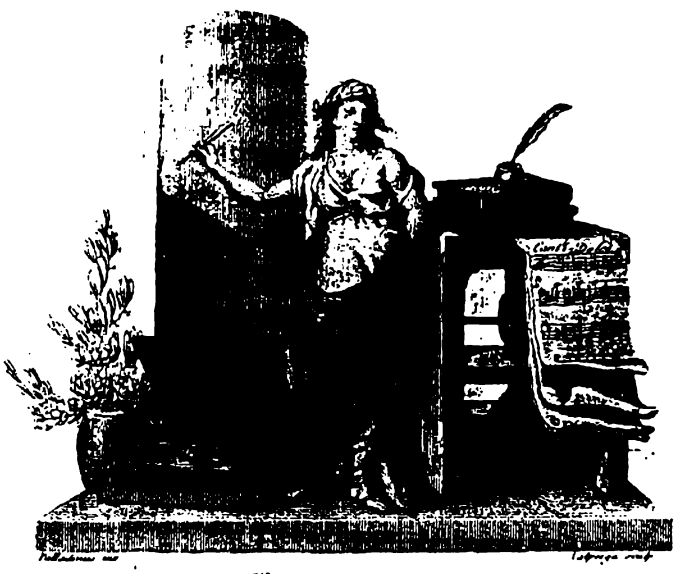
Al Signor

ALESSANDRO ROLLA

Maestro dell'I. e R. Conservatorio di Musica,

e Direttore d'Orchestra

ALL'I.R. TEATRO alla Scala IN MILANO



In Milano presso li fratelli Ricordi e C.ie Editori di Musica e Libraj

Ornatissimo Signore

Mossi non meno dalle cortesi e grate accoglienze avute da V. S. in Milano, quanto dal tributo universale di ammirazione e di stima che ella riceve in tutta l' Europa pei suoi rari talenti, la preghiamo di voler esaudire il nostro desiderio, affinchè la presente Opera porti in fronte il celebrato suo nome.

L'arte di suonare il Violino è nata in Italia, ed ivi pure ha ricevuta la sua perfezione; ma sì, come è avvenuto nelle altre scienze, così anche nella musica, lo studio di essa ha ottenuto oltremonti il vantaggio di un metodo elementare, il quale per quanto riguarda il Violino pare debba dirsi eccellente dietro i lavori de' sign. Baillot, Rode *e* Kreutzer.

Alla Signoria Vostra, che si è l' erede legittimo di quanto seppero produrre di sublime i felici ingegni dei Corelli, Tartini, Pugnani *e* Viotti, *spetta il giudicare dell' eccellenza del metodo che noi pubblichiamo; ma comparendo questo alla luce sotto i di lei fortunati auspicj, ne riceve intanto la più efficace di ogni qualunque siasi raccomandazione.*

Pregandola di accogliere le espressioni della nostra rispettosa riconoscenza, abbiamo l' onore di rassegnarci col più distinto ossequio.

Umil.mi devot.mi ed obblig.mi servitori,
FRATELLI REYCEND, e COMP.ª

METODO DI VIOLINO.

INTRODUZIONE.

Trattandosi quivi dell'instrumento divenuto il più universale, di quello il quale pella sua utilità trovasi fra le mani del maggior numero di musici, egli è d'uopo il far conoscere agli allievi tutto ciò che loro può darne un'idea giusta ed adeguata, e determinarli a conservare al medesimo quel rango, che gli si appartiene.

Presumesi conosciuto sino dai tempi i più remoti. Antiche medaglie rappresentano Appolline toccando un instrumento a tre corde simile al violino. *1 O deggiasi attribuire al Dio dell'armonía l'invenzione di quest'instrumento, od abbia esso una qual si voglia altra origine, sarà sempre d'uopo il riconoscervi qualche cosa di divino.

Gli antichi suonavano varj instrumenti con una sorta d'archetto: *2 ma già da molti secoli si cessò dal farne uso, e se ne smarrì la traccia.

La forma del violino ha molta analogía con quella della lira, e induce a credere ch'esso altro non sia se non una lira perfezionata, la quale riunisce alla ricchezza delle modulazioni, il prezioso vantaggio di prolungare i suoni; vantaggio, che la lira non offriva.

È sotto il regno di Carlo IX, che il violino fu introdotto nella Francia, sebbene già esistesse nell'Italia, e sono ben 260 anni dacchè nulla più cangiossi alla sua forma, *3 e che gli è conservata quella semplicità, che aggiunge al prestigio dei suoi effetti.

Bastano le sue quattro corde per dare più di quattro ottave, più di trentadue note dal grave all'acuto, e per offrire tutti i mezzi, che esigono il canto e la varietà delle modulazioni. Col mezzo dell'archetto che mette in vibrazione le corde, e che può farne parlar parecchie simultaneamente, il violino riunisce l'incanto della melodía a quello delle consonanze. Il suo suono, che accoppia la dolcezza allo splendore, gli dà la preminenza e l'impero sopra gli altri instrumenti, e col segreto suo proprio di sostenere, crescere, e modificare le sue voci, di esprimere il sentimento della passione, come di seguire i moti tutti dell'animo, ottiene l'onore di rivalizzare colla voce umana.

Quest'instrumento, fatto di sua natura per regnare nei concerti, e per prestarsi a tutti gli slancj del genio, ha presi li diversi caratteri, che imprimergli vollero i gran maestri: semplice e melodioso sotto le dita di Corelli, armonioso, commovente, e pieno di grazie sotto l'archetto di Tartini, amabile e soave sotto quello di Gaviniès, nobile e grandioso sotto quello di Pugnani, pieno di fuoco, pieno d'audacia, patetico, sublime tra le mani di Iotti, s'innalzò perfino a spiegare le passioni con energía, e con quella nobiltà che conviensi tanto al rango ch'egli occupa nell'orchestra, quanto all'impero ch'egli esercita sui sentimenti dell'animo.

*1 Charles. Cours d'Acoustique.

*2 Rousseau. Diction: de Musique.

*3 Charles. Cours d'Acoustique.

Pare avere seguito la gradazione del concerto, il quale non era da prima, che una specie di sinfonía, divenuta, quindi un pezzo di canto ornato di concetti brillanti, e li di cui accompagnamenti non erano che i semplici accessorj, e che presero in fine quell' imponente marcia capace di così begli effetti, ove l' orchestra prepara l' uditore con un' introduzione, chè porta seco il colore del soggetto: l' armonía viene ad abbellire e decidere il carattere dei canti, che ben tosto regola da se solo il Violino, col quale la sinfonía riviene poscia a confondersi, come per seguire lo slancio ch'esso le ha dato, prestarsi a tutti i suoi movimenti, e moltiplicare i suoi mezzi senza nuocere ai suoi effetti.

Per giugnere a questo segno, bisognò superare gli ostacoli di un' inveterata abitudine e con bellezze di sentimento rimpiazzare quelle bellezze di convenzione, le quali potevano sorprendere l' ammirazione pelle vinte difficoltà, ma che nulla offerendo all' immaginazione, non erano mai arrivate sino all'animo, e divertivano soltanto l'orecchio questa fu ad un tempo l' opera del genio, e del gusto.

Il genio, quel dono del Cielo che si riceve nel nascere, viene sempre accompagnato, nelle arti, da una profonda sensibilità, e da una forza d' intendimento, che lo porta ad uscire dalle vie ordinarie: per rendere tutto ciò ch'egli sente, per dipingere tutto ciò ch' egli vede, gli è d'uopo servirsi di espressioni sin' allora sconosciute; egli si fa un linguaggio che spesso comincia per non essere inteso, ma che tosto diviene a tutti intelligibile, perchè gli elementi ne sono scritti nel cuor umano; egli immagina, egli crea, egli apre nuove strade, offre nuove prospettive all' arte e dà l'impulso al suo secolo, onde serve poi di modello alla posterità.

Ma è poco, che il genio abbia prodotti nuovi mezzi di espressione; se la saviezza non lo ritiene nei limiti, il suo scopo è mancato. Sta al buon gusto il guidarlo e trattenerlo a suo tempo. Se vi esistono nella musica molte cose, che tengono al linguaggio del secolo ai costumi e persino alla moda, e stabiliscono variazioni essenziali nel bello ideale, ve ne sono senza dubbio in maggior numero di quelle che tengono al cuore umano, e che portano seco un carattere talmente deciso, che il tempo nulla ne può cangiare. Gli effetti della musica non sono un' illusione dei sensi! non è un' arte leggiera quella che produce sensazioni così profonde e così durevoli! abbiamo della musica da più di un secolo che strapperà le lagrime ai nostri figlj, come ella seppe commuovere il cuore dei nostri avi: la giustezza della sua espressione tutto le conserva il suo potere; sia essa vaga quest' espressione, o sia dessa determinata, ella ha certe convenienze che il gusto fa osservare, e senza le quali l' incantesimo è distrutto: a quegli adunque si appartiene il dirigere l'esecuzione che fedelmente deve tradurre le intenzioni del compositore, ma che non fa che alterare le produzioni del genio, quando essa guidata non sia dal giudizioso sentimento delle convenienze.

Per formarsi il gusto, l'artista, dotato di uno spirito retto e d'un' immaginazione ardente, deve impiegare i suoi giorni nella ricerca di quella perfezione ideale, cui è così bello di potersi avvicinare. Adottando per regola di veramente bello tutto ciò che può toccare il cuore, ed innalzare l'animo, egli obbedisce alle loro impressioni anche tenendosi in guardia contro il proprio entusiasmo; le opere di varj generi, e di diversi paesi concorrono ad illuminare poco per volta il suo giudizio, e conoscere gli fanno, che se il genio non è accompagnato dal gusto non può mai riscuotere applausi durevoli: spregiando quelle piccole passioni che sono le nunzie dei limitati ingegni, egli non ricusa di attignere a' sorgenti straniere le cognizioni, di cui intende arricchire la patria: avido di nuove cose, curioso di quanto può ingrandire le sue idee, egli accoglie il forestiere con quel sentimento di fratellanza, che inspira l'amor delle arti, e con quella premura, che si appartiene al desío d'imparare: troppo sensibile e troppo fiero per essere geloso, egli considera come conquista pell'arte il successo d'un nuovo talento, e non conoscendo altro se non la nobile emulazione, egli fa dei suoi rivali, i suoi più cari amici.

Lungi da noi per sempre quelle miserabili dispute, nelle quali i pregiudizj opponevansi ai successi come ai progressi de' lumi! nelle quali si destava odio agli Antagonisti in un' arte fatta per riconciliar ogni cuore! che possono aver di comune quelle svergognate querele e quella commovente melodía, quella divina armonía che innalzano l'animo! tutto deve cedere all'amore del bello, che solo deve regnare nell'artista: scevro dalle prevenzioni che travierebbero sicuramente il suo giudizio, egli acquista così la facoltà di sentir tutto, di tutto comparare e di penetrarsi di quel sentimento di convenienze, a cui la natura dispone, ma di cui l'esperienza e la riflessione danno sole i mezzi di poter fare l'applicazione.

Ecco quanto basta per la metafisica dell'arte.

In quanto al meccanismo del Violino, di quell'instrumento così difficile nel quale il menomo traviamento produce i più gran difetti, non potrebbe di soverchio venirne raccomandato lo studio agli allievi; un lavoro ponderato, ed un' instancabile applicazione ai principj di questo metodo potranno non solo rendergli superiori a tutte le difficoltà, ma mettere ancora a loro disposizione il maggior numero di mezzi materiali onde procurare al loro modo di suonare tutta la forza di espressione, di cui può essere capace.

Prima di venirne all'espressione, conviene che si diano intieramente allo studio del meccanismo per renderselo familiare in modo, che più non abbiano a ritornarvi, nè a porvi mente in avvenire; stare in guardia sulla loro attitudine, ossia posizione per acquistar grazia ed appiombo nel contegno; fare la maggior attenzione ai movimenti delle dita e dell'archetto per avere flessibilità e nettezza, non istancarsi dal fare scale per ottenere giustezza nell'intonazione, merito così raro e così necessario, e senza il quale si deve dar il bando ad ogni instrumento: studino essi li diversi esercizj ad ogni posizione per conoscere il manico del Violino: che avvezzino le loro dita ai trilli, ed ai mordenti per aver il brillante nella mano sinistra; che faccino uno studio particolare dell'archetto

per ben decidere li tre principali movimenti e caratteri della musica, e pratichino li diversi colpi d' archetto per mettere varietà nell' esecuzione e moltiplicare gli accenti: si applichino finalmente a sostenere delle minime, ad aumentarle e diminuirle per così trarre dall' instrumento un suono robusto e dolce; ed ottenere i mezzi del forte, del piano, del crescendo, in una parola tutte quante le gradazioni che sono i primi elementi dell' espressione.

Queste difficoltà una volta superate, il talento prende il suo volo, vince gli ostacoli e diviene tutto ciò che può essere.

PARTE PRIMA

DEL MECCANISMO DEL VIOLINO.

Questa parte tratta 1.° Del modo di tenere il Violino e l'archetto, e dell' attitudine in generale. 2.° Dei movimenti delle dita e dell'archetto. 3.° Dell' intonazione. 4.° Della conoscenza del manico. 5.° Degli abbellimenti del canto. 6.° Della divisione dell' archetto. 7.° Della varietà dell' archetto. 8.° Del suono e delle gradazioni. 9.° Degli ornamenti.

ARTICOLO PRIMO.

MODO DI TENERE IL VIOLINO.

Il Violino deve essere posto sopra la clavicola, ritenuto col mento dalla parte sinistra della coda, alquanto inclinato verso la diritta, sostenuto orizzontalmente colla mano manca, e in modo, che l' estremità del manico trovisi rimpetto alla metà della spalla.

ARTICOLO II.

TENUTA DELLA MANO E DEL BRACCIO SINISTRO.

La parte inferiore della giuntura del pollice, e quella della terza giuntura dell' indice devono sostenere il Violino e stringerlo leggiermente, e in modo soltanto da impedirlo di toccar alla parte della mano che unisce il pollice all' indice.

Bisogna allontanare dal manico, senza però dar rigidezza al pugno, la palma della mano, affinchè le dita possino cader d' appiombo sulle corde.

Il braccio esser deve in una positura naturale, e di maniera, che il gomito sia verticalmente sotto il centro del Violino.

ARTICOLO III.

TENUTA DELL' ARCHETTO.

L'archetto deve venir sostenuto da tutte le dita; si avrà cura di porre il lato e l' estremità del pollice contro la bietta ossia pezzetto di legno, che serve a sollevare i crini, ed in faccia al dito di mezzo. La bacchetta deve esser posta sul mezzo della

seconda falange dell'indice. Bisogna guardarsi dal separare questo dito dagli altri, che esser devono in una positura naturale, cioè che non vogliono essere nè piegati, nè tesi.

Si deve mantenere la bacchetta inclinata verso il tasto, e l'archetto deve sempre essere paralello al ponticello. Per evitar tuttavia di tendere il braccio in avanti, e di tagliar così attraverso la corda nel senso il più nuocevole alla purezza del suono, sonovi casi, nei quali si può dare alla punta dell'archetto una lieve inclinazione in avanti, onde aver nell'istesso tempo maggior forza in alcuno di quei passaggi, che si fanno colla punta.

Si porrà il crine dell'archetto al di sopra del rotondo delle orecchie del Violino, ed approssimerassi più, o meno al ponticello, secondo il maggior, o minor suono, che se ne vorrà ricavare.

ARTICOLO IV.

TENUTA DELLA MANO, E DEL BRACCIO DIRITTO.

Si vuol tenere la mano alquanto incurvata in modo che la medesima sii più sollevata della bacchetta. Allorchè s' incomincia una nota dall'estremo dell'archetto, conviene ritirar leggiermente il pugno verso il mento; ma si eviterà di portar all'eccesso questa positura, la quale non viene anzi indicata che per dar grazia allo sviluppamento del braccio e principalmente affinchè non abbia a cangiare la direzione dell'archetto.

Lasciar si deve al braccio tutta la sua flessibilità e procurare di non mai alzare, nè abbassare il gomito: il pugno ed il cubito porteransi da loro stessi un poco più in sù per arrivar alle corde basse, e rimetteransi nella loro posizione naturale quando si suonerà sul cantino.

ARTICOLO V.

MOVIMENTI DELLE DITA DELLA MANO MANCA.

Bisogna lasciar cadere con flessibilità il mezzo e l'estremità del dito sopra la corda, alzandolo sufficientemente per comprimerla leggiermente.

Le dita devono essere alzate ed appoggiate colla maggior uniformità: il loro appoggio sopra la corda deve generalmente prevalere sovra quello dell'arco, e gli sia almeno uguale quando si suona con assai vigore.

Nelle scale ascendenti si lascieranno poste successivamente, nelle discendenti non se ne alzerà, che uno per volta.

ARTICOLO VI.

MOVIMENTI DELL' ARCHETTO,

DELLA MANO, E DEL BRACCIO DIRITTO.

L'archetto si deve adoperar da una estremità all' altra; si parlerà quì sotto delle eccezioni a questa regola generale.

Sta particolarmente al picciolo dito il sostenere tutto il peso dell' archetto quando la bietta sarà presso il ponticello; a misura che essa se ne scosterà il dito auriculare cesserà di sostenere la bacchetta, e vi rimarrà semplicemente posto sopra senza la menoma rigidezza come gli altri.

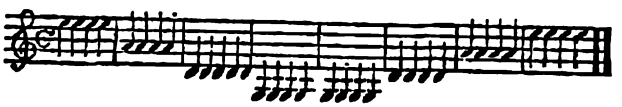
Bisogna, che la mano stia nella medesima posizione sul principiare e finire dell' archetto affinchè la bacchetta rimanga alquanto inclinata, come l' abbiamo detto, ed affinchè la corda sia sempre tagliata nell' istessa direzione.

Il cubito solo seguirà il moto della mano, e ripiegherassi alquanto avvicinandosi allo scagnello, ossia ponticello.

La parte posteriore del braccio non deve aver movimento diretto non più del gomito ed in nulla deve partecipar ai movimenti dell' archetto di cui tutta la forza non verrà che dall' indice, dal pollice e dal pugno.

ESERCIZIO DEL BRACCIO DIRITTO.

sopra le 4 corde a vuoto.



Si farà quest' esercizio lentamente, fino che i moti del braccio siano talmente ben guidati che si possa eseguirlo con velocità senza inconvenienti.

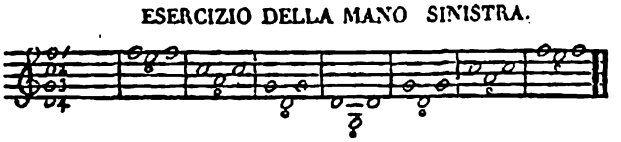
N.° Si comprende, che se l' allievo è ancora piccolo, non potrà adoperar il suo archetto sino alla punta senza cangiarne affatto la direzione, tirandolo indietro. Sta al maestro il fargli adoperar una lunghezza d' archetto proporzionata a quella del suo braccio, come pure di mettergli in mano il Violino d' una maniera parimenti conforme alla picciolezza del suo braccio, cioè di fargli tenere il mento dal lato destro della coda del Violino. Ma se l' allievo si serve di un Violino piccolo, gli sarà d' uopo allora di osservare la tenuta prescritta nell' articolo primo.

ARTICOLO VII.

ESERCIZIO DELLA MANO SINISTRA

Per esser sicuro che la mano sinistra è ben situata, e che ogni dito è posto perpendicolarmente e sopra di una corda sola, si farà quest' esercizio non alzando che un dito per volta, e lasciando tutti gli altri al loro posto.

ESERCIZIO DELLA MANO SINISTRA.



ARTICOLO VII.

DELL' ATTITUDINE IN GENERALE.

Non basta che il Violino e l'archetto sieno posti nel modo che si è indicato, bisogna ancora che l'attitudine del corpo e quella della testa si trovino d'accordo con quella posizione e tendano a mantenerla. Un' attitudine nobile e facile favorisce lo sviluppo di tutti i mezzi musicali; fa che la grazia accompagna i movimenti delle dita e dell'archetto, ed accresce così l'incantesimo dell' esecuzione.

Egli è dunque essenziale di tenere il capo elevato, ed in faccia alla musica che si eseguisce, la spalla sinistra avanzata il meno possibile, il corpo perpendicolare e sostenuto dal lato manco, affinchè il lato destro sia sciolto, e che il braccio possa agire colla più gran libertà senza dar verun moto al resto del corpo.

Si schiverà finalmente di mettere nella sua attitudine, od una ricerca affettata, la quale diverrebbe ridicola, od una negligenza che nuocerebbe alla grazia e servirebbe a degradare il primo fra gli instrumenti.

OSSERVAZIONI.

Non bisogna applicarsi a tirare od a spignere l'archetto a tale o tale nota, ciò che non farebbe che imbarazzare tutti i moti, e dar allo stile una regolarità monotona. Basta l'aver cura di tirare l'archetto quando la frase comincia colla misura, nelle note lunghe del canto, ed in generale a tutte le pause, e di spingerle quando la frase comincia crescendo, come nei trilli che terminano una frase.

Ella è cosa convenevole di avvezzar l'allievo a giudicare da se stesso se la nota ch' egli fa è giusta o falsa, e nel caso che ella sia falsa, se non è troppo bassa o troppo alta, onde egli possa correggersi col soccorso delle proprie sue orecchie, le quali si perfezioneranno, mediante una tale abitudine *1.

Nelle seguenti lezioni, ve ne hanno di quelle che varj allievi non potranno suonare a cagione della picciolezza delle loro dita, per cui non potranno andar più oltre della terza o quarta positura. Sta al maestro lo scegliere le lezioni adattate alla capacità ed ai mezzi dell' allievo.

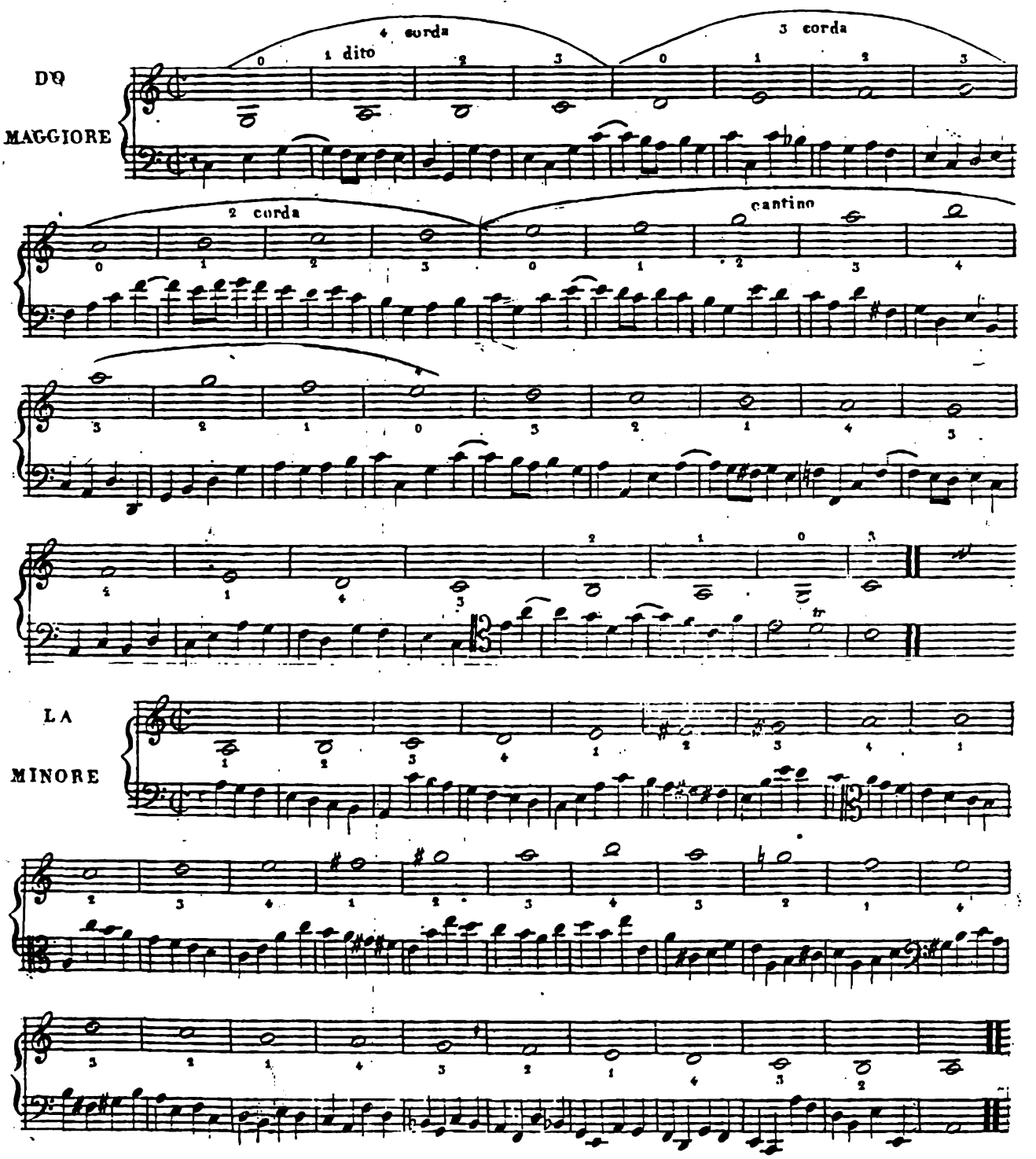
*1 Estratto dal Metodo di Canto del Conservatorio di Musica.

NOTA.

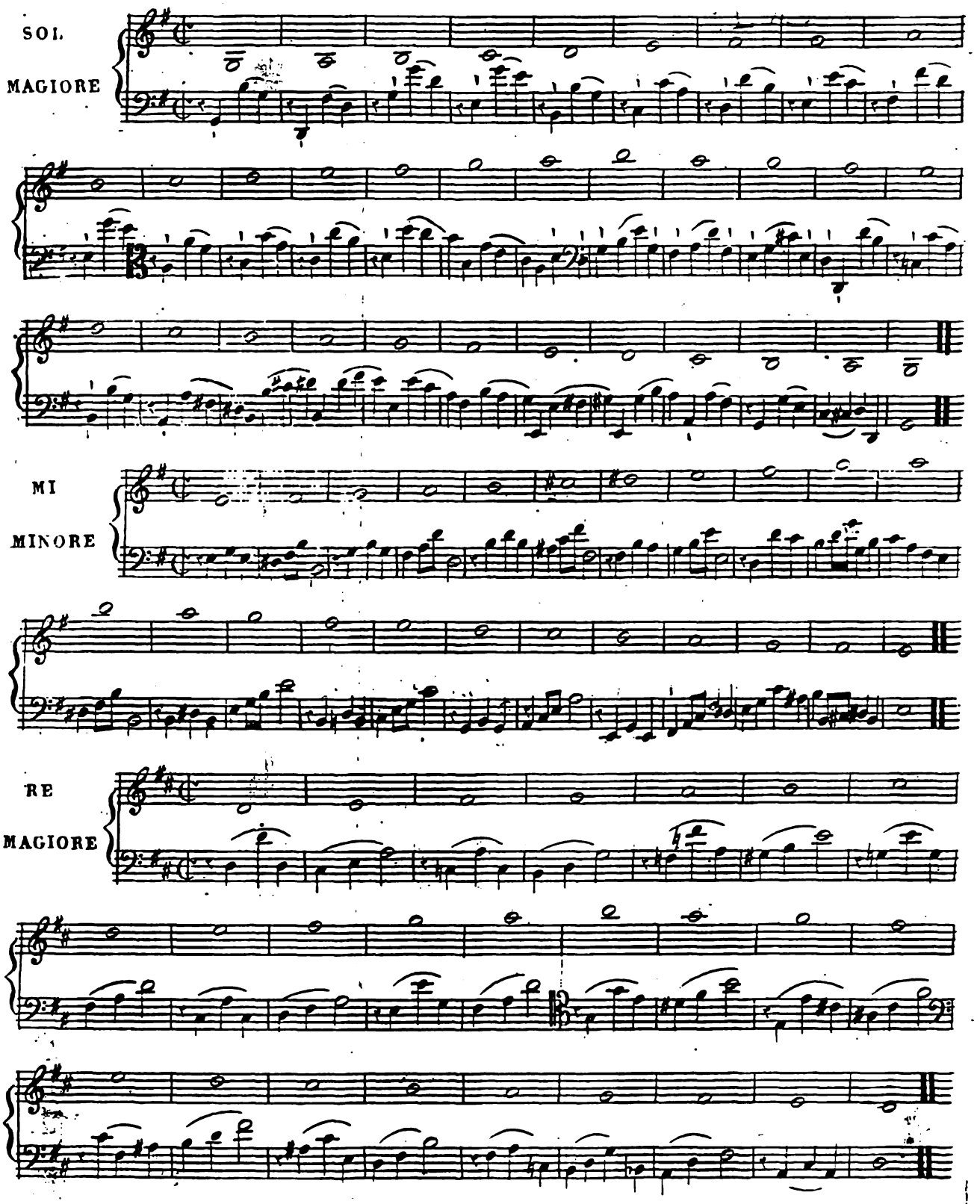
Il Basso delle Scale nelle seguenti lezioni è stato fatto dal signor CHERUBINI.

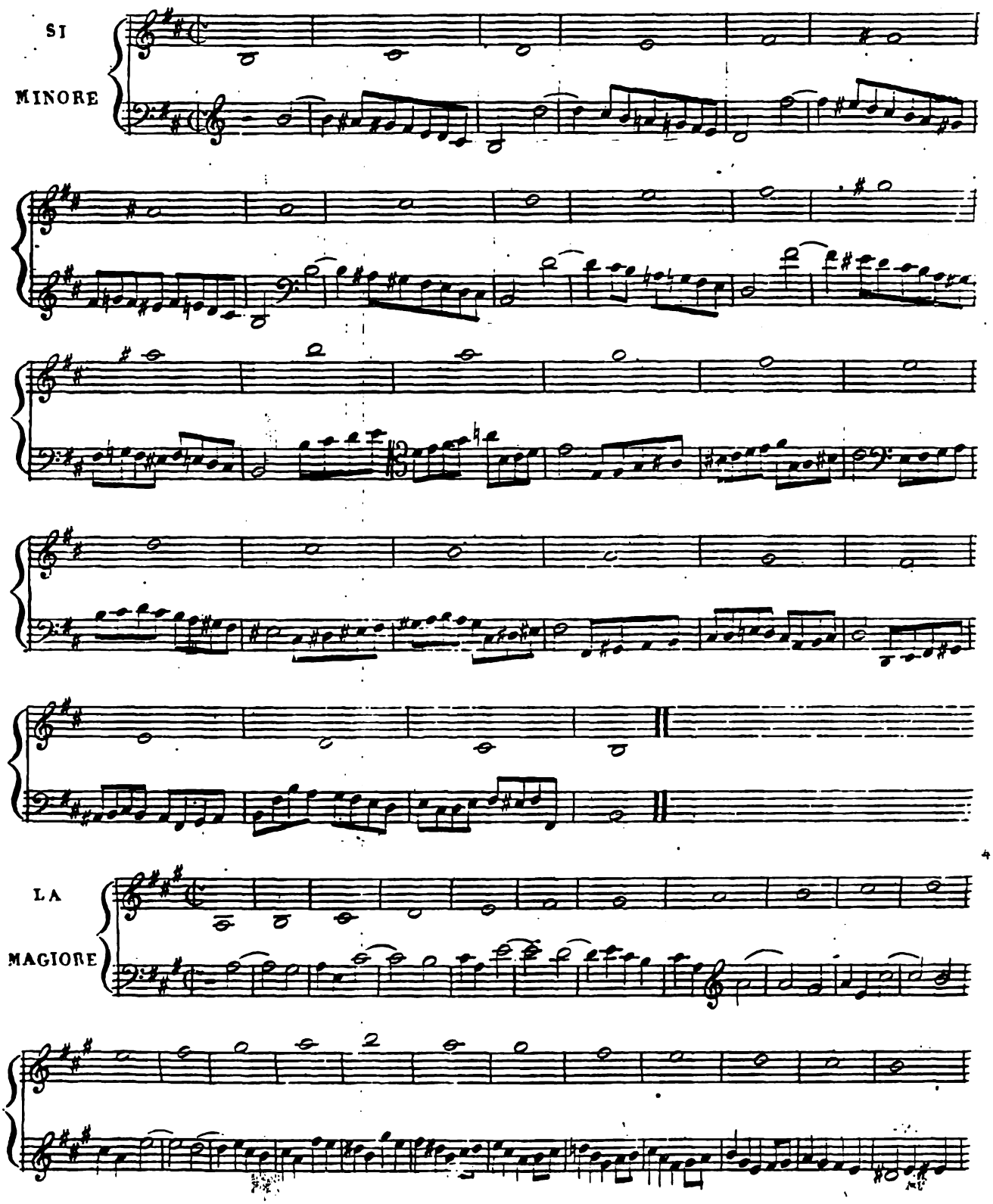
Tutte le seguenti scale si devono suonare sostenendo il forte da una punta all'altra dell' arco. Circa il Movimento deve essere lento. Vi sono pero' di quelle che il carratere del Basso vuole che il detto sia piu' presto. Il Maestro li conoscera' facilmente

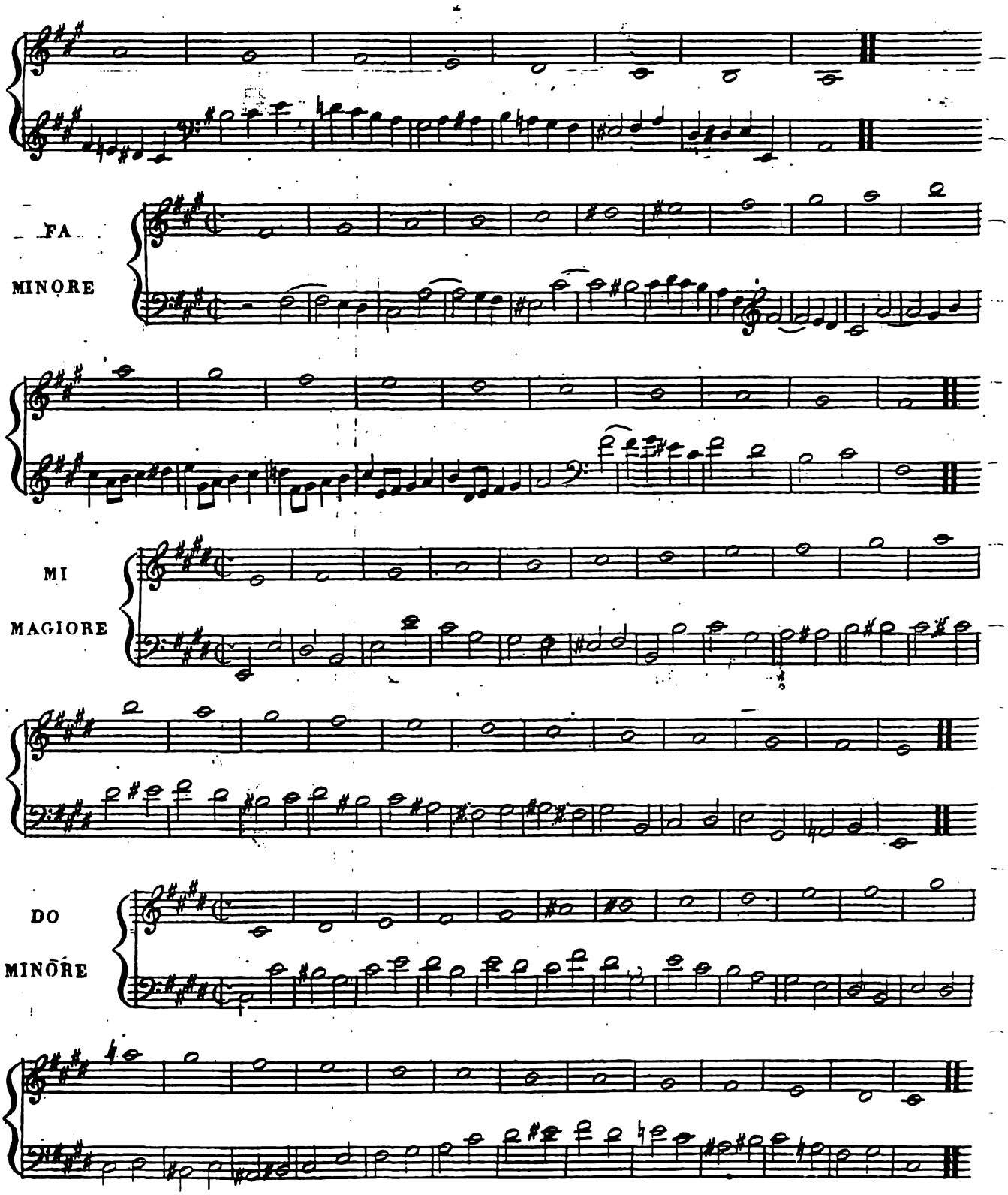
PRIMA POSITIONE



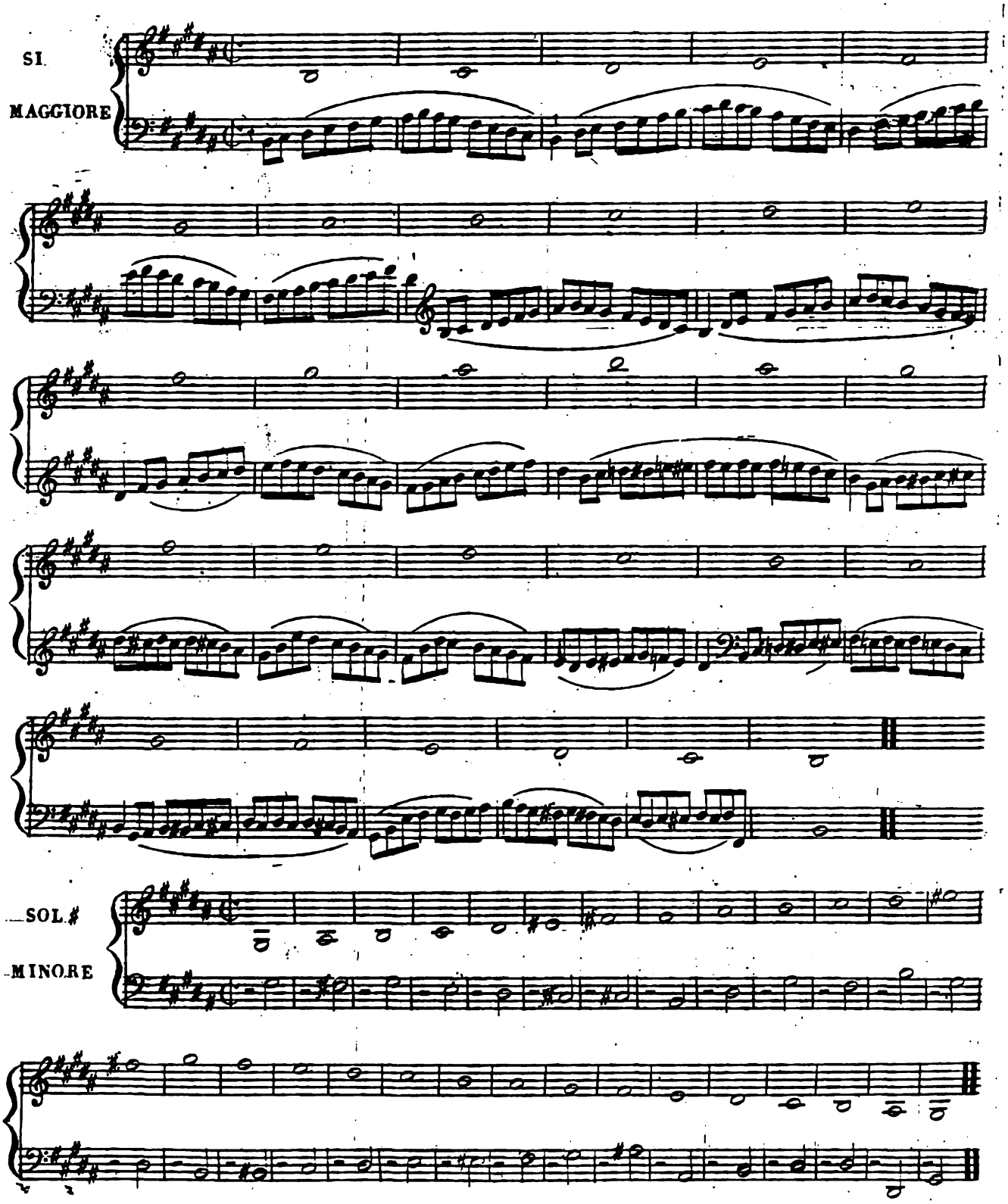
N.a Li Bassi delle Scale semplici nelle sette differenti posizioni sono di CHERUBINI

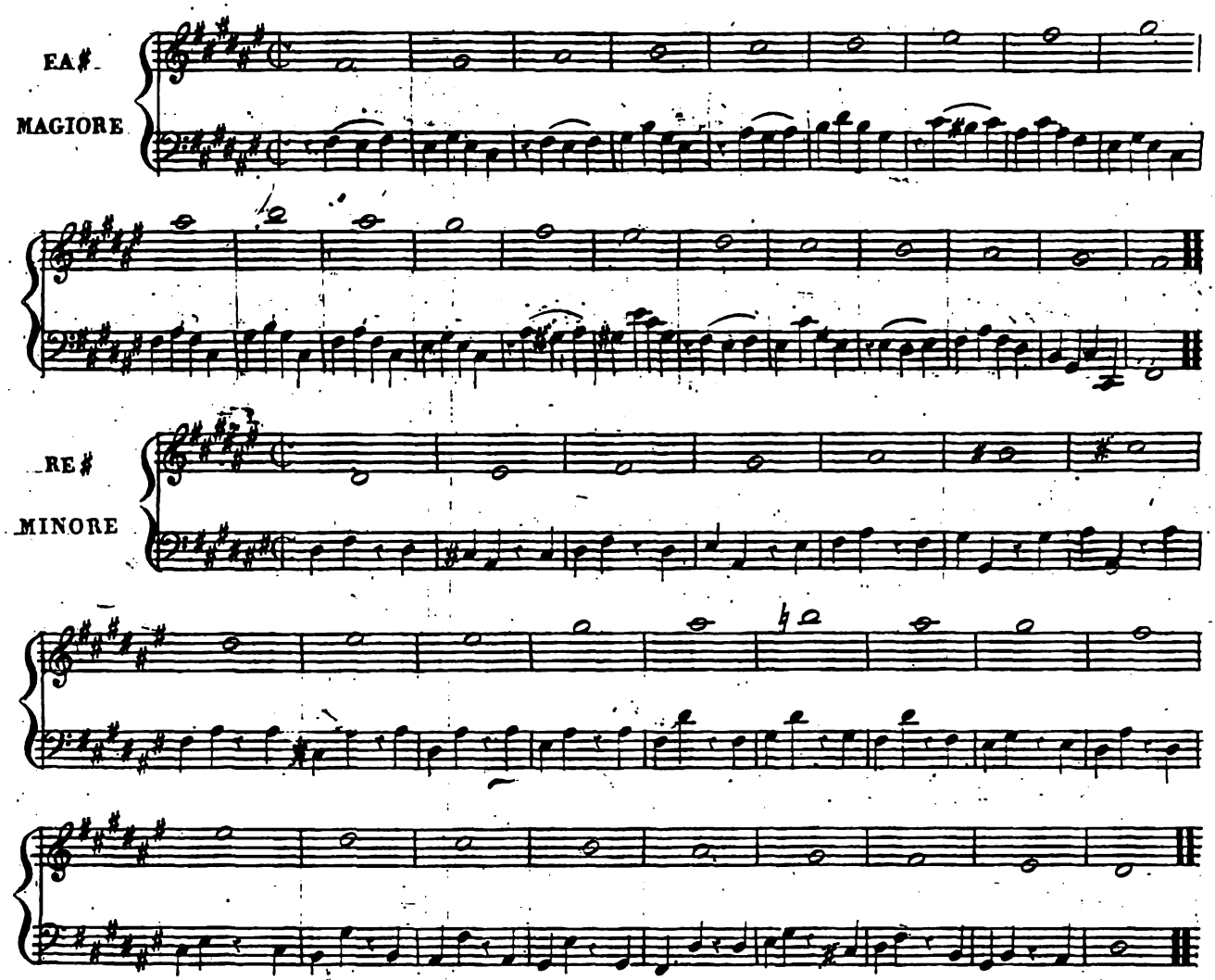

SOL
MAGIORE
MI
MINORE
RE
MAGIORE


SI
MINORE
LA
MAGIORE

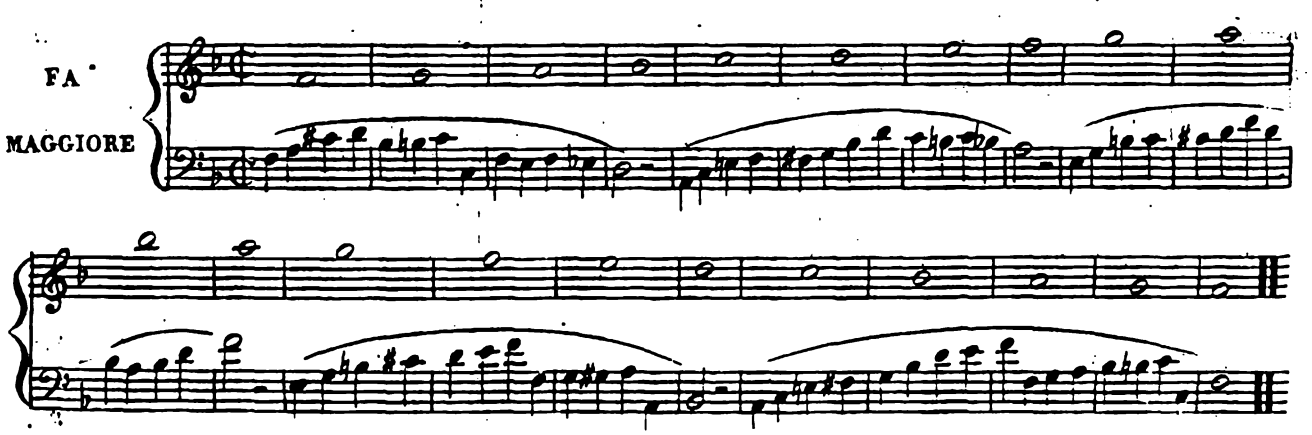

FA
MINORE
MI
MAGGIORE
DO
MINORE

I^a POSIZIONE

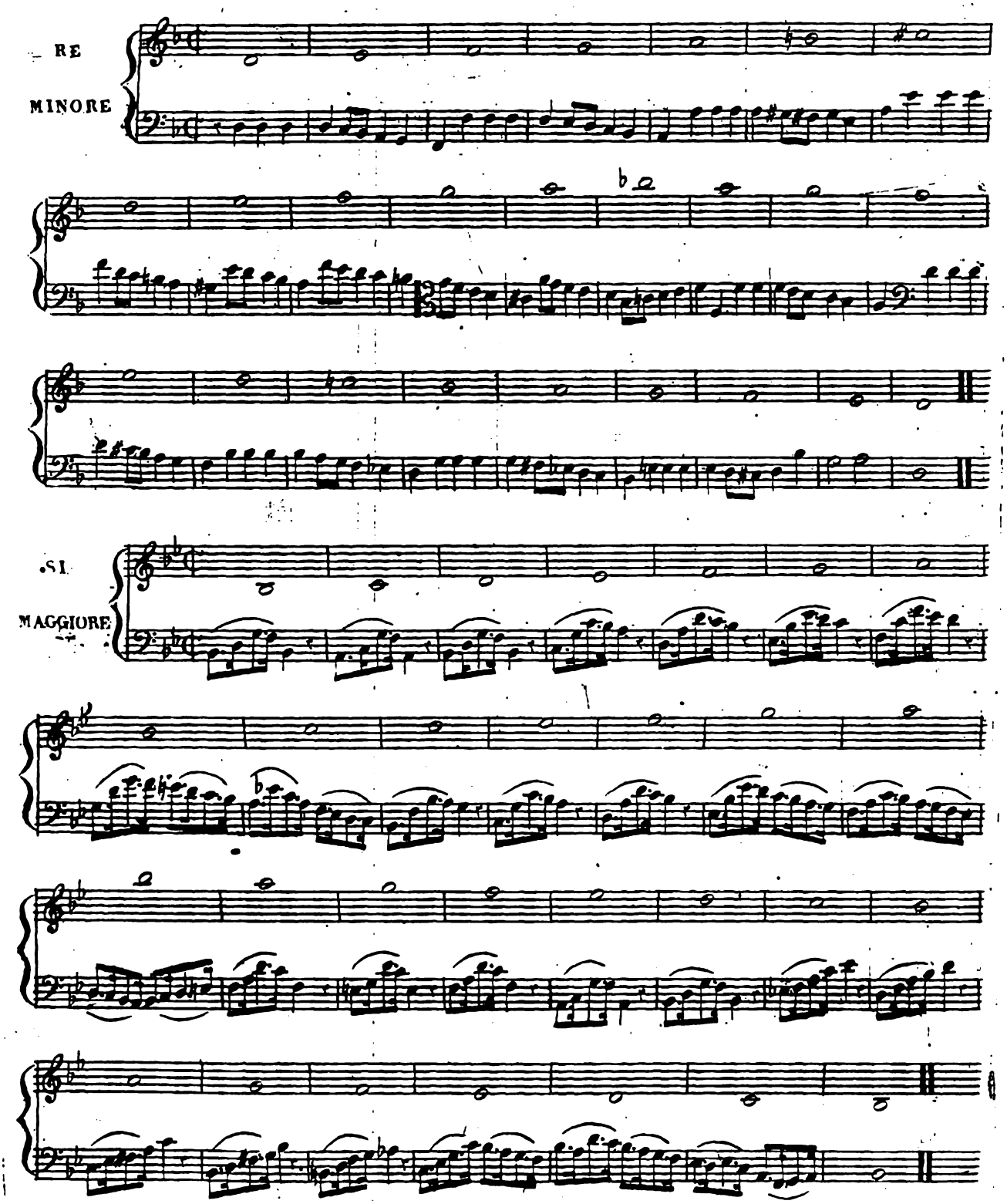


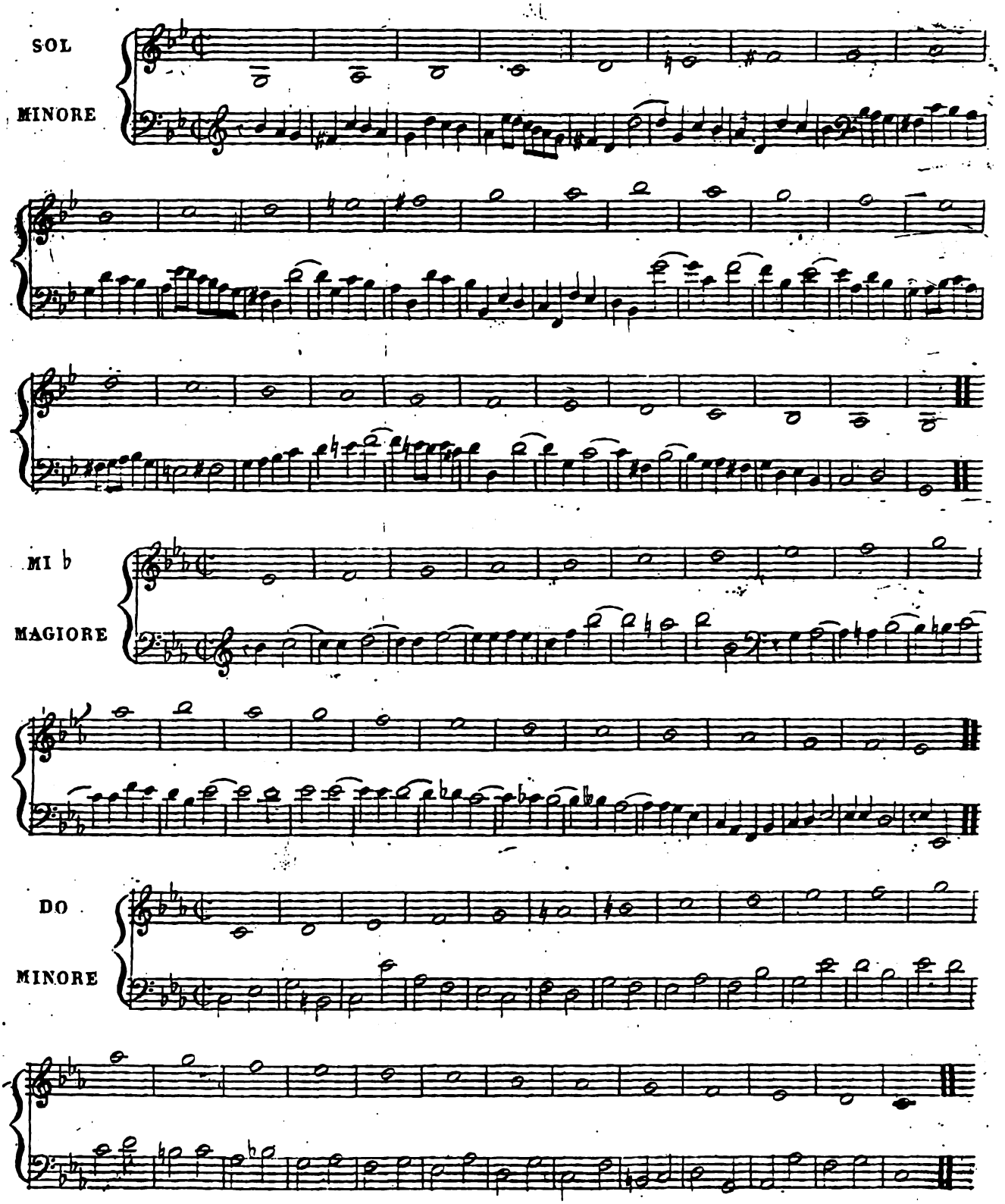


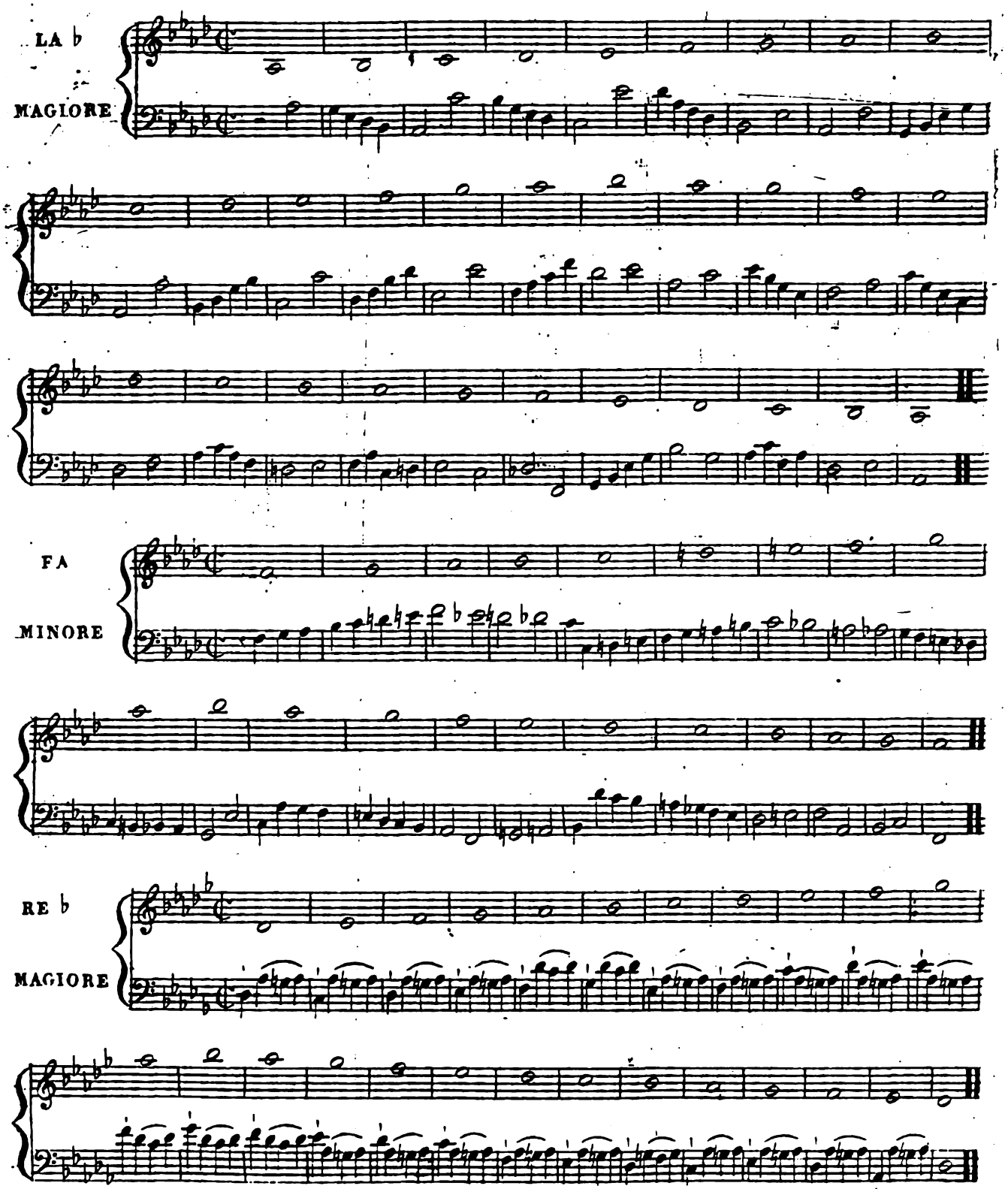
MEDESIME SCALE CON BEMOLLI

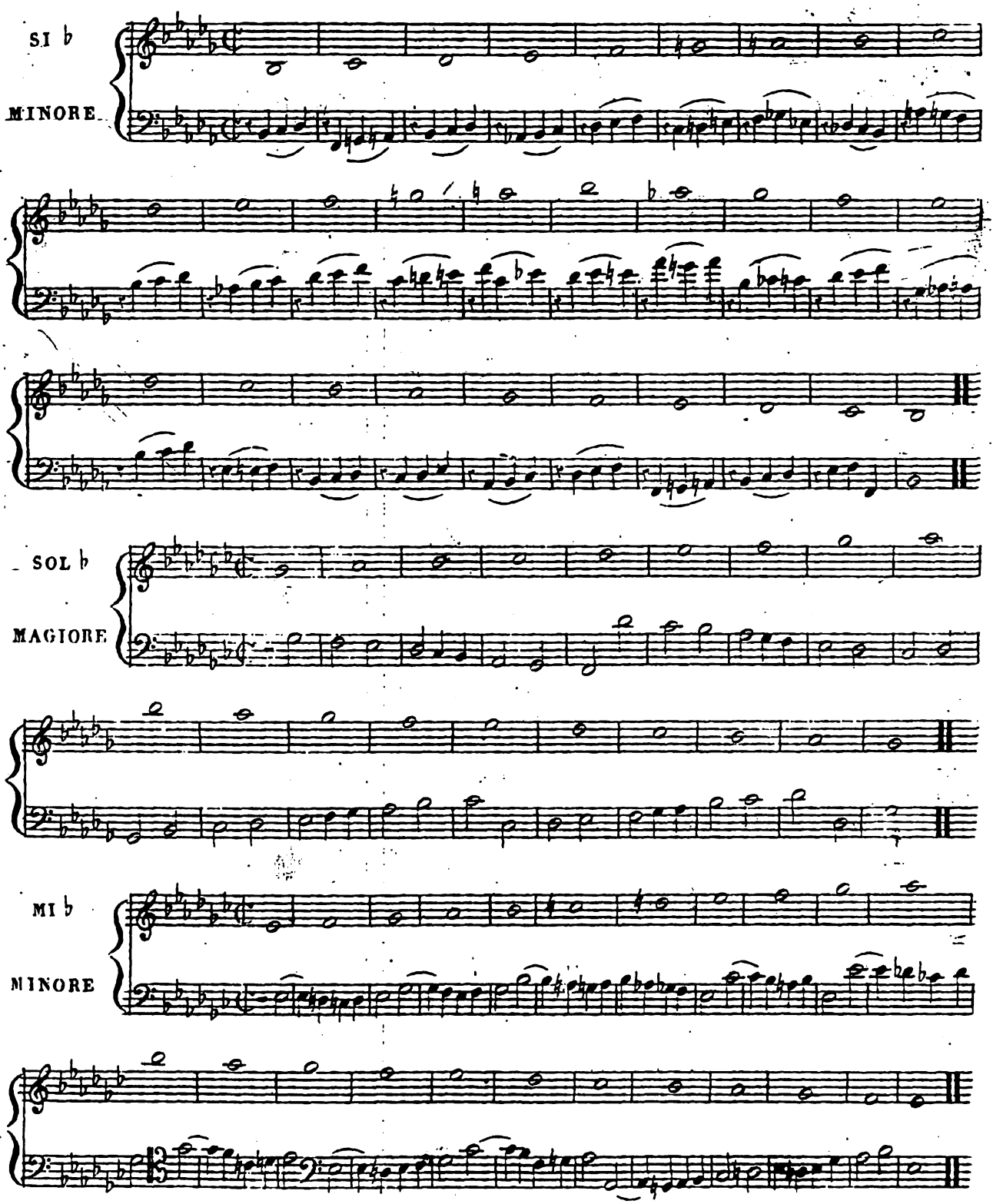


I^a POSIZIONE




SOL
MINORE
MI b
MAGGIORE
DO
MINORE


LA b
MAGIORE
FA
MINORE
RE b
MAGIORE

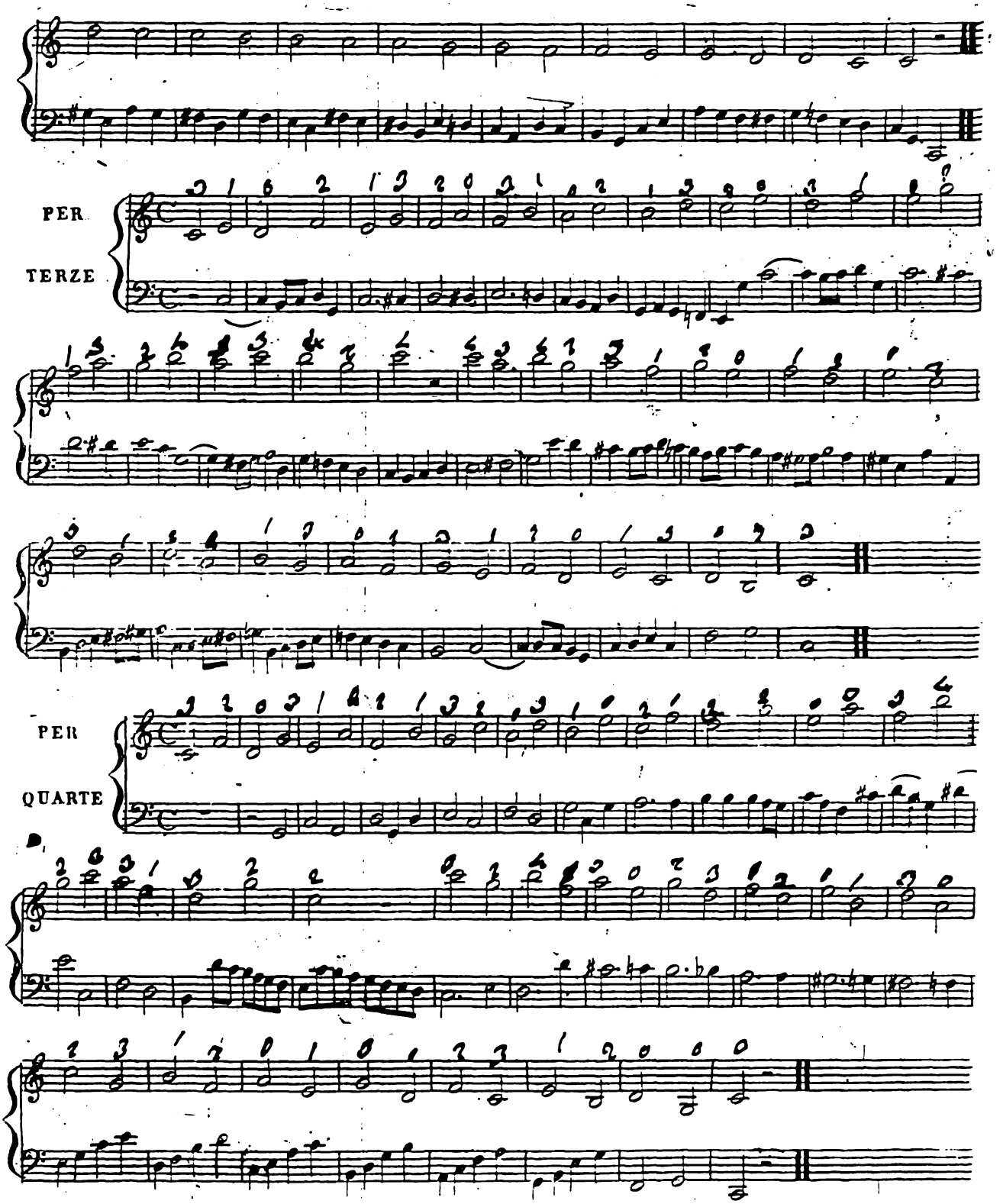

SI b
MINORE
SOL b
MAGGIORE
MI b
MINORE

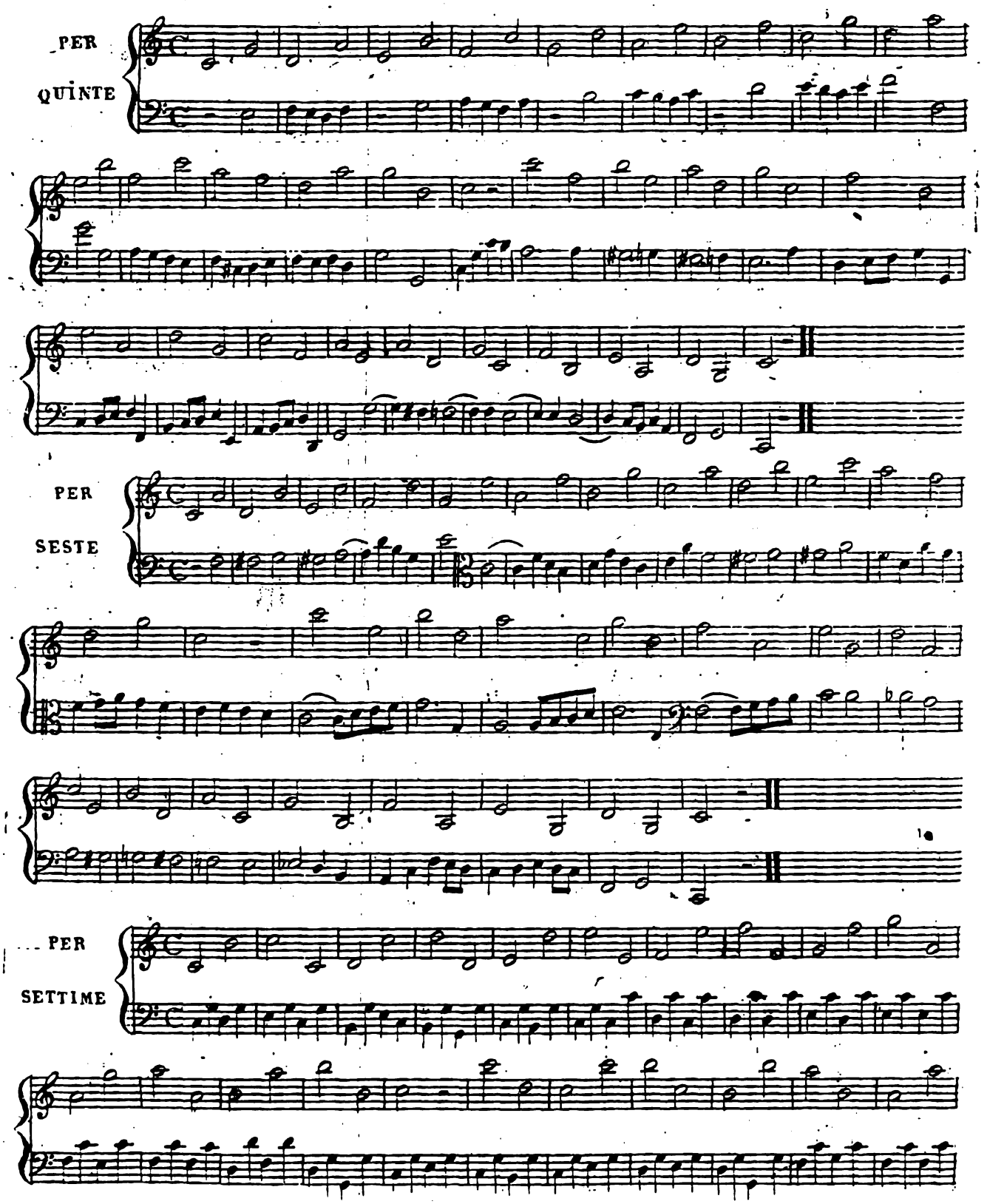
DO MAGGIORE

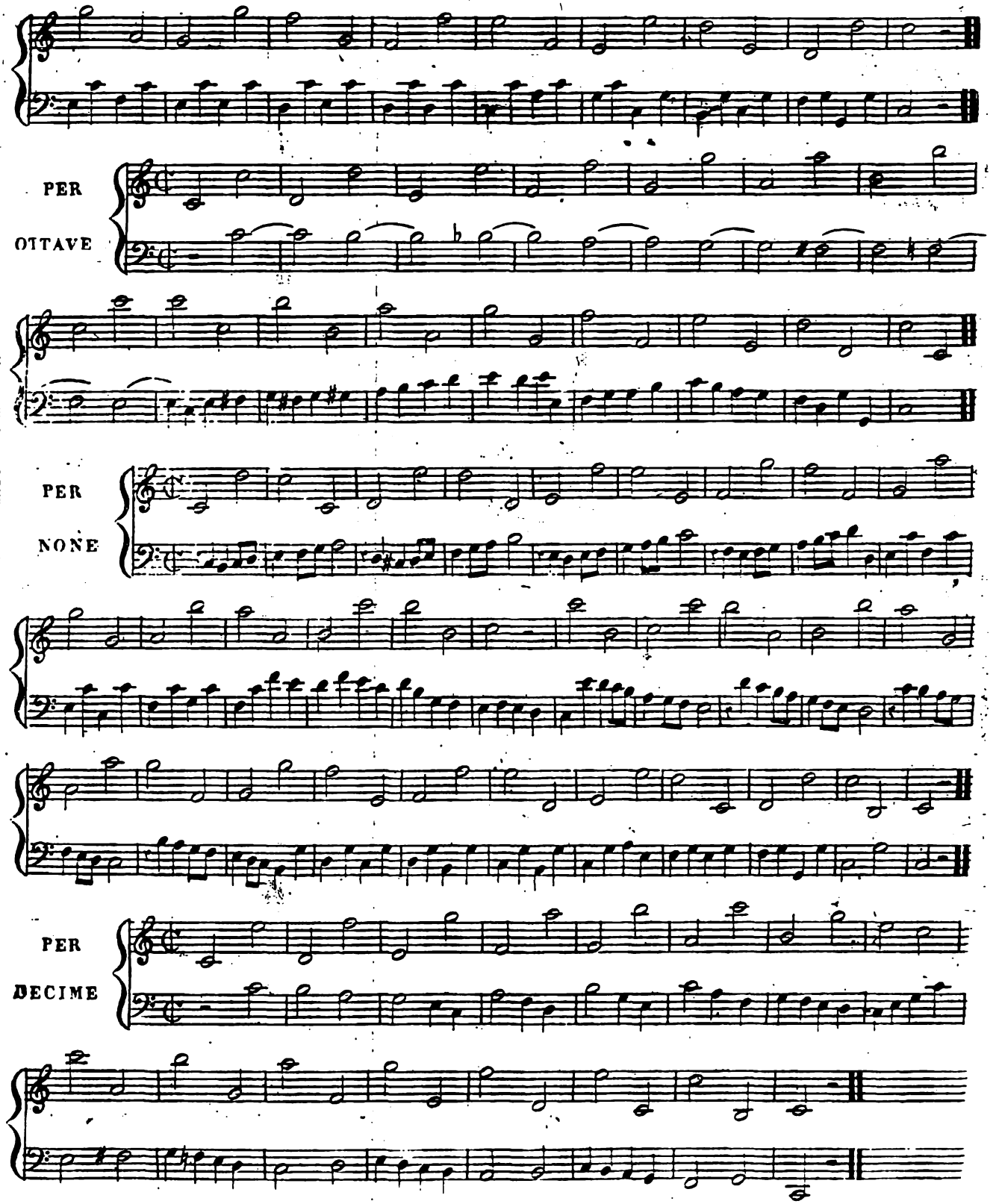
LA ♭ MINORE

Ogniqual volta che si cangierà di Corda, Si dovrà fare senza levare l'arco, qualunque sia l'intervallo d'un suono all'altro

SCALE PER SECONDE


PER
TERZE
PER
QUARTE

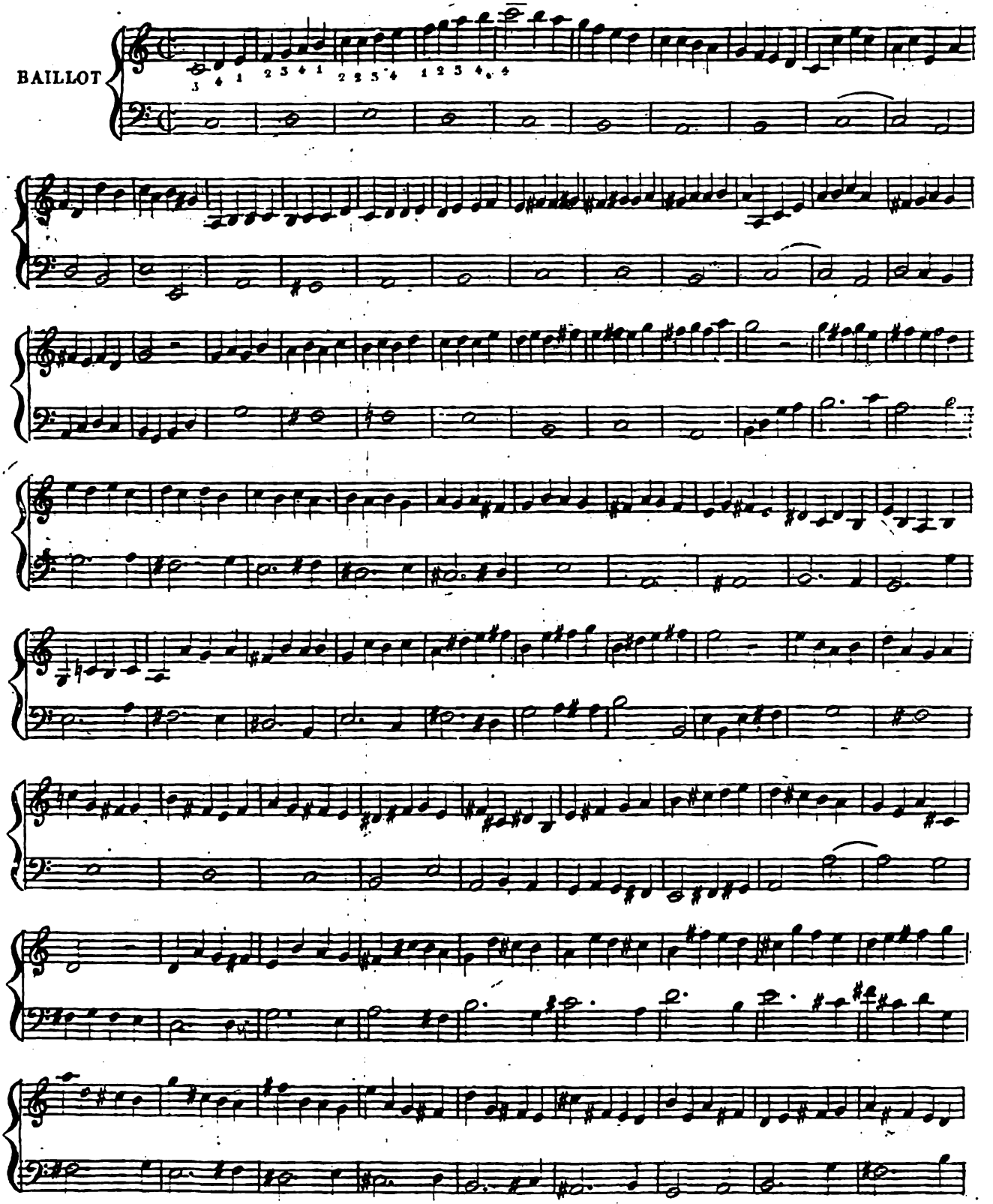

PER
QUINTE
PER
SESTE
PER
SETTIME

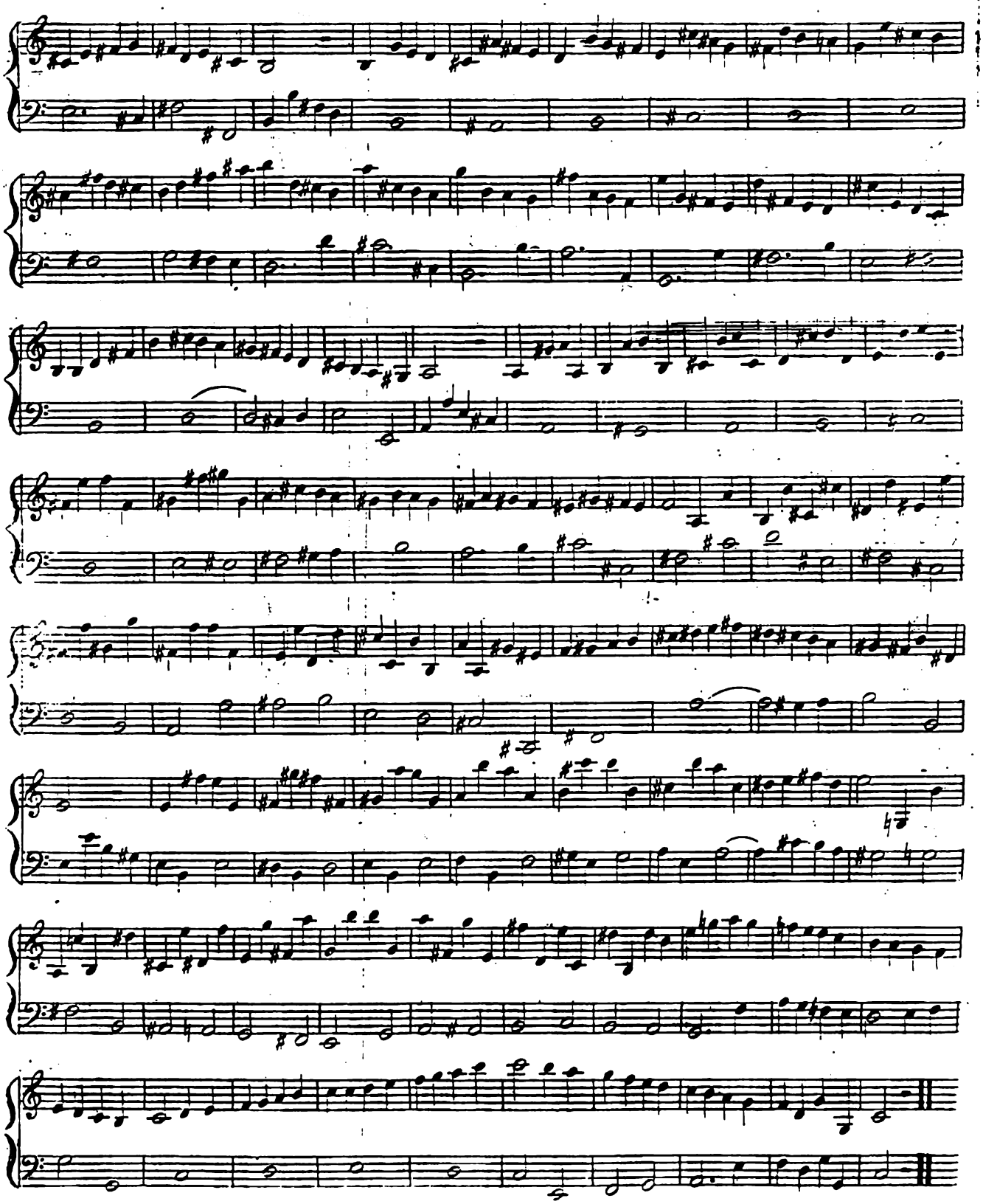

PER
OTTAVE
PER
NONE
PER
DECIME

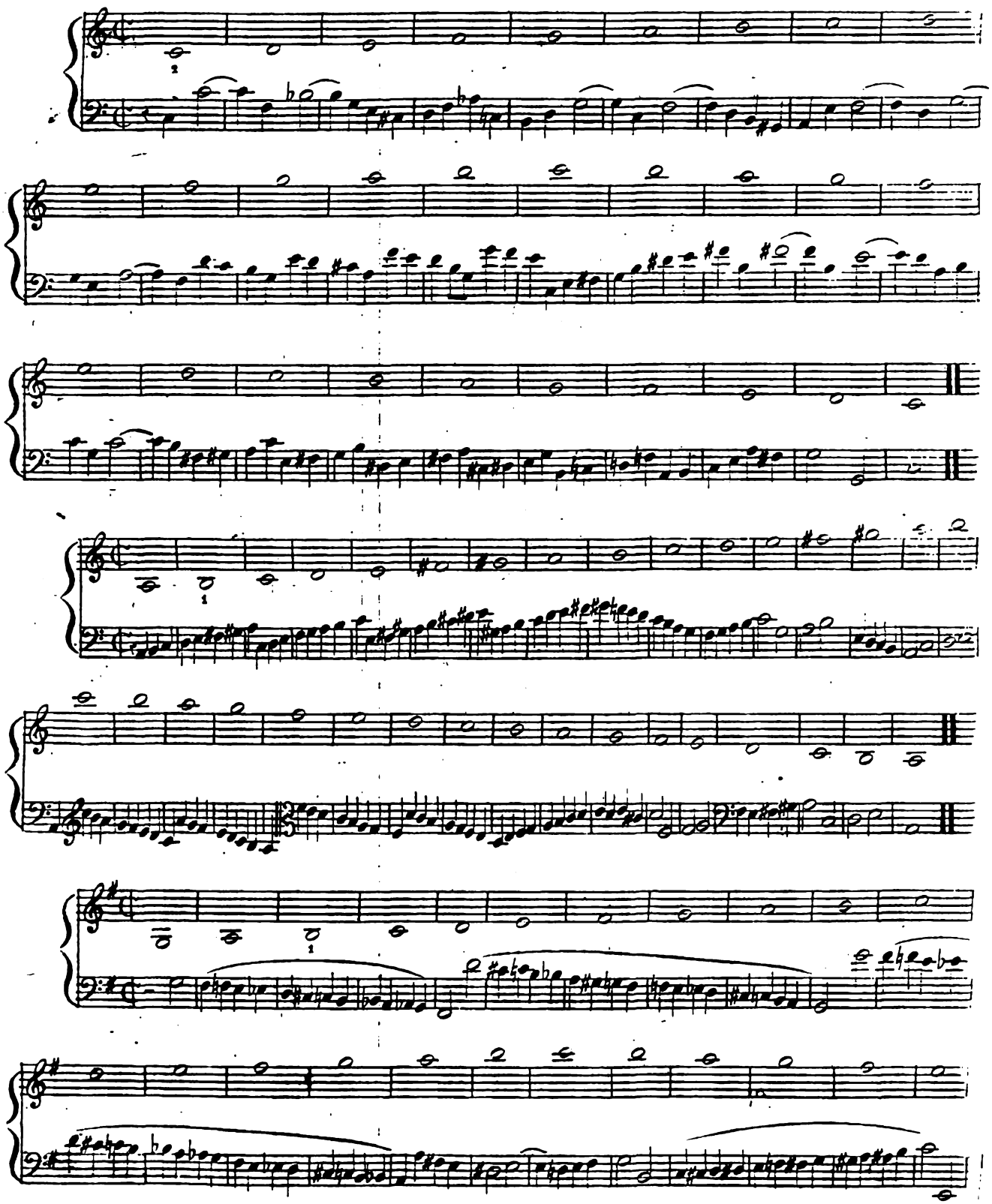
Iª POSIZIONE

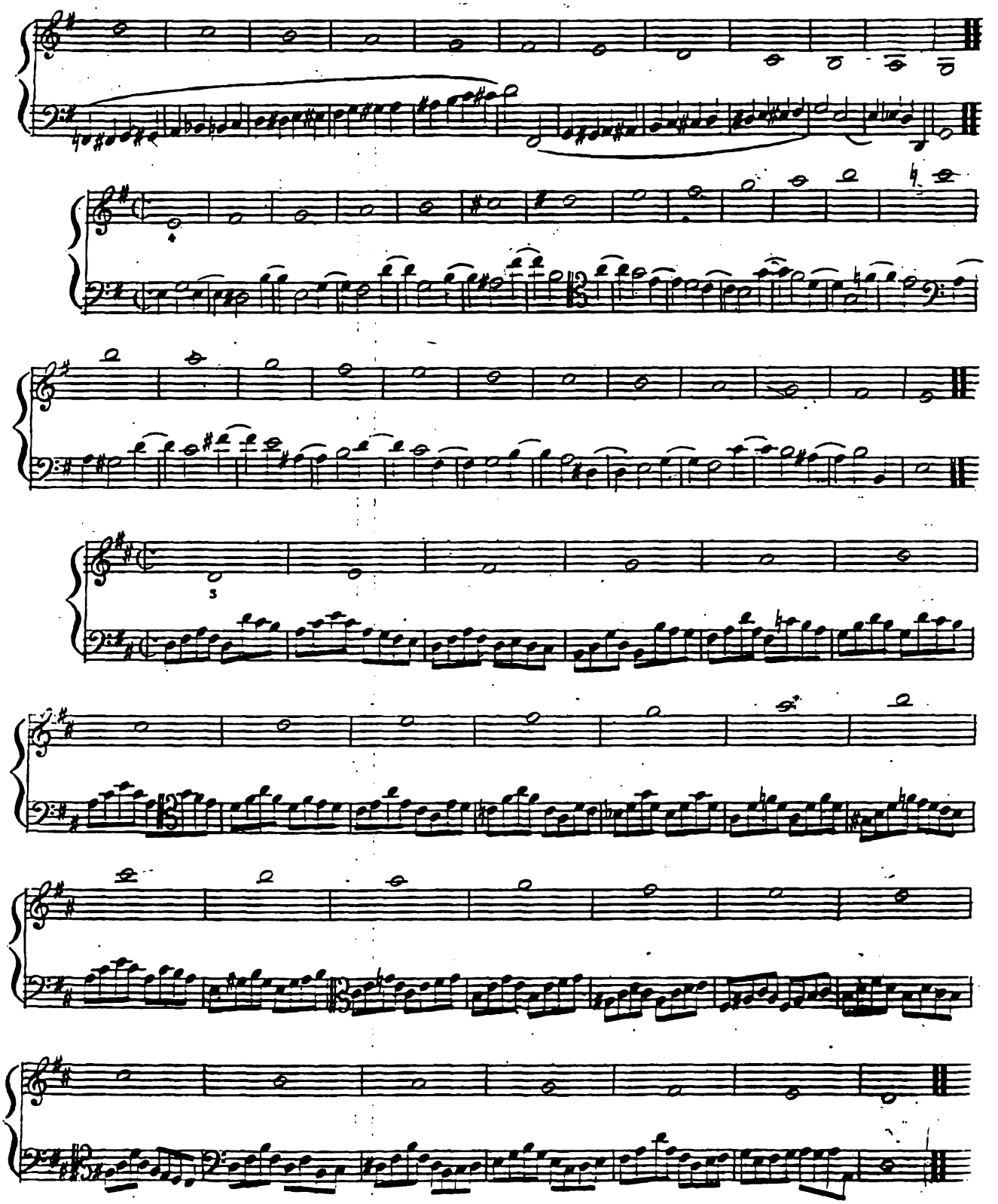
Stessi studii in differenti tuoni

BAILLOT

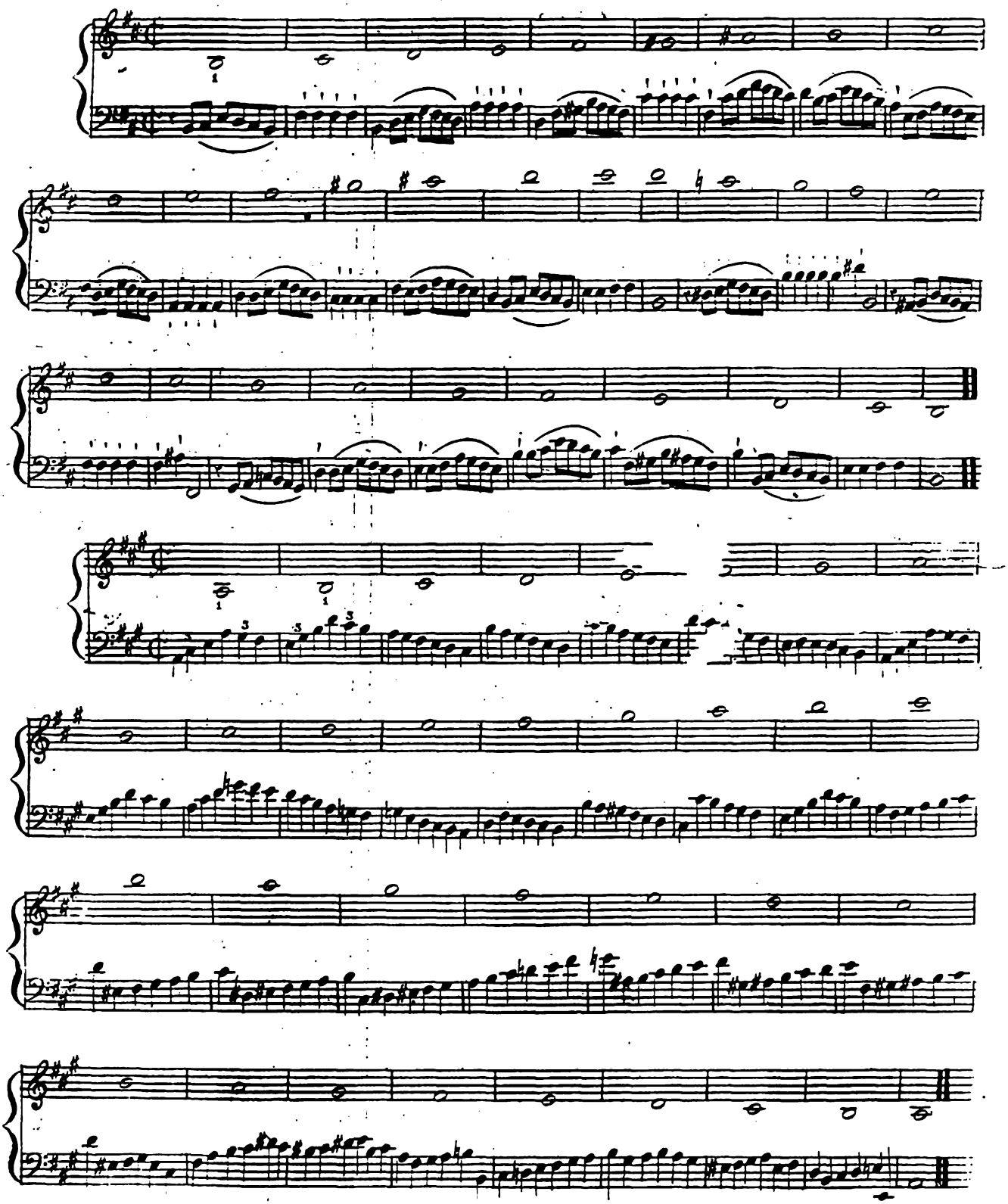




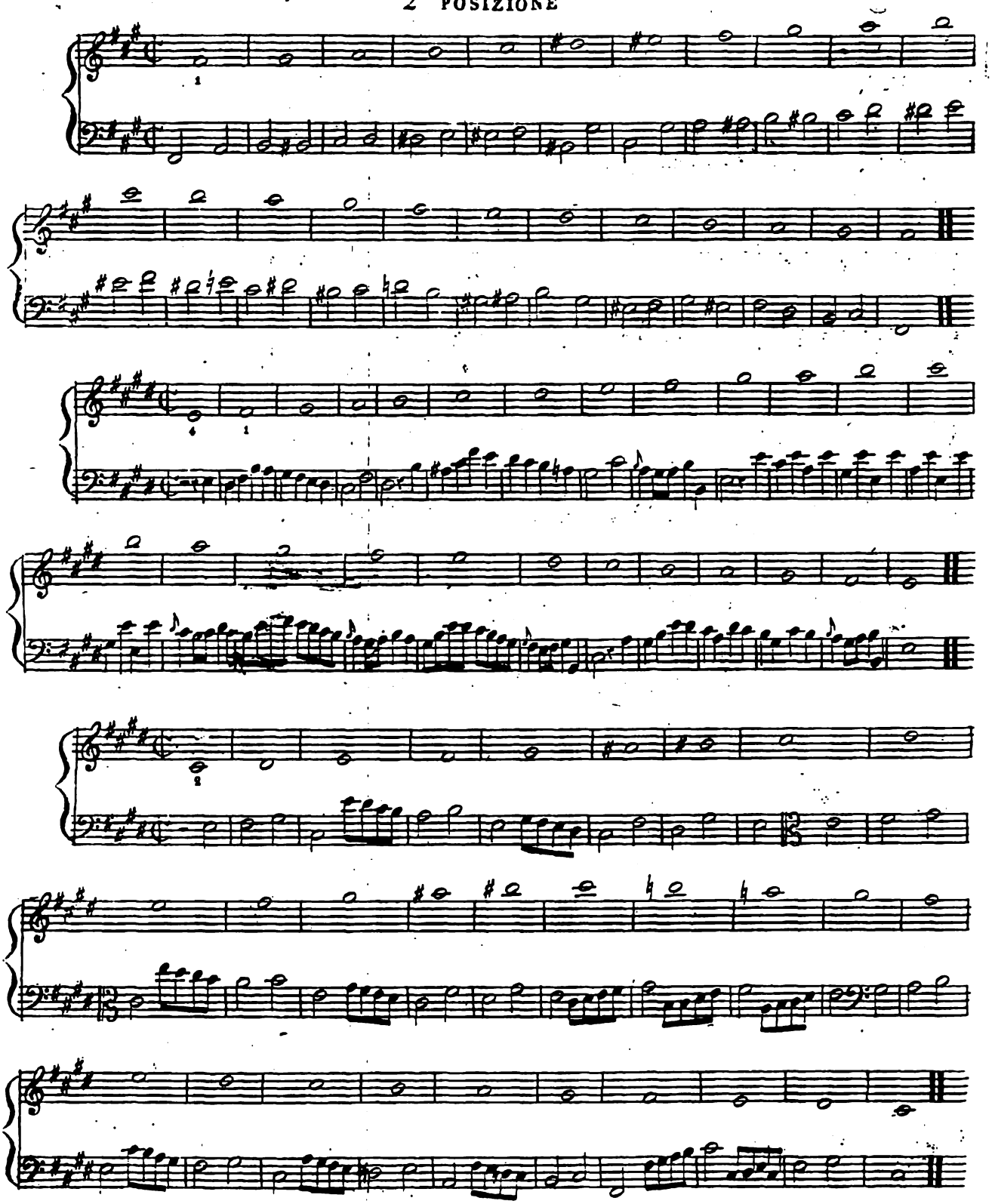




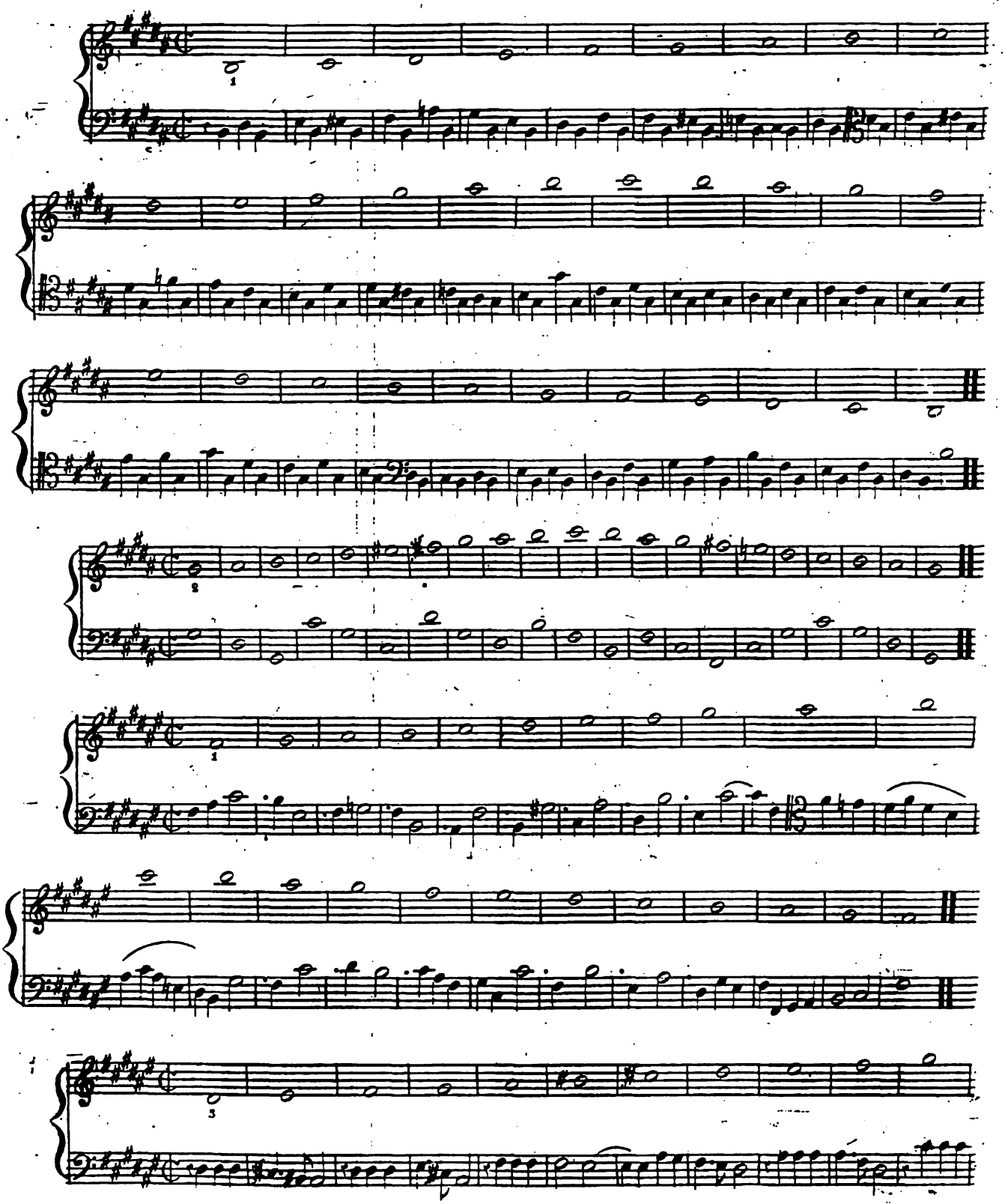
2ª POSIZIONE

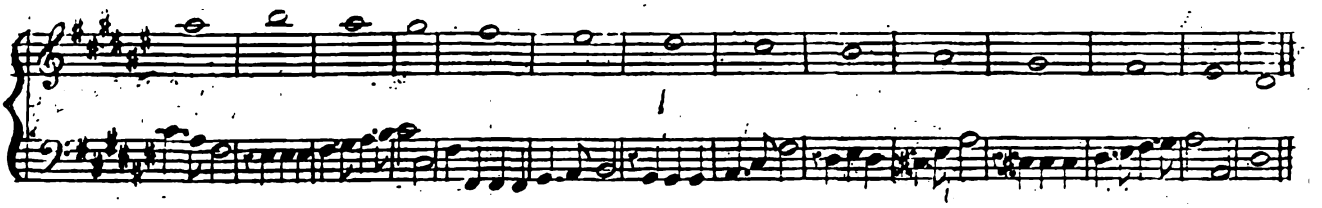


2ª POSIZIONE

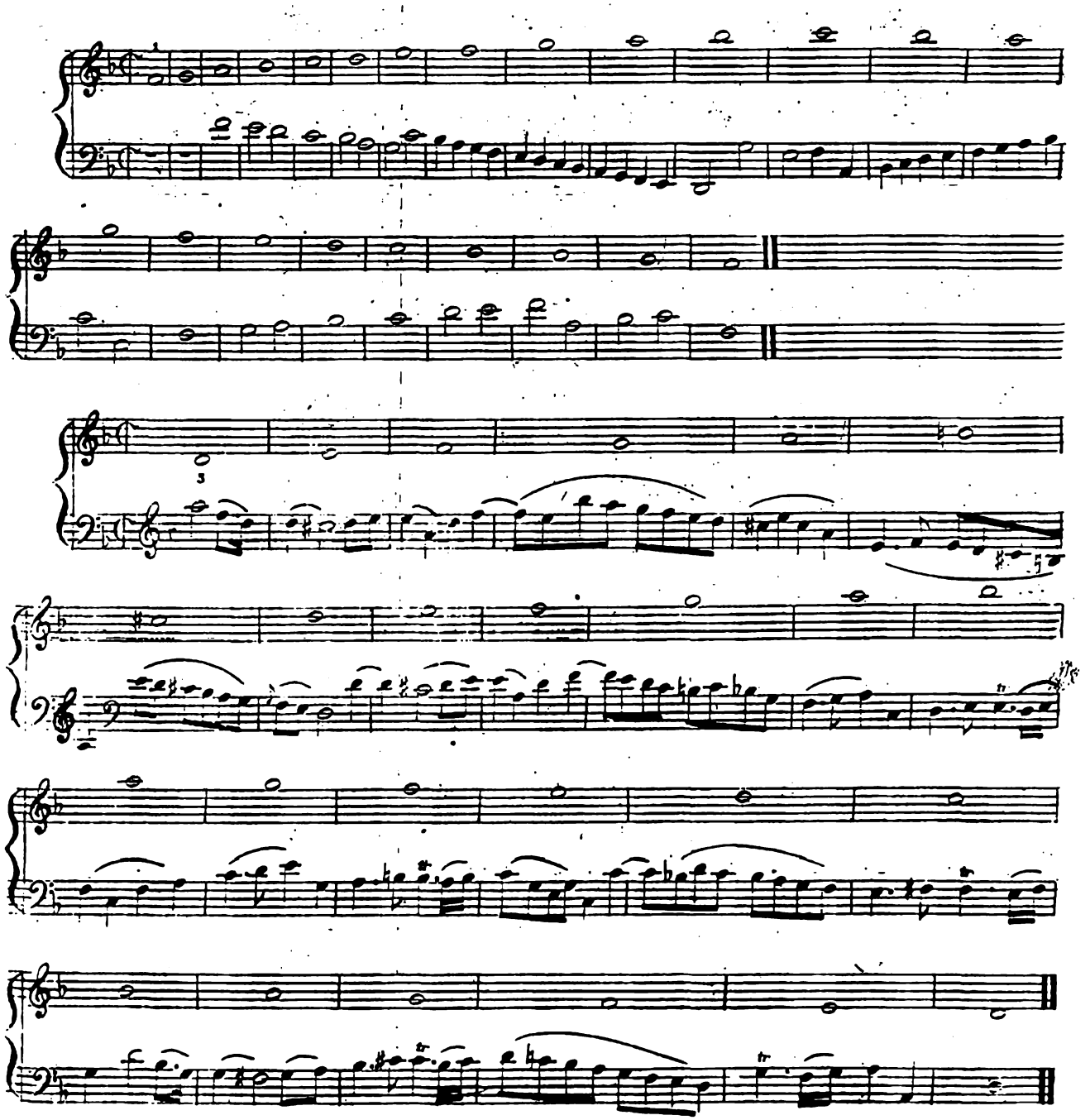


2ª POSIZIONE

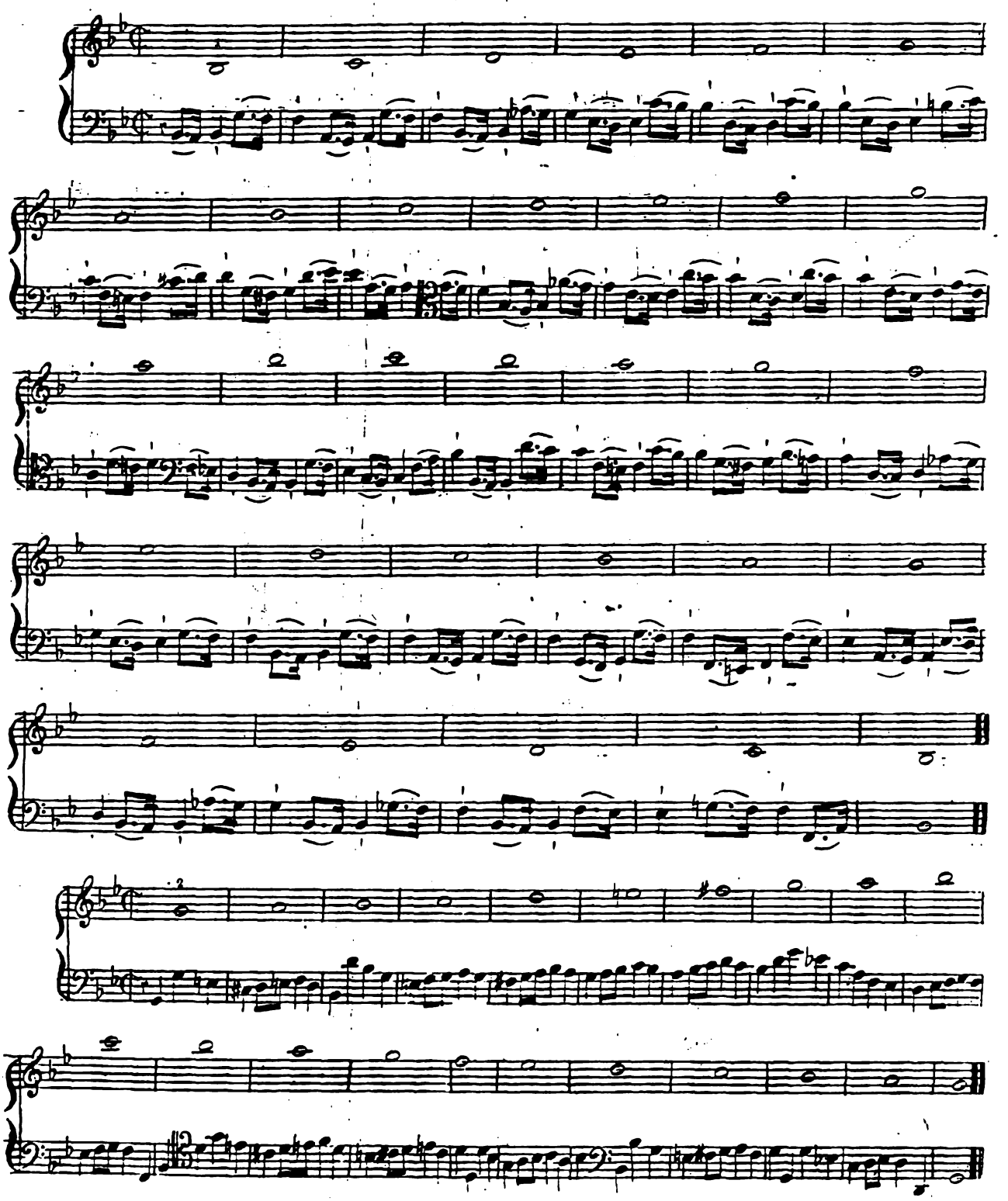




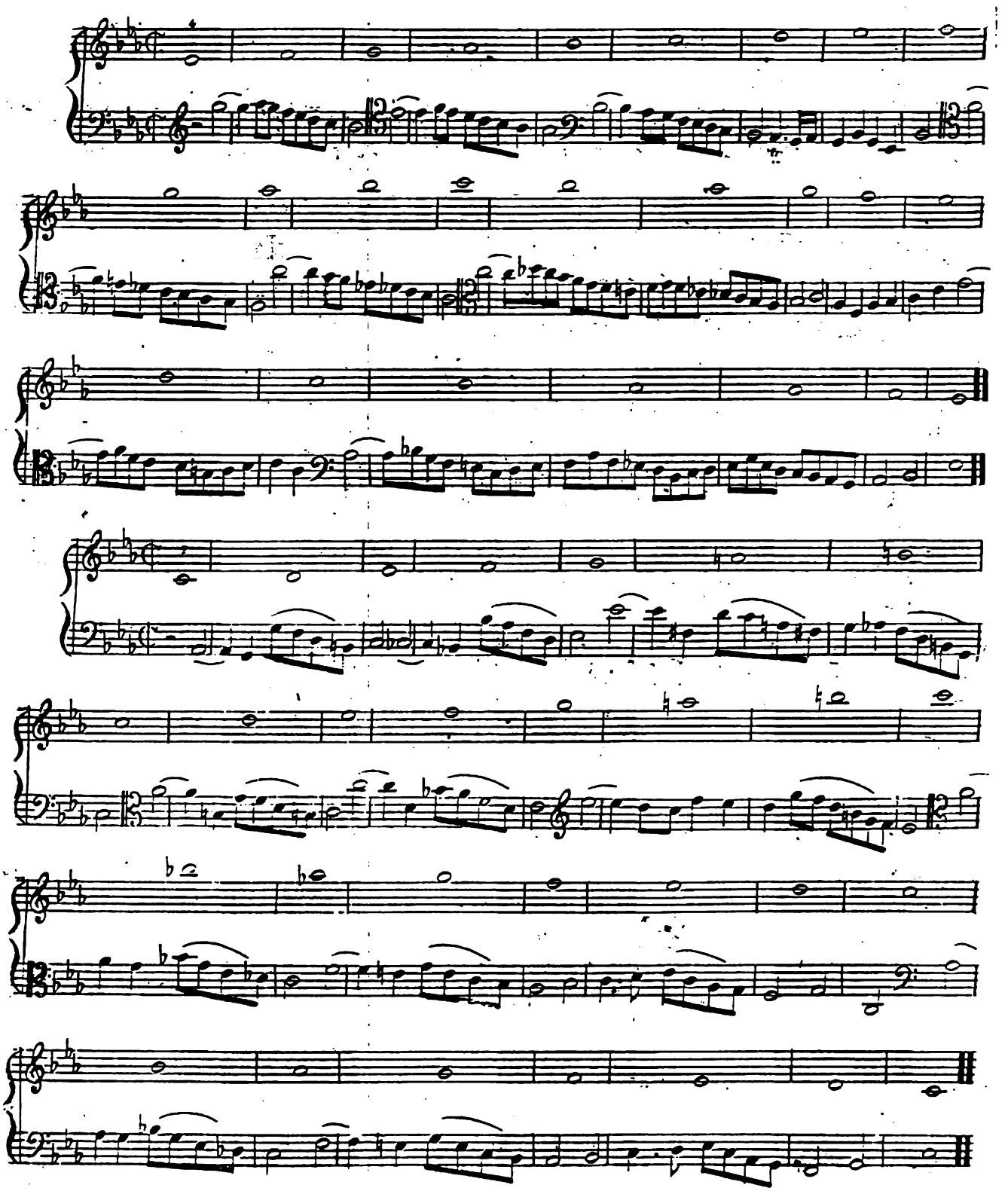
Le stesse Scale con bemolli



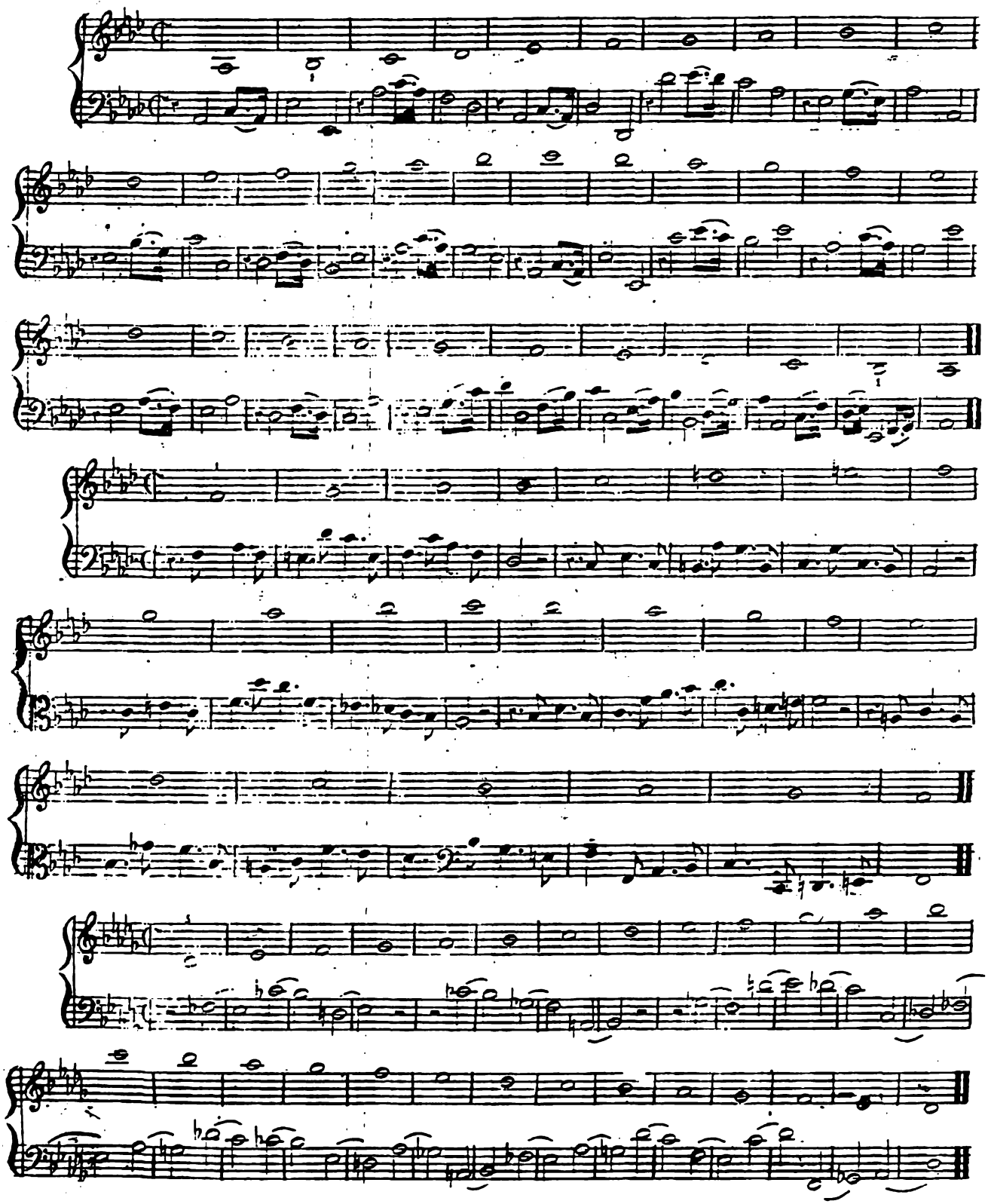
2ª POSIZIONE



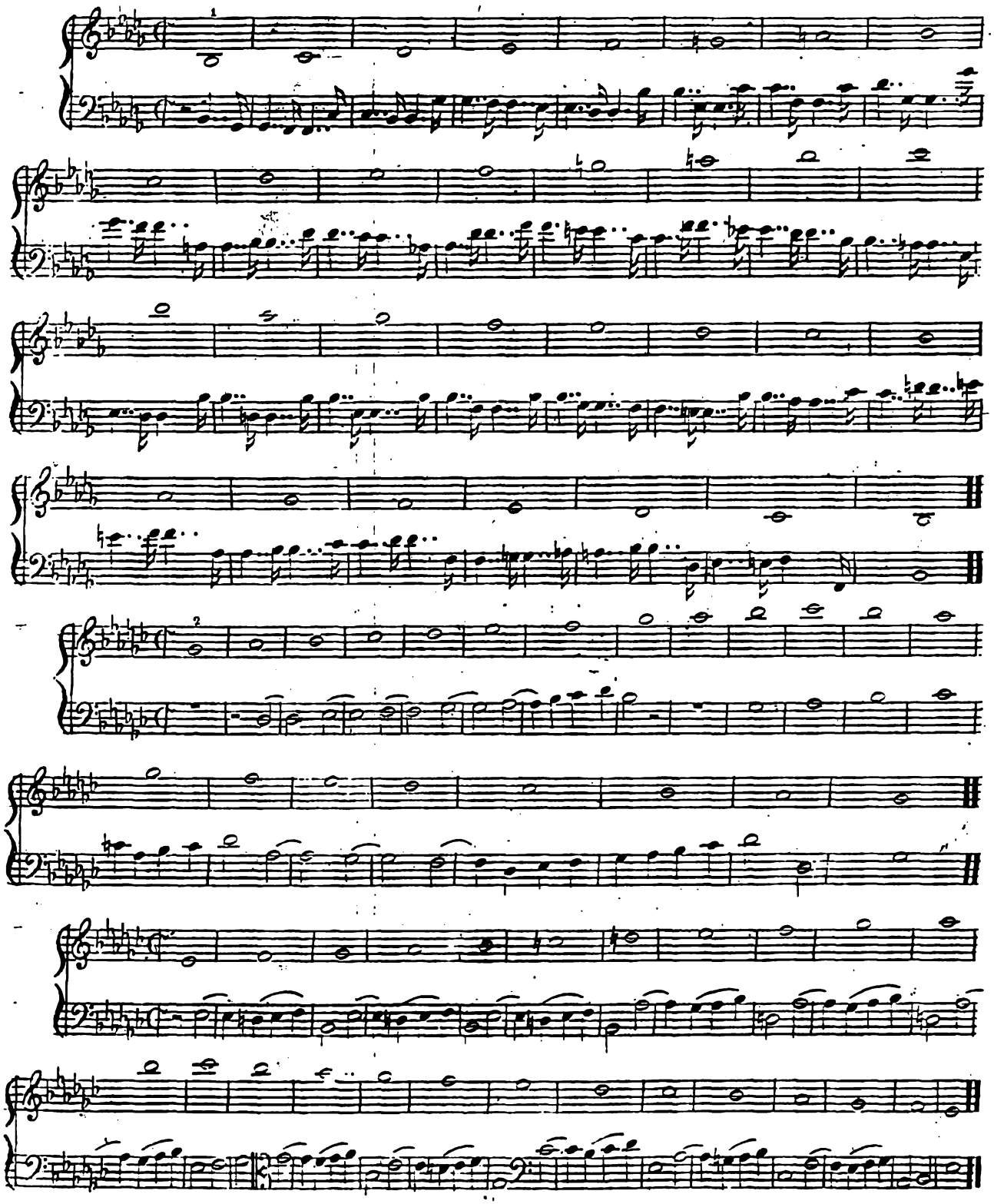
2ª POSIZIONE



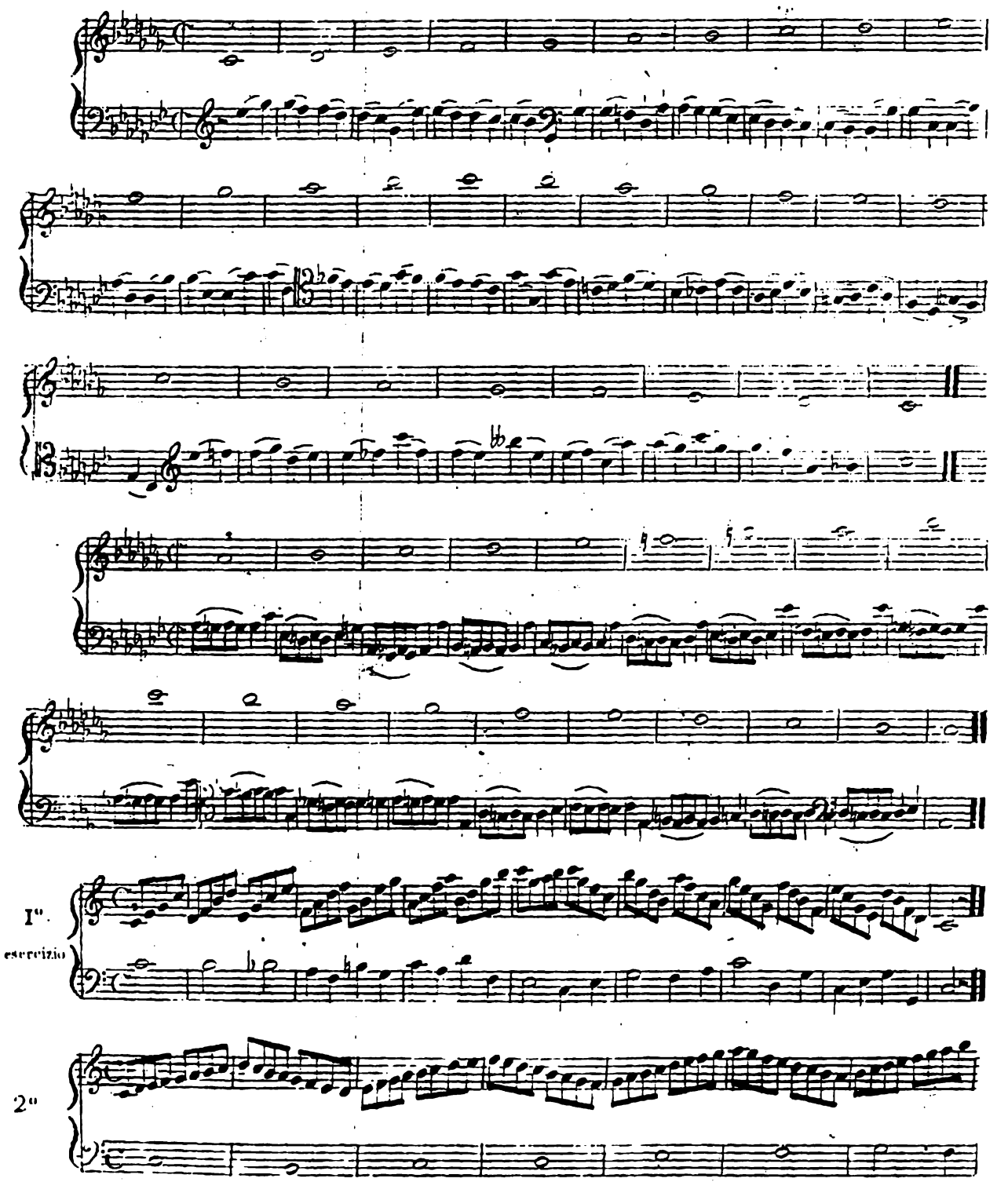
2ª POSIZIONE

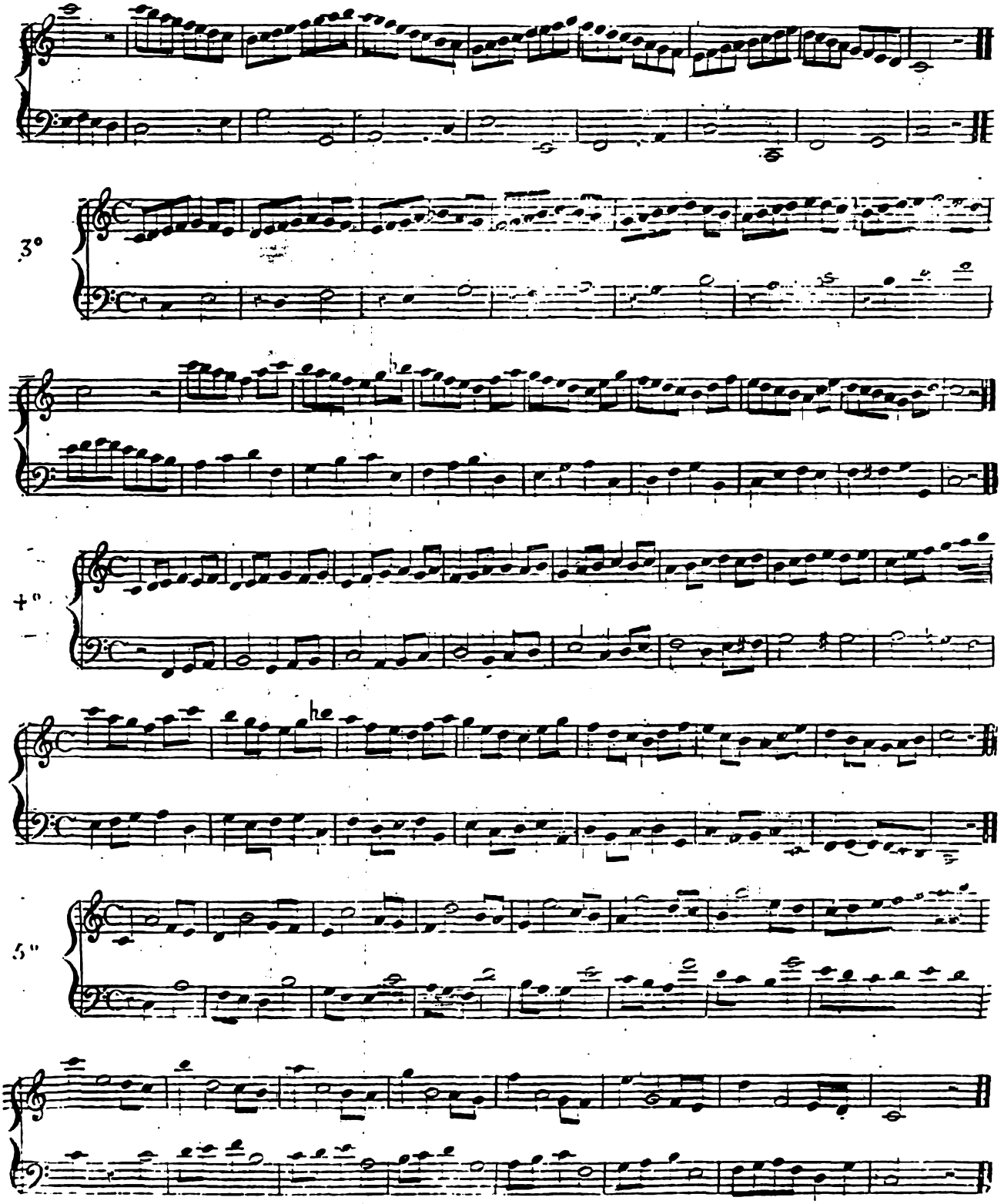


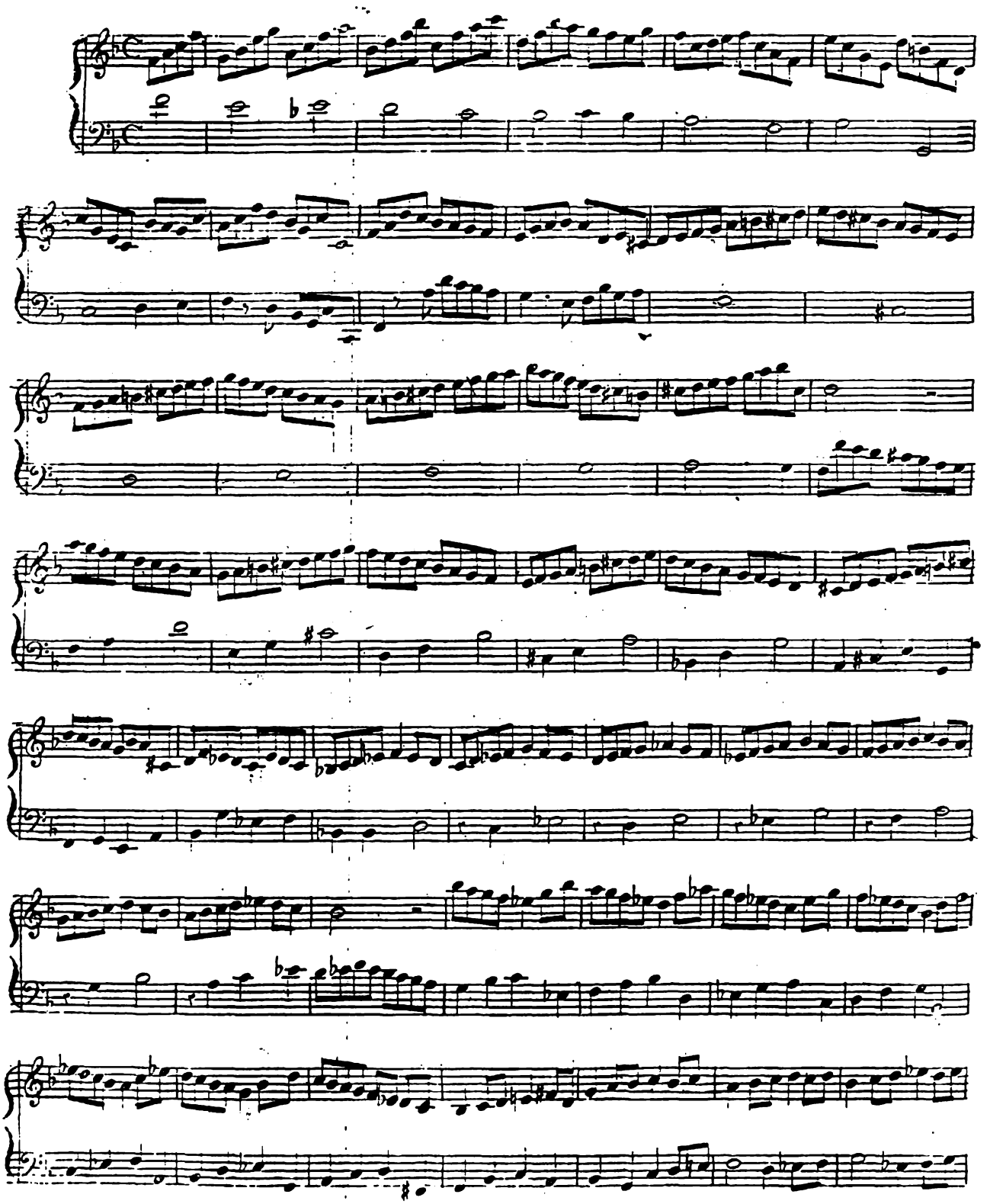
2ª POSIZIONE



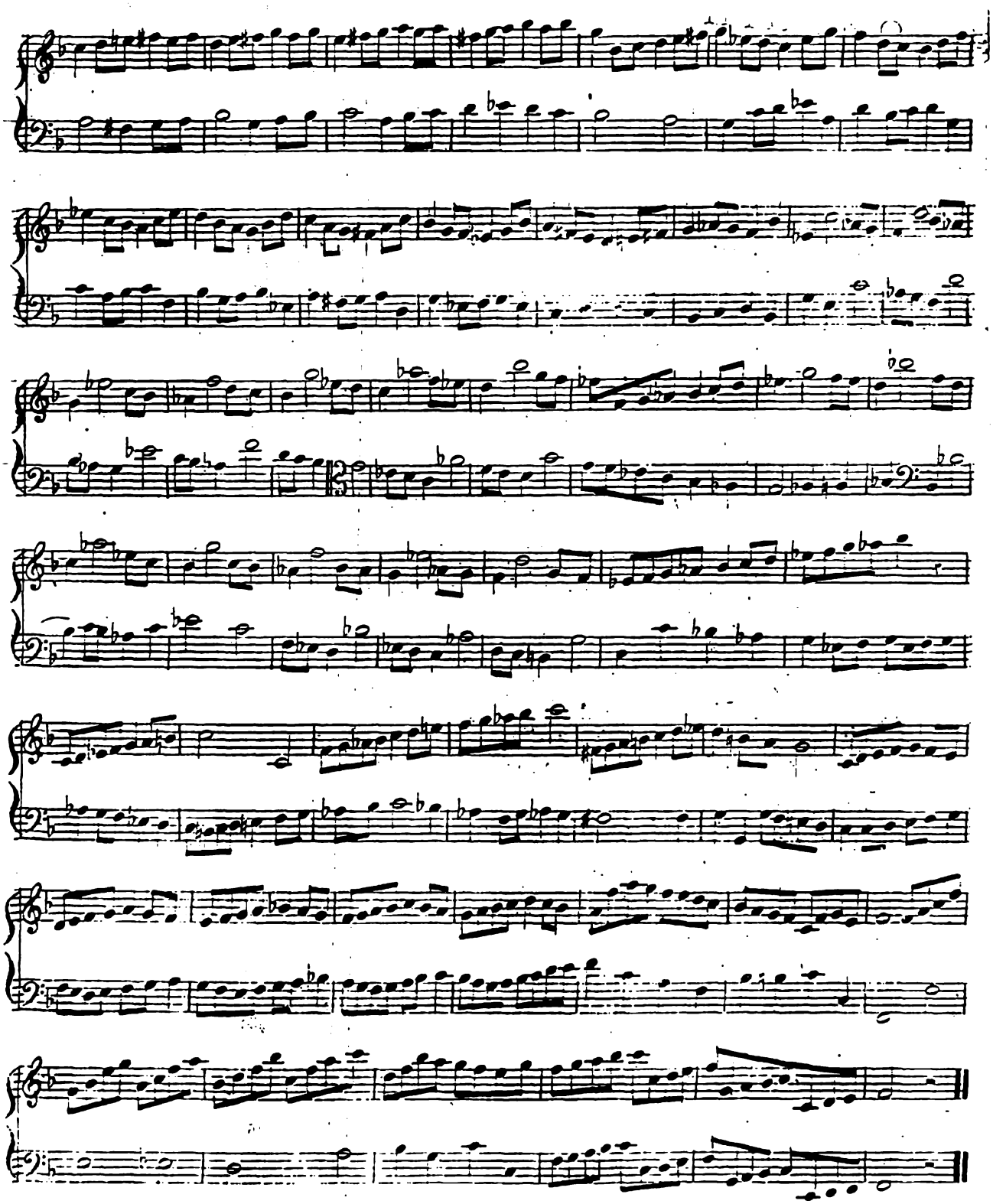
1ª POSIZIONE



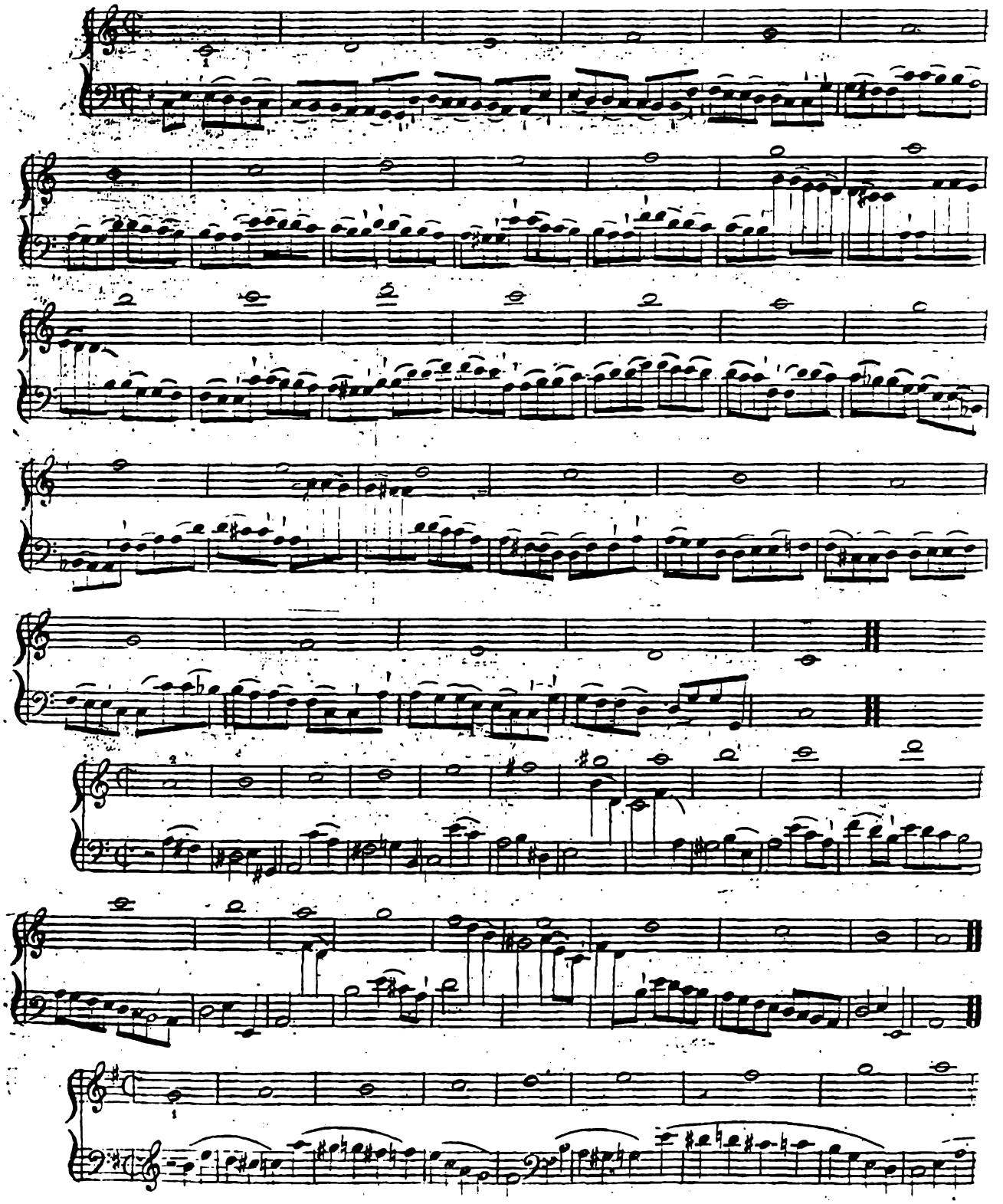

3°
+°
5°

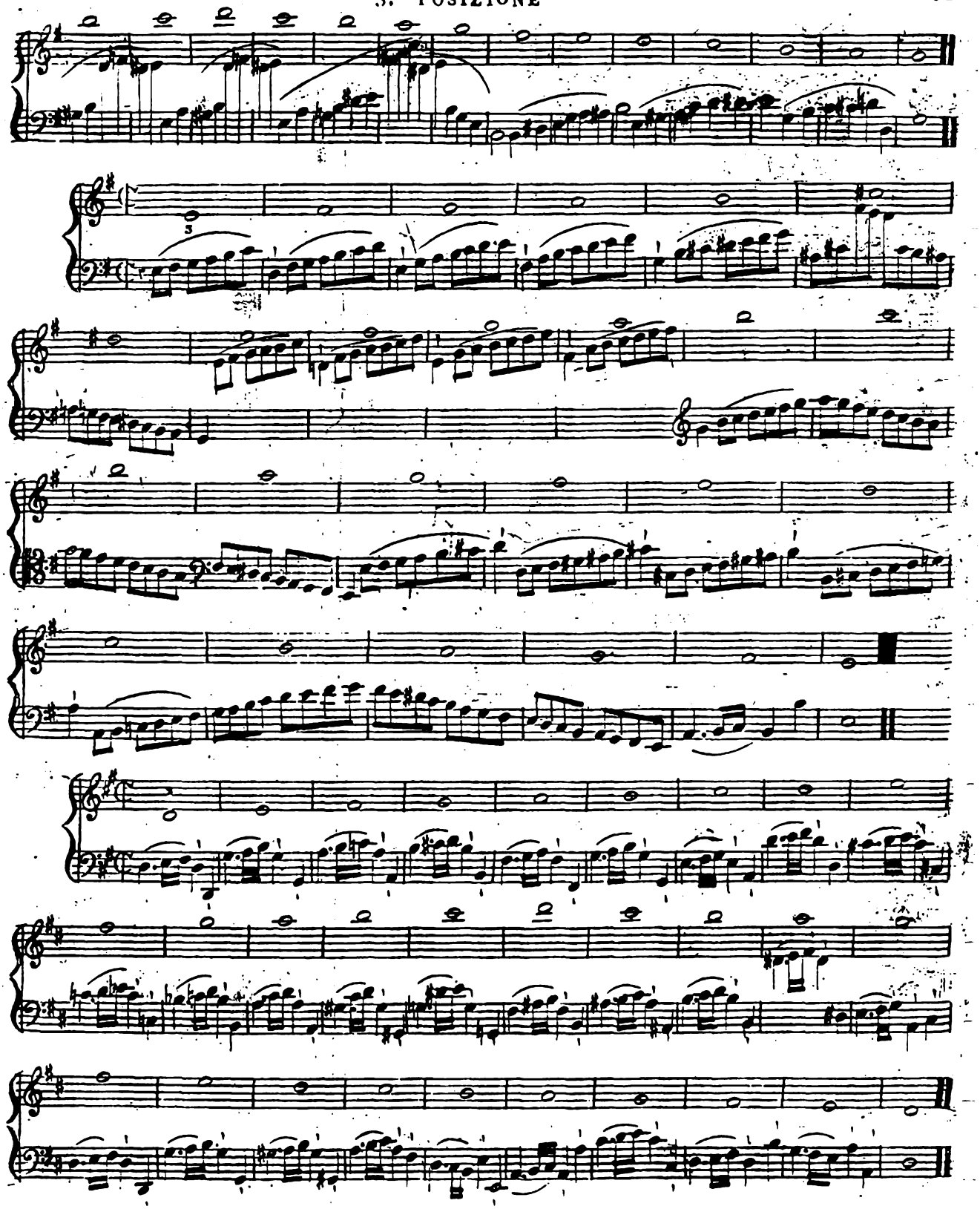


2ª POSIZIONE

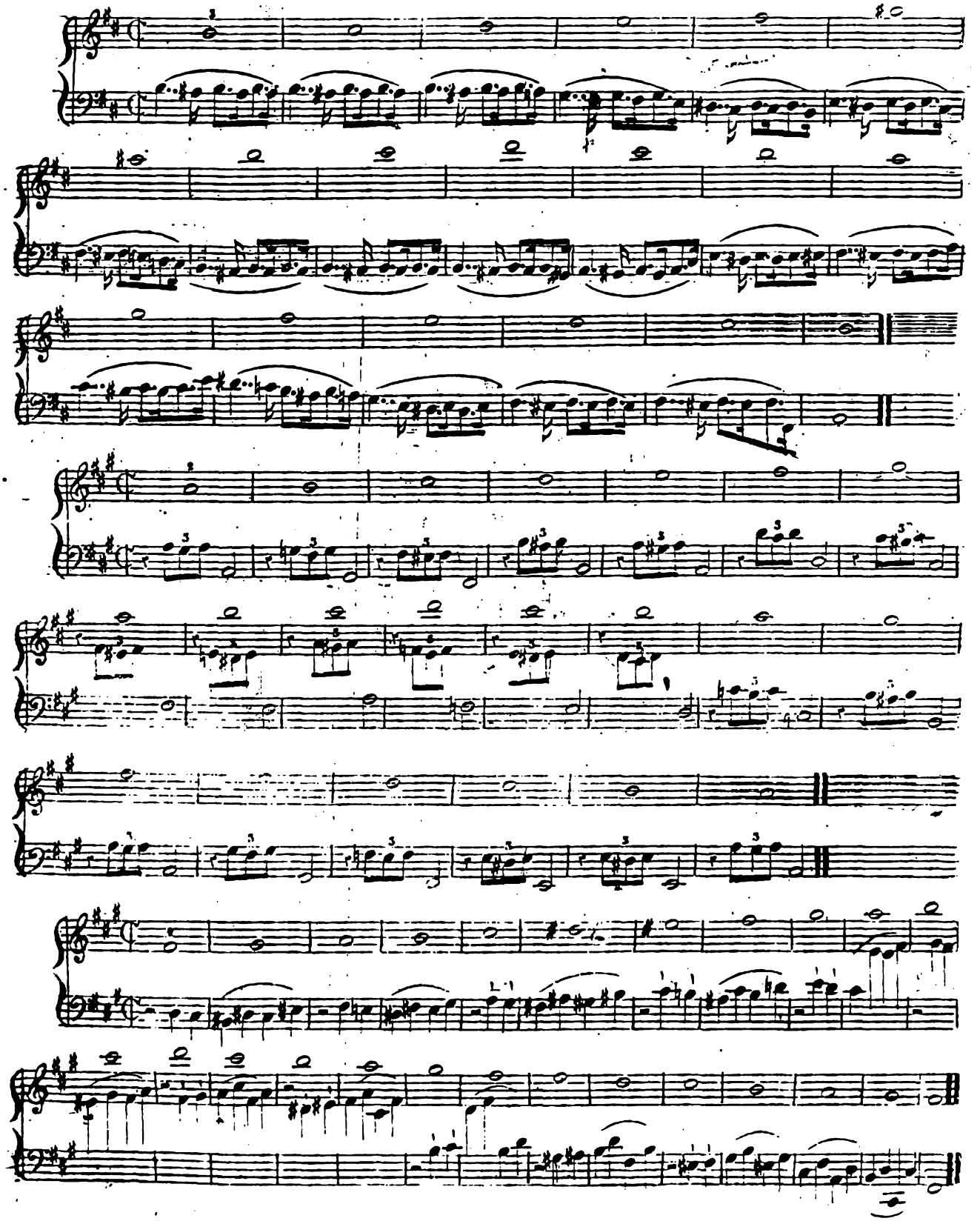


TERZA POSIZIONE

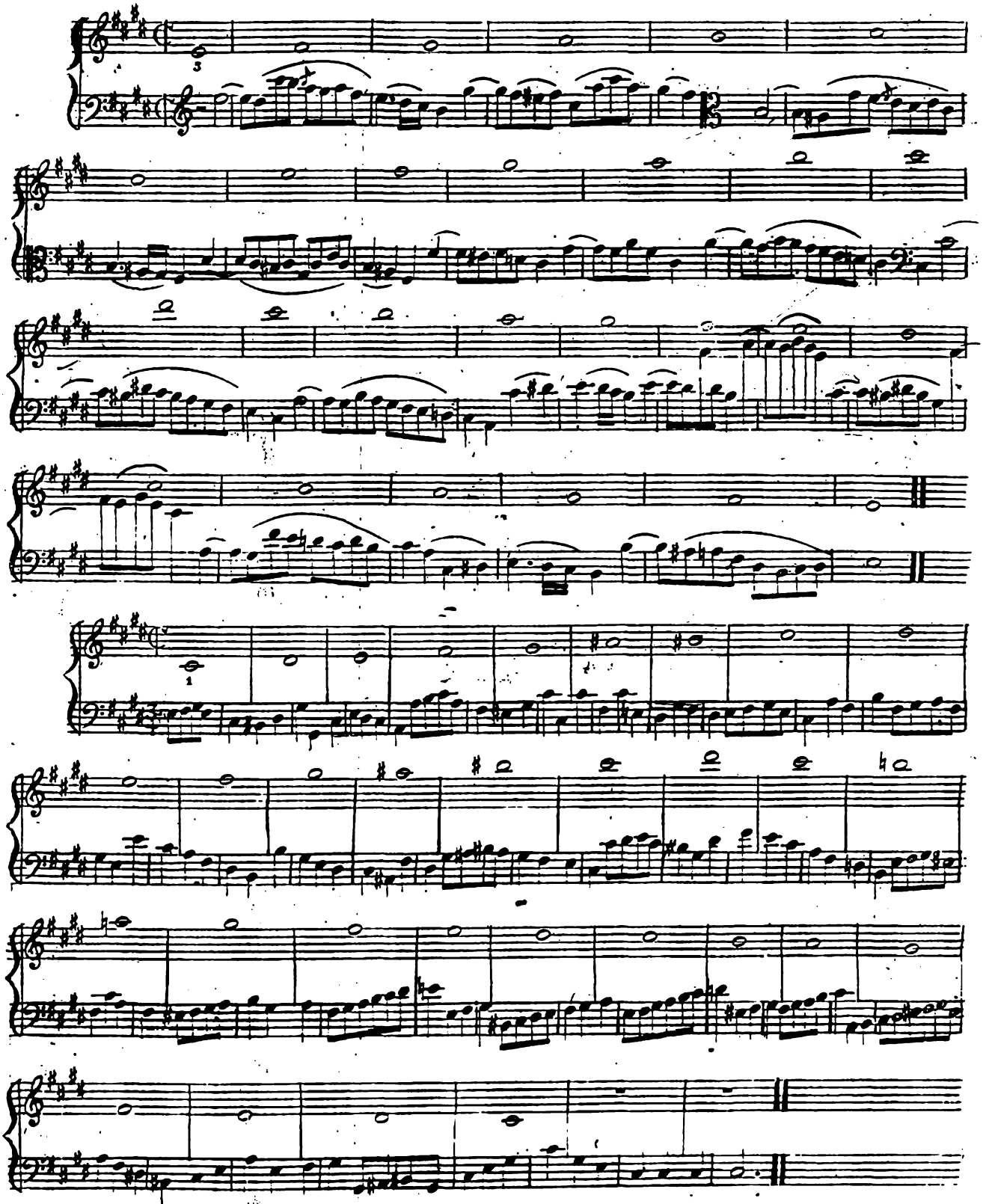




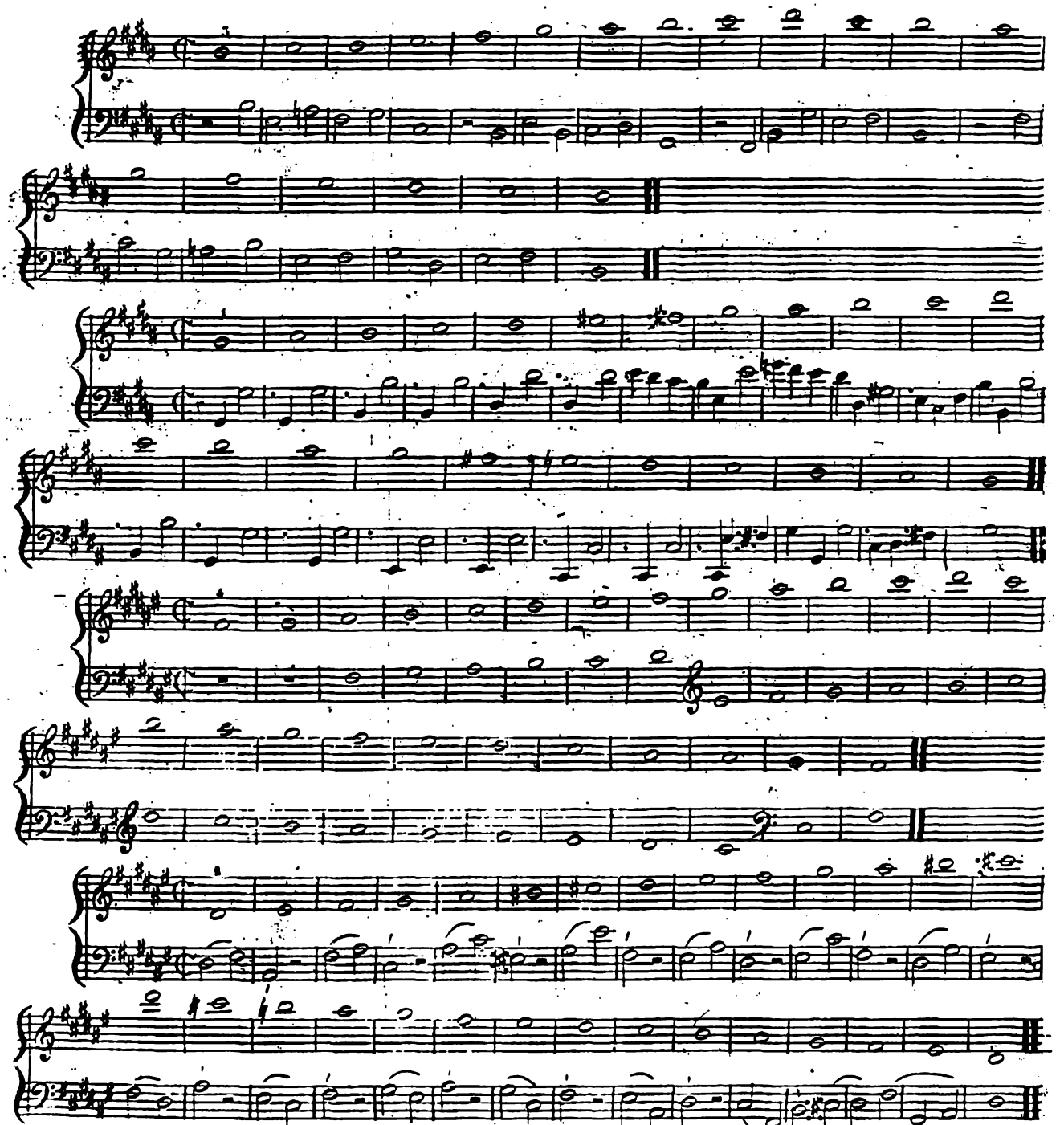
3ª POSIZIONE



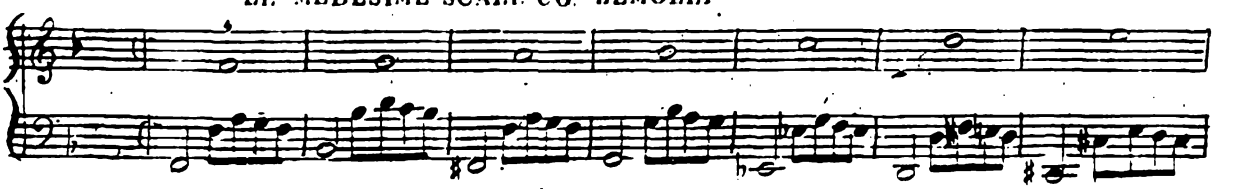
3.ª POSIZIONE

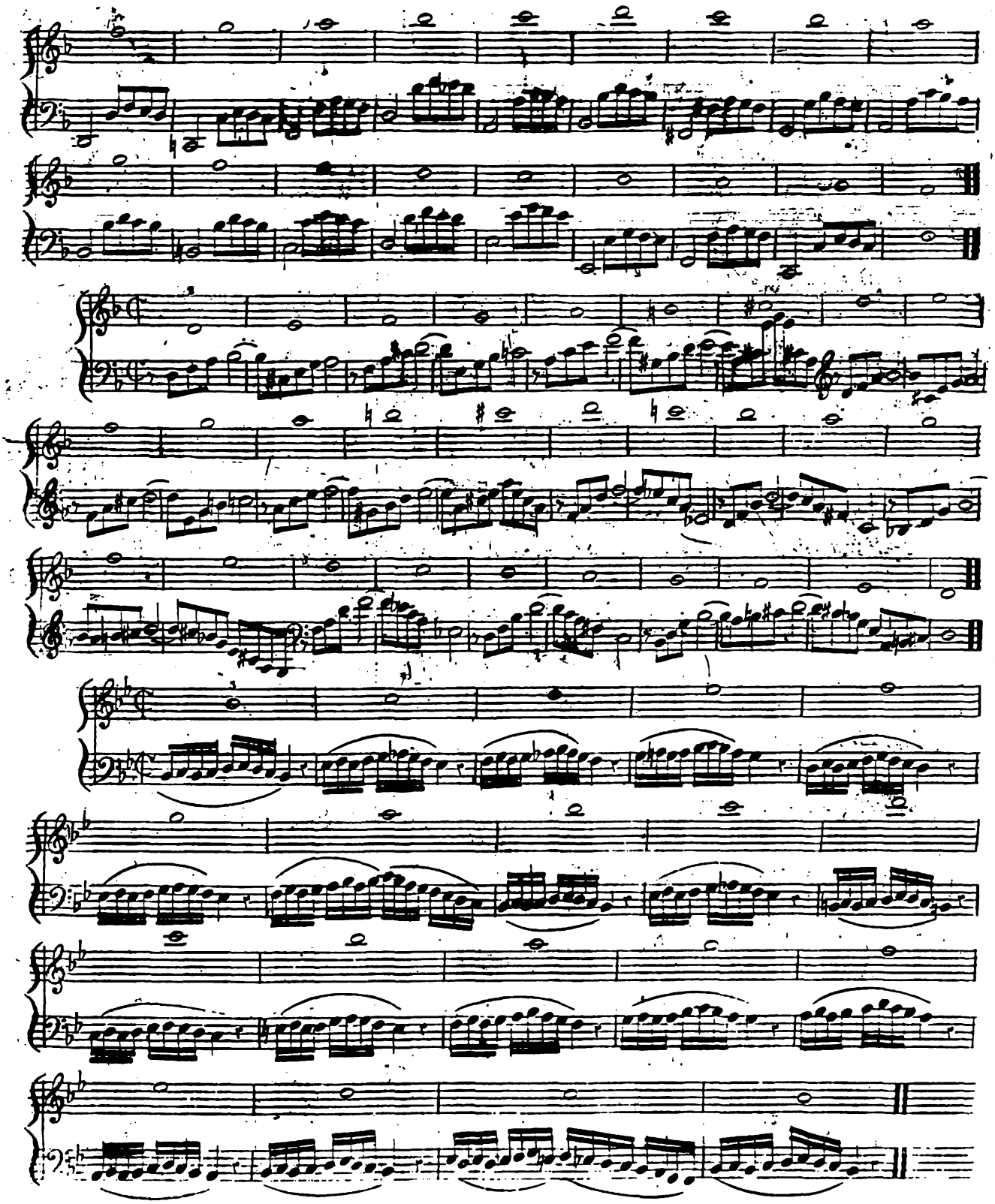


3.ª POSIZIONE

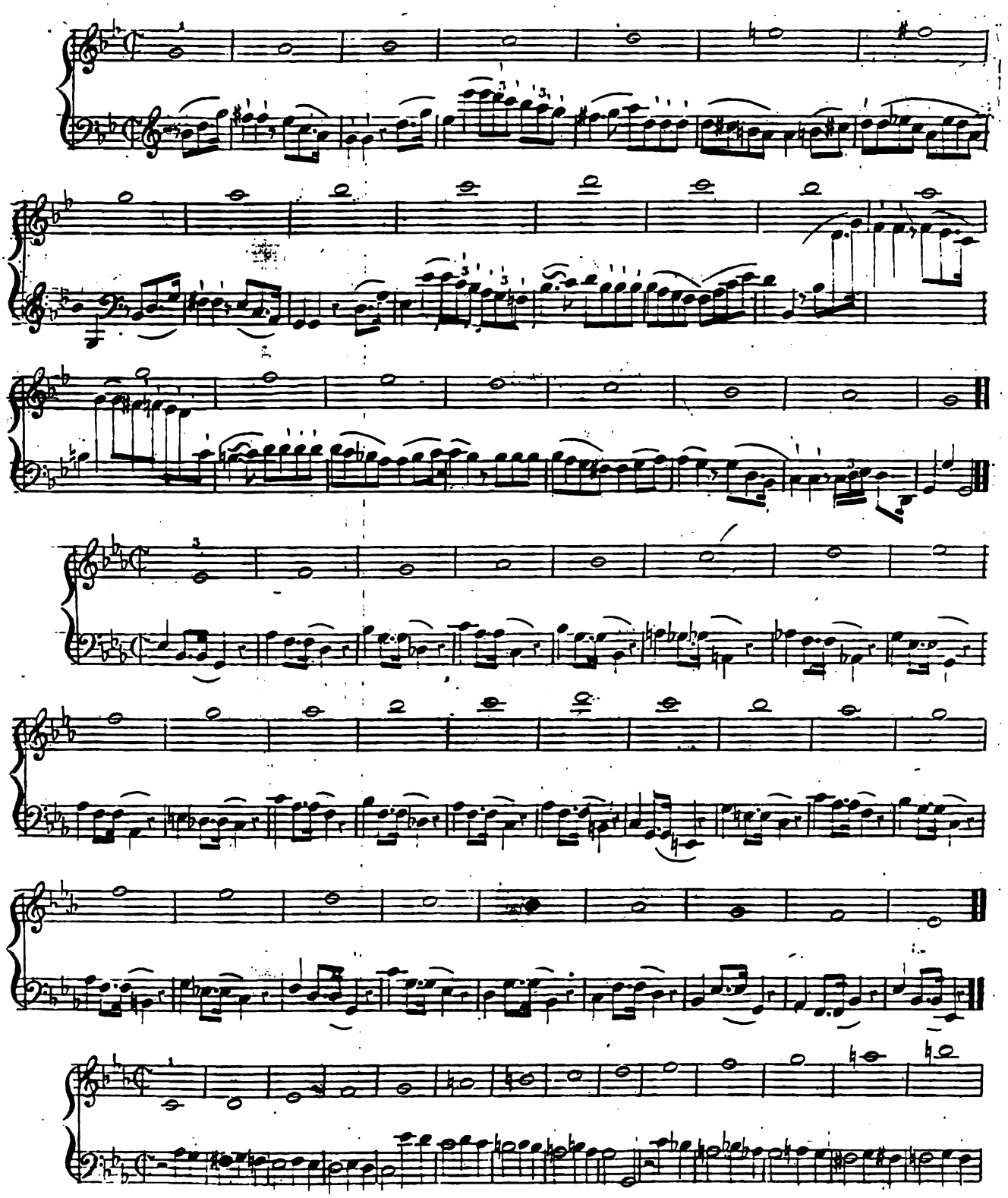


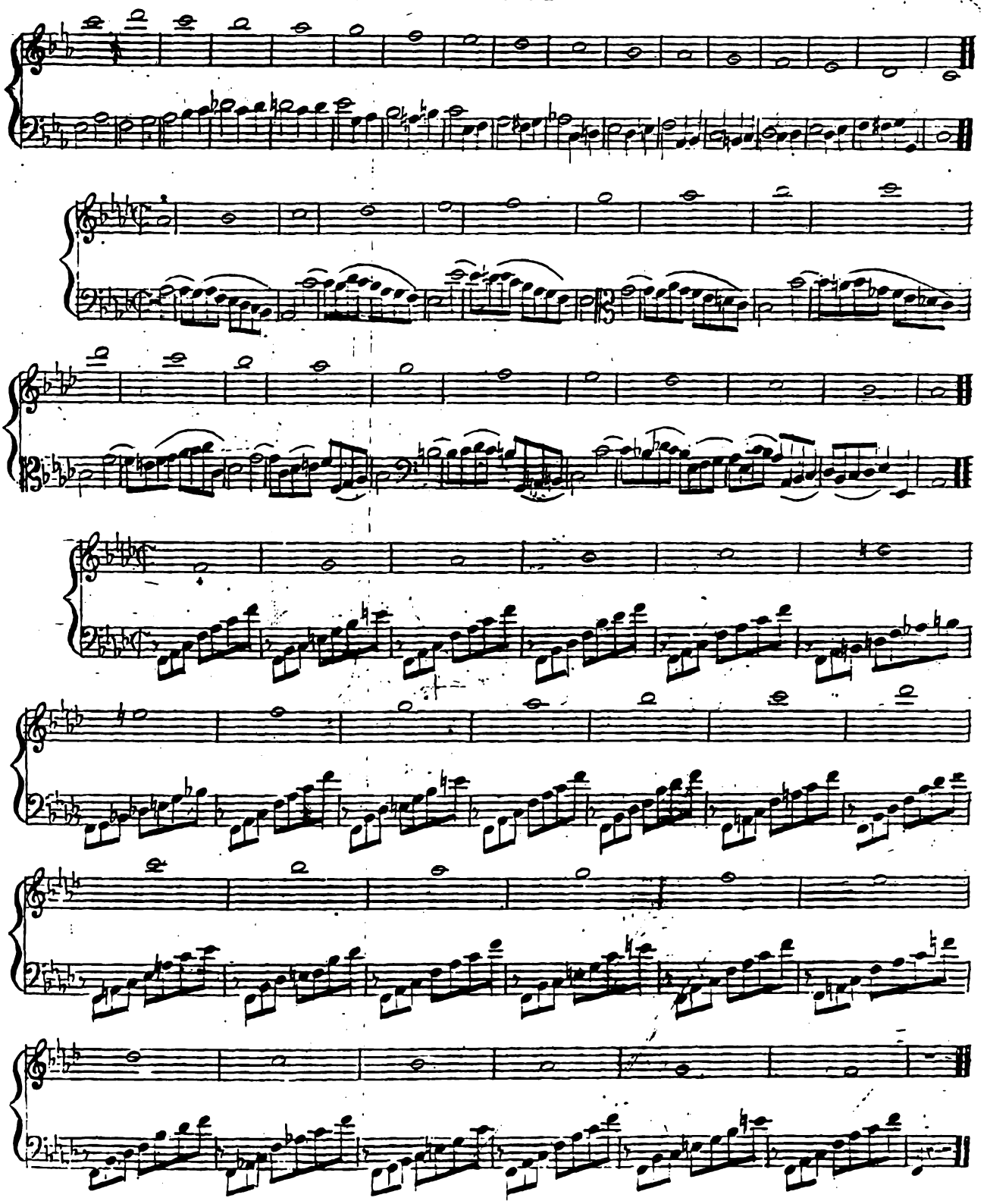
LE MEDESIME SCALE CO' BEMOLLI





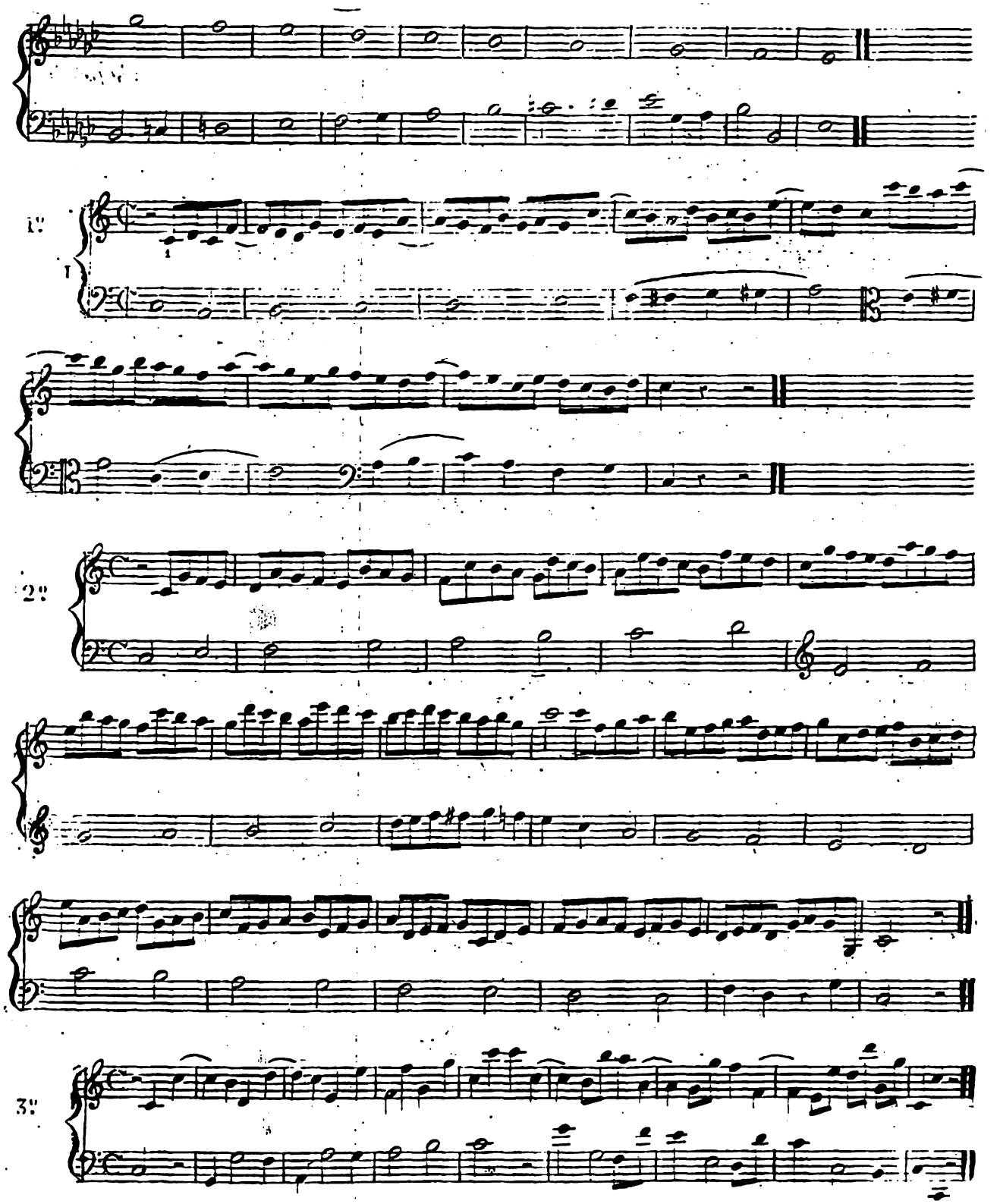
3.ª POSIZIONE



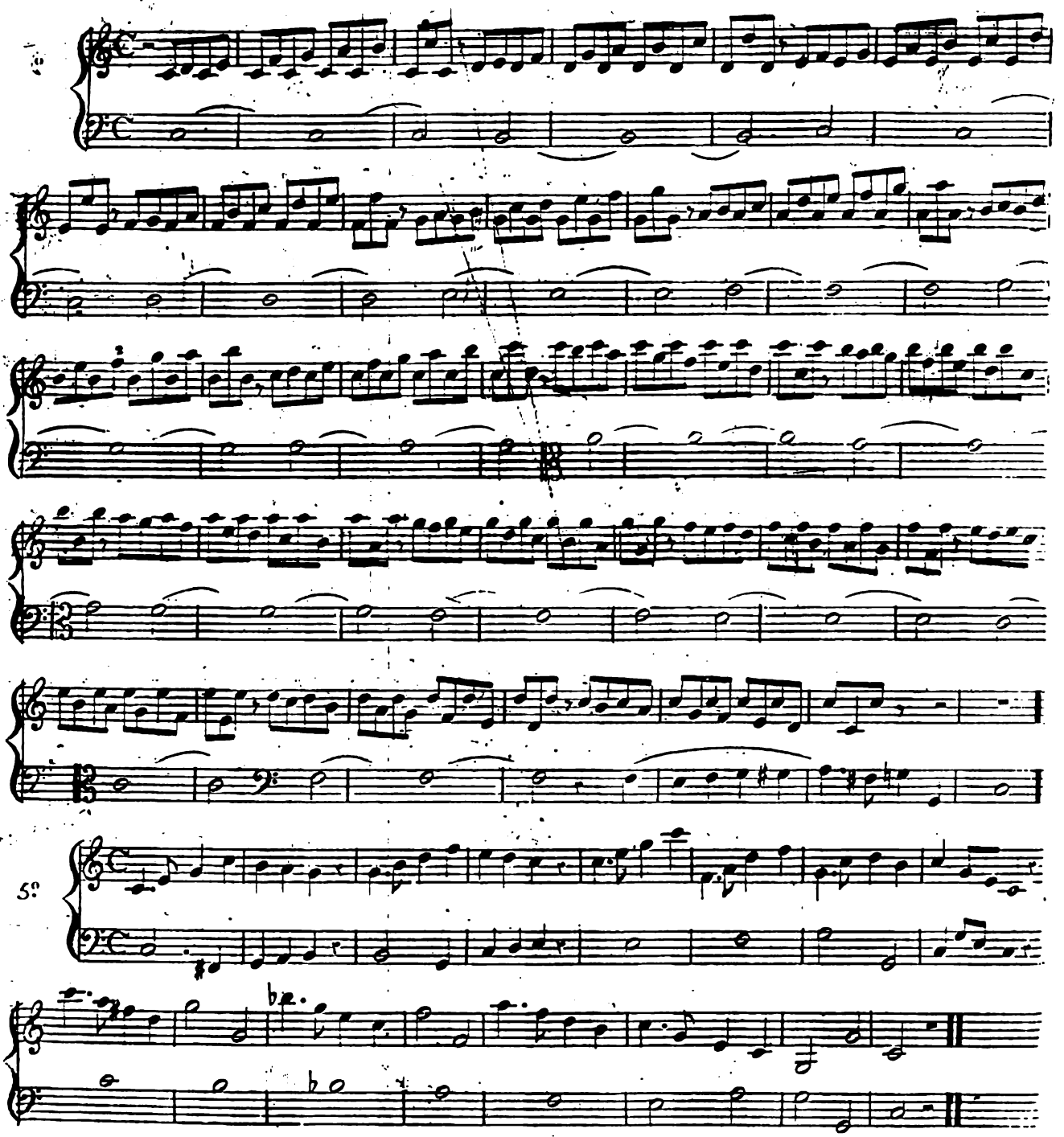


3ª. POSIZIONE

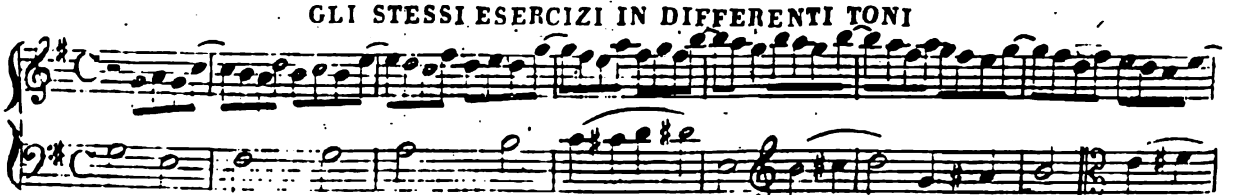
3ª POSIZIONE



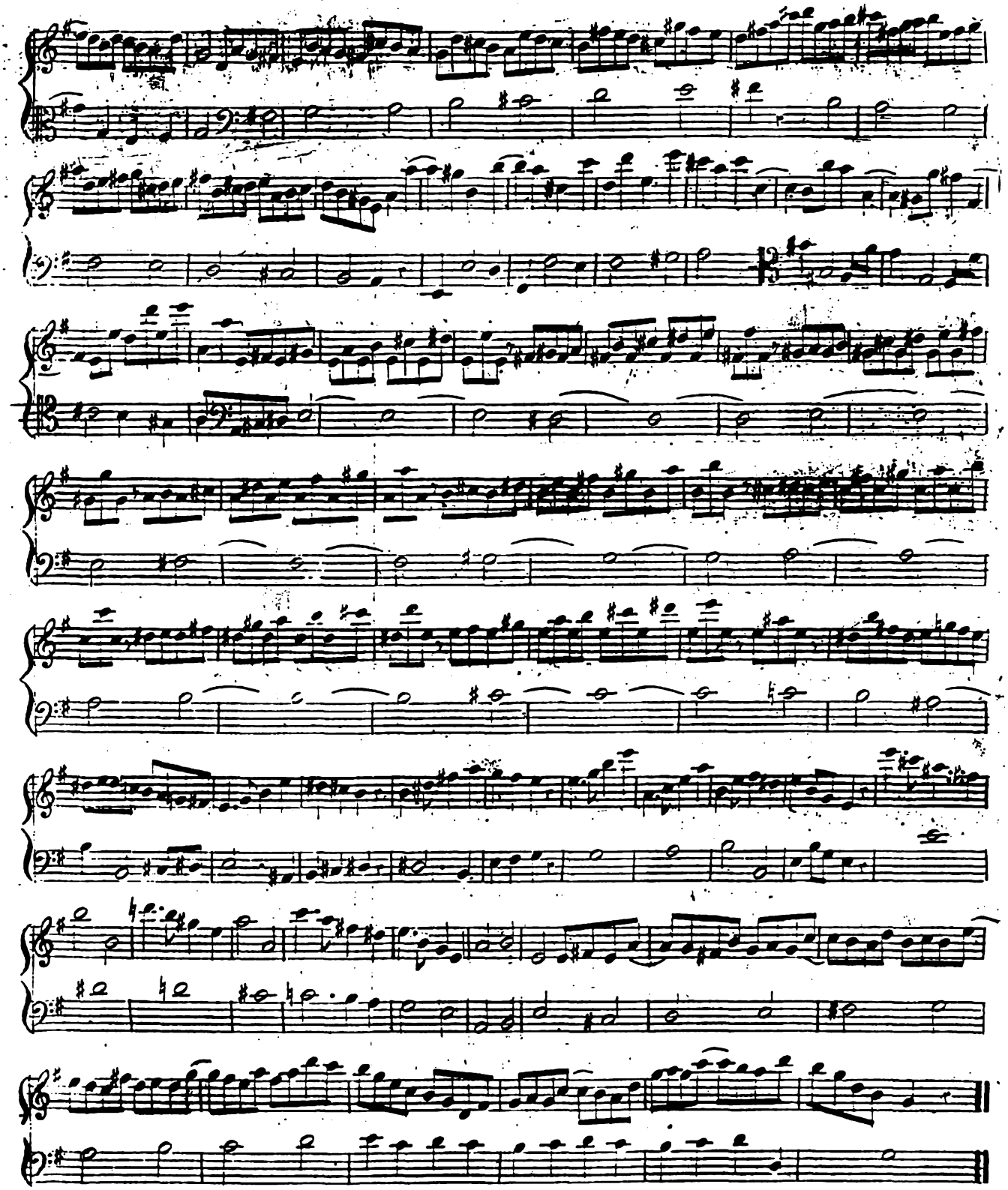
3ª POSIZIONE



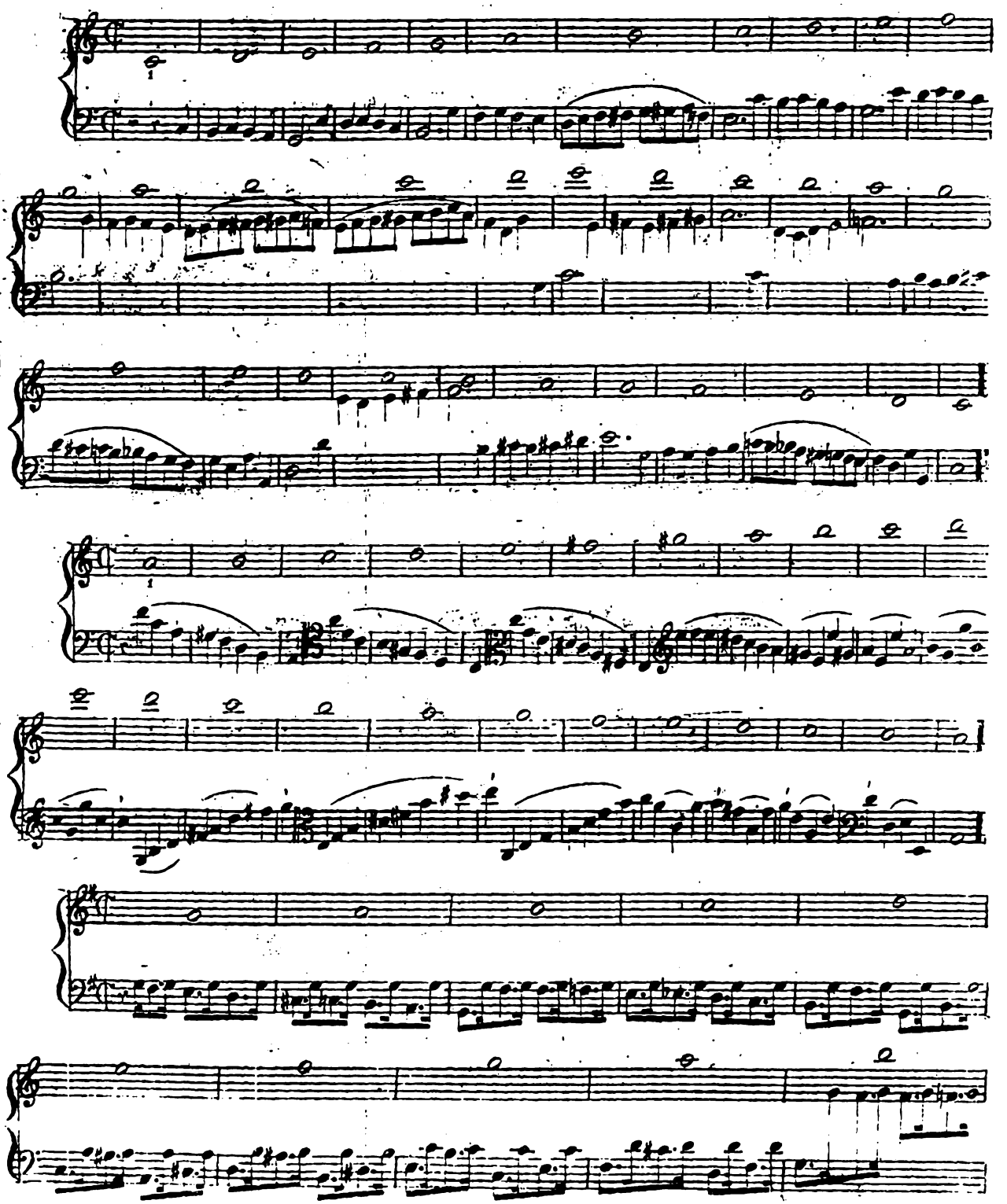
GLI STESSI ESERCIZI IN DIFFERENTI TONI



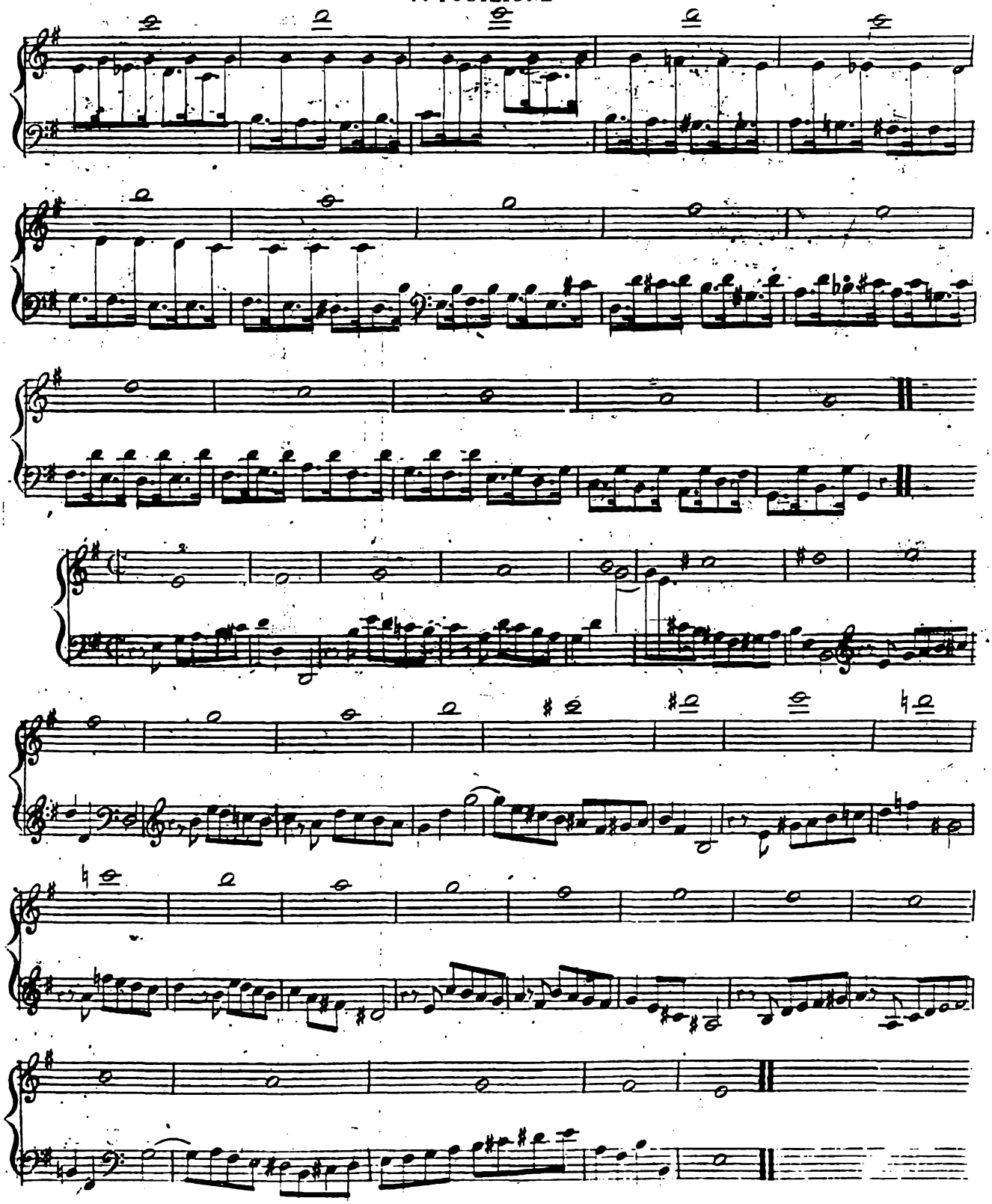
3ª POSIZIONE

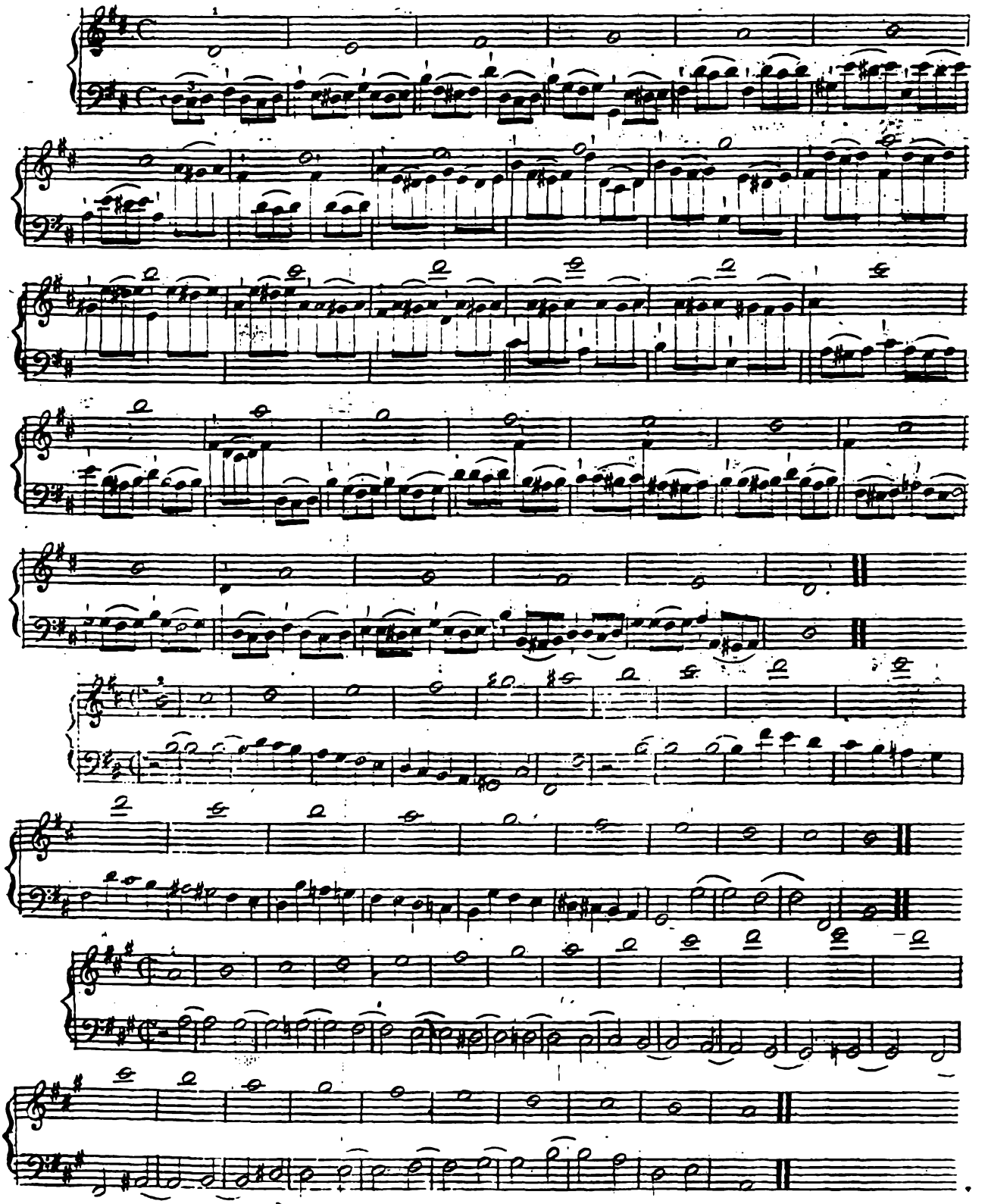


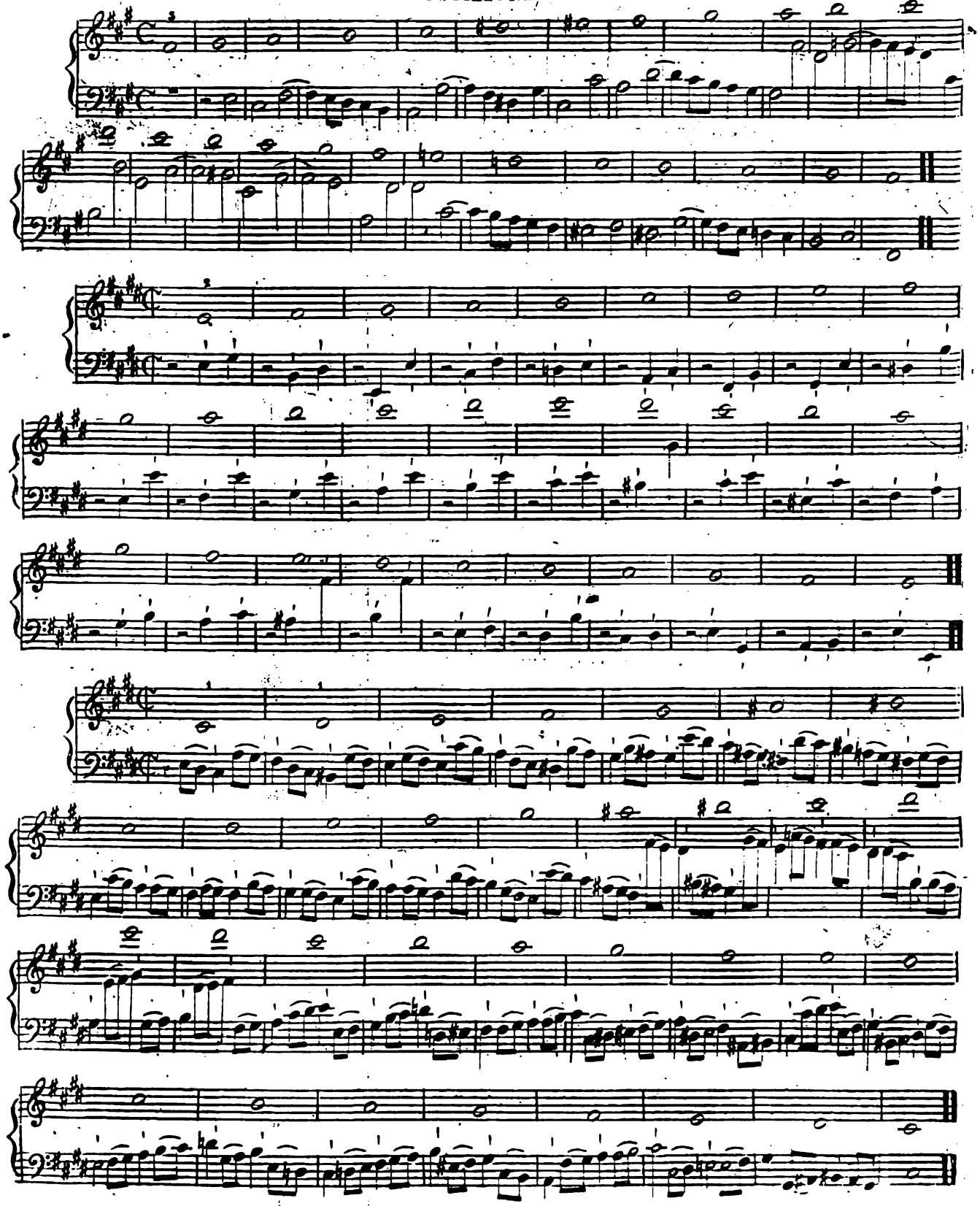
4ª POSIZIONE



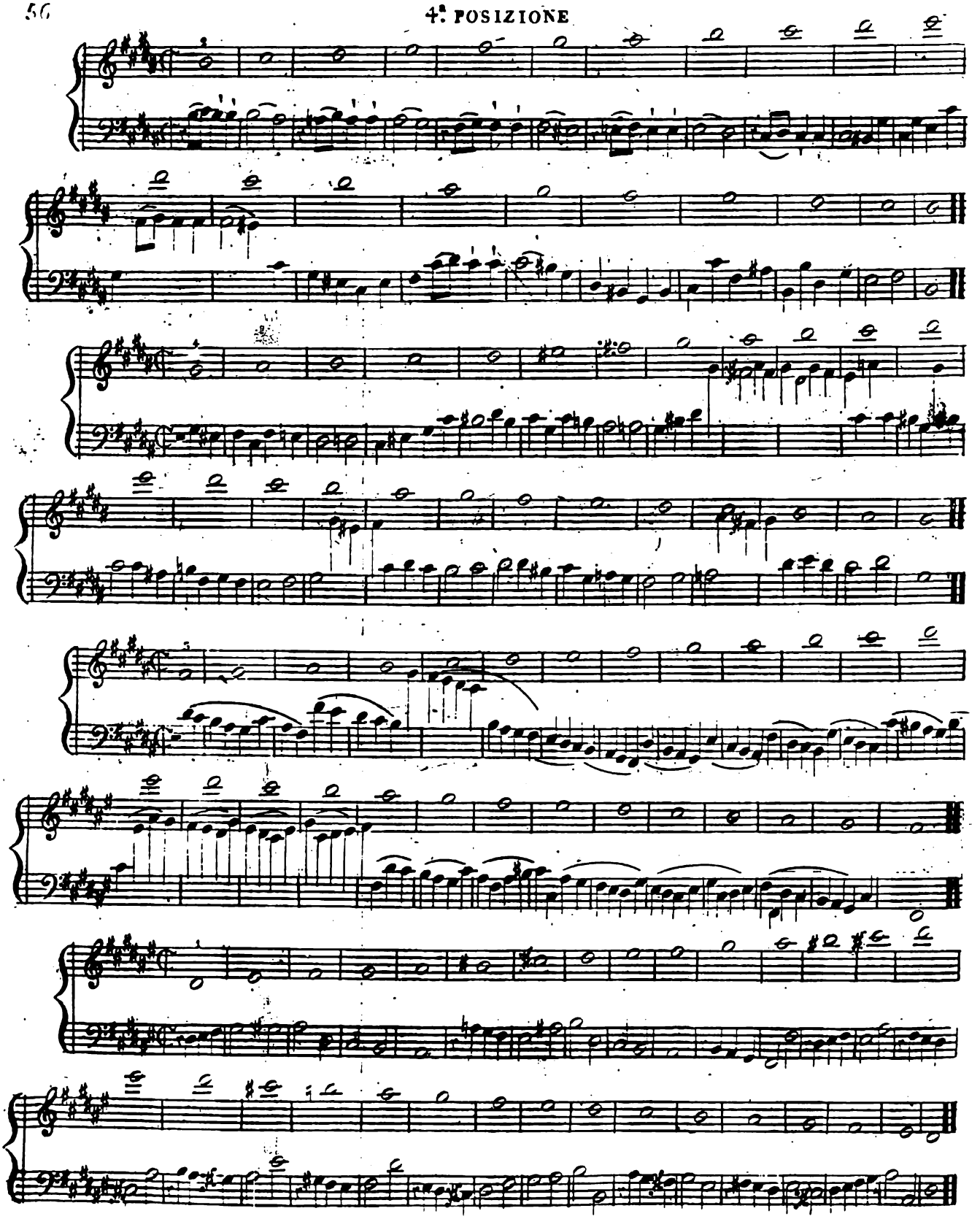
4ª POSIZIONE

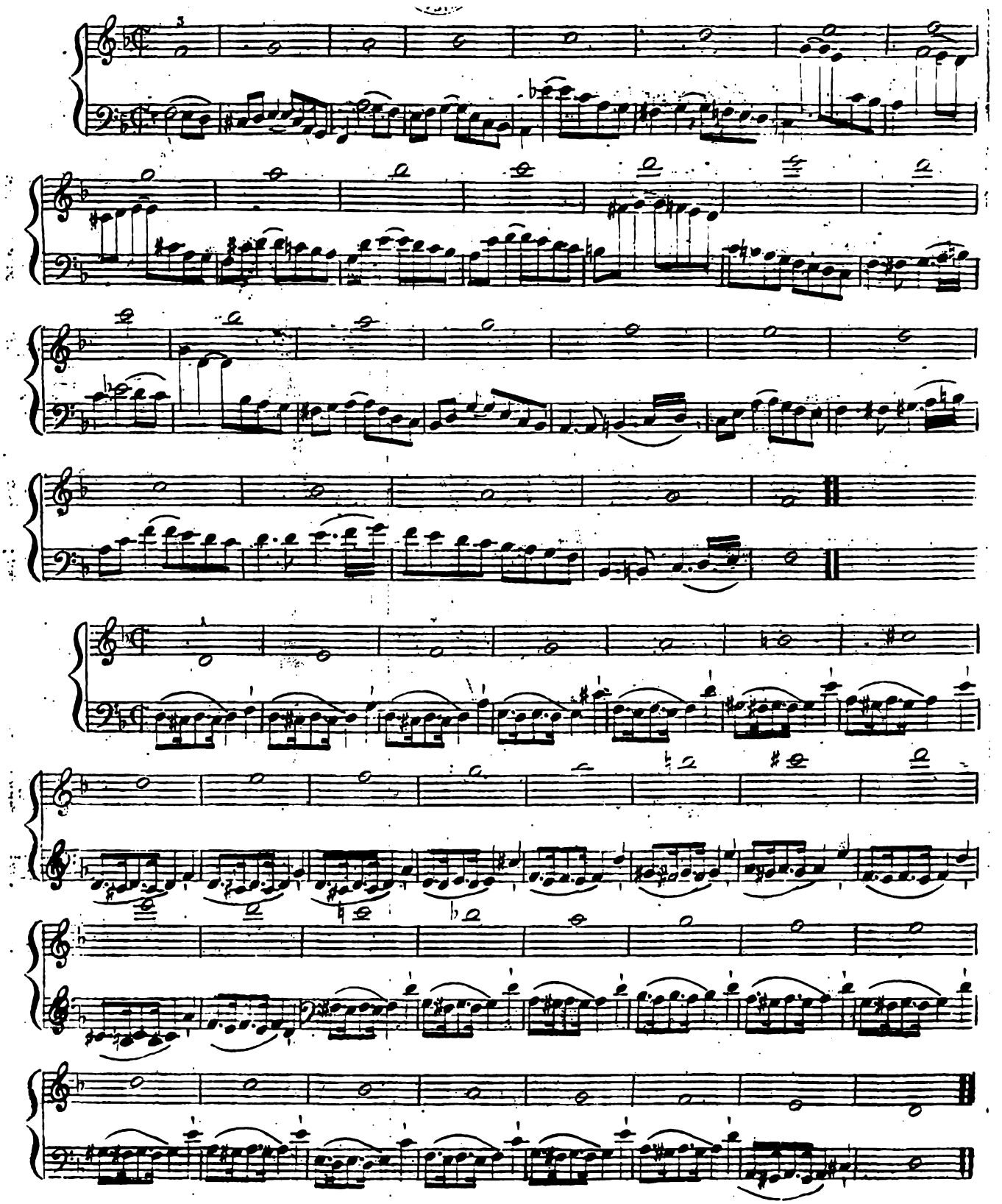




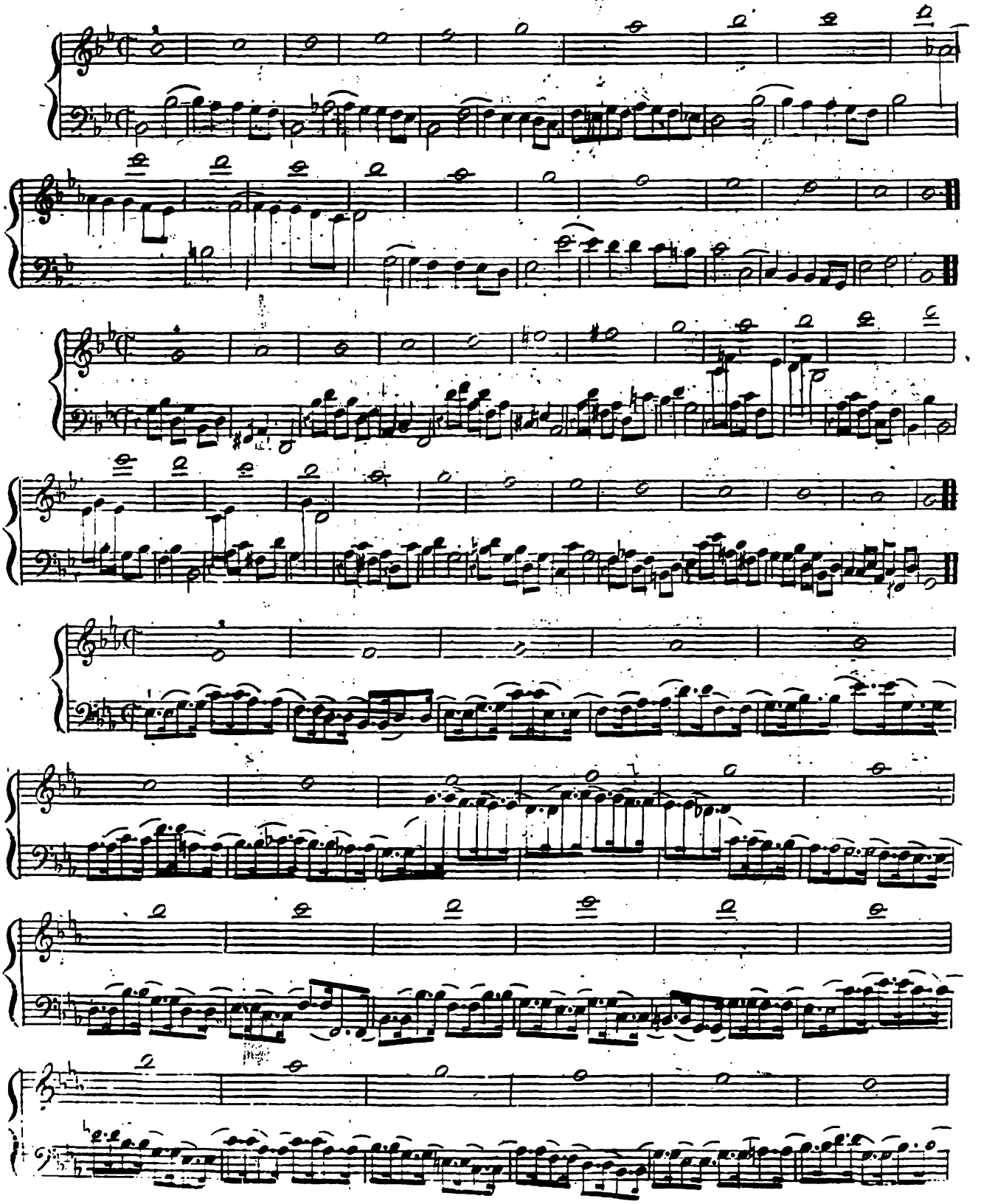


4ª POSIZIONE

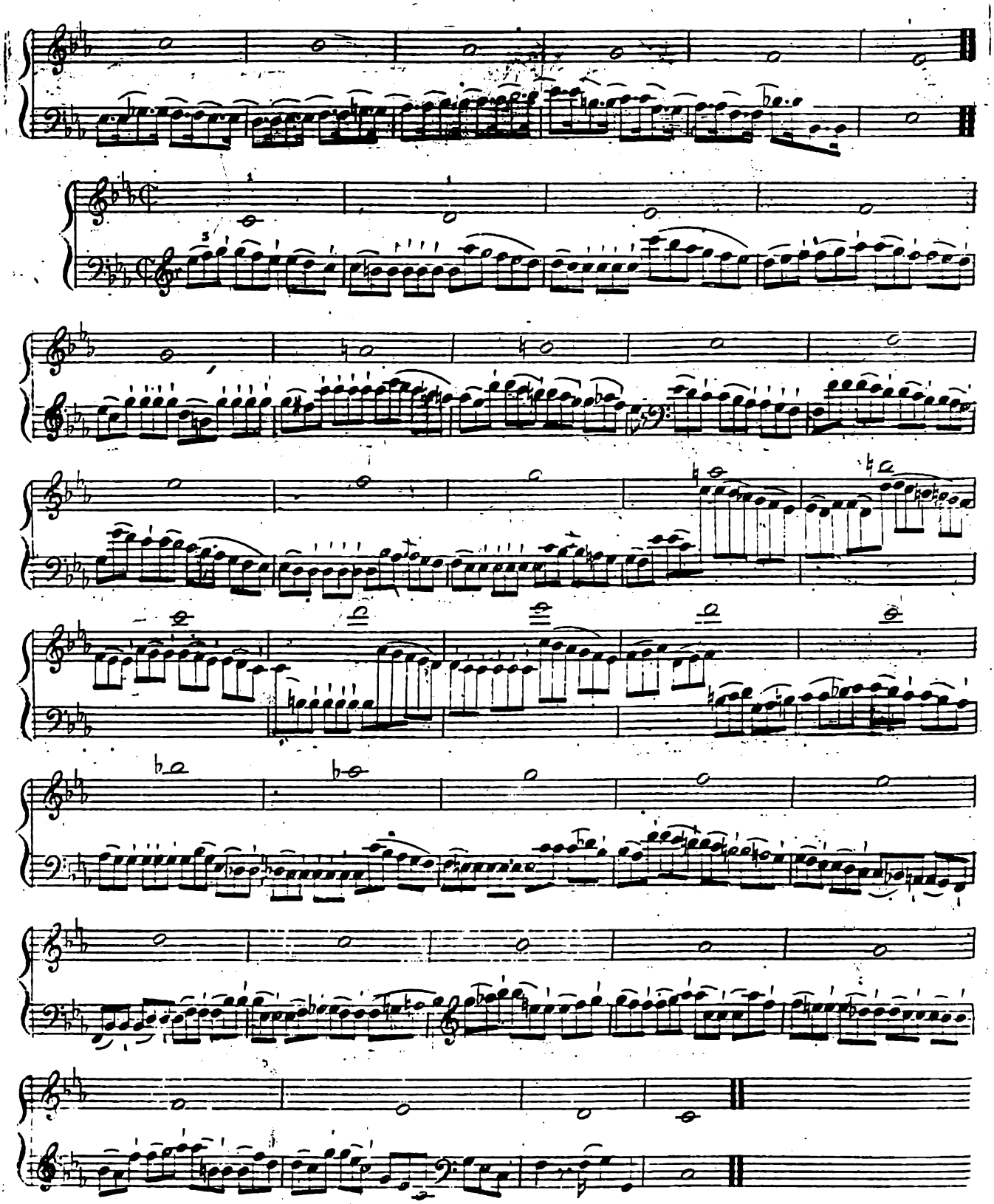


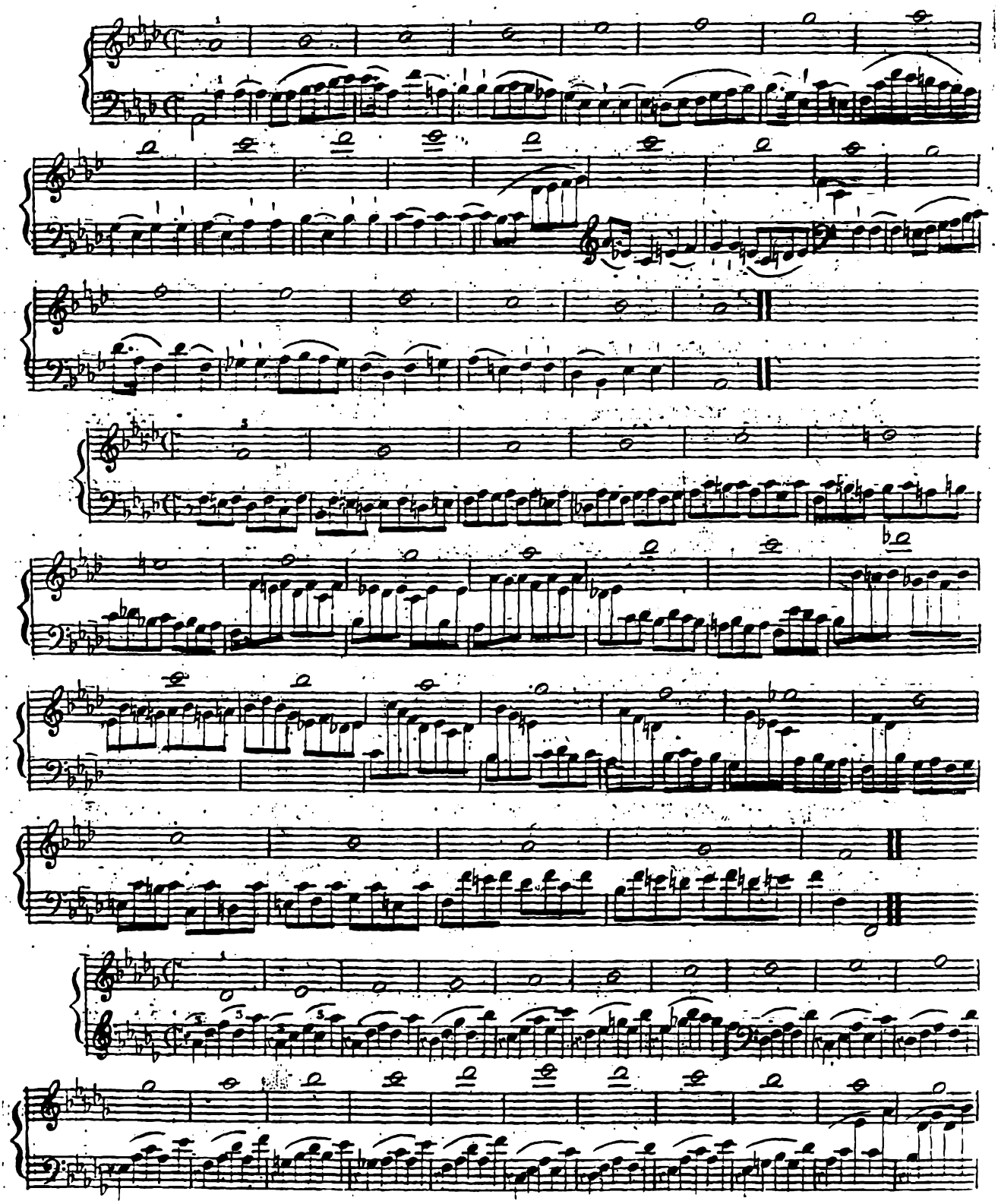


4ª POSIZIONE

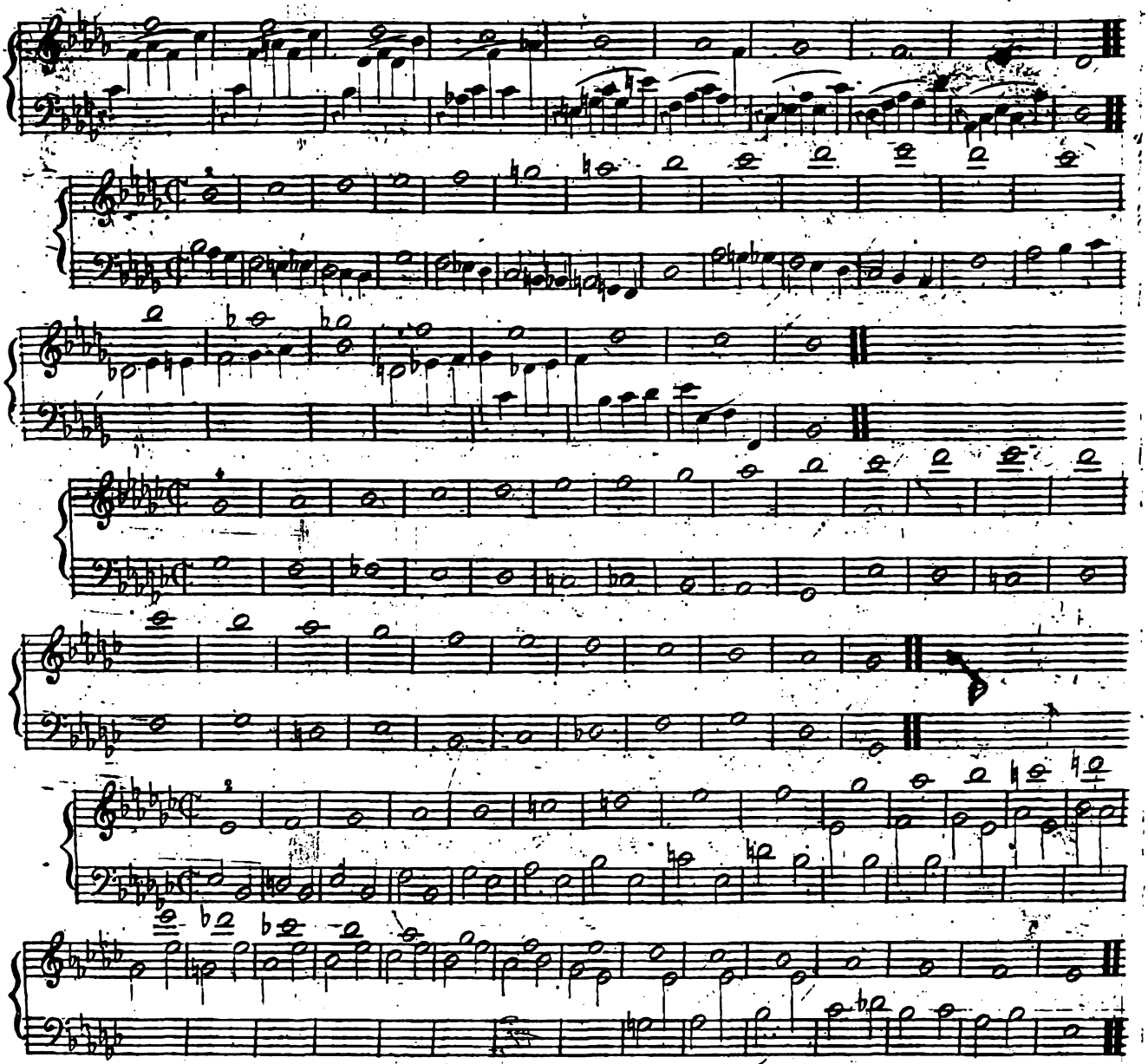


4ª POSIZIONE



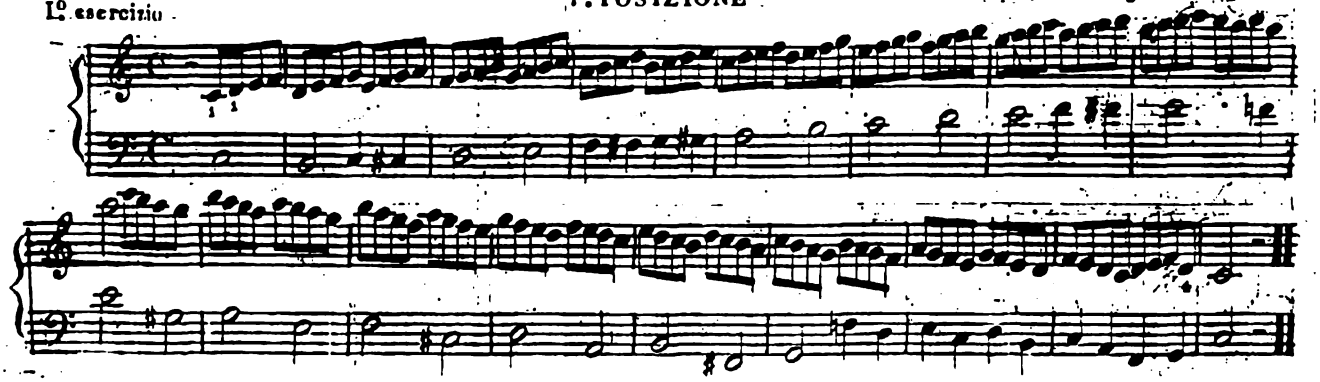


4ª. POSIZIONE

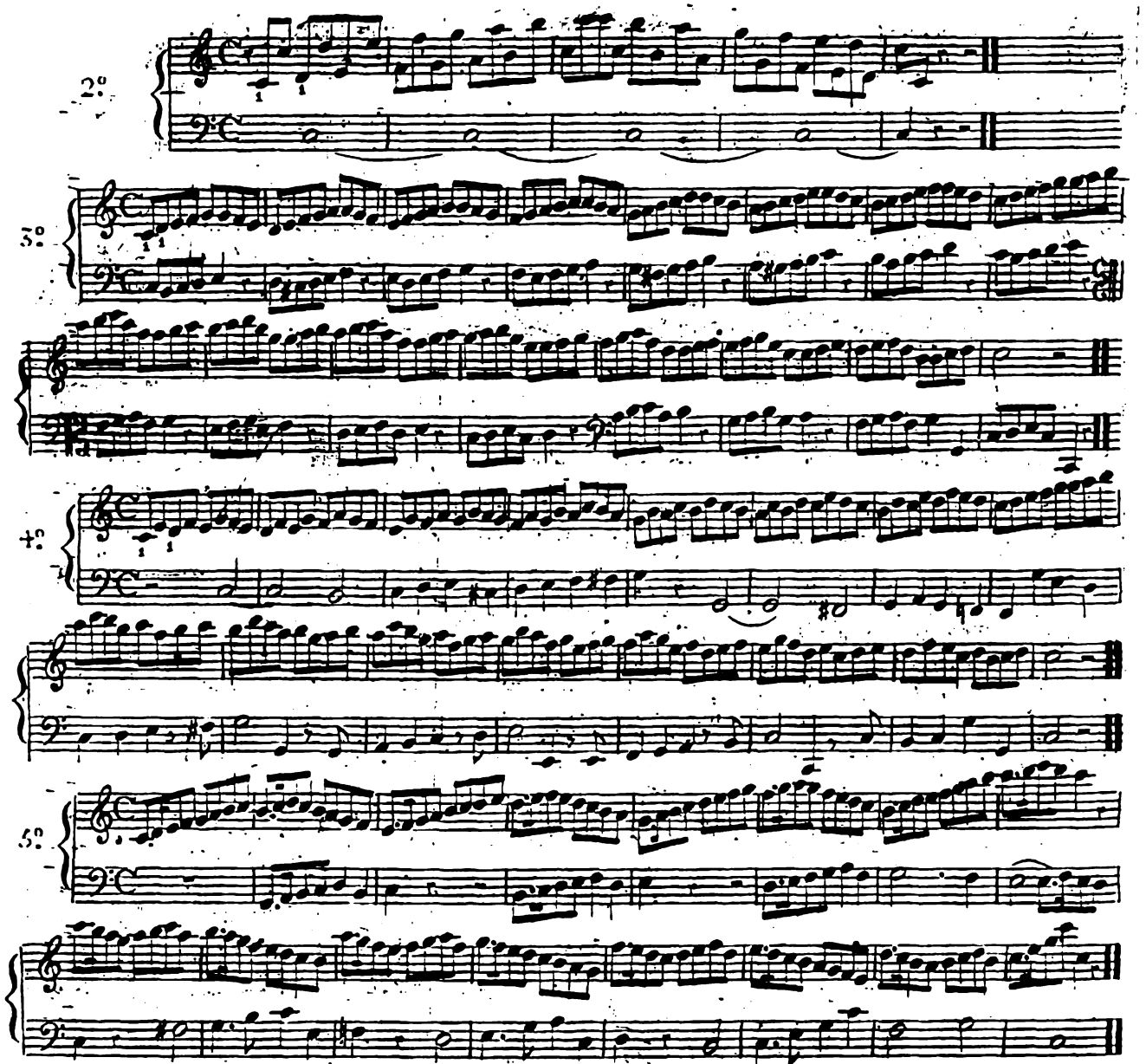


4ª. POSIZIONE

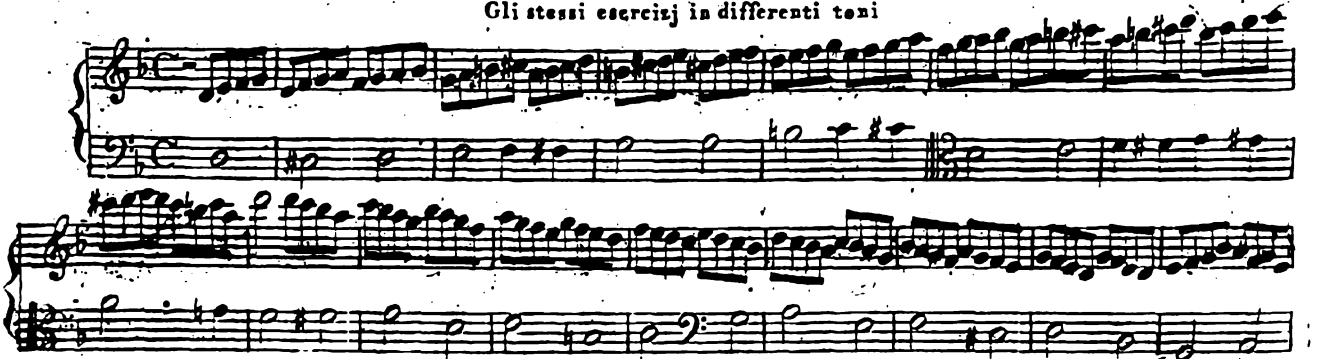
1º esercizio

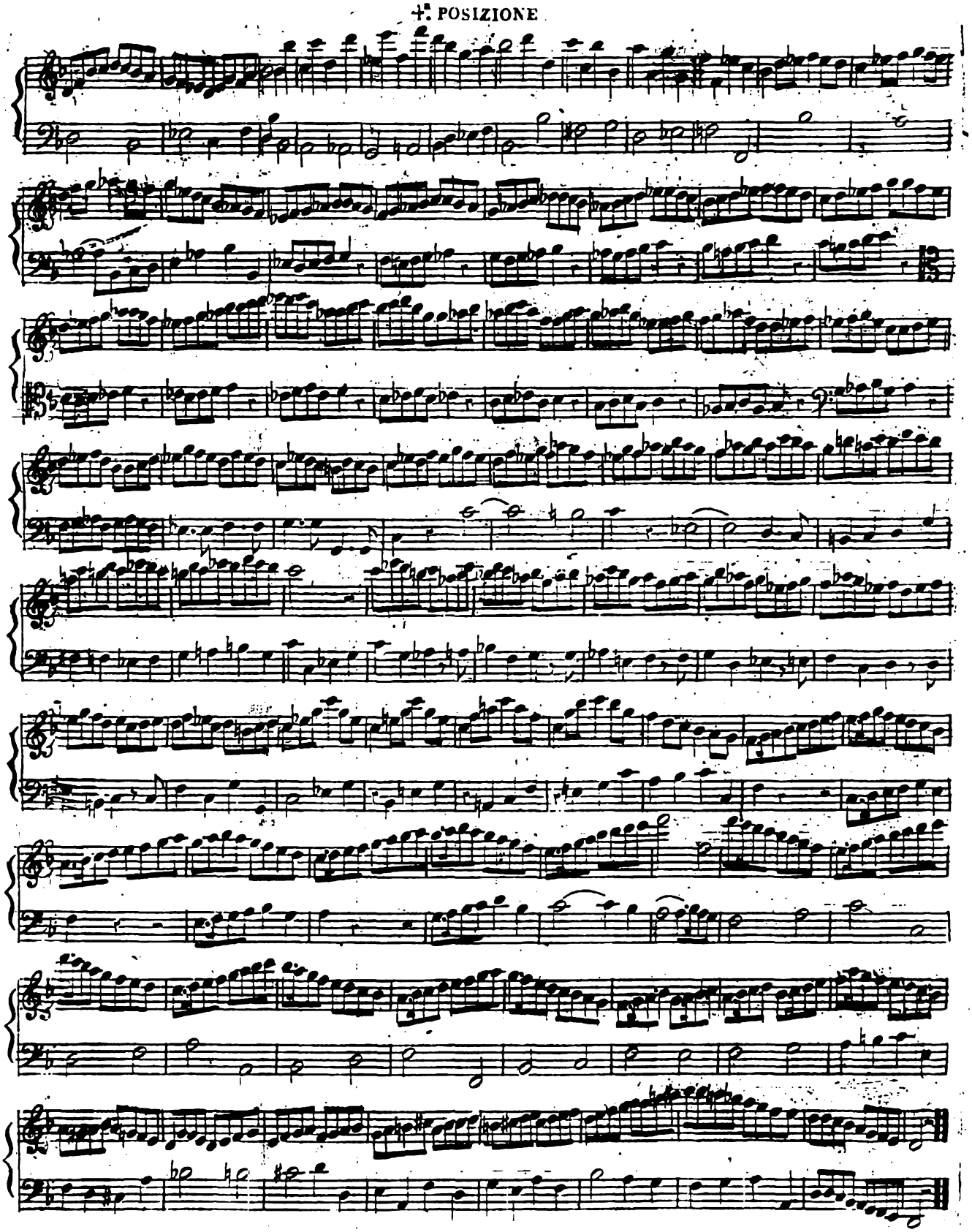


4.ª POSIZIONE

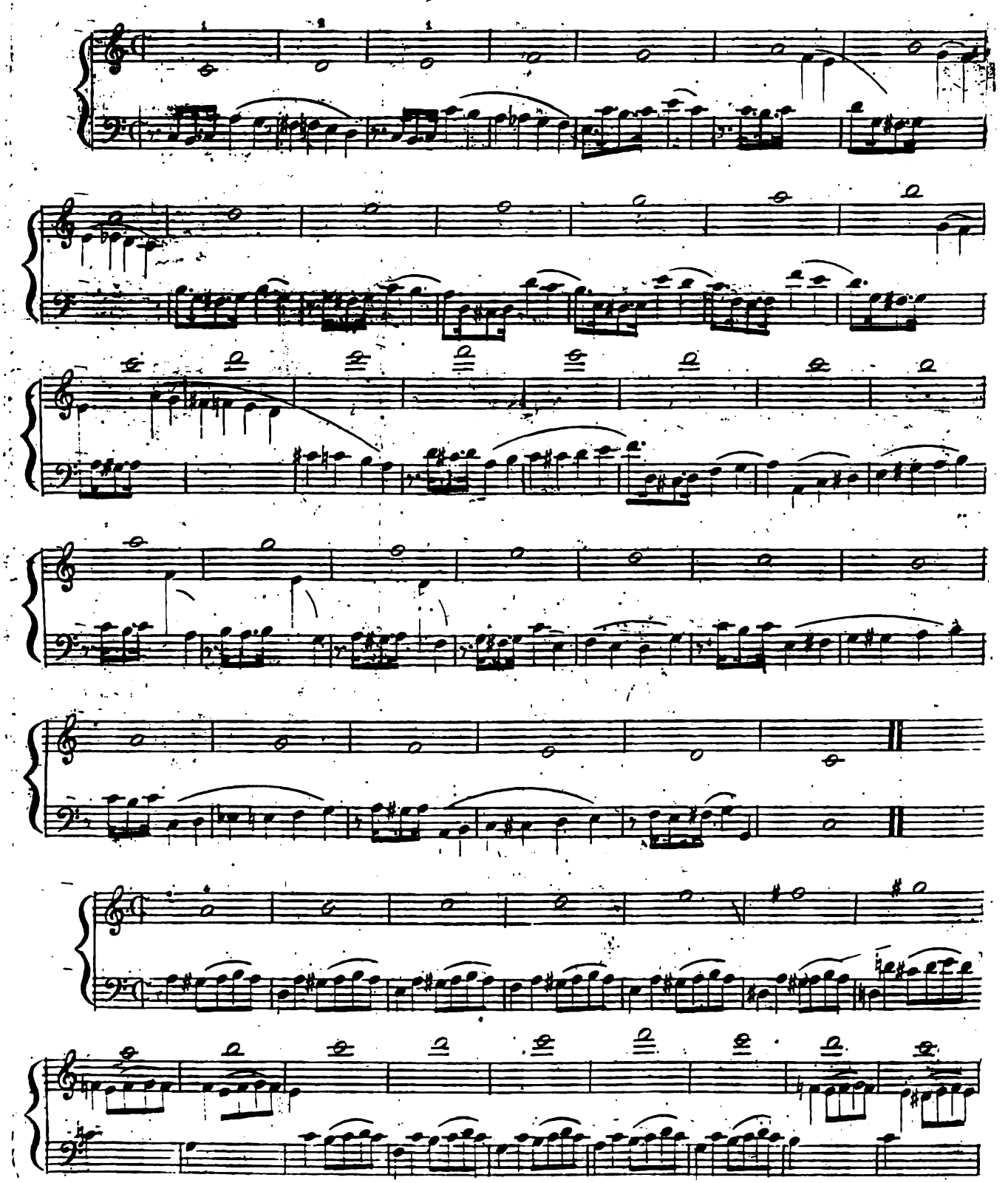


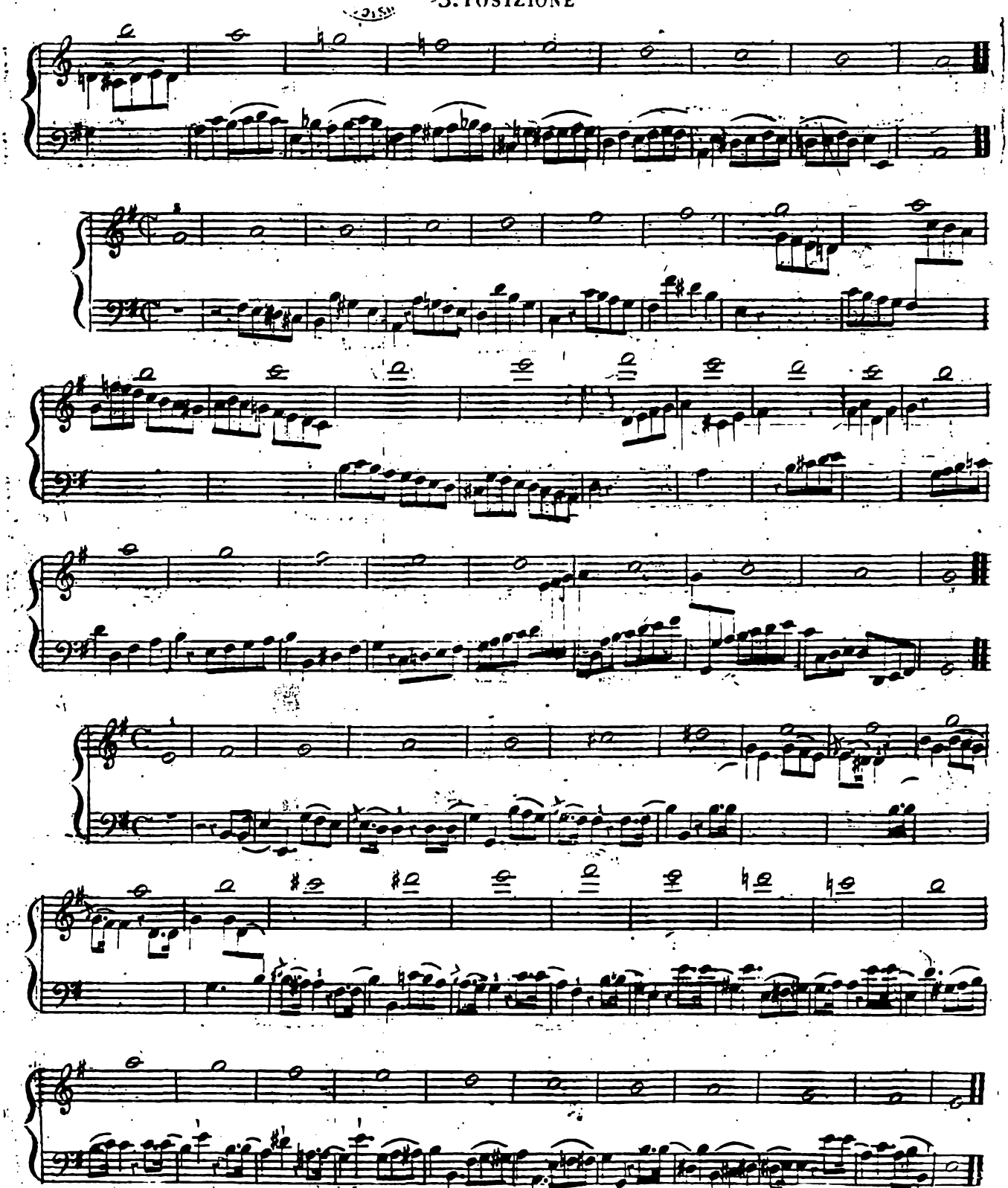
Gli stessi esercizj in differenti toni



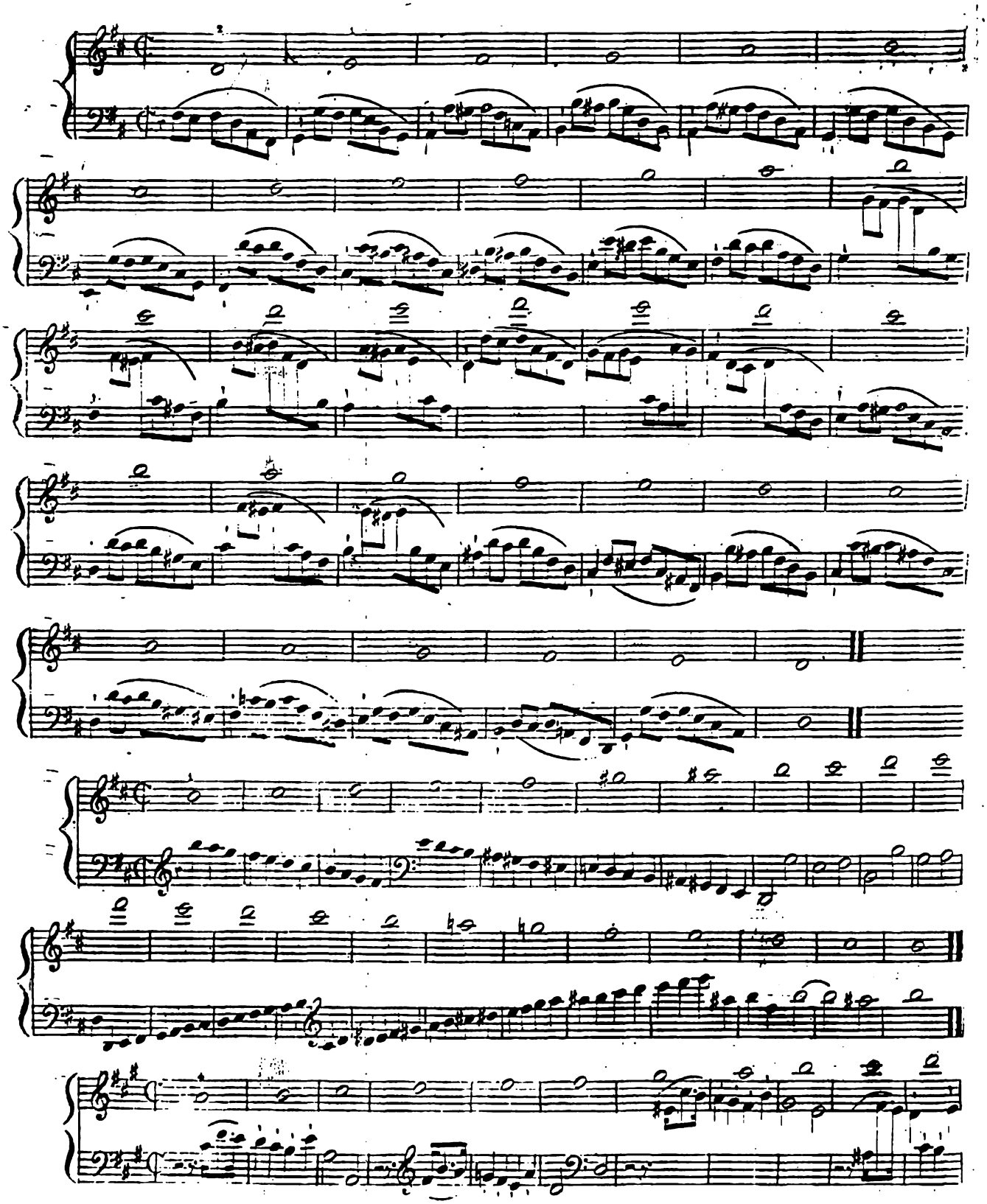

4ª POSIZIONE

5.ª POSIZIONE

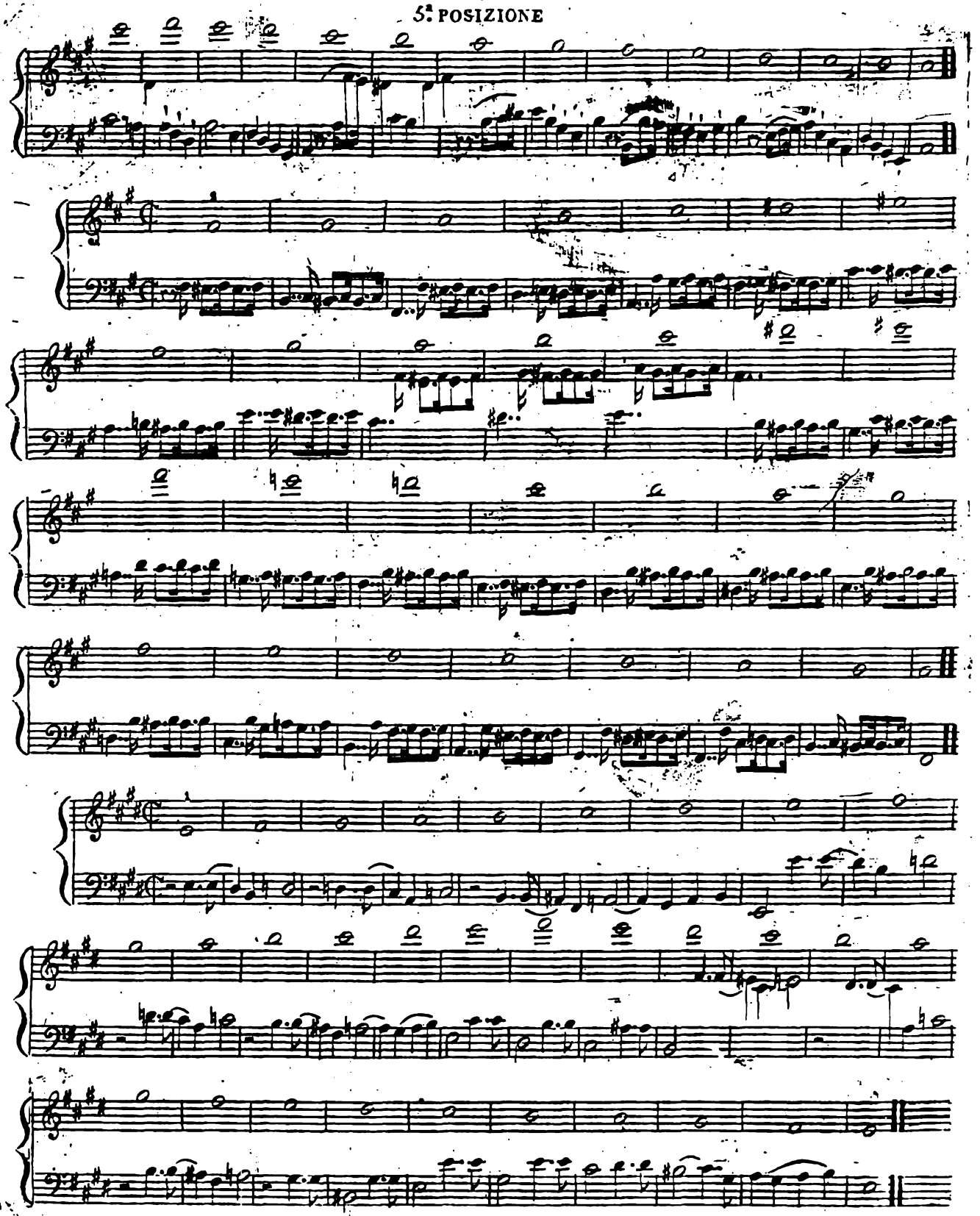



3ª POSIZIONE

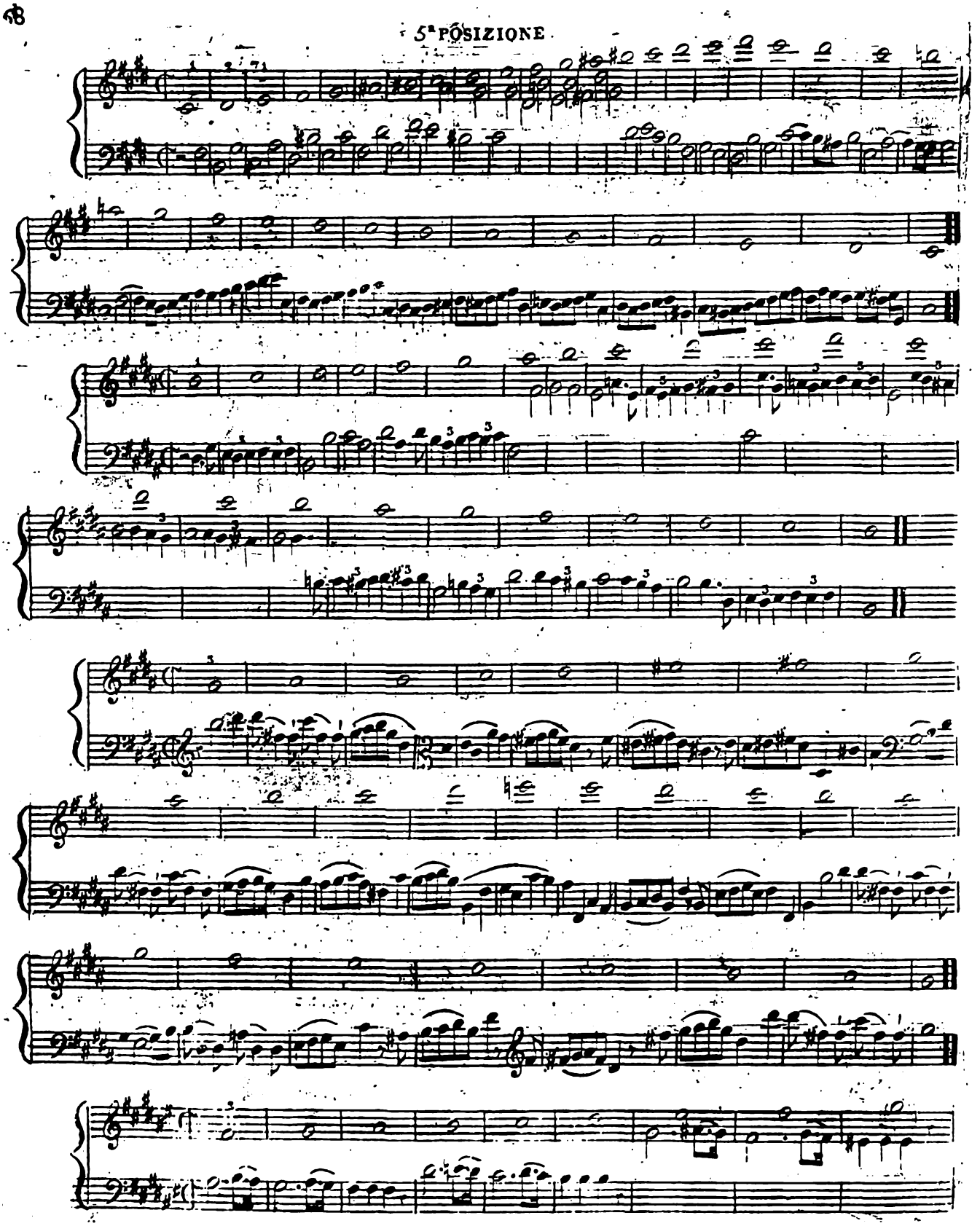
5ª POSIZIONE



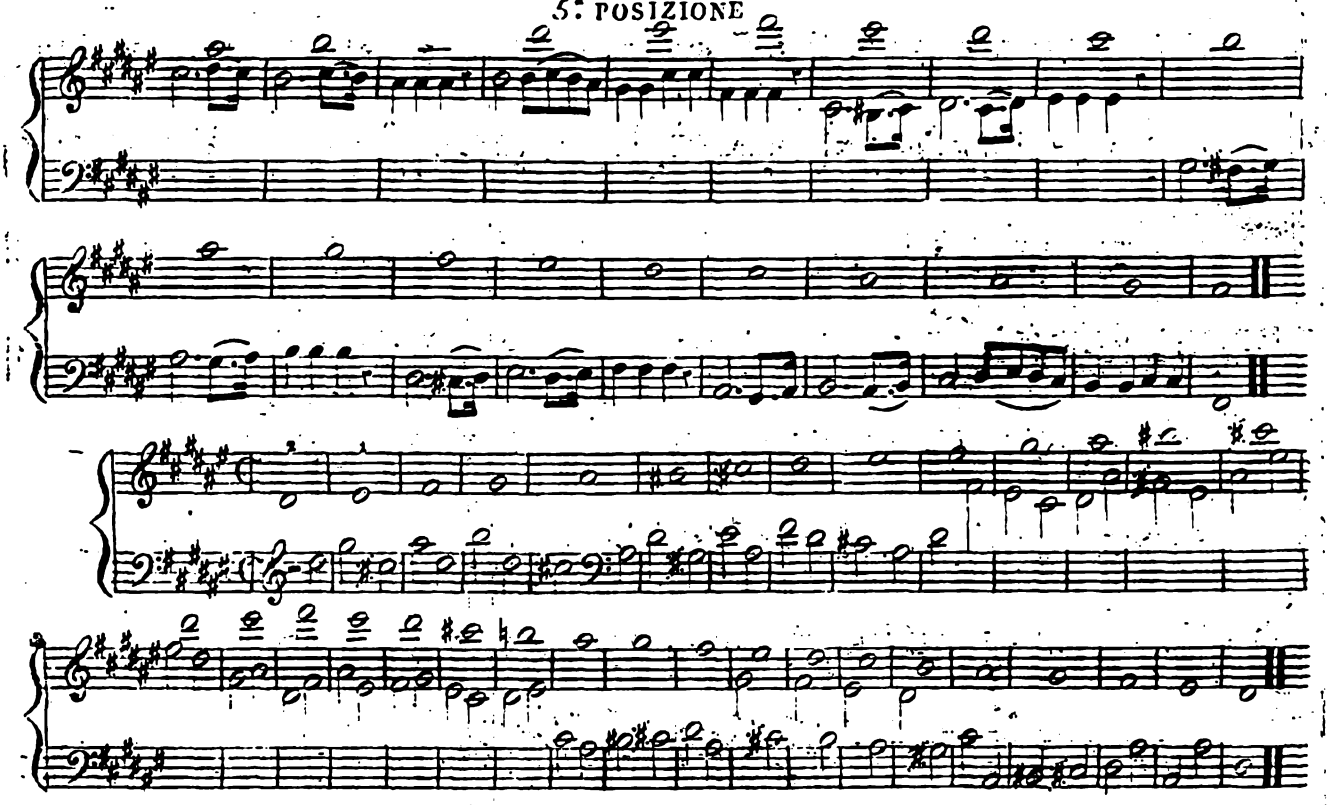
5ª POSIZIONE



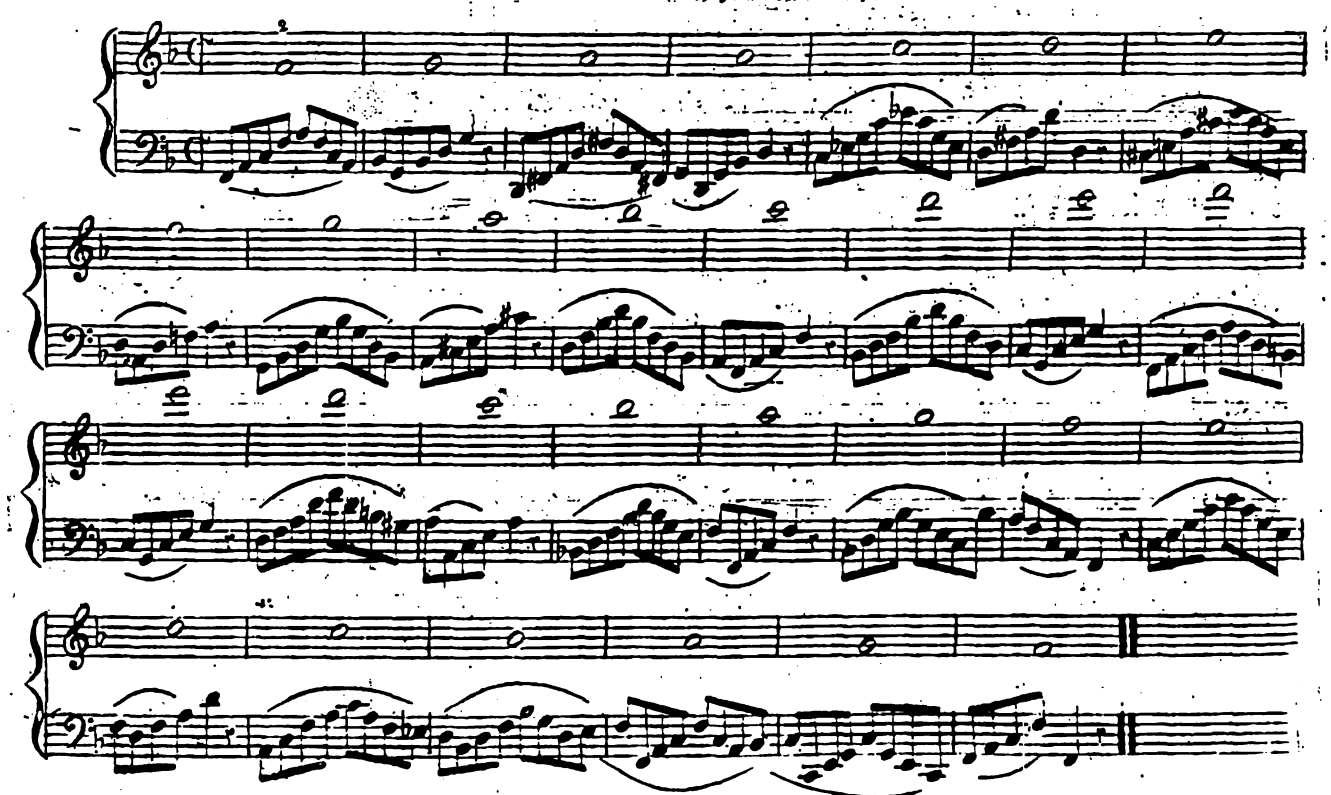
5ª POSIZIONE



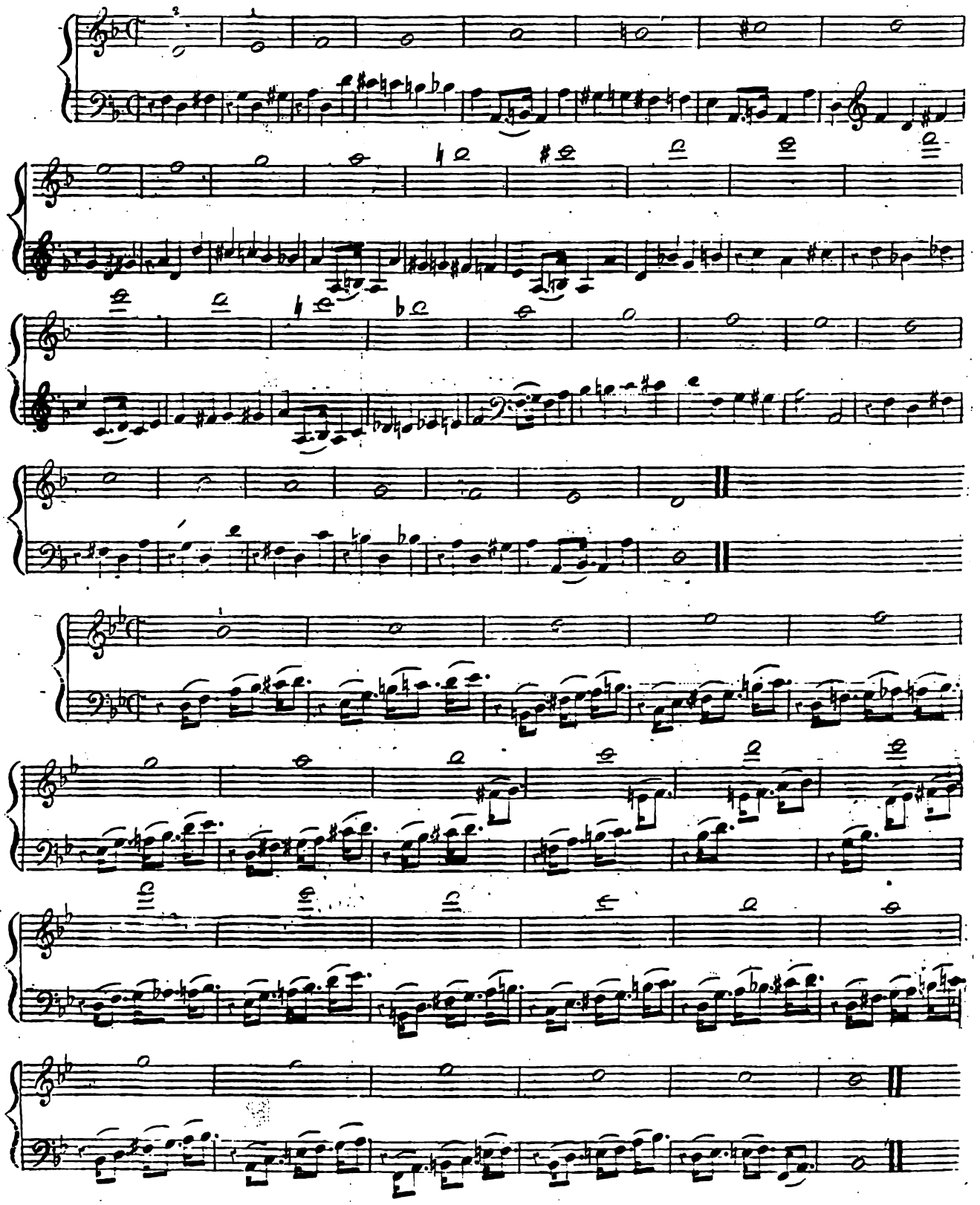
5.ª POSIZIONE

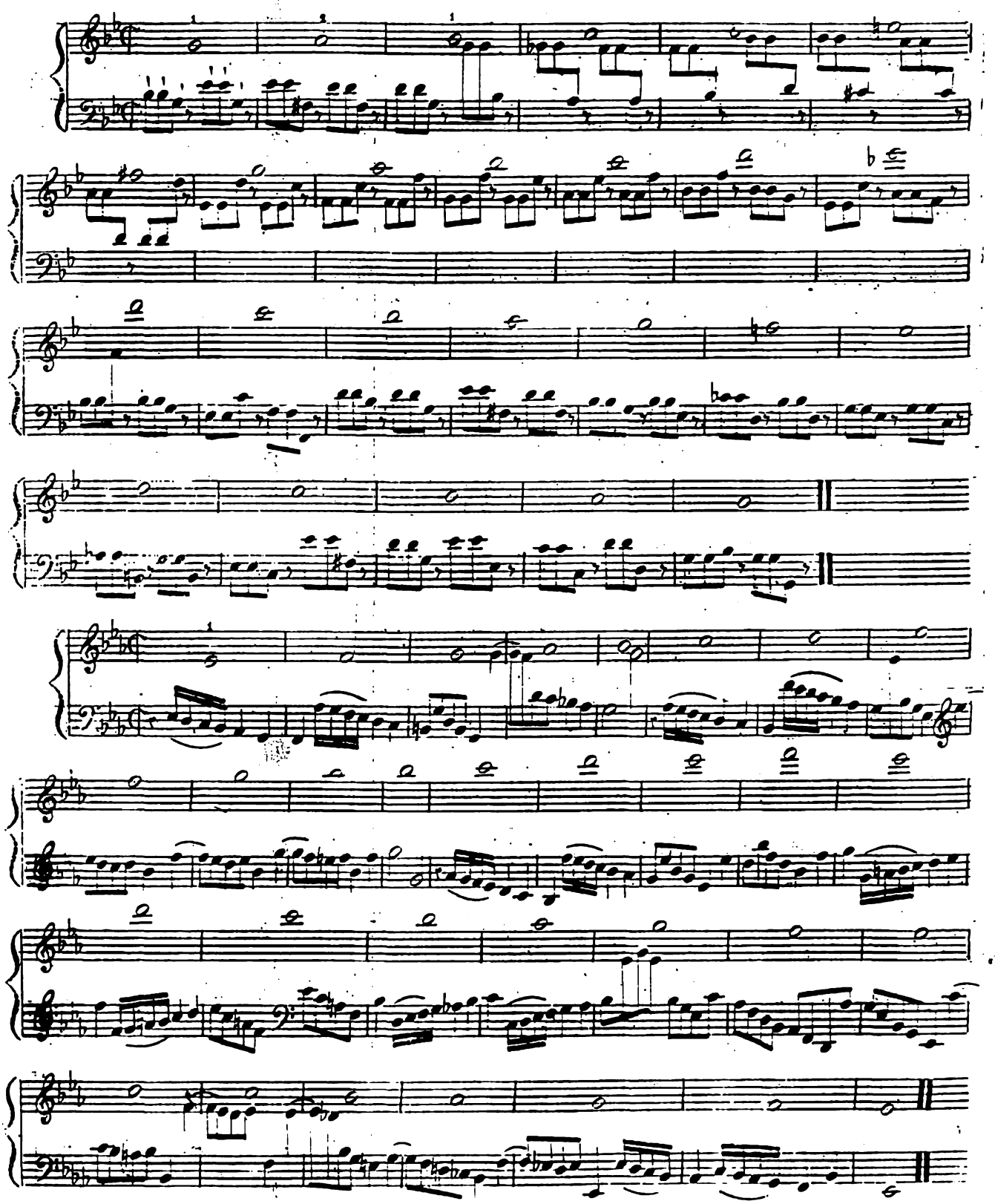


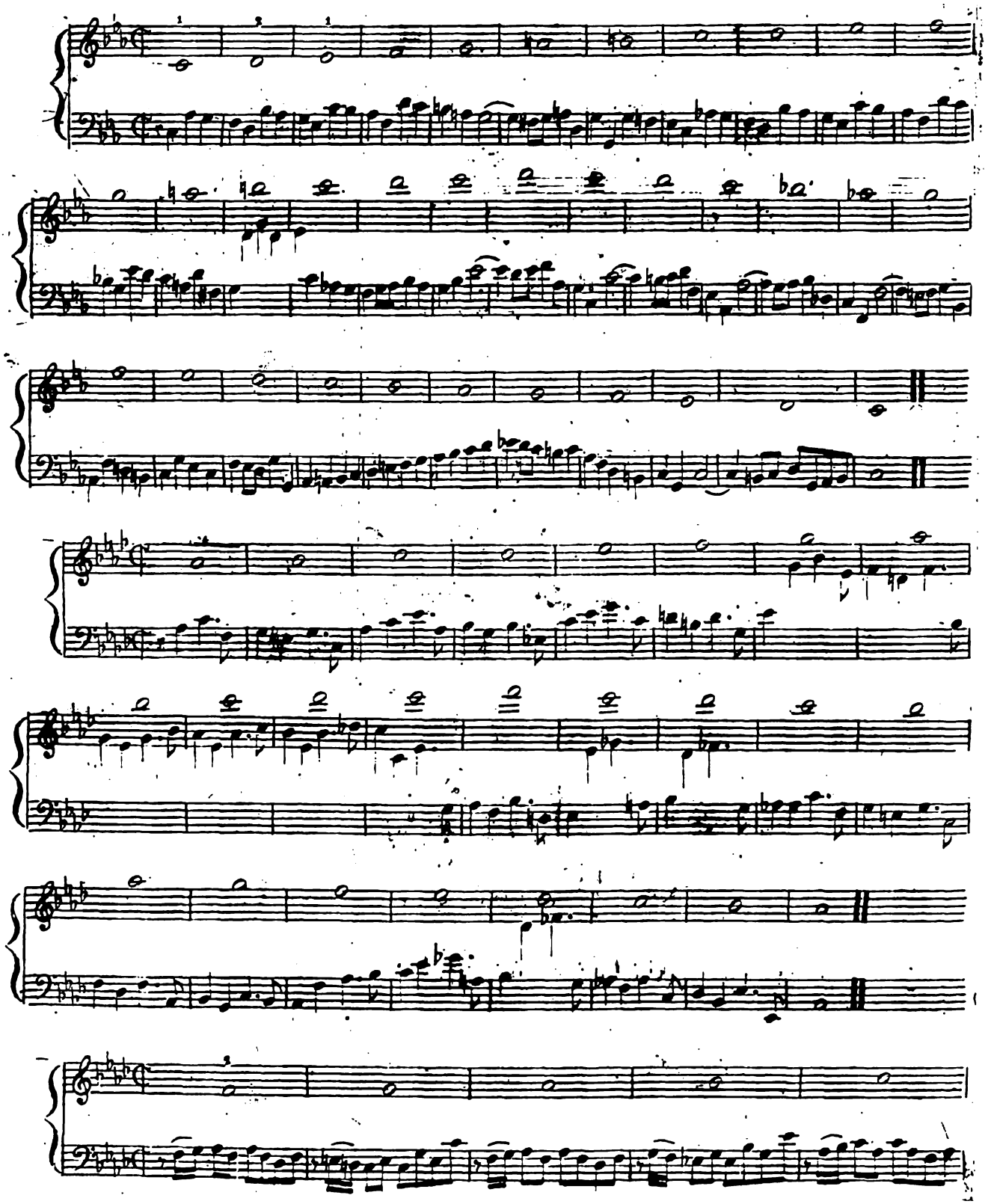
Le medesime scale con bemolli

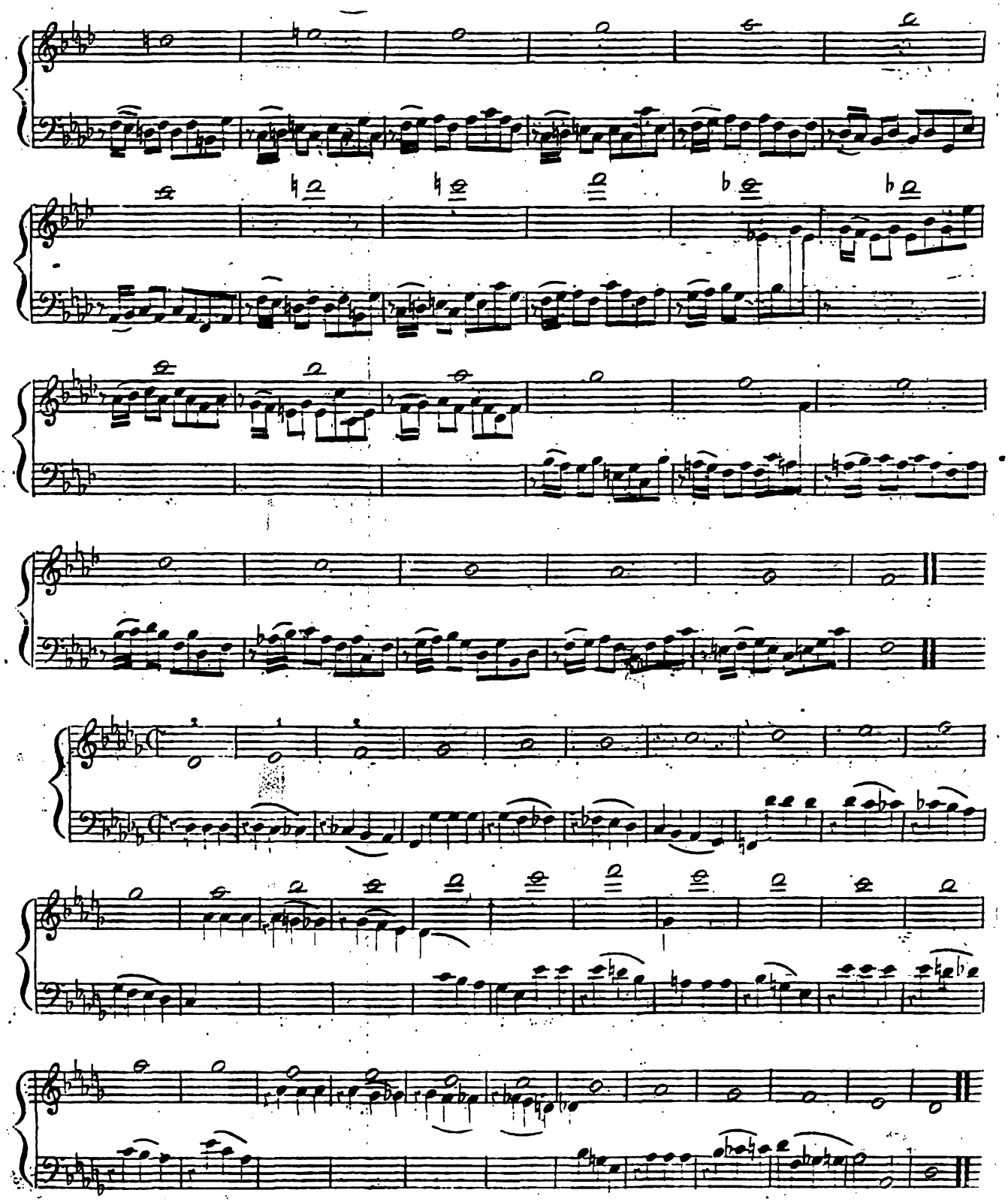


5ª POSIZIONE

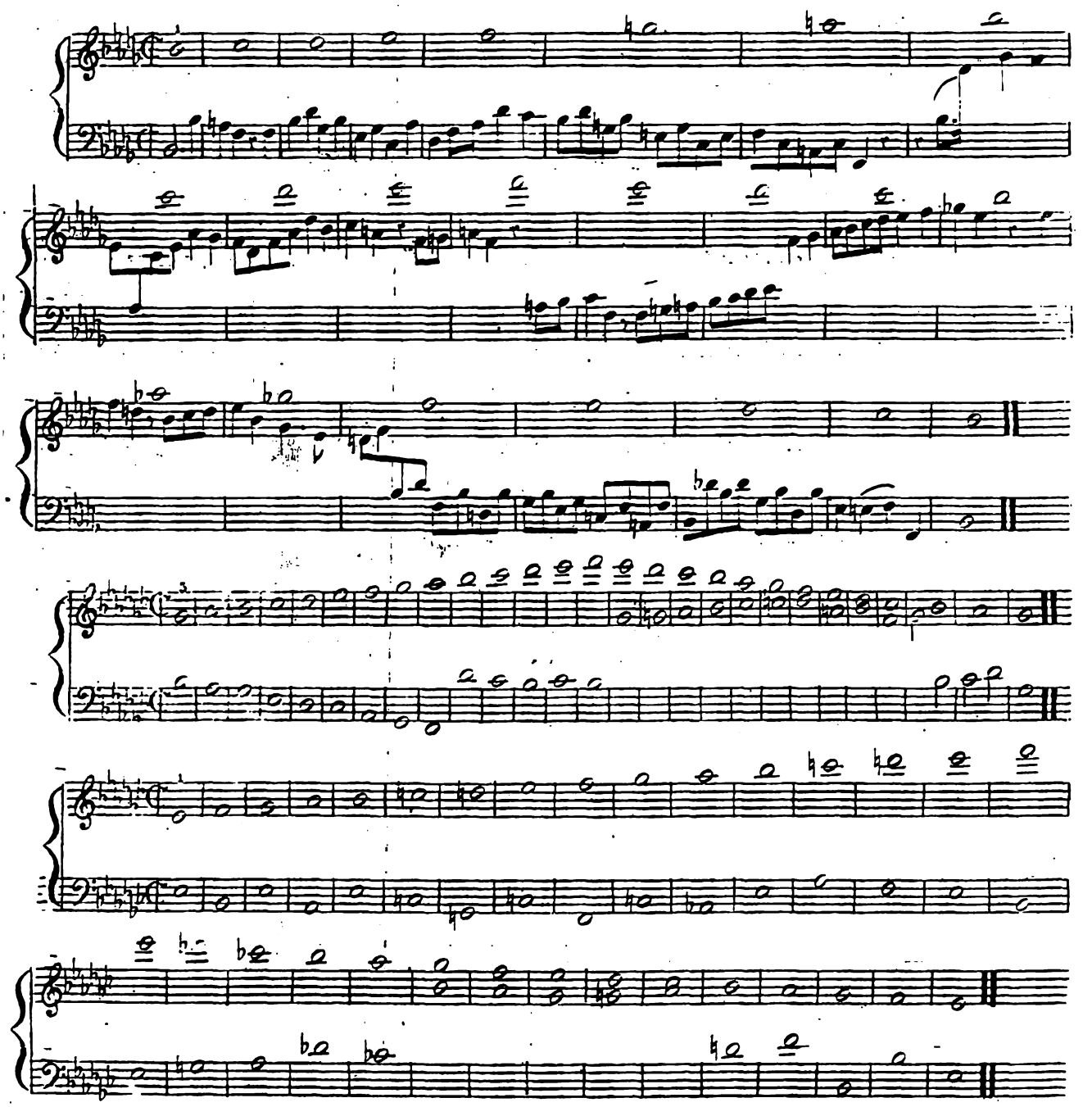






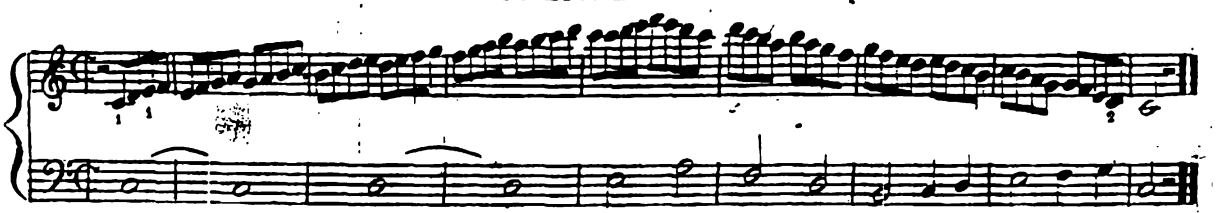


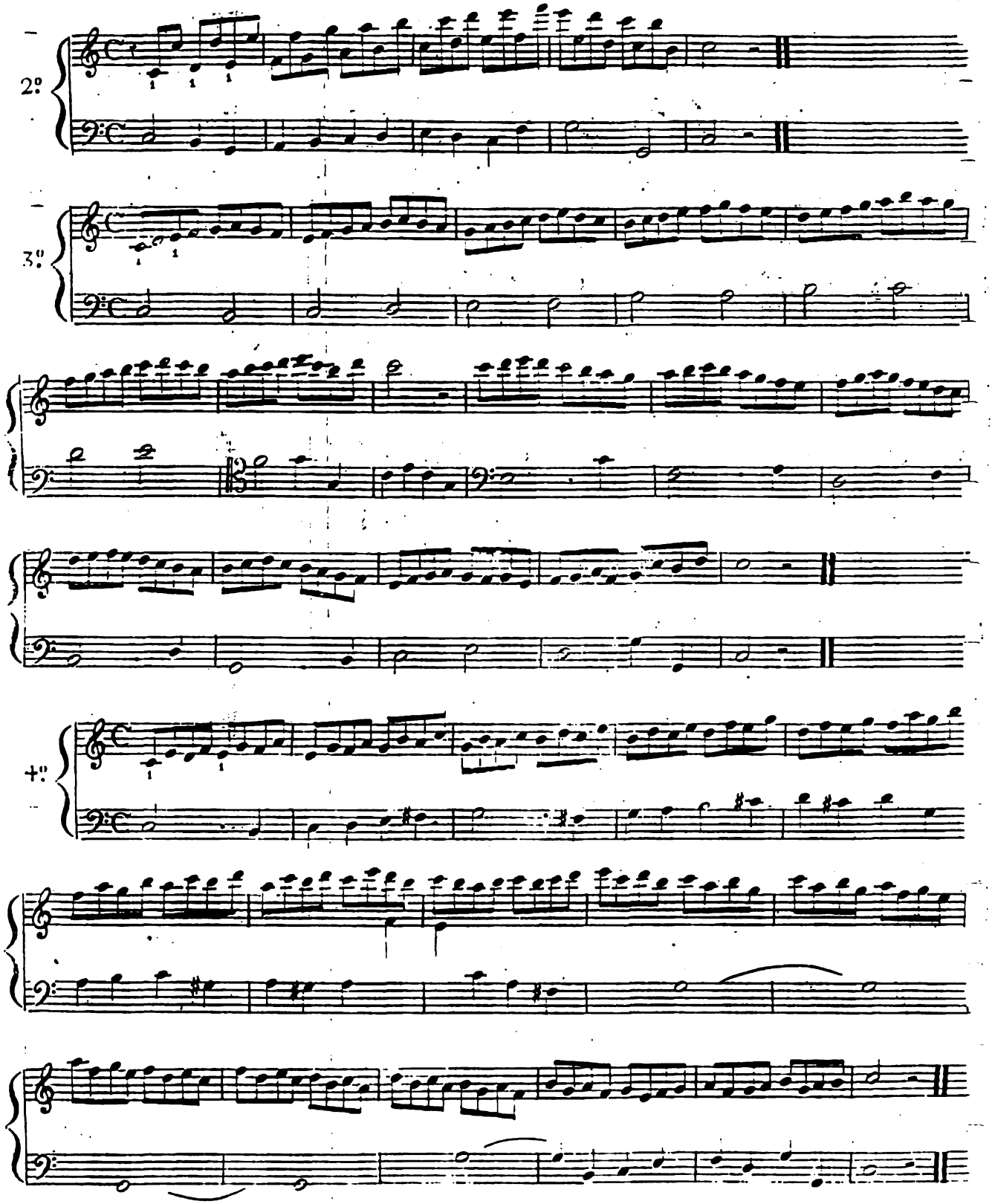
5ª POSIZIONE



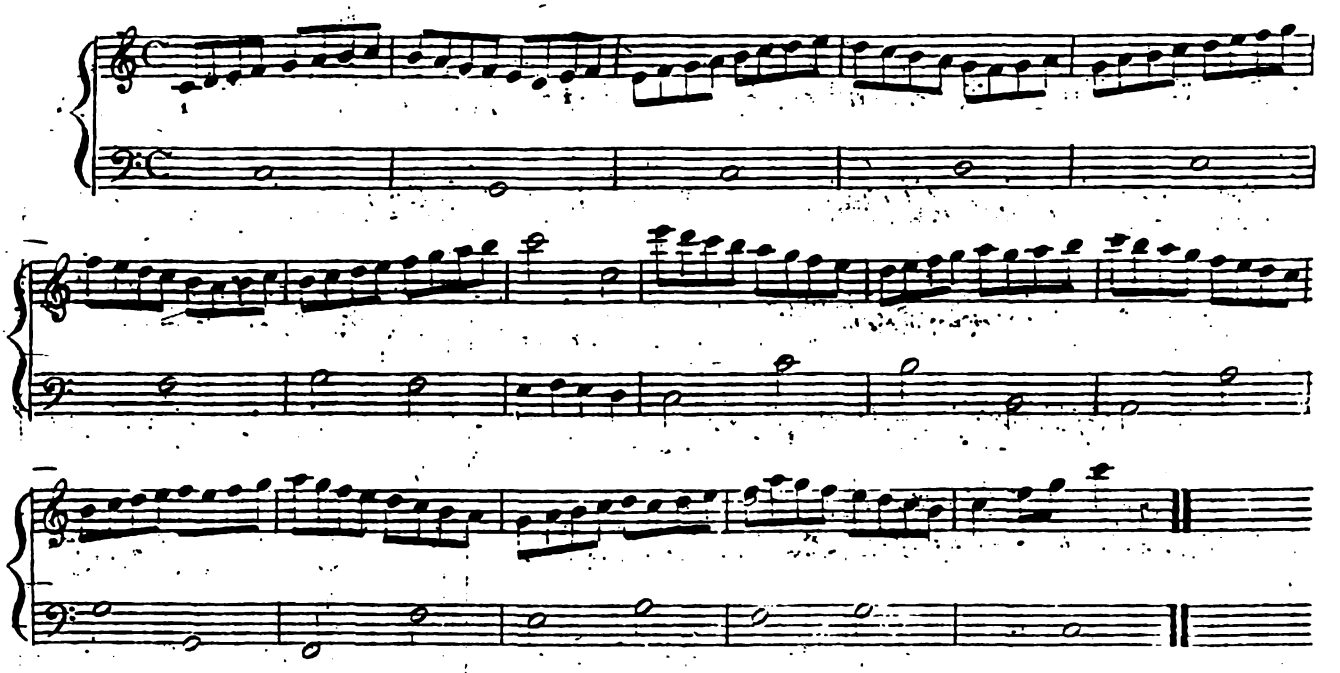
5ª POSIZIONE

I°
Esercizio

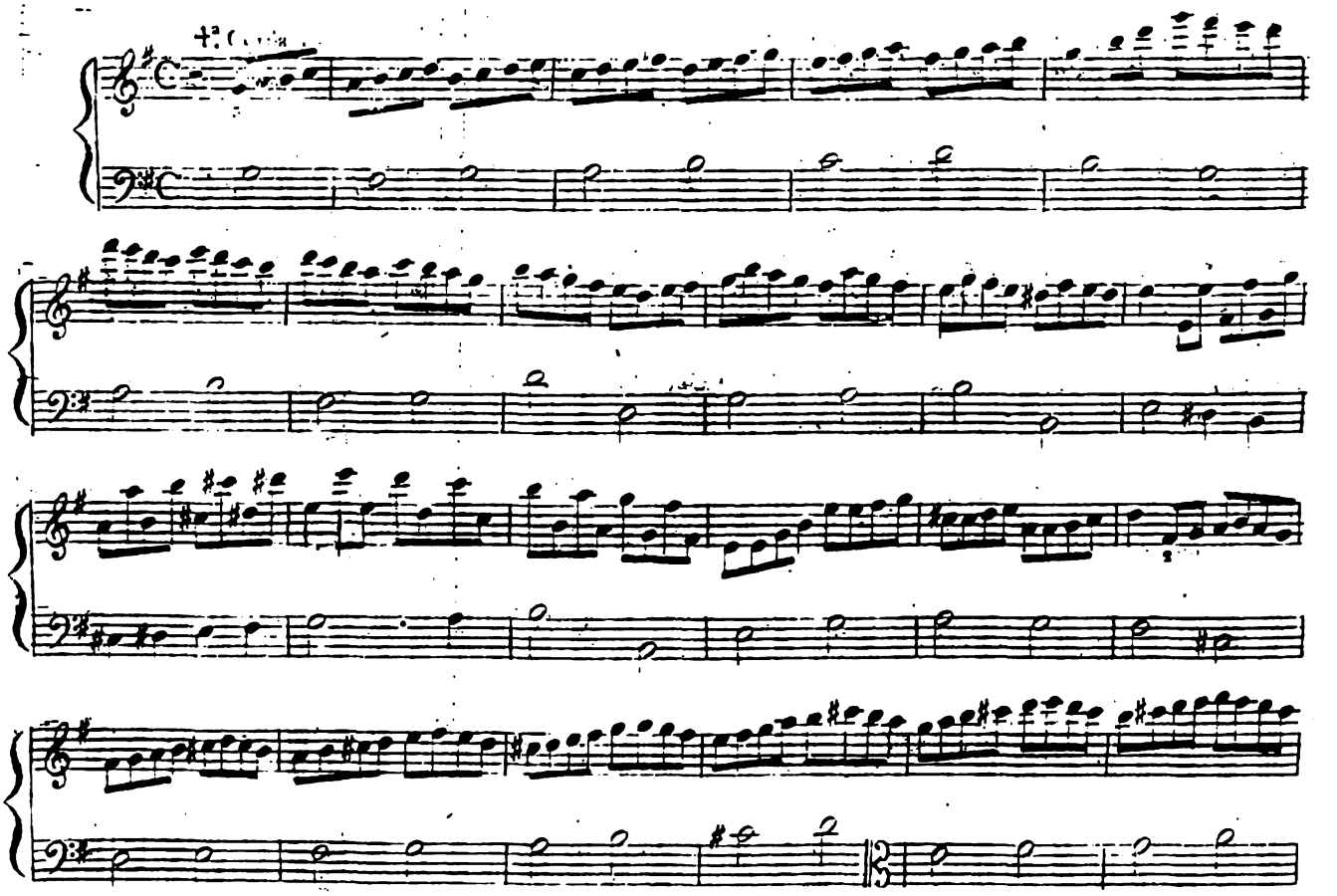



2º
3º
4º

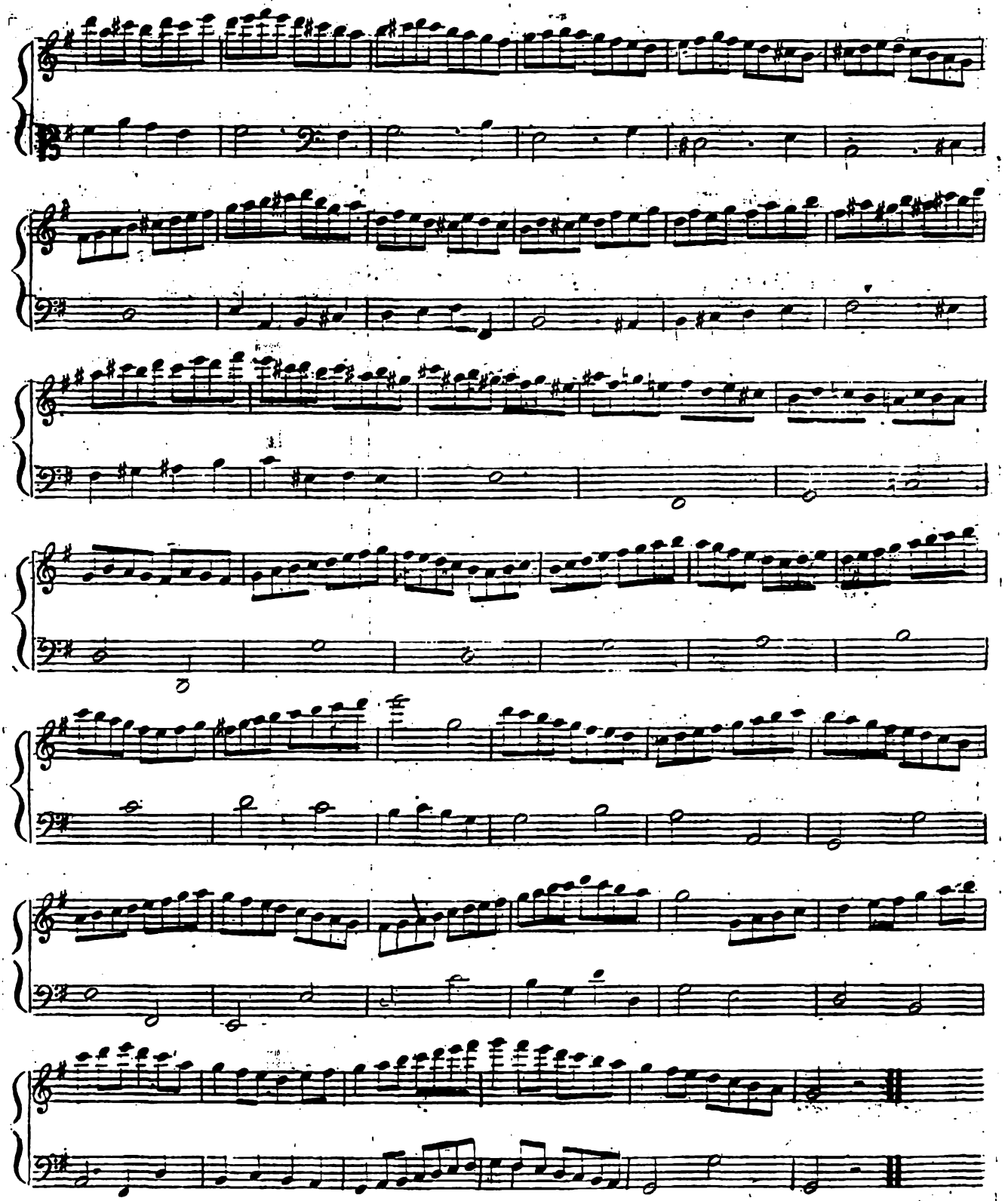
5ª POSIZIONE

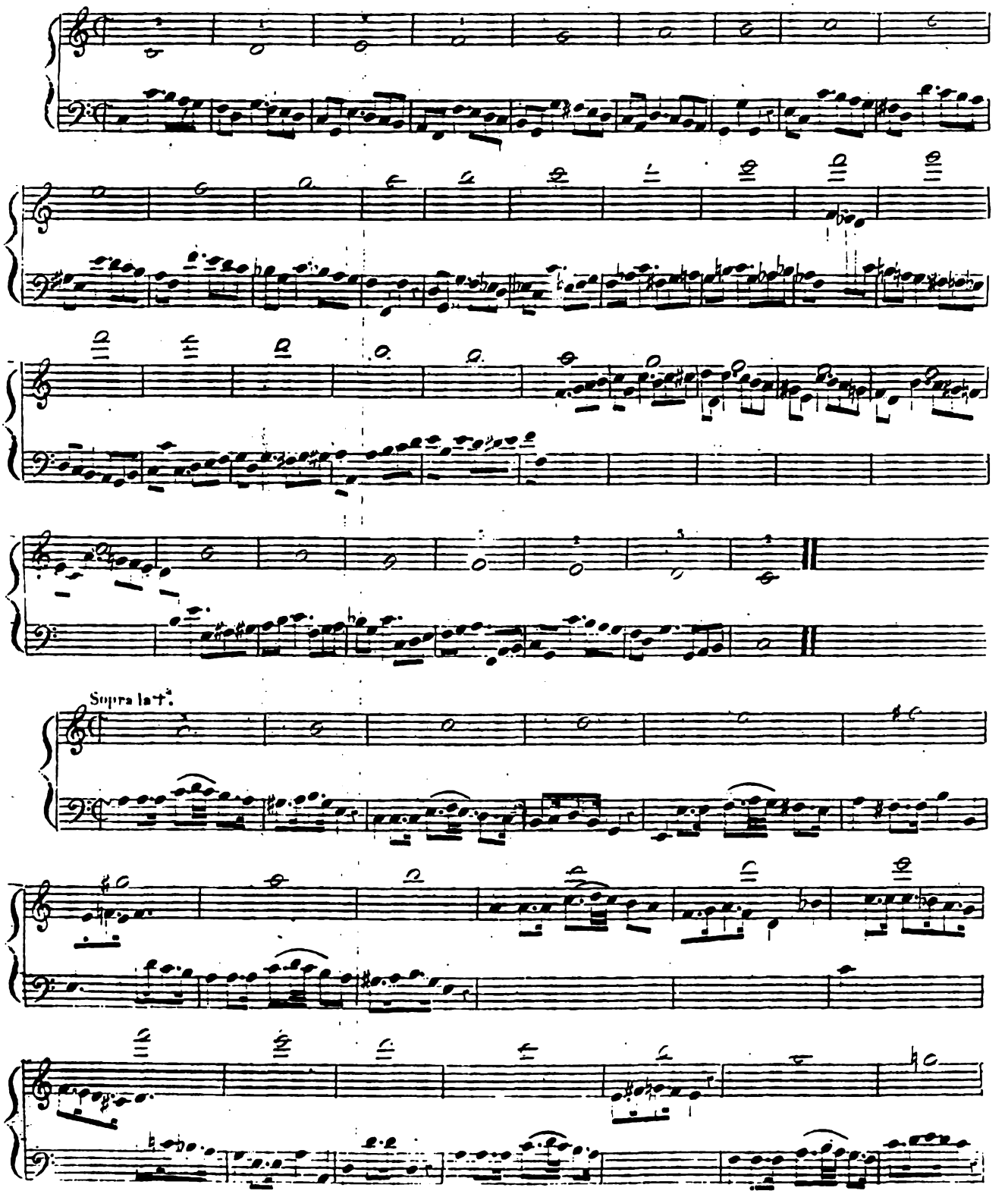


Gli stessi Esercizii in differenti tuni

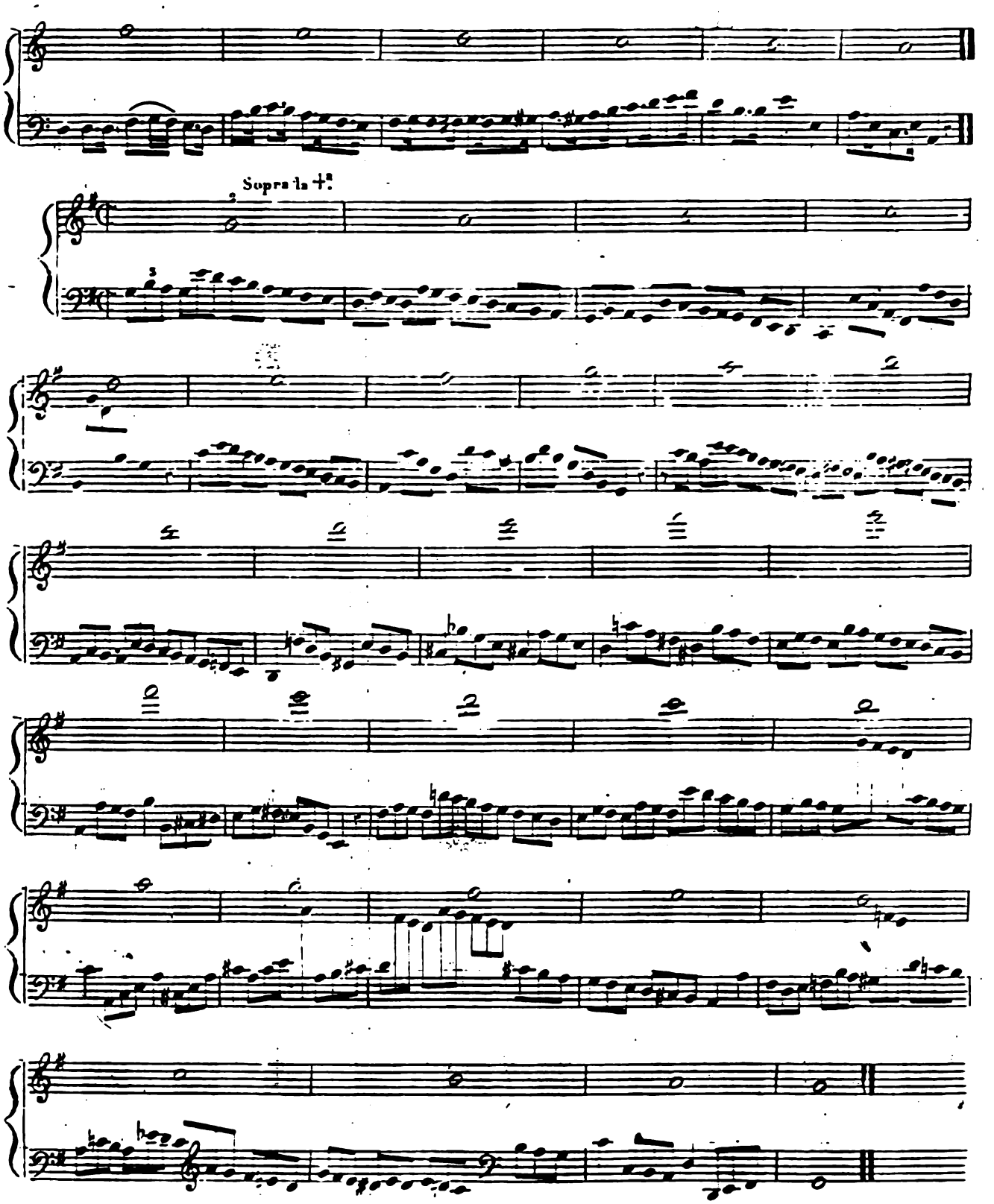


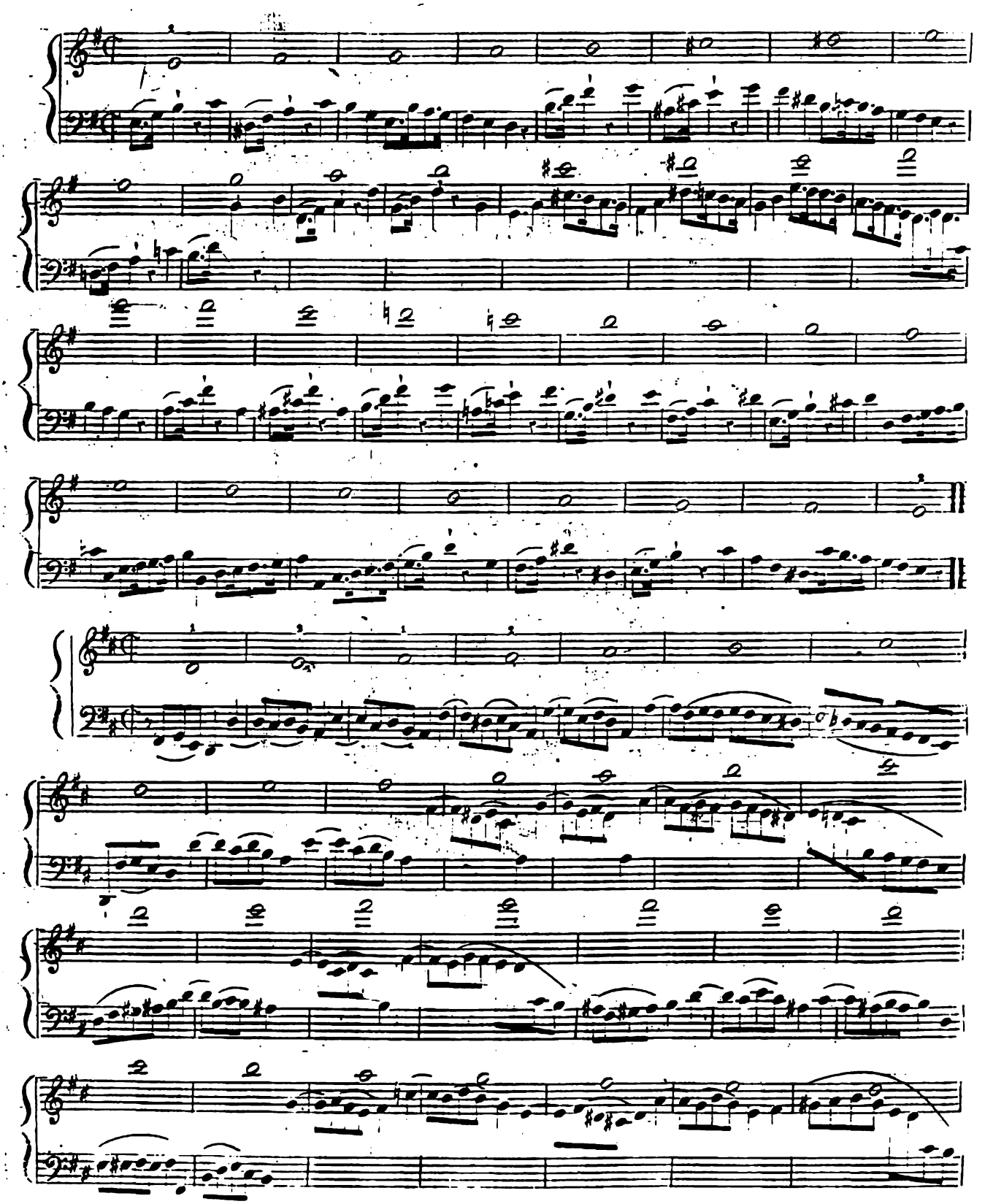
5ª POSIZIONE

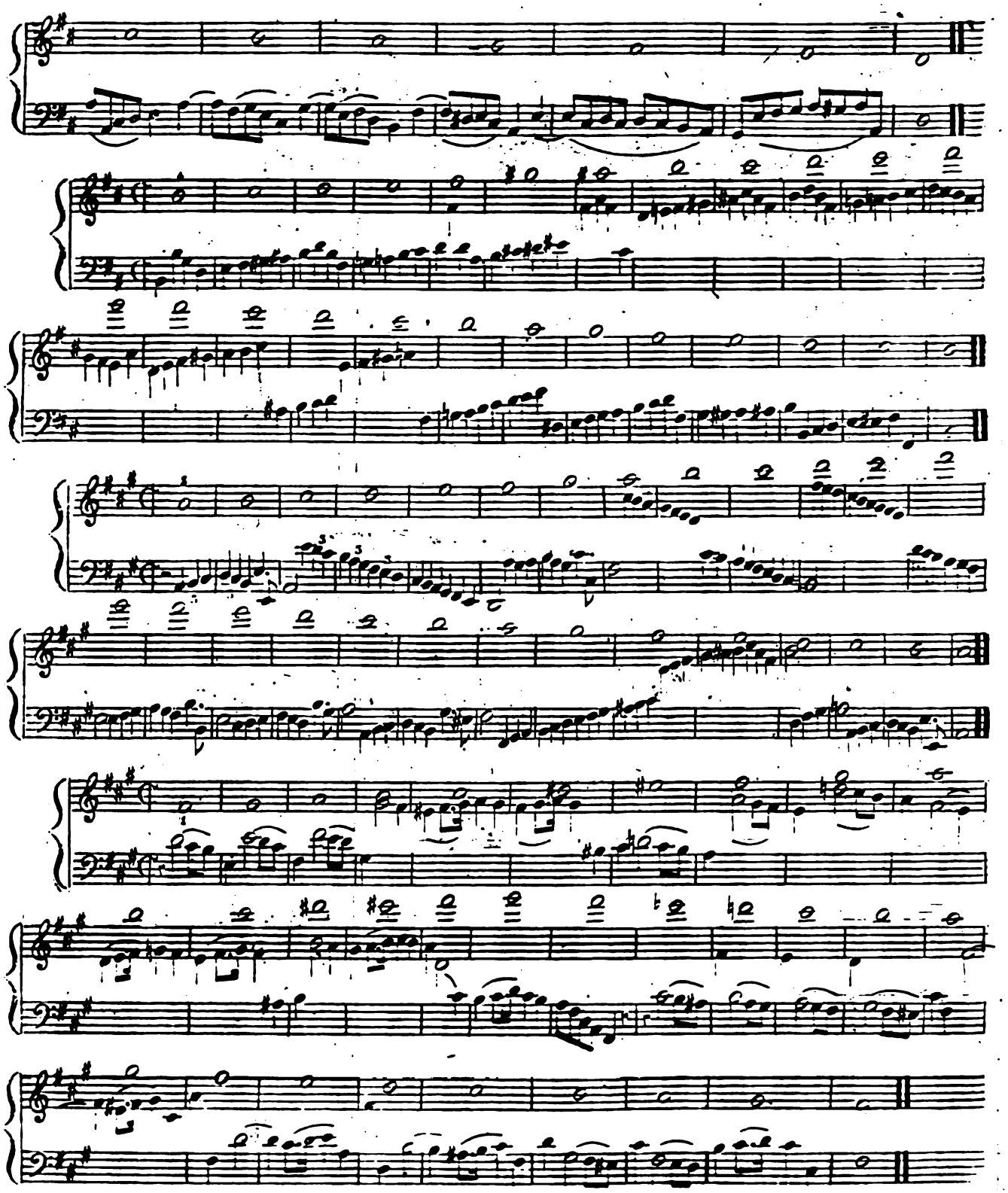



Sopra la 1ª.

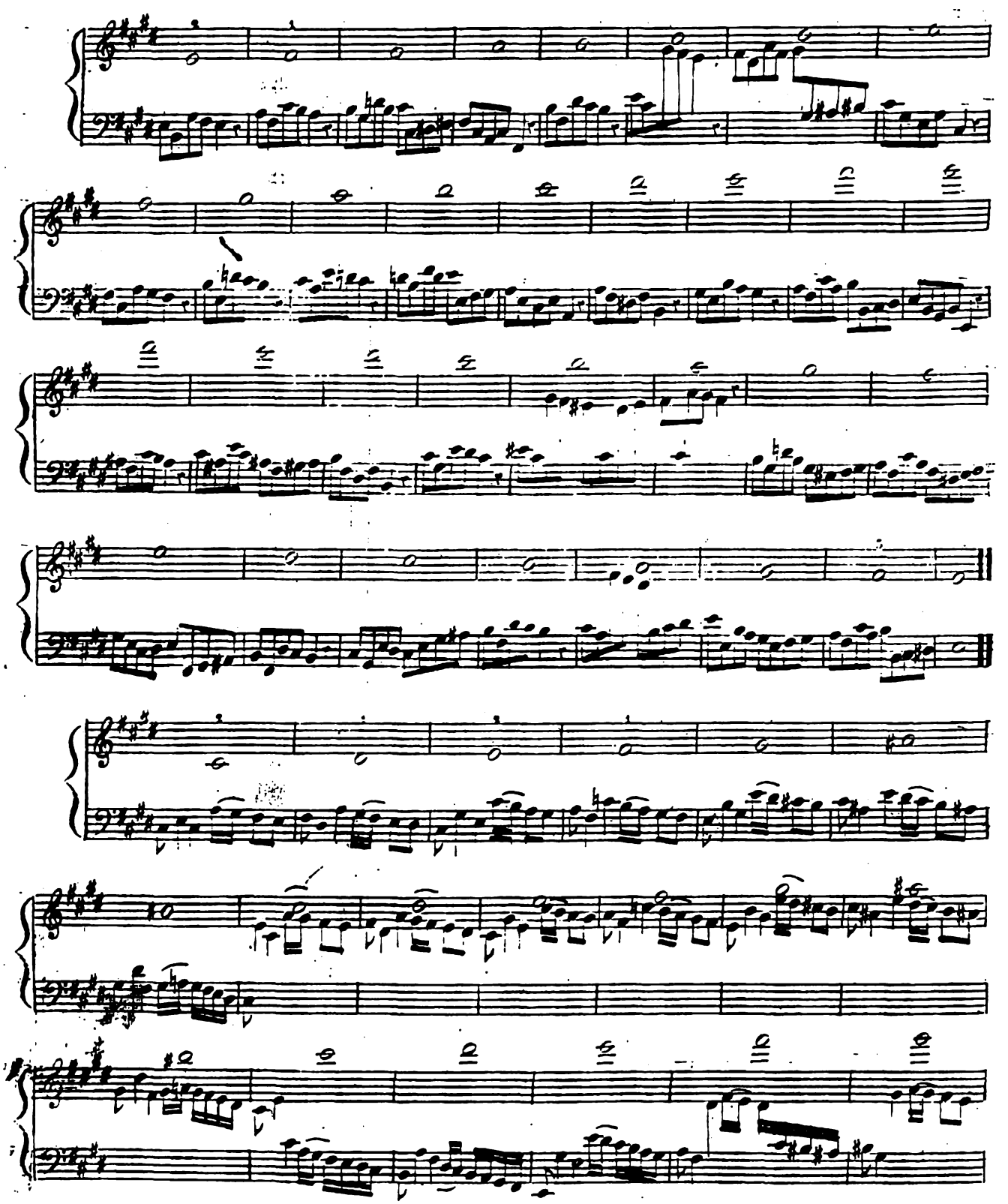
6ª POSIZIONE

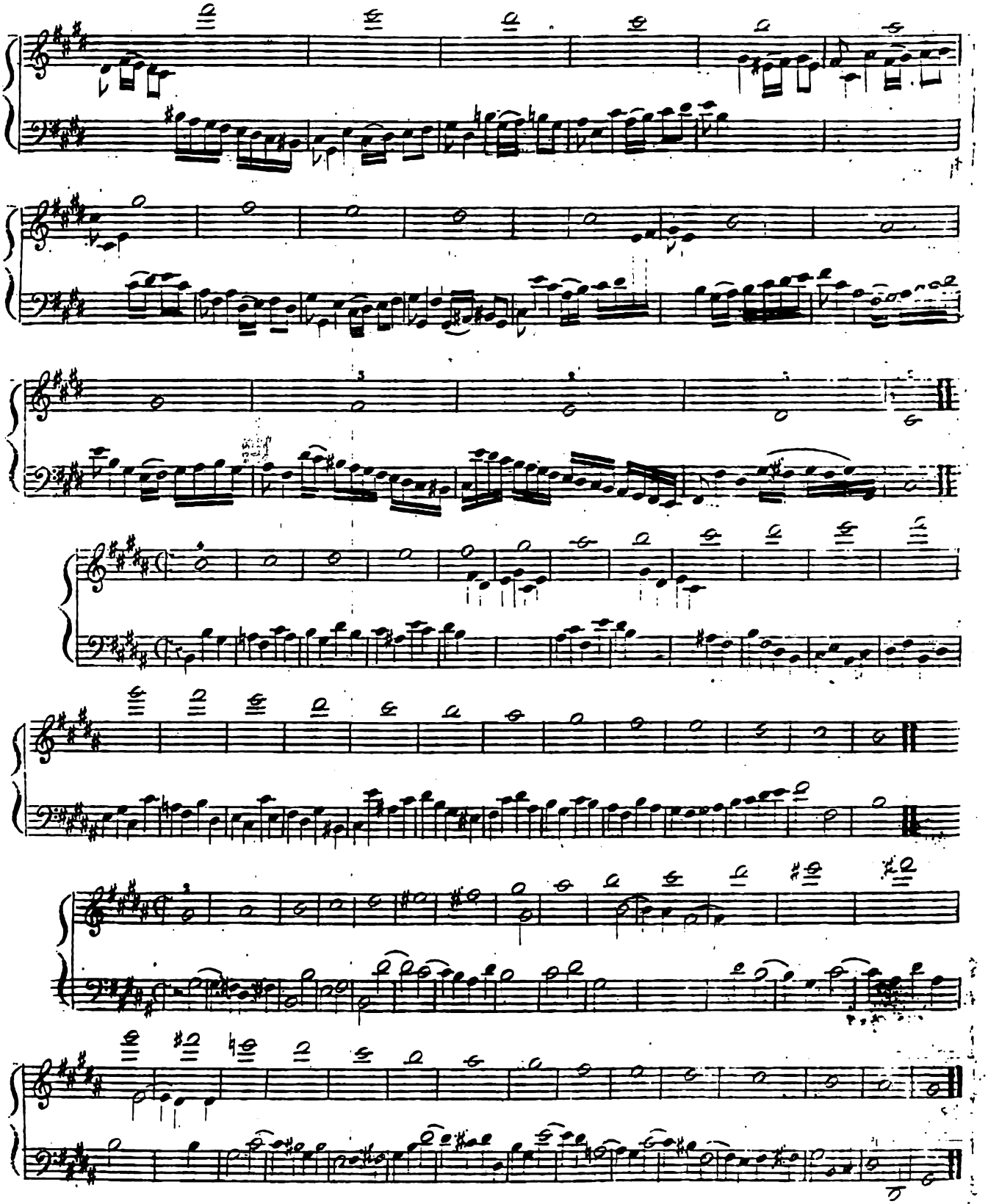




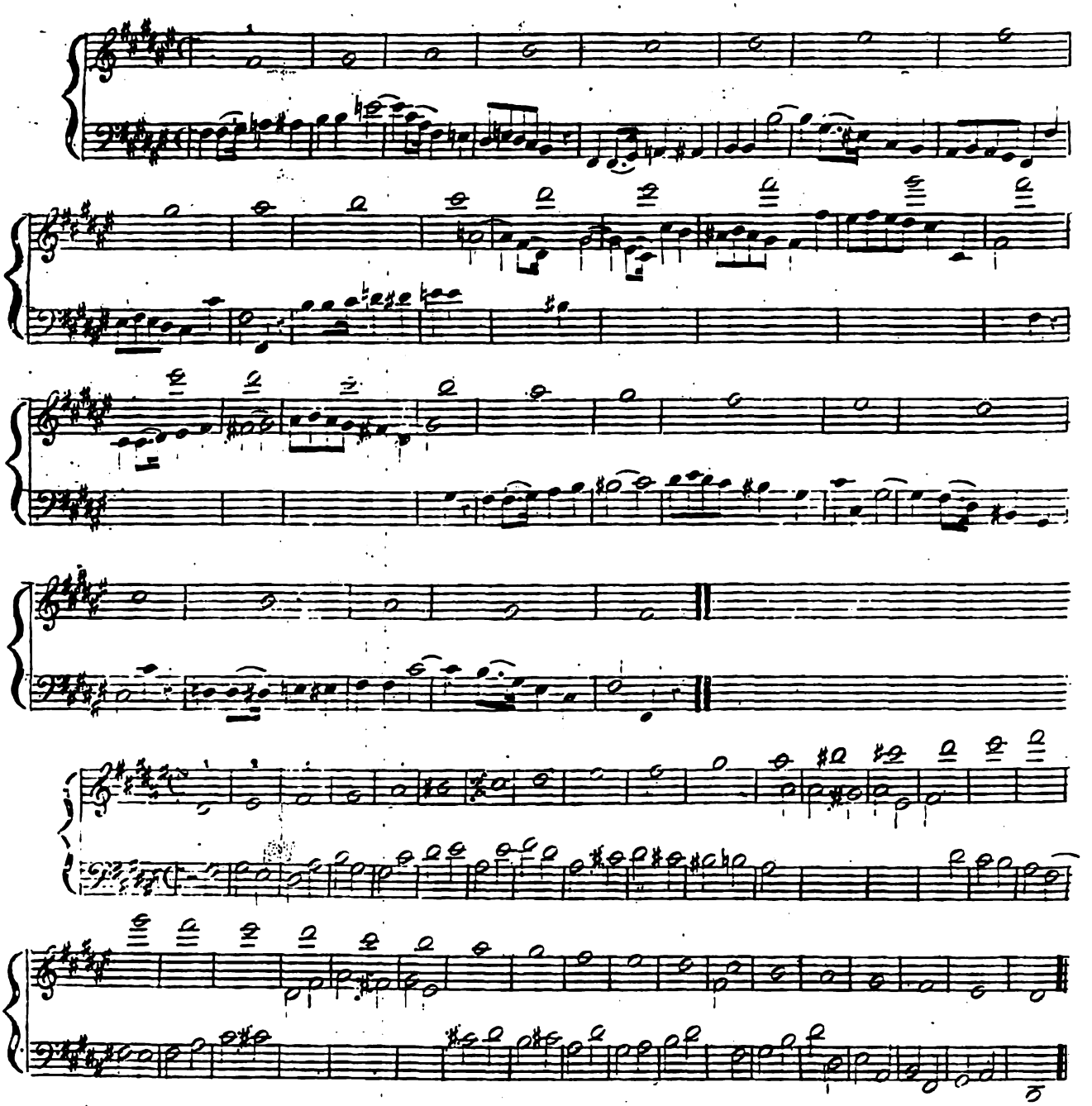


6ª POSIZIONE

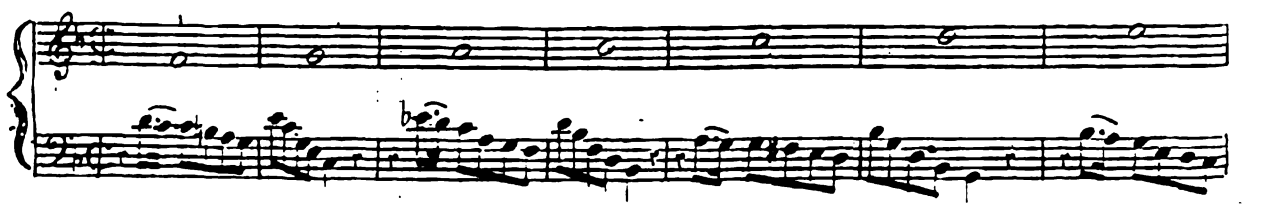


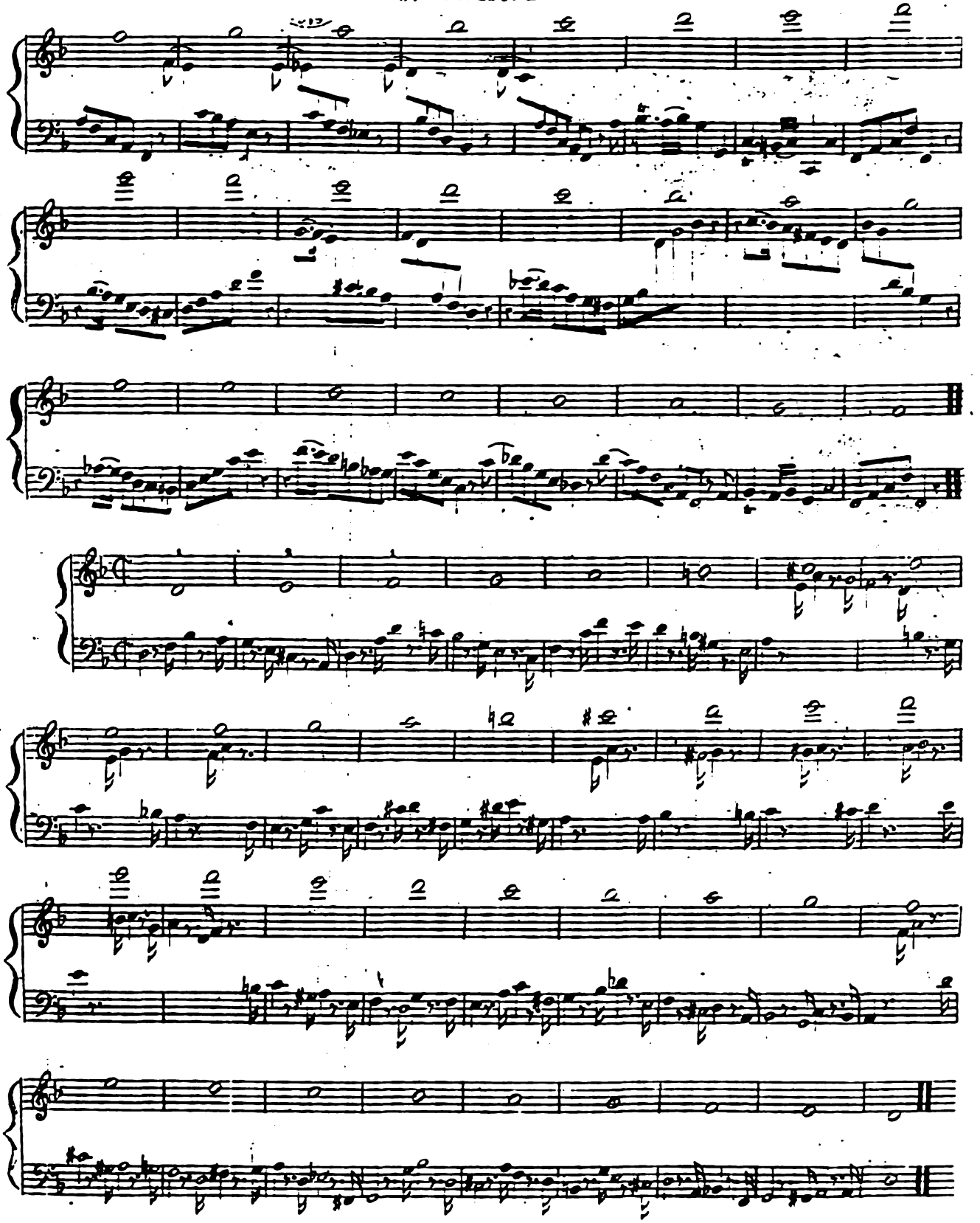


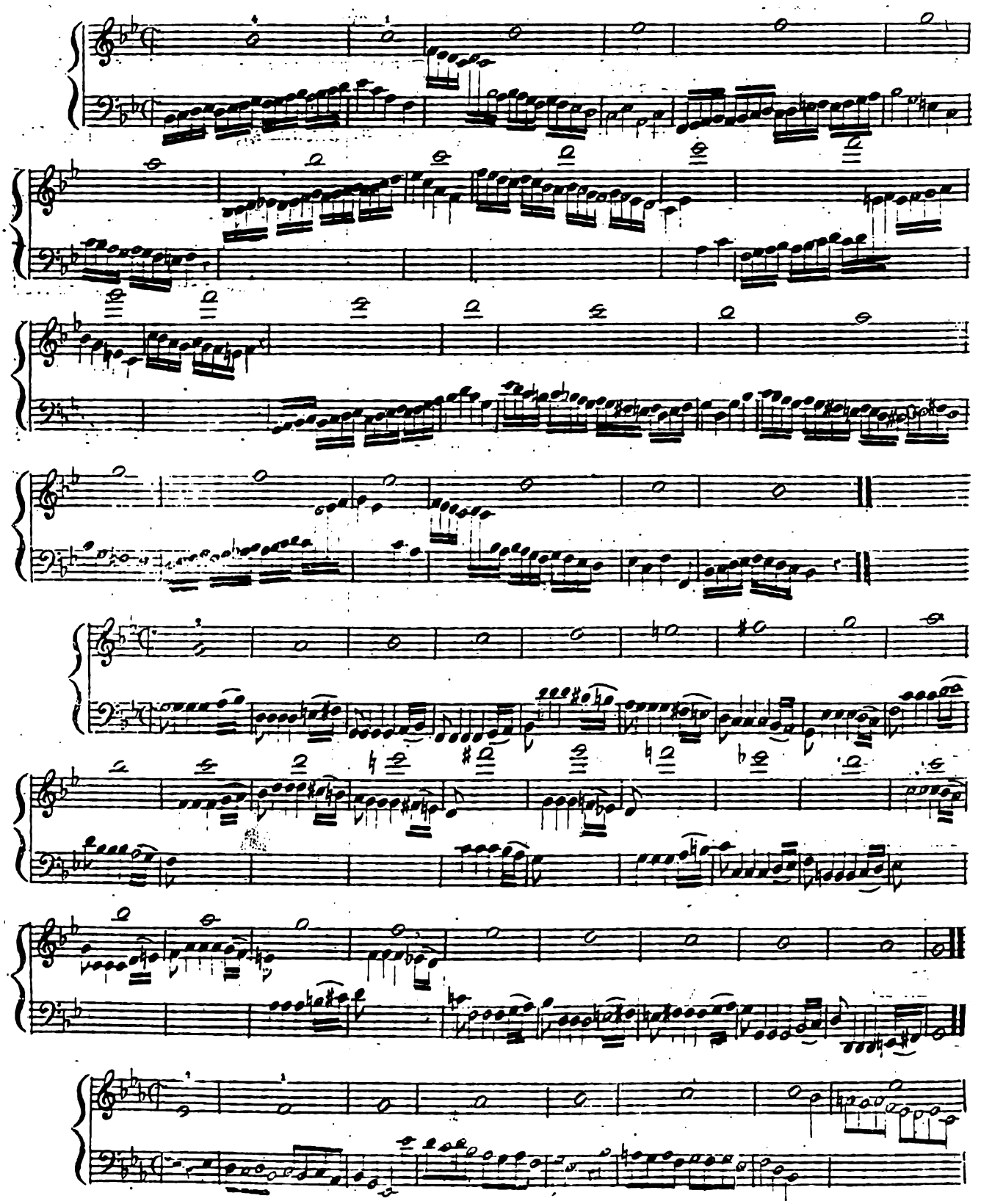
6.ª POSIZIONE

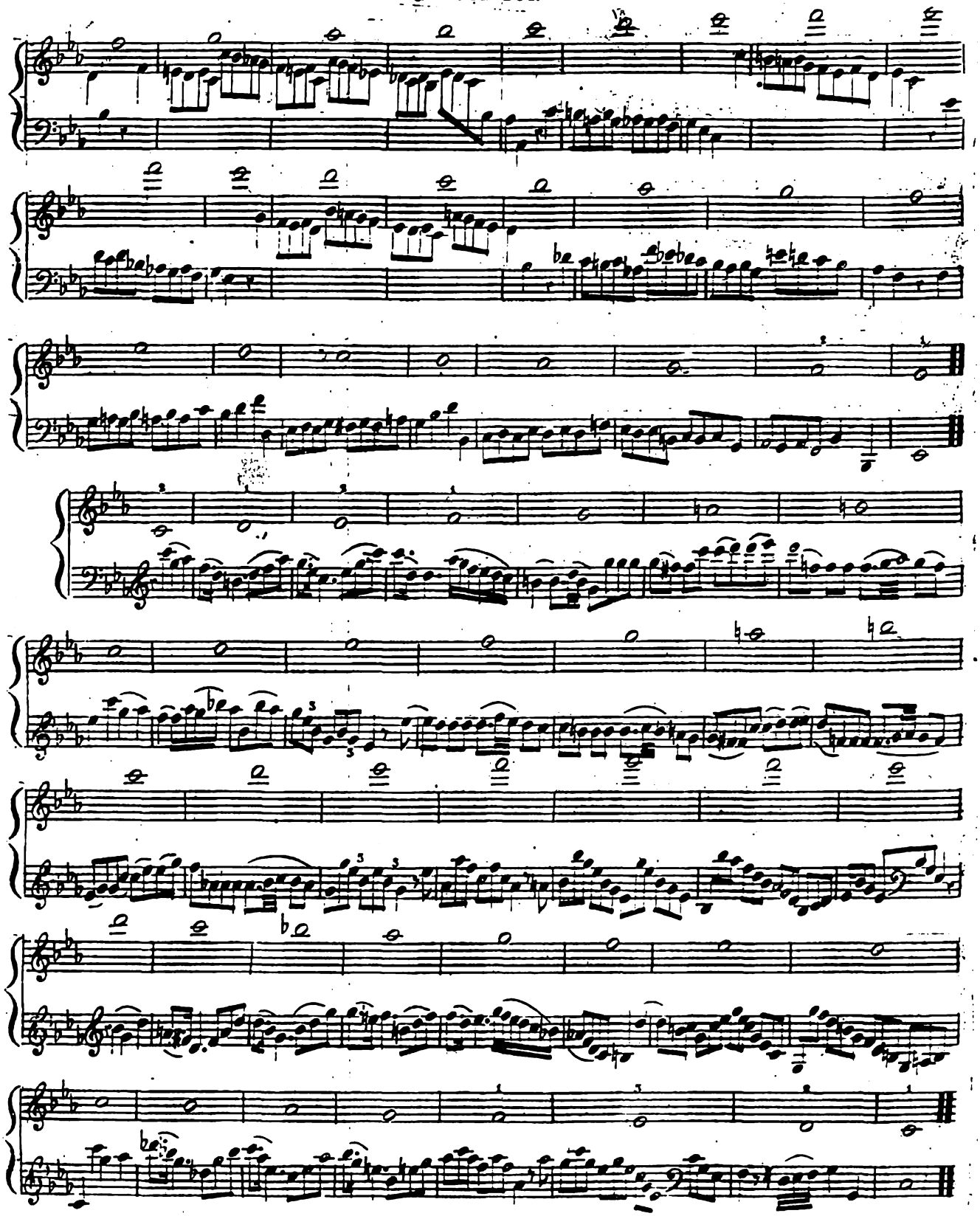


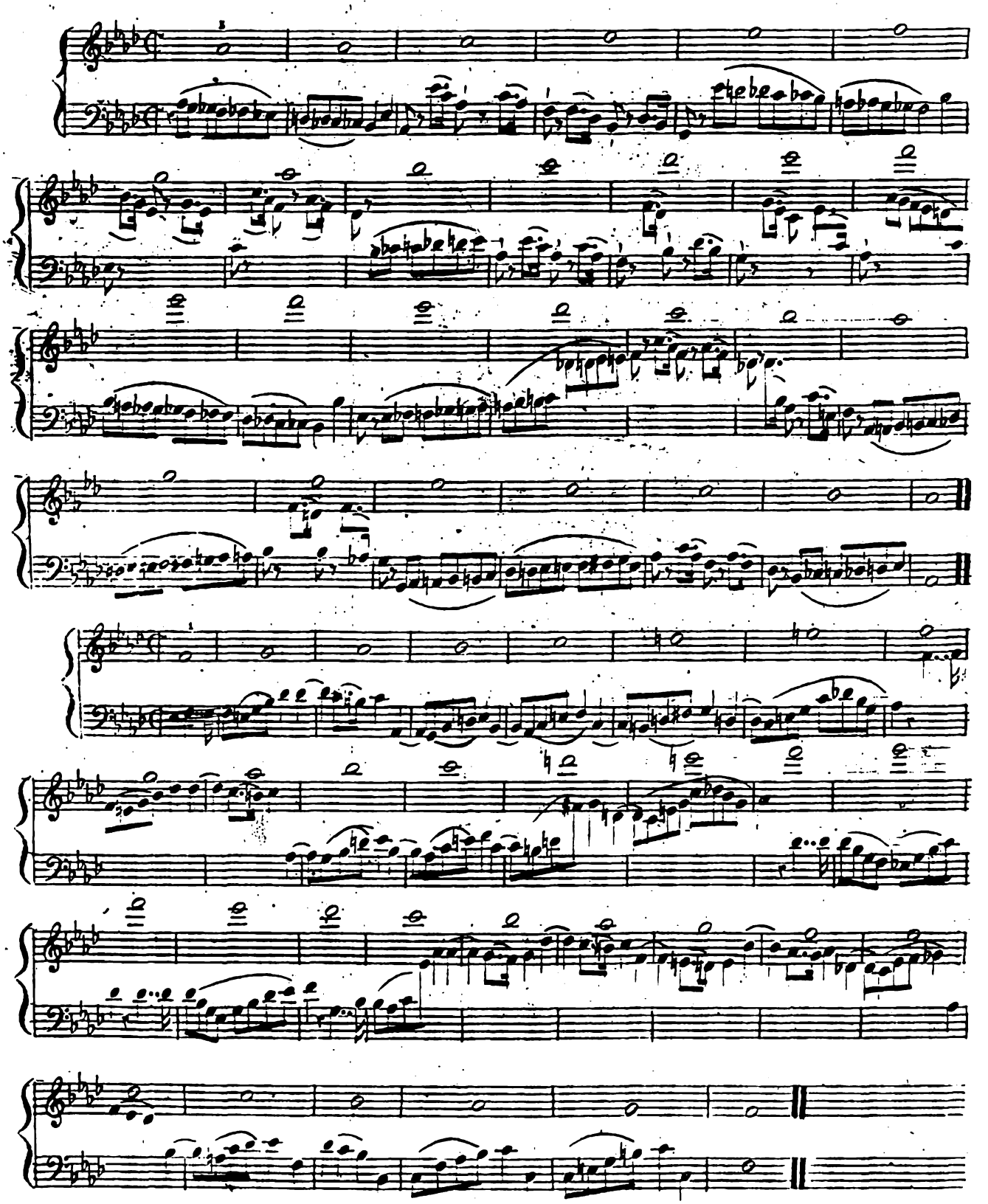
Le medesime Scale con bemolli

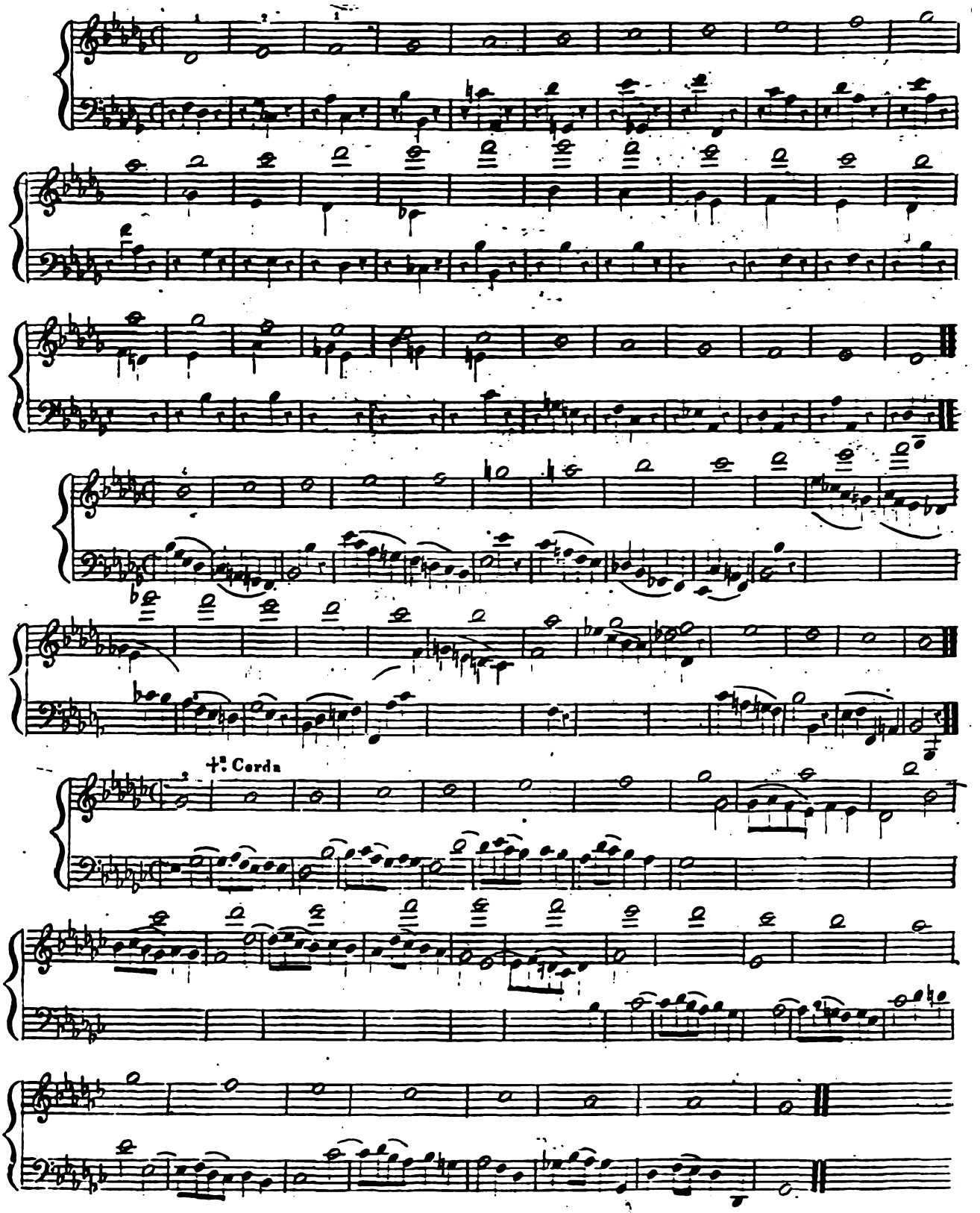




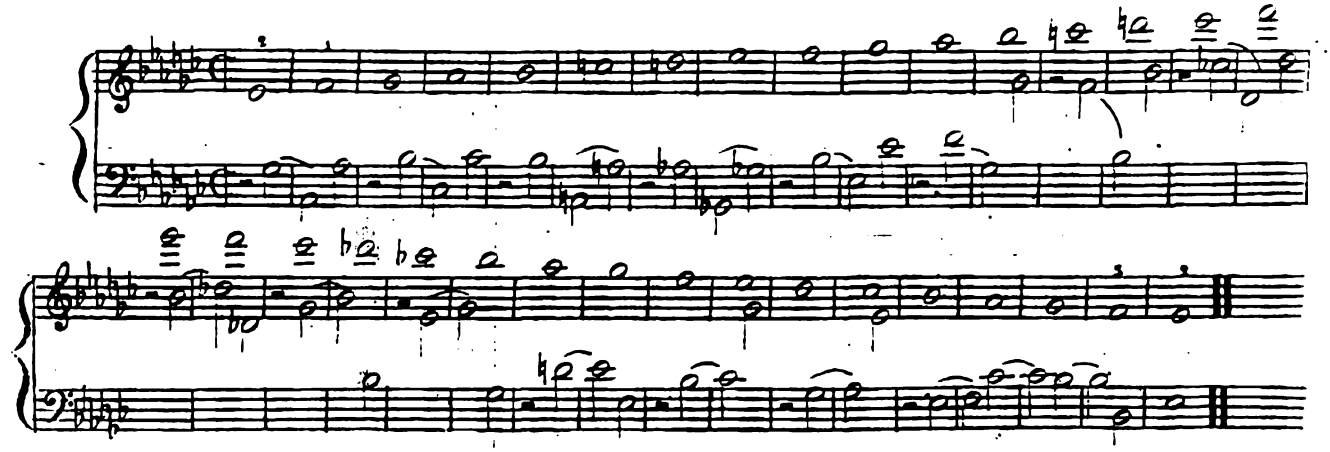




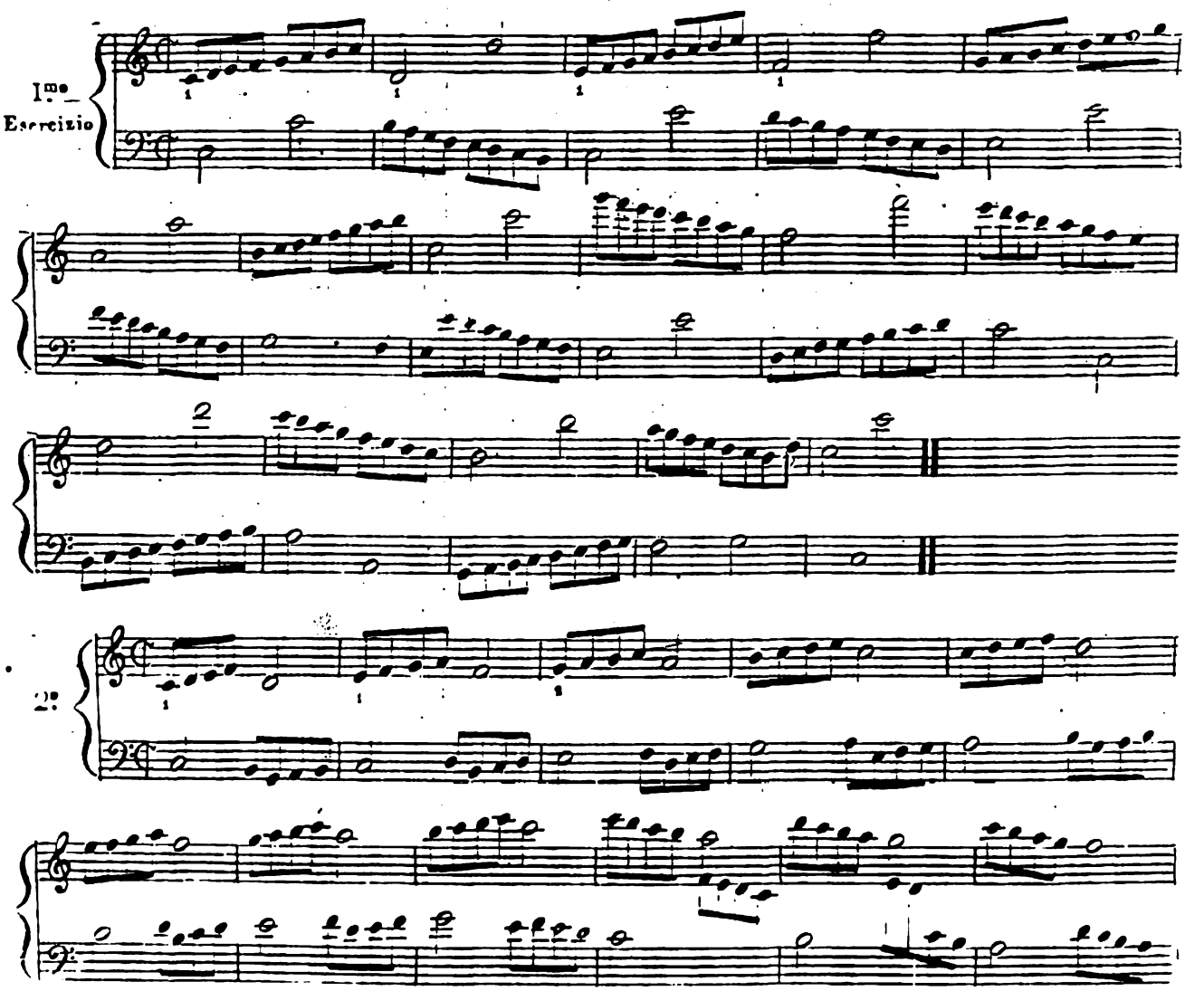


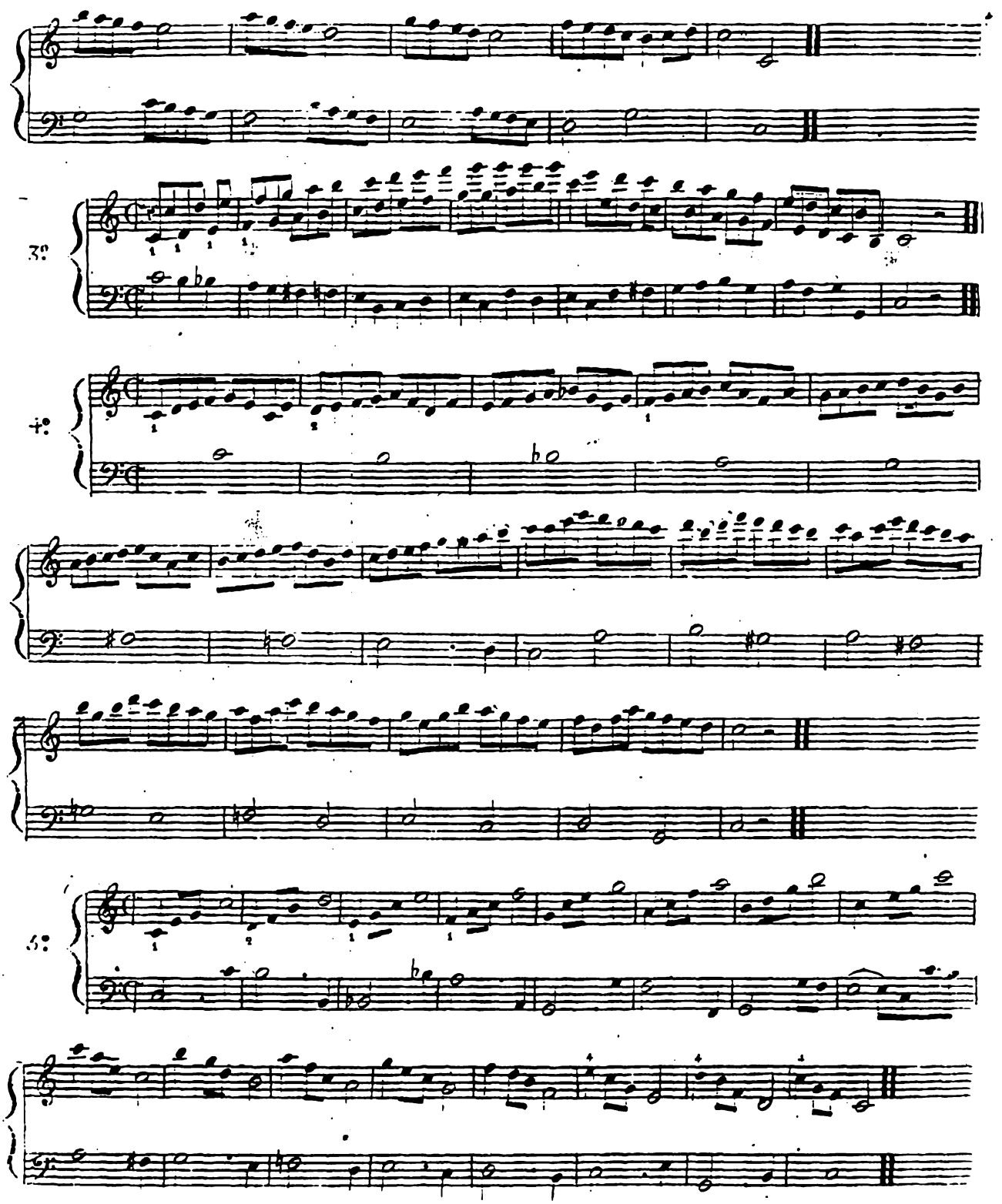

1ª Corda

5ª POSIZIONE



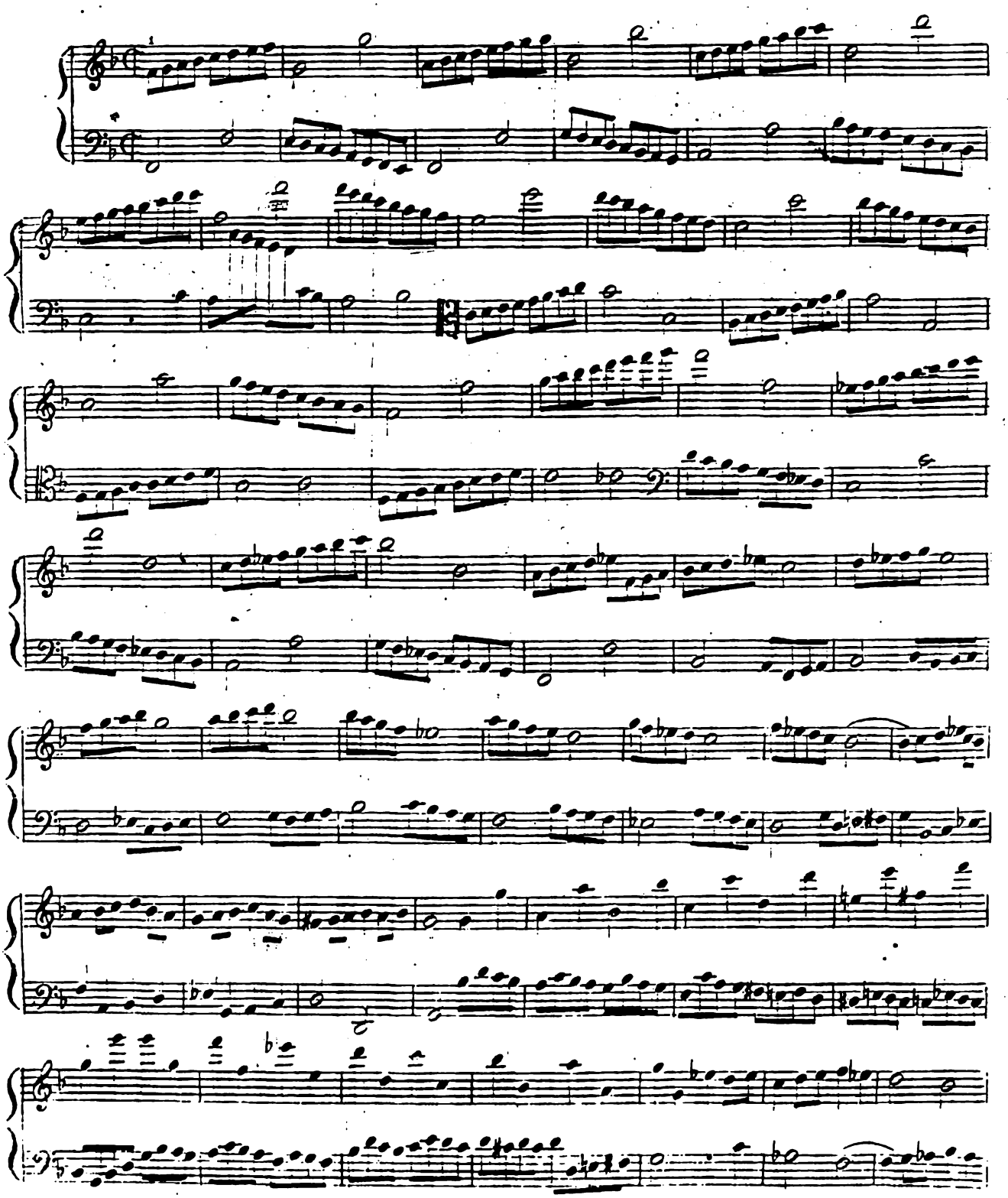
6ª POSIZIONE

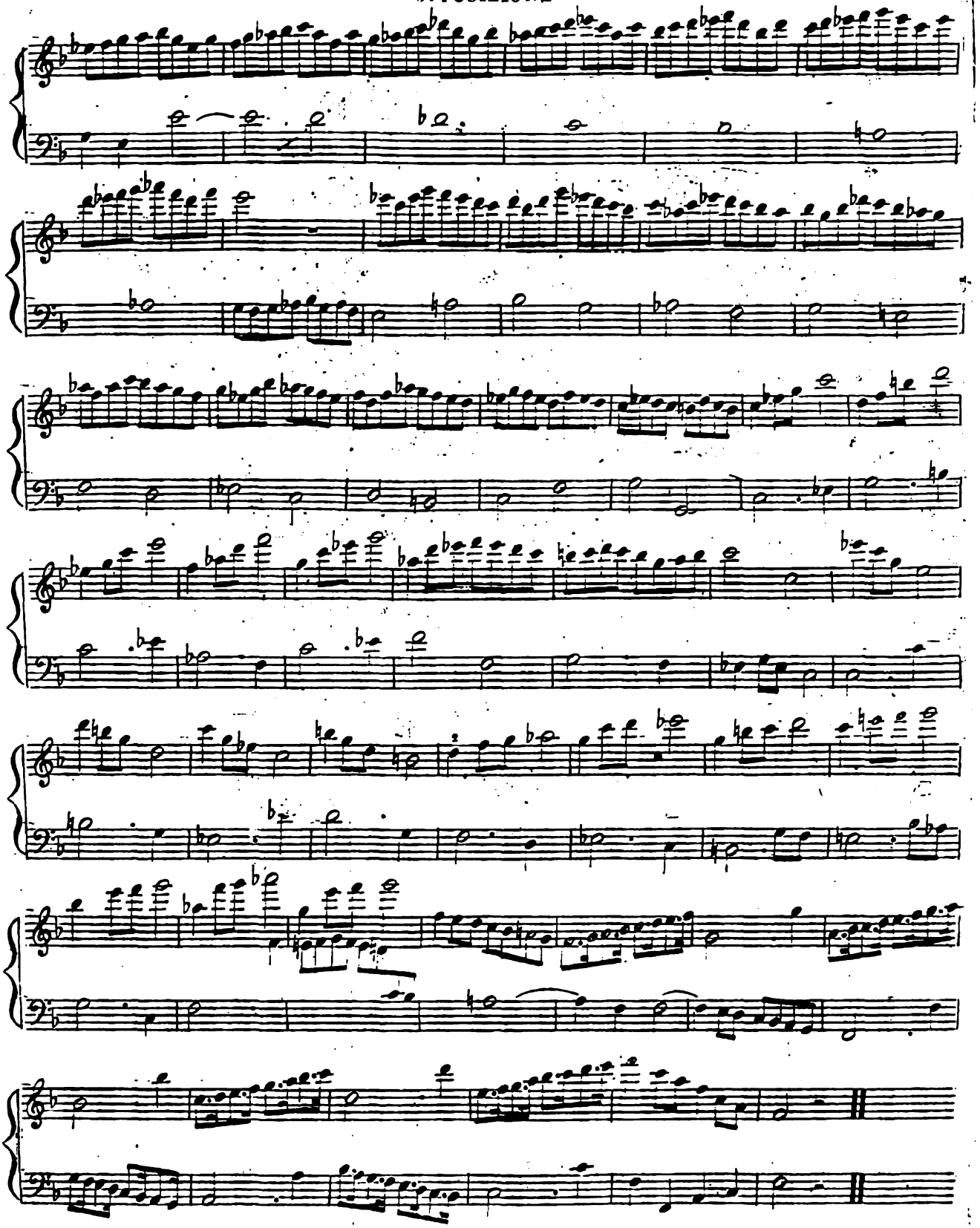


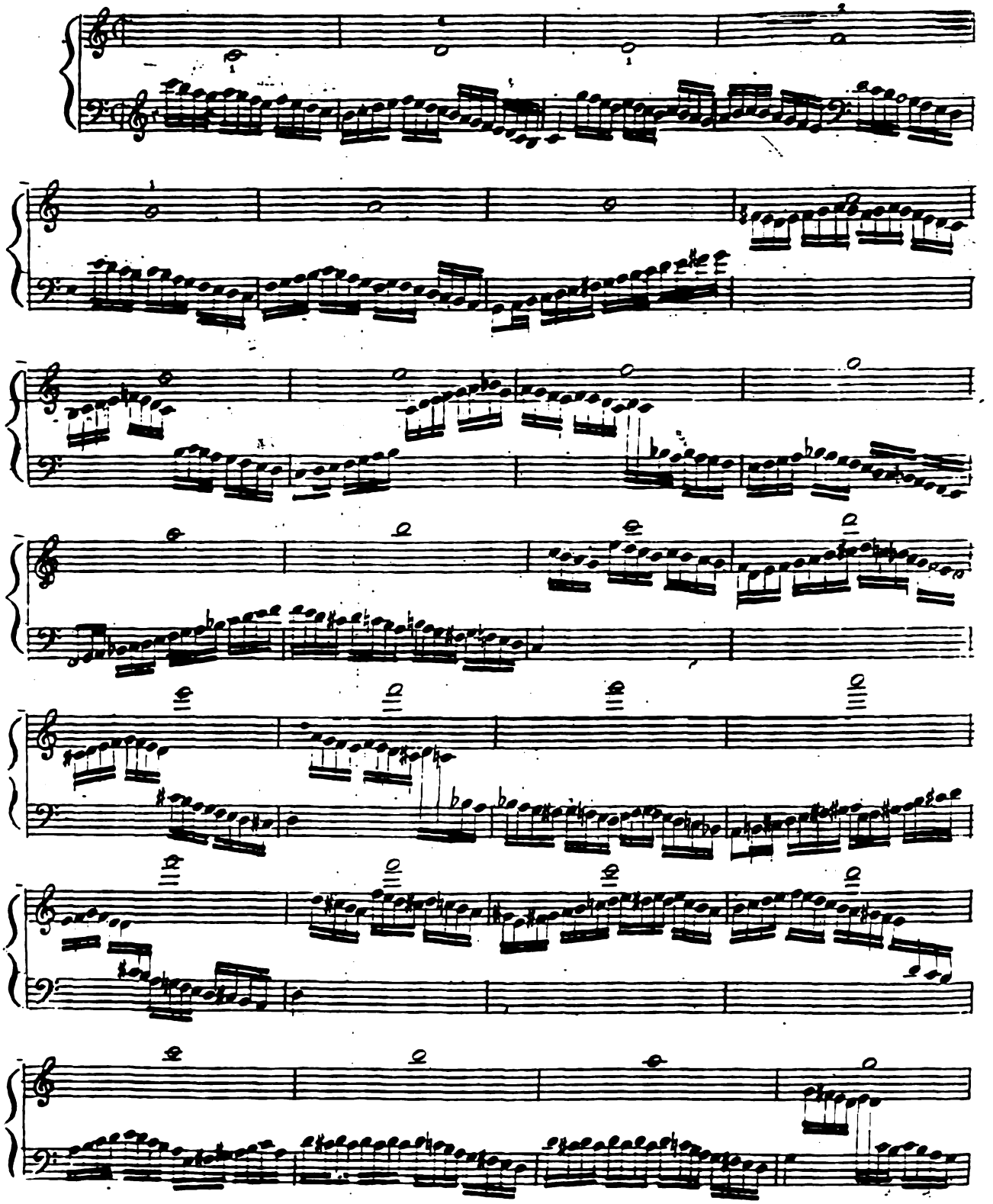

3ª
4ª
5ª

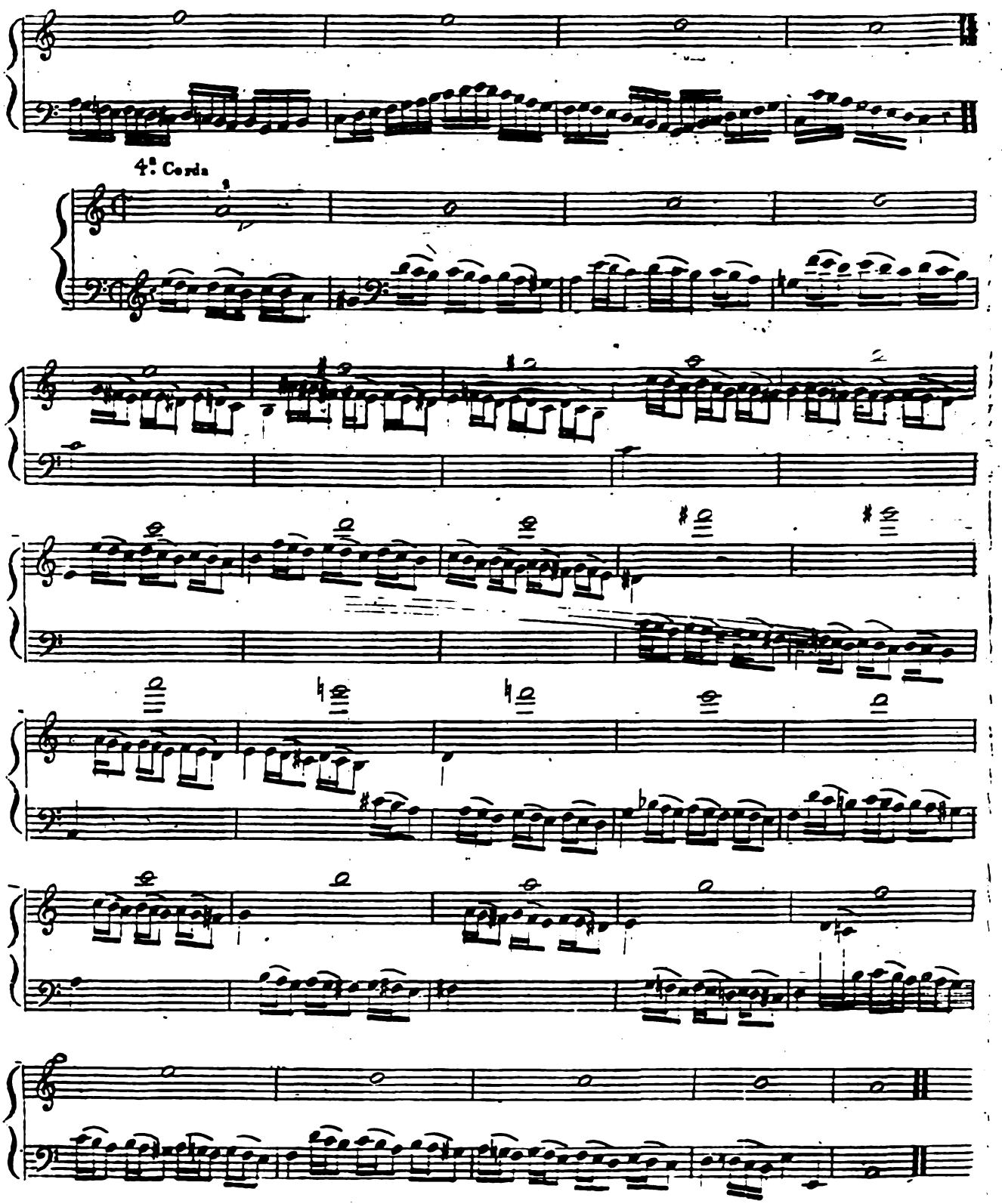
6ª POSIZIONE

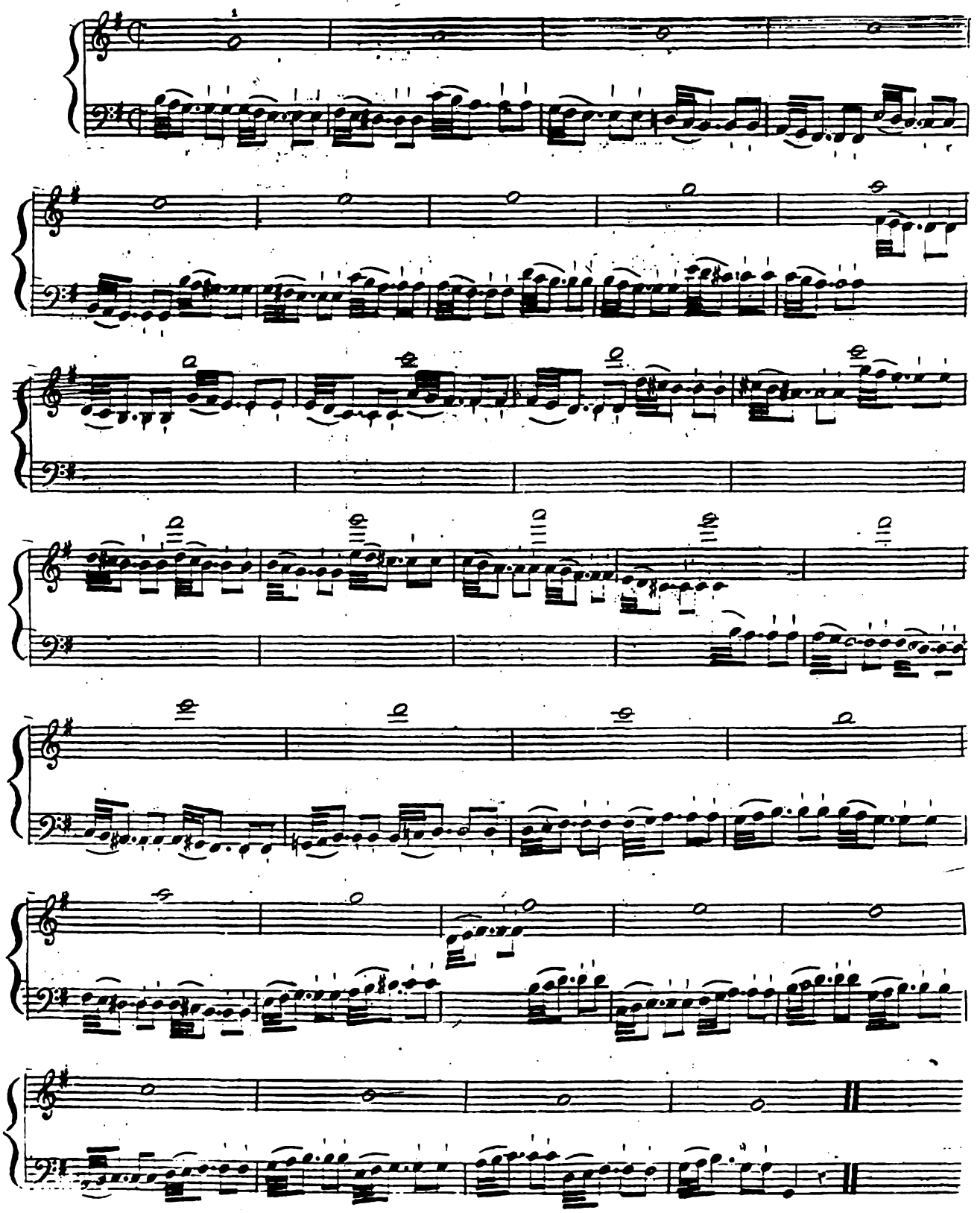
Gli stessi Esercizj in differenti toni





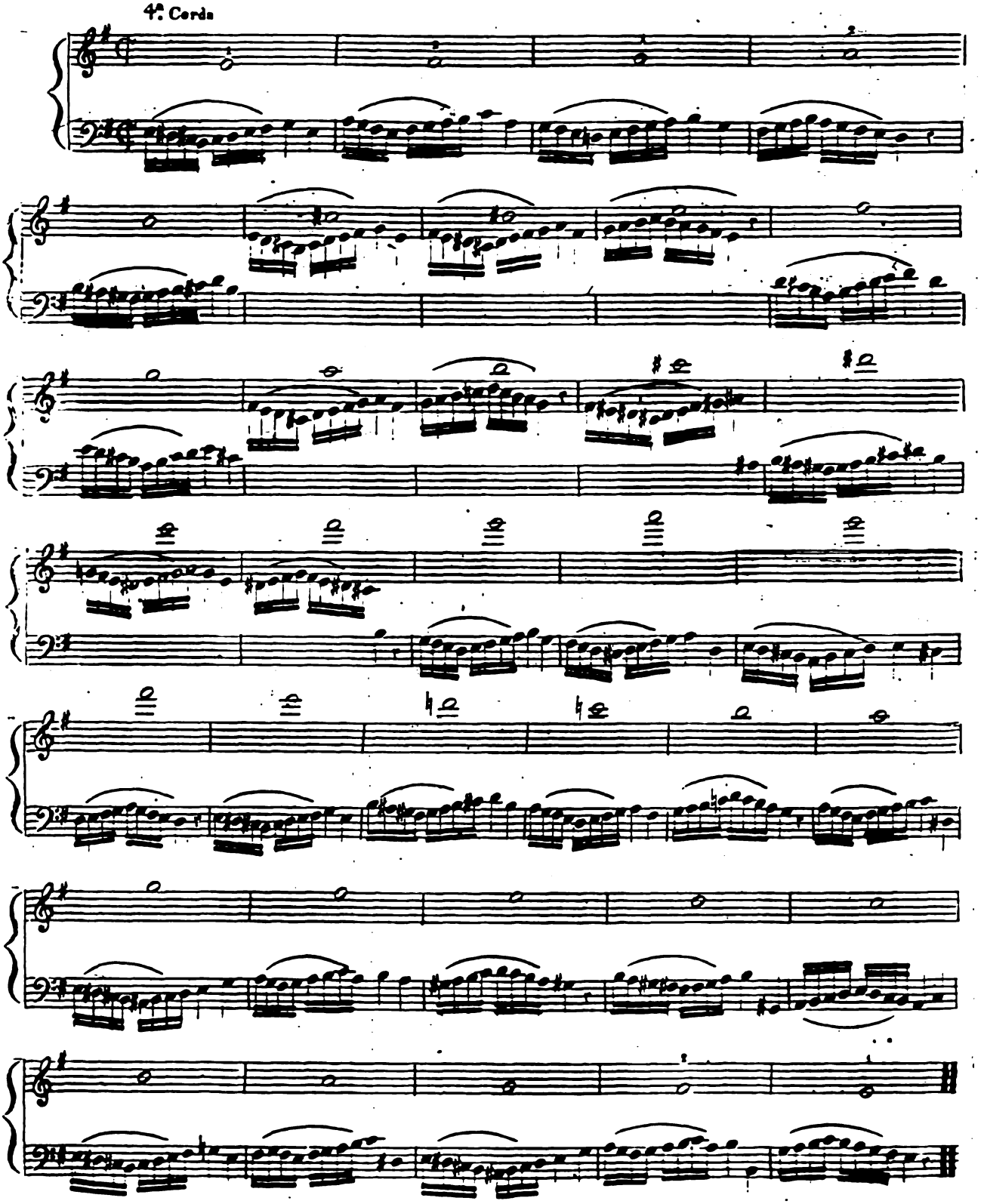



4ª Corda

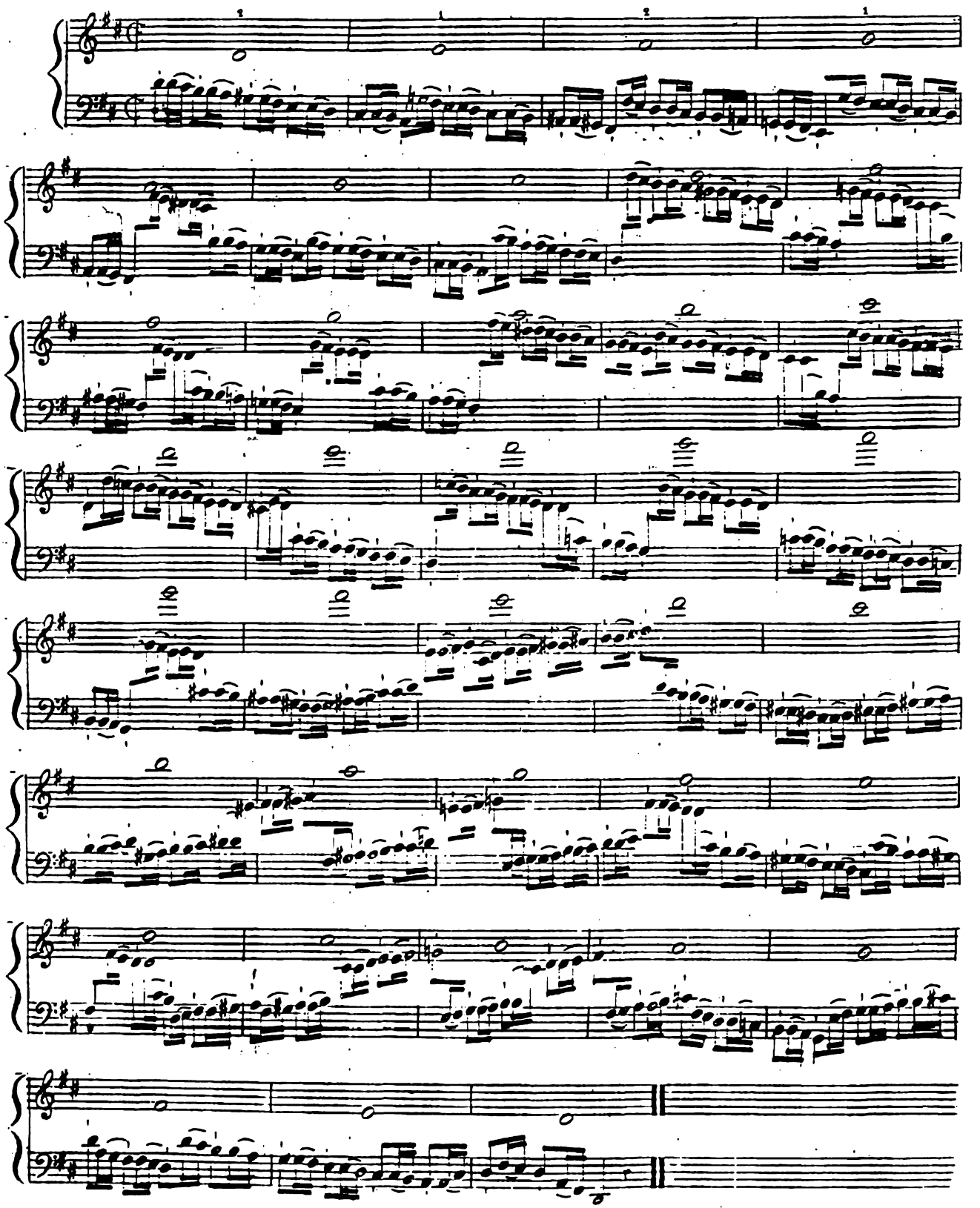


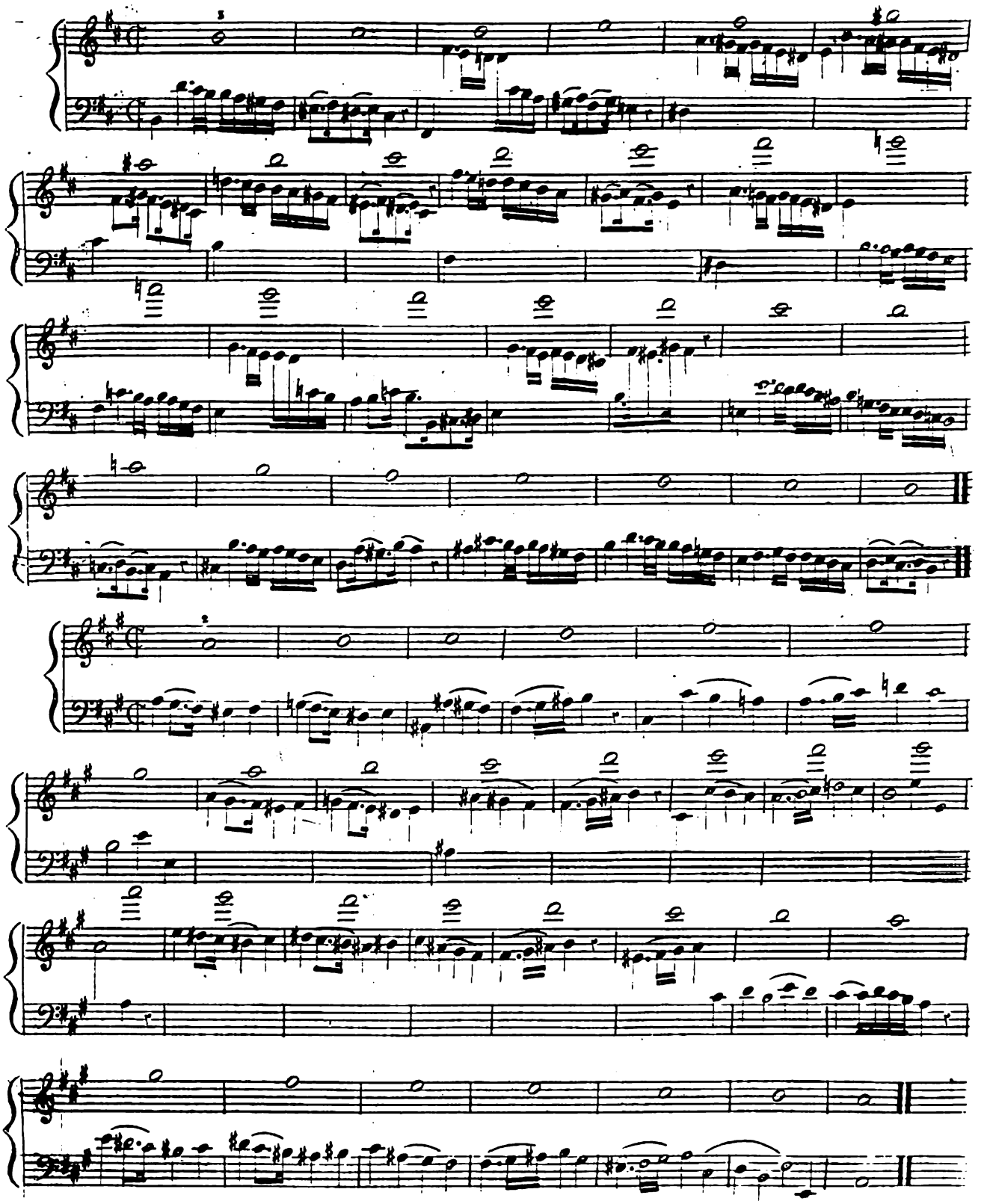
7ma POSIZIONE

4ª Corda

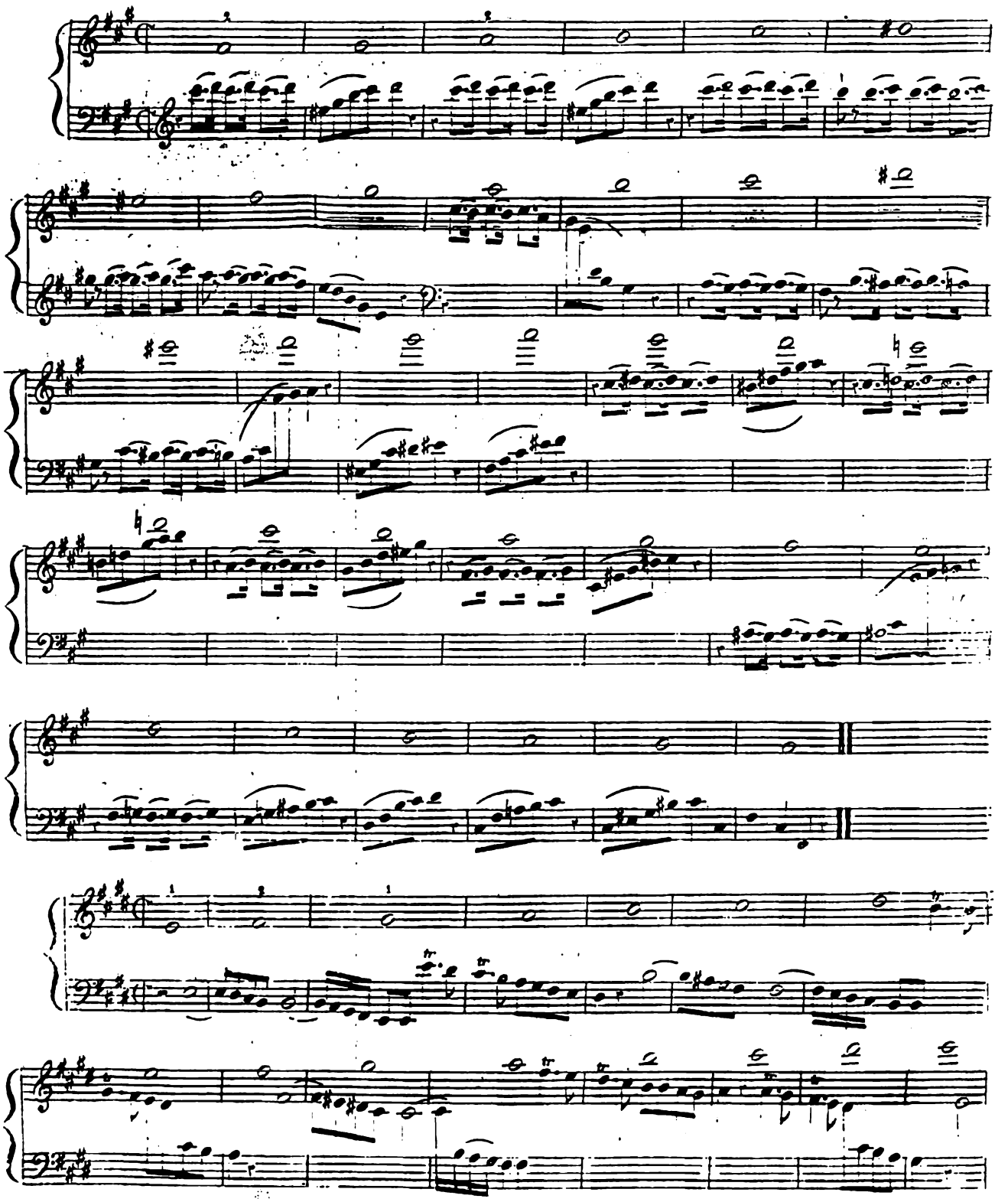


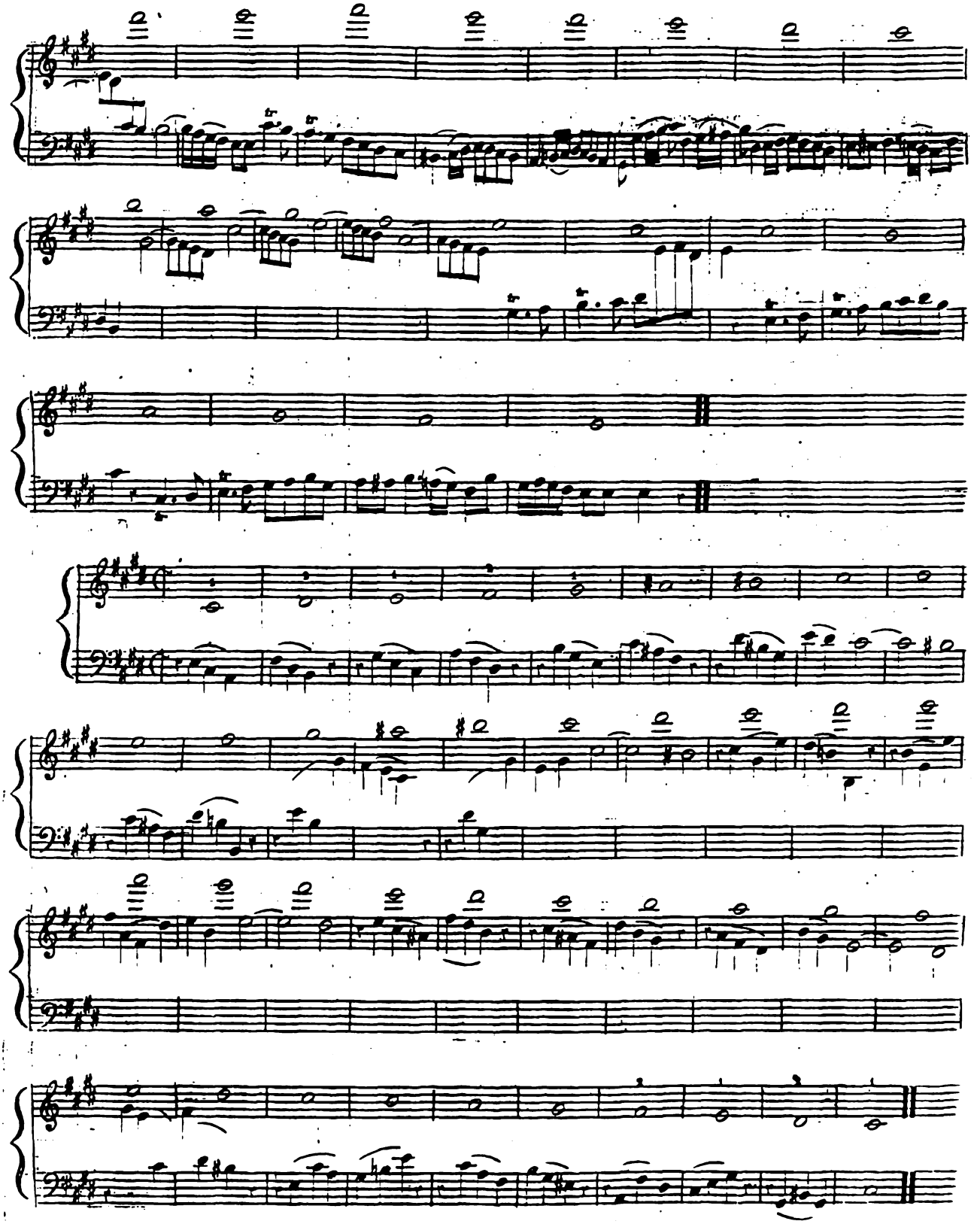
7ma POSIZIONE -

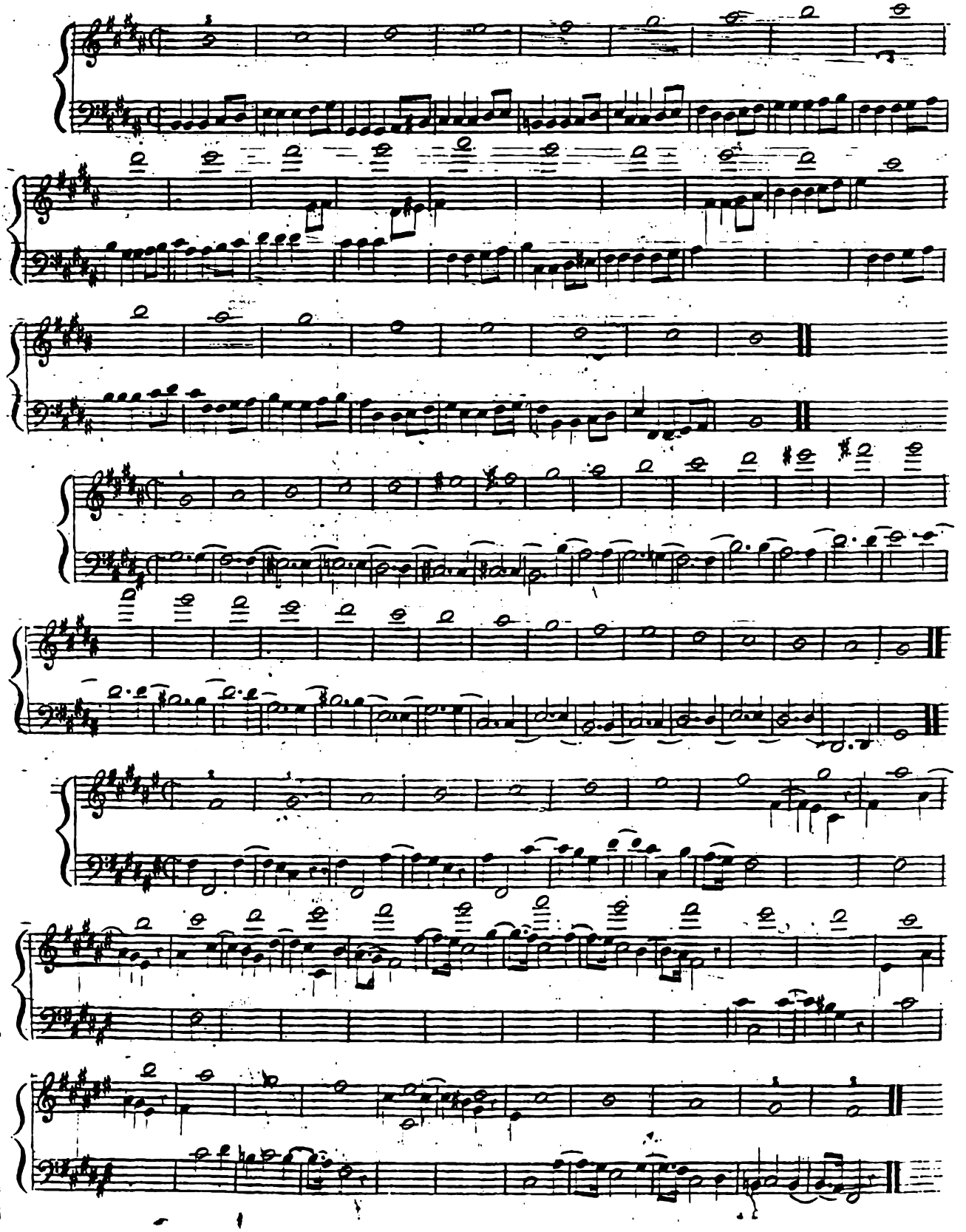


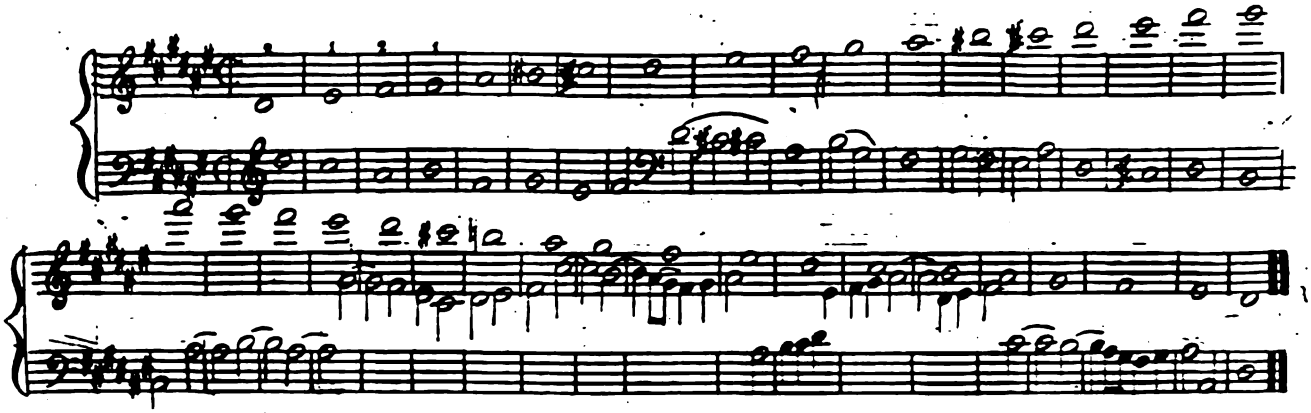


7ma POSIZIONE

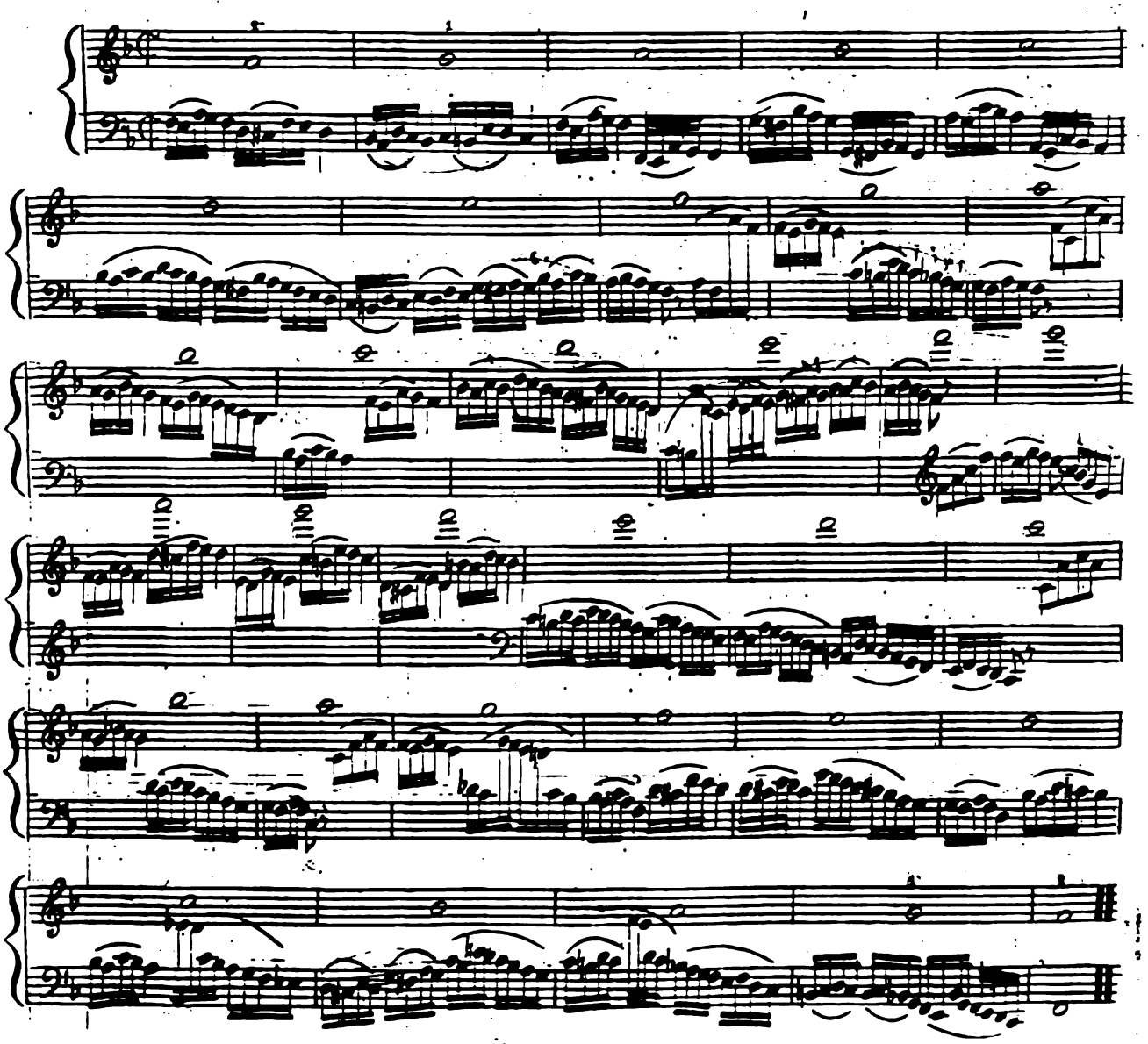




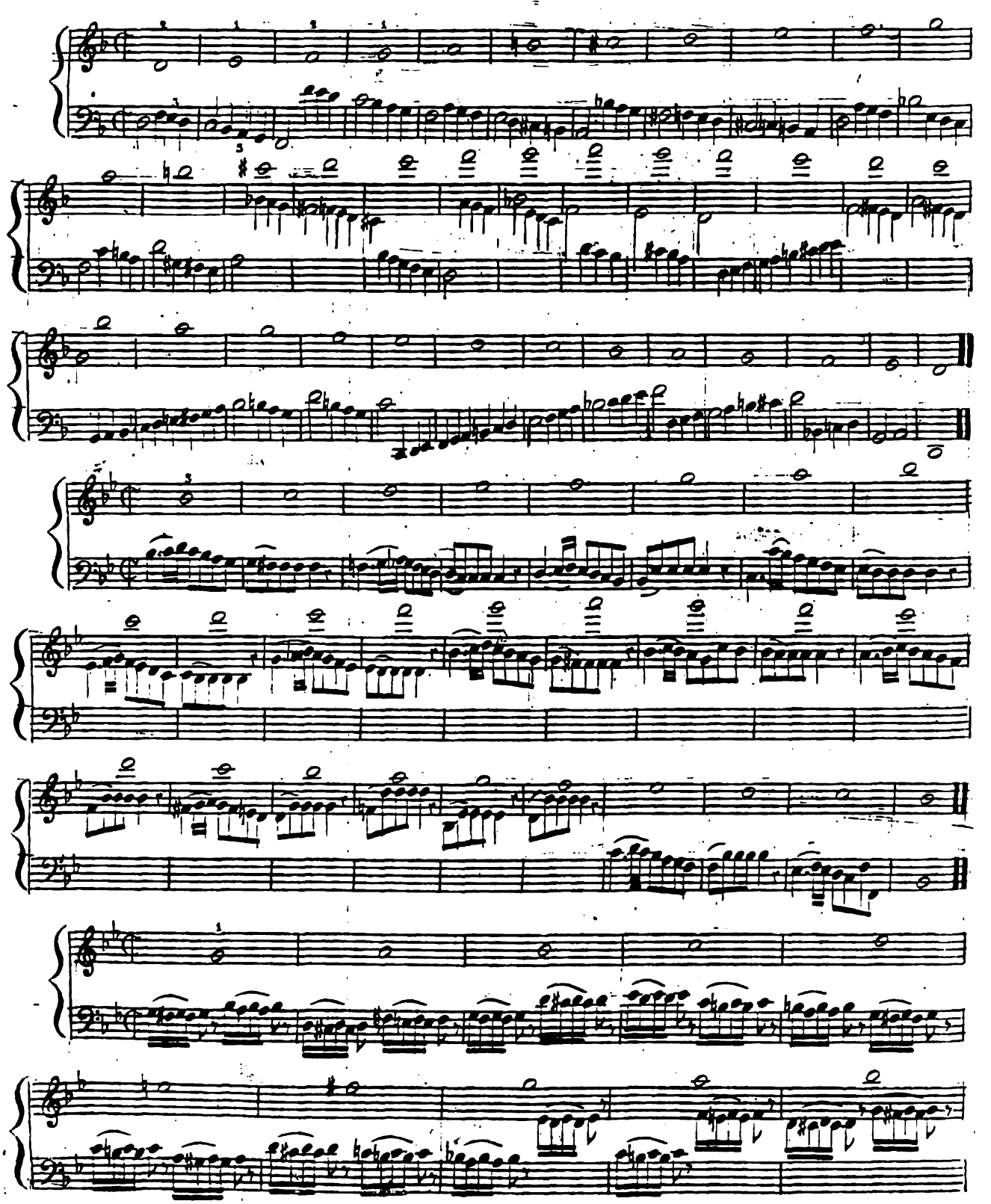


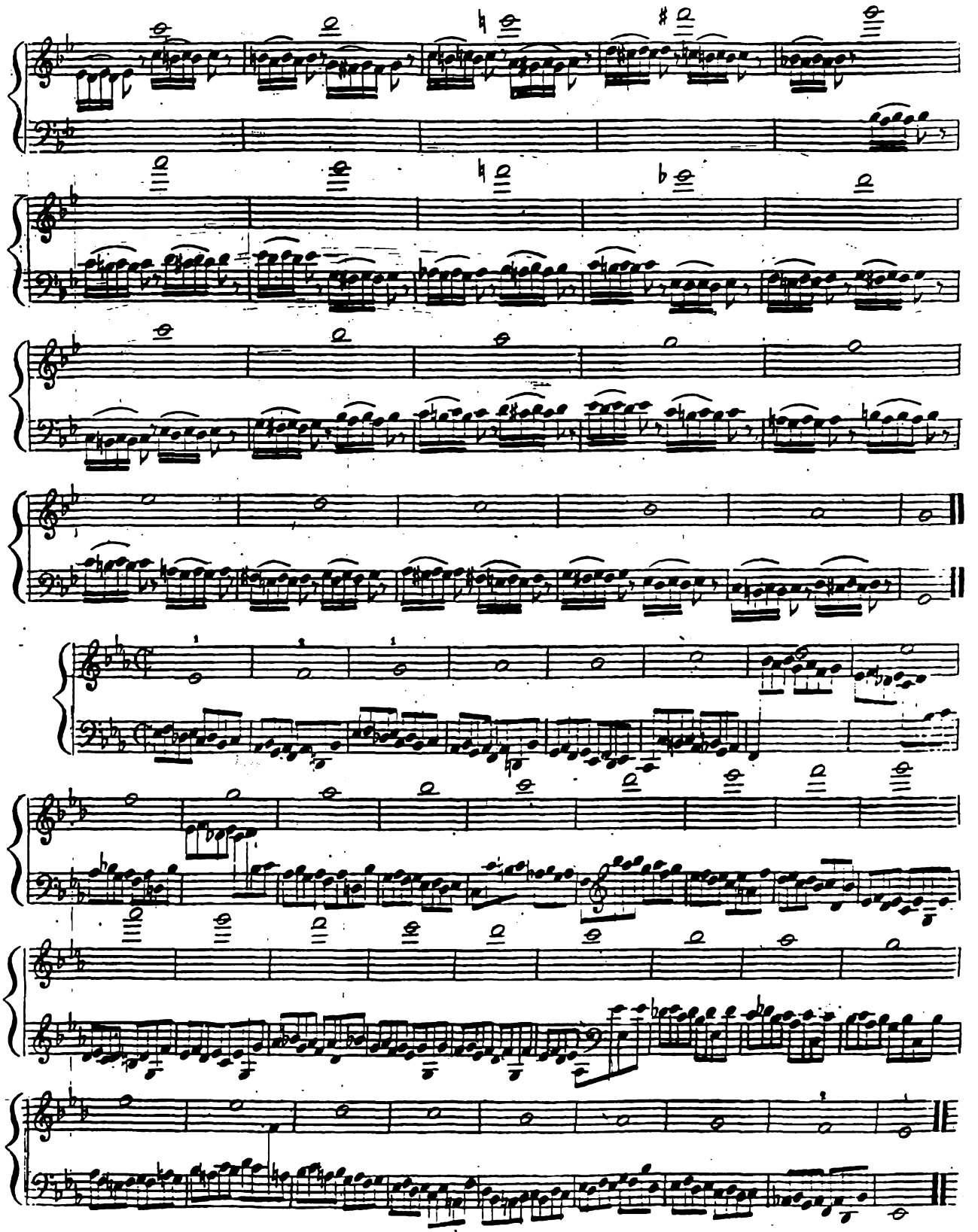


Le medesime Scale con Bemolli

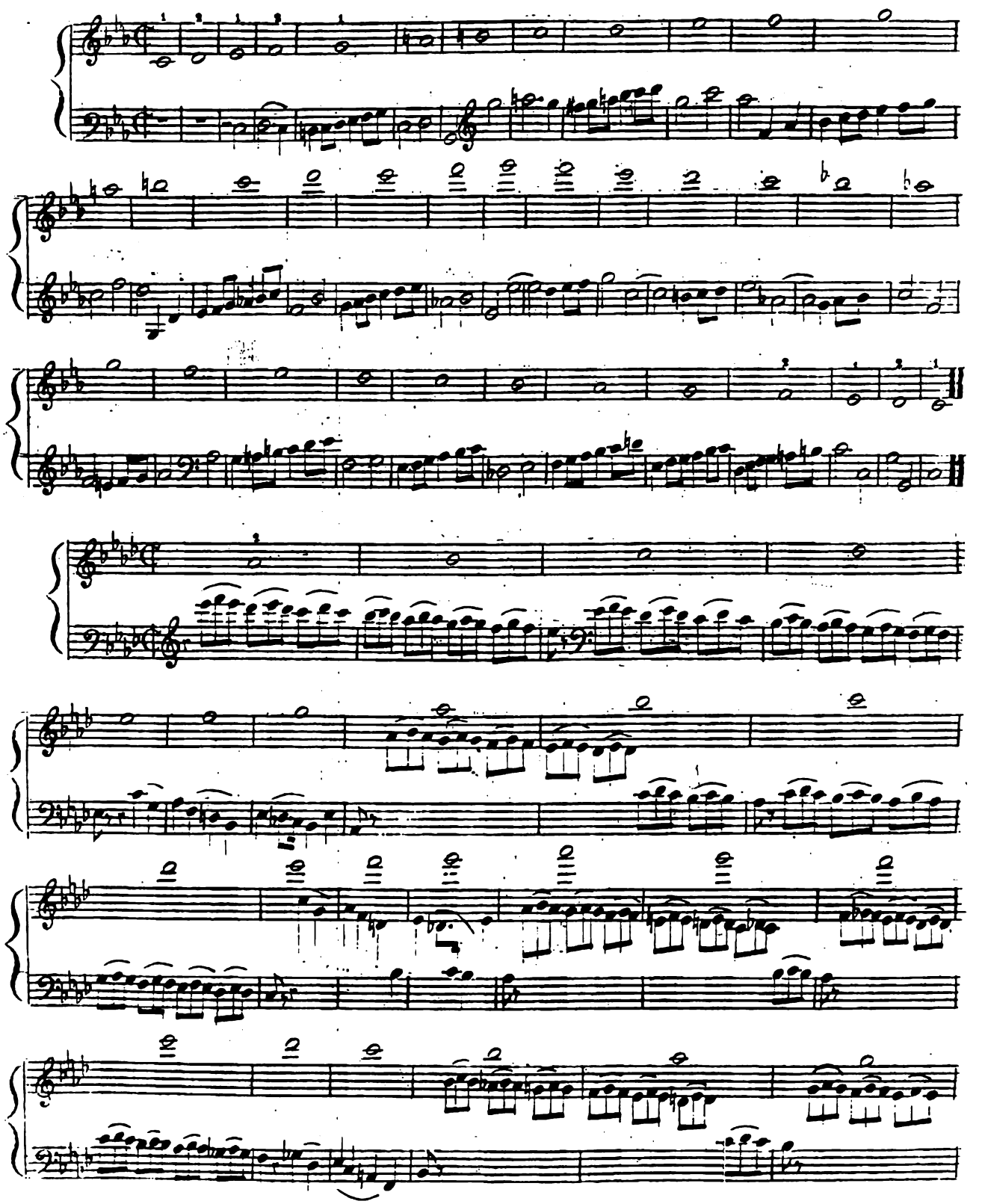


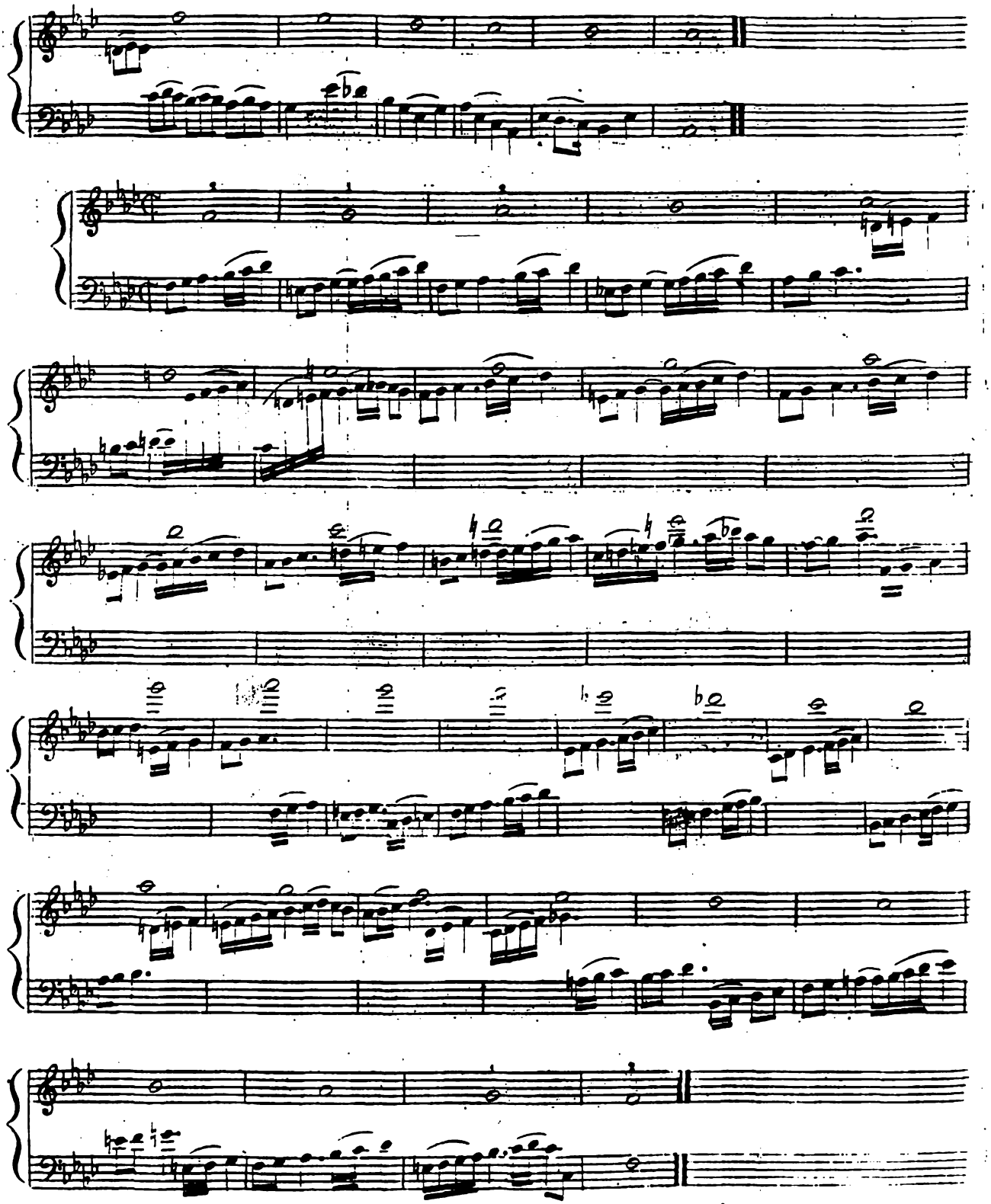
7.ma POSIZIONE



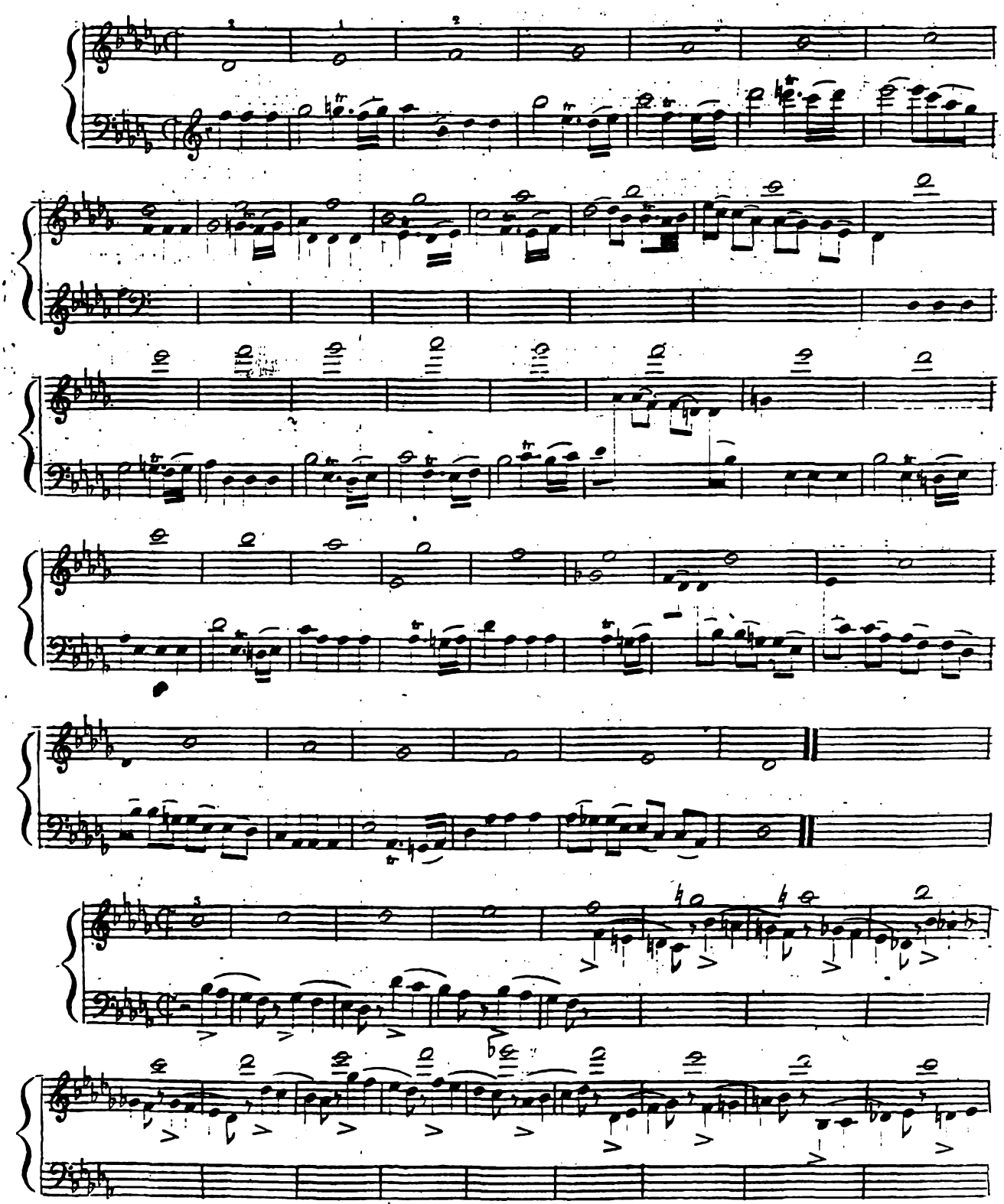


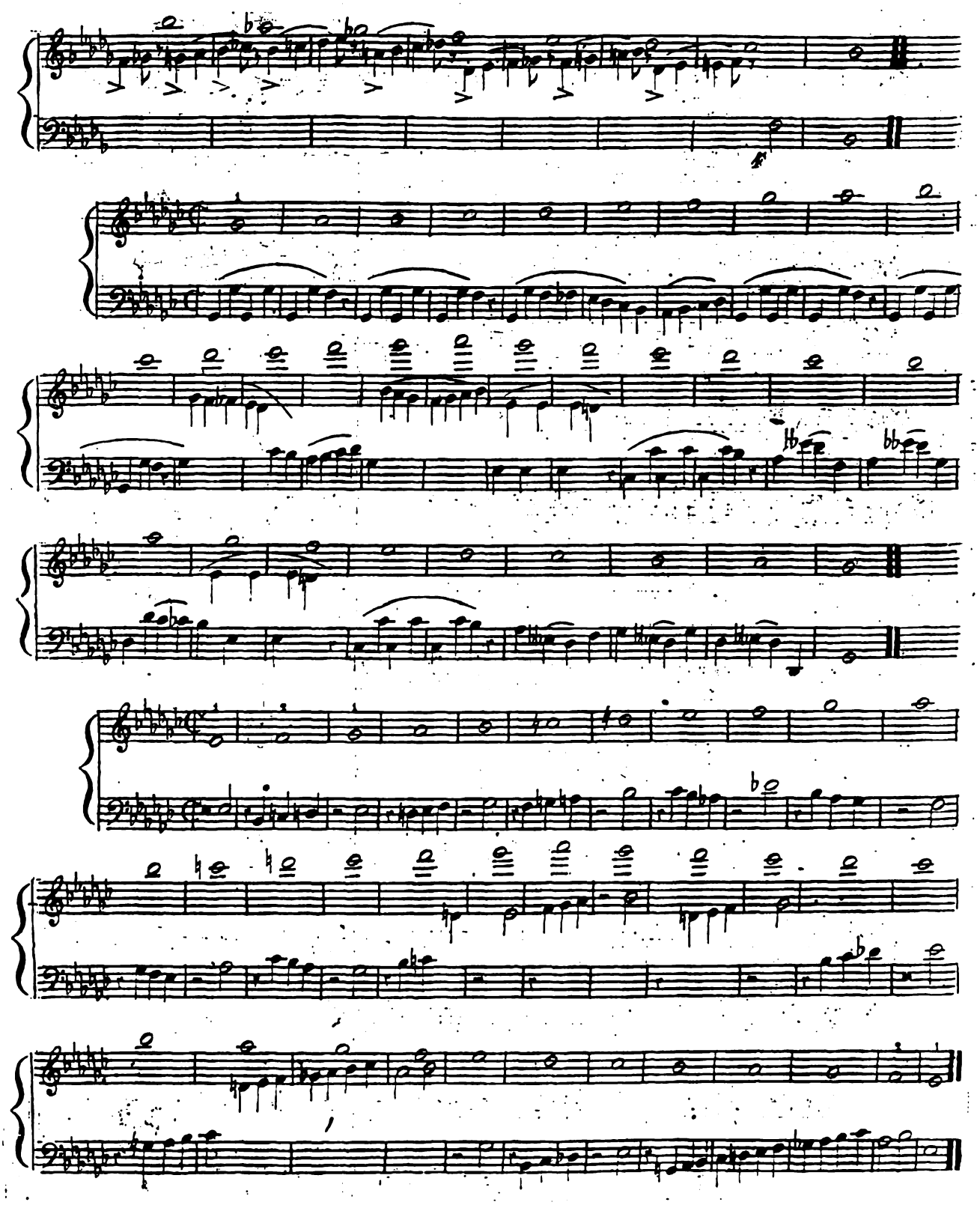
7me POSIZIONE



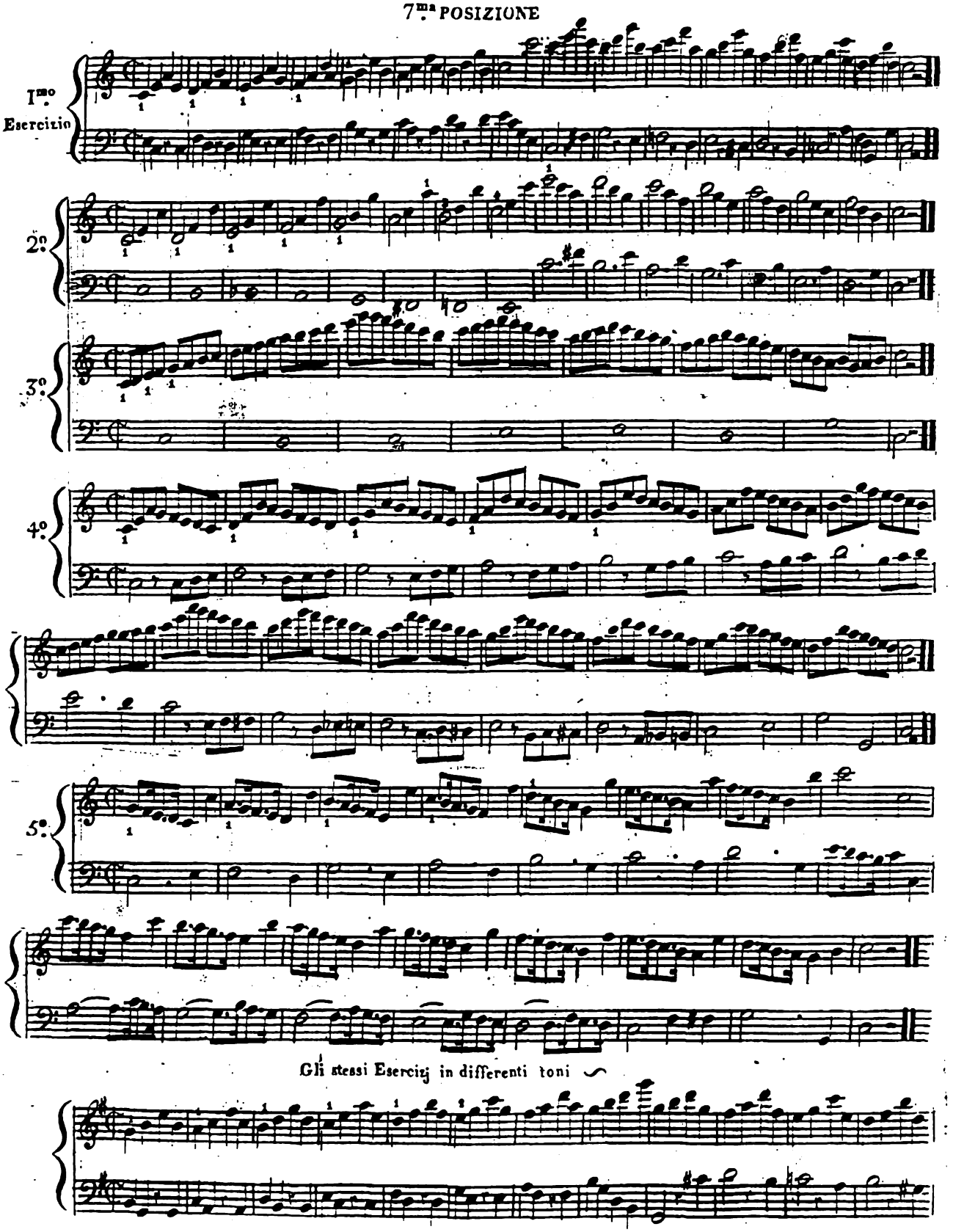


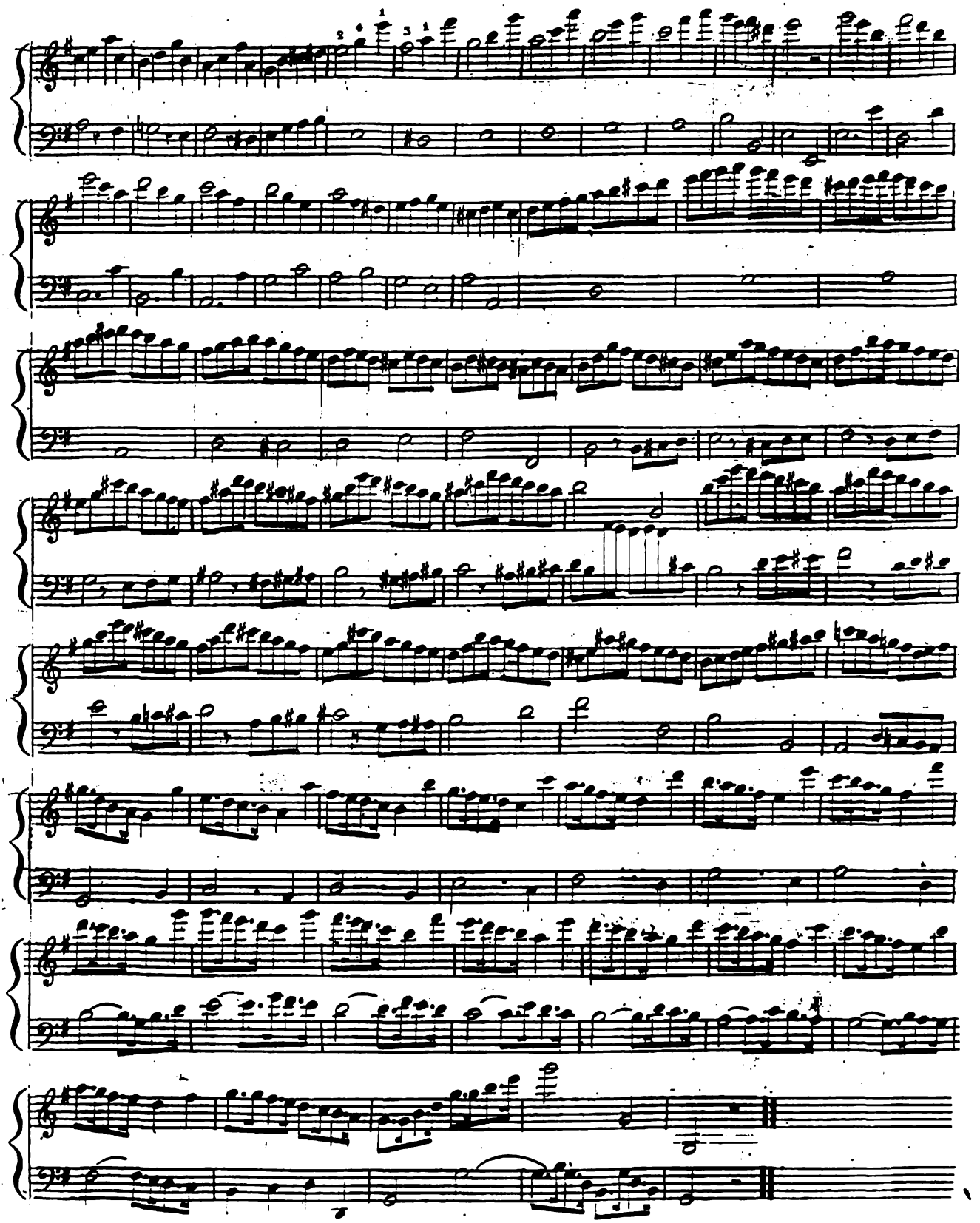
7.ma POSIZIONE



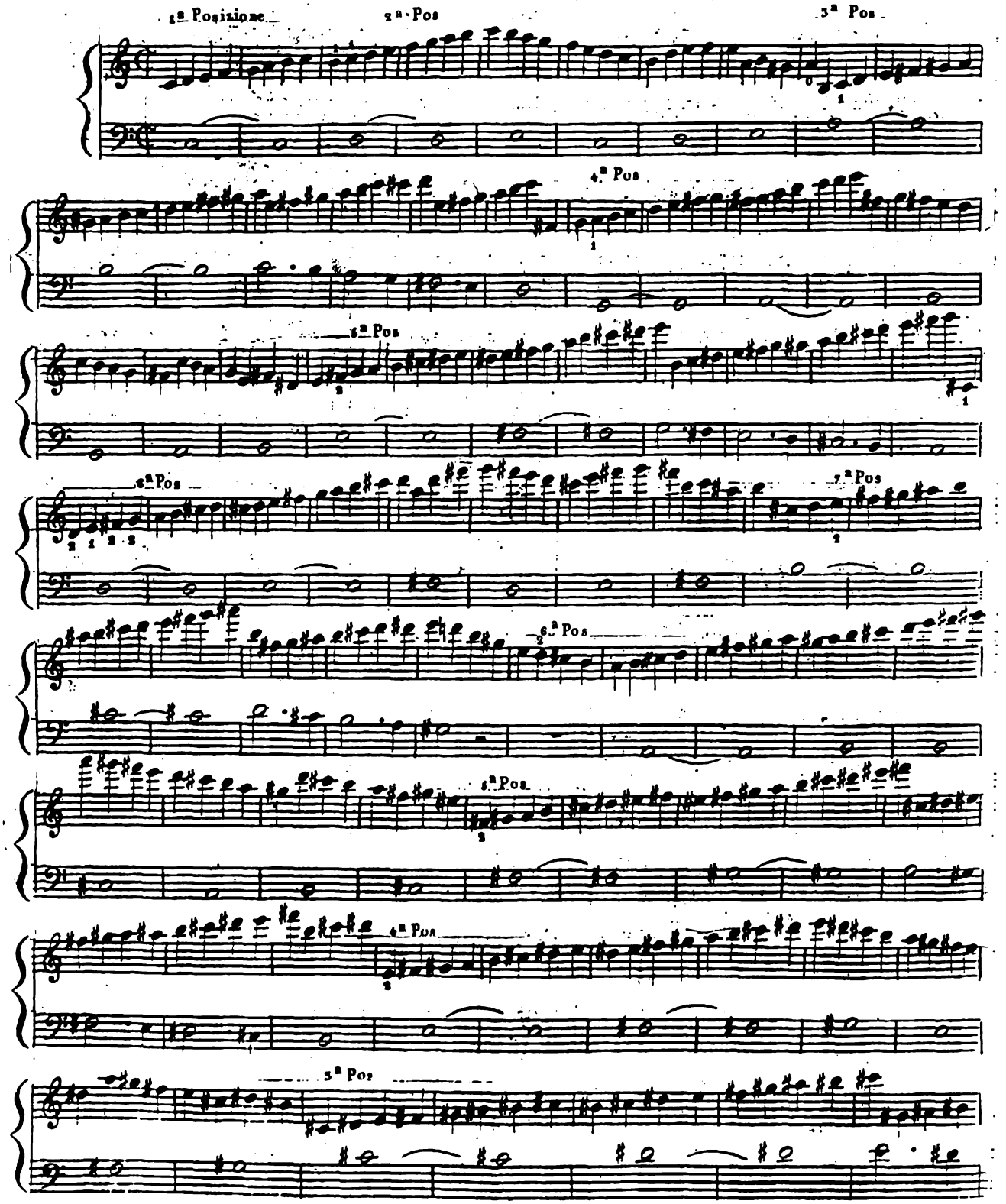


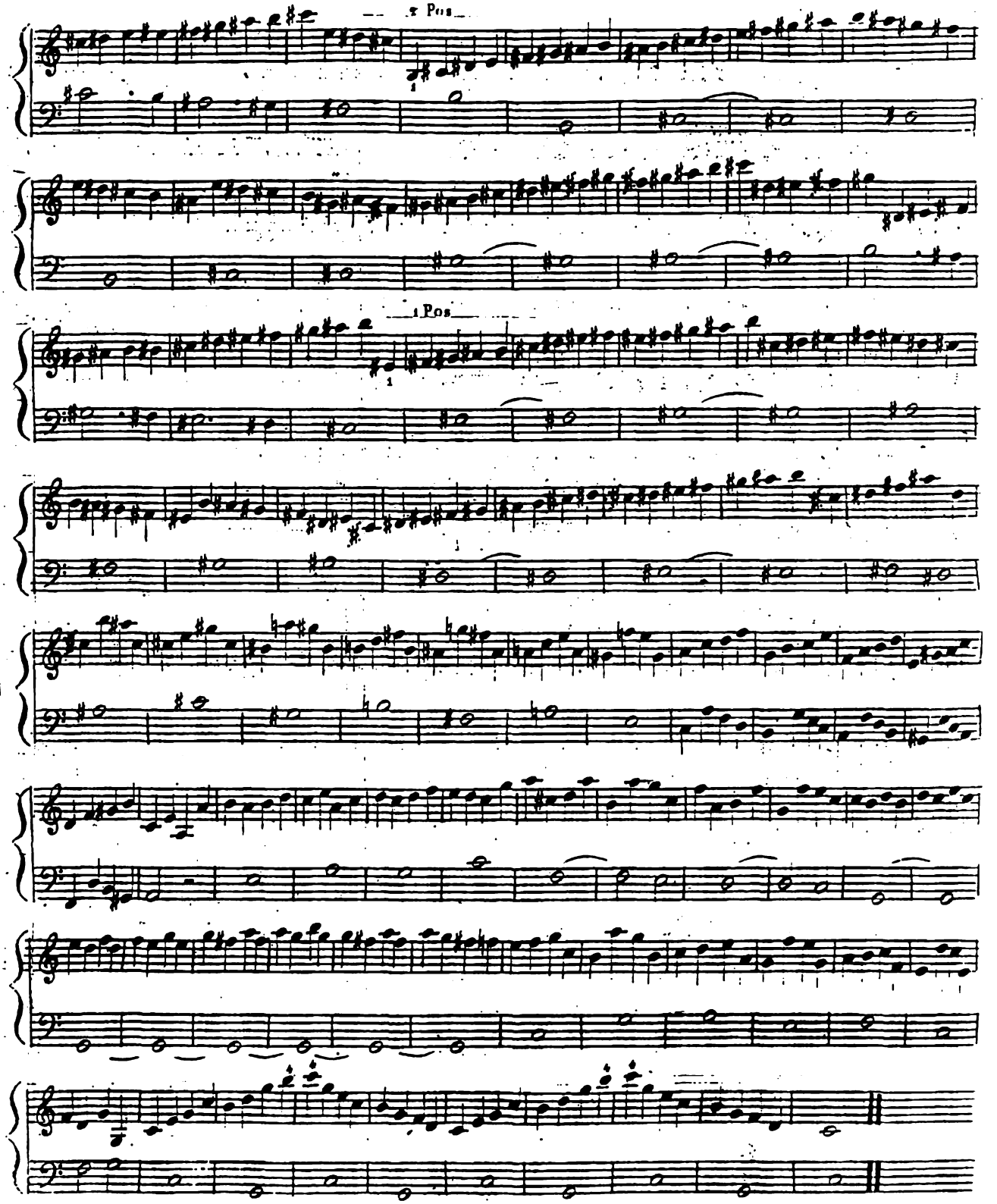
7ma POSIZIONE



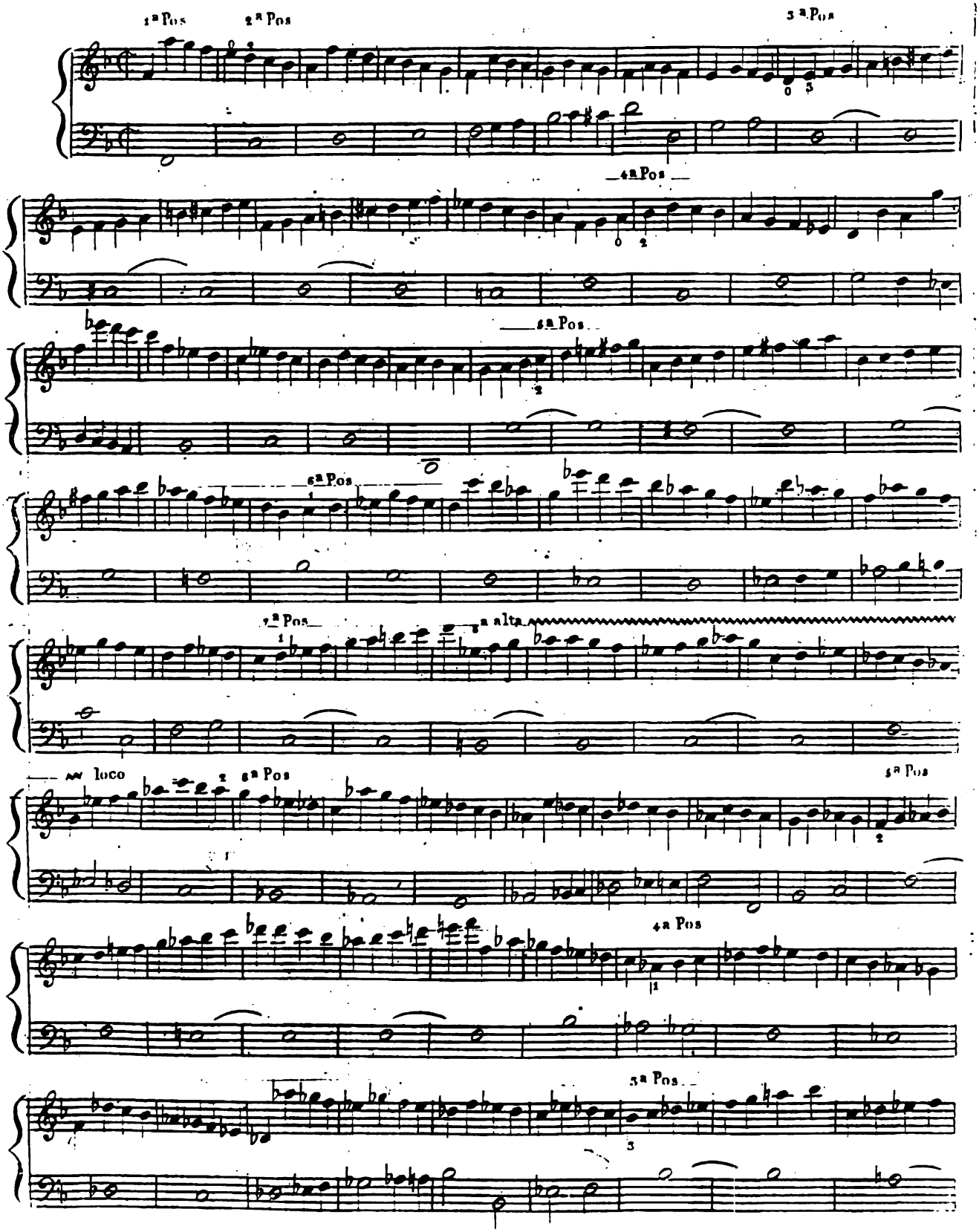


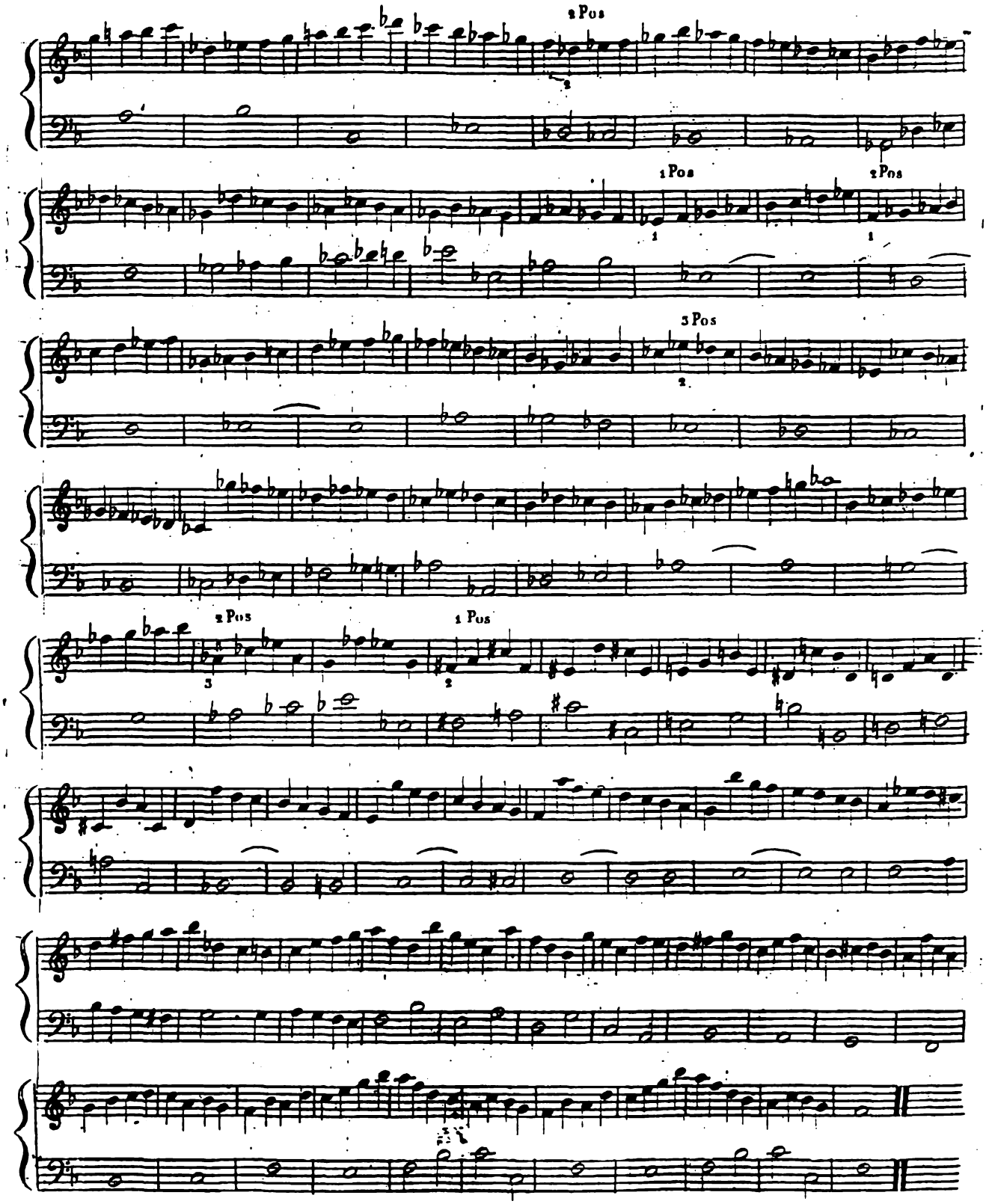
Riassunto di tutte le posizioni, e de' toni con diesis

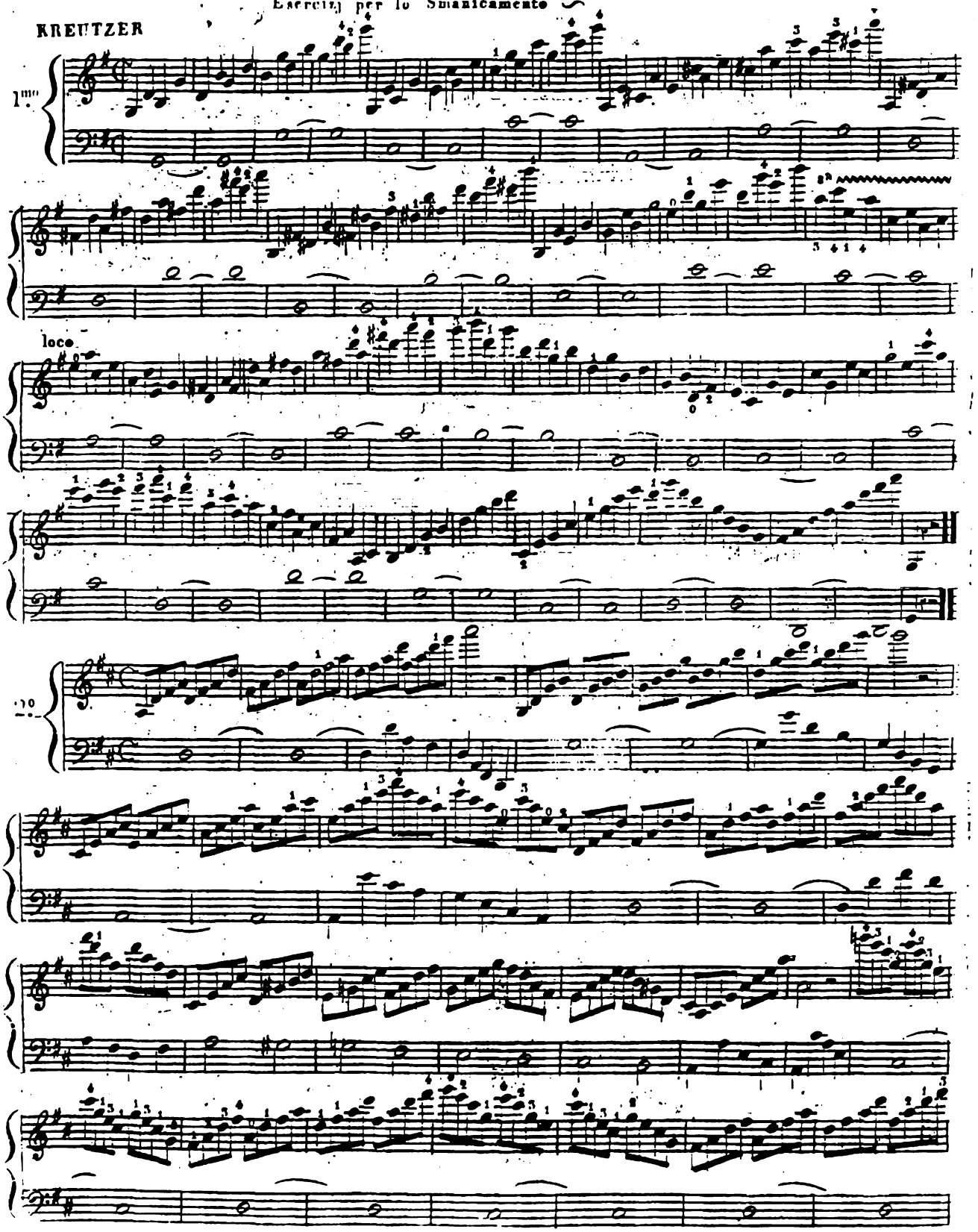



2 Pos
1
1 Pos
1

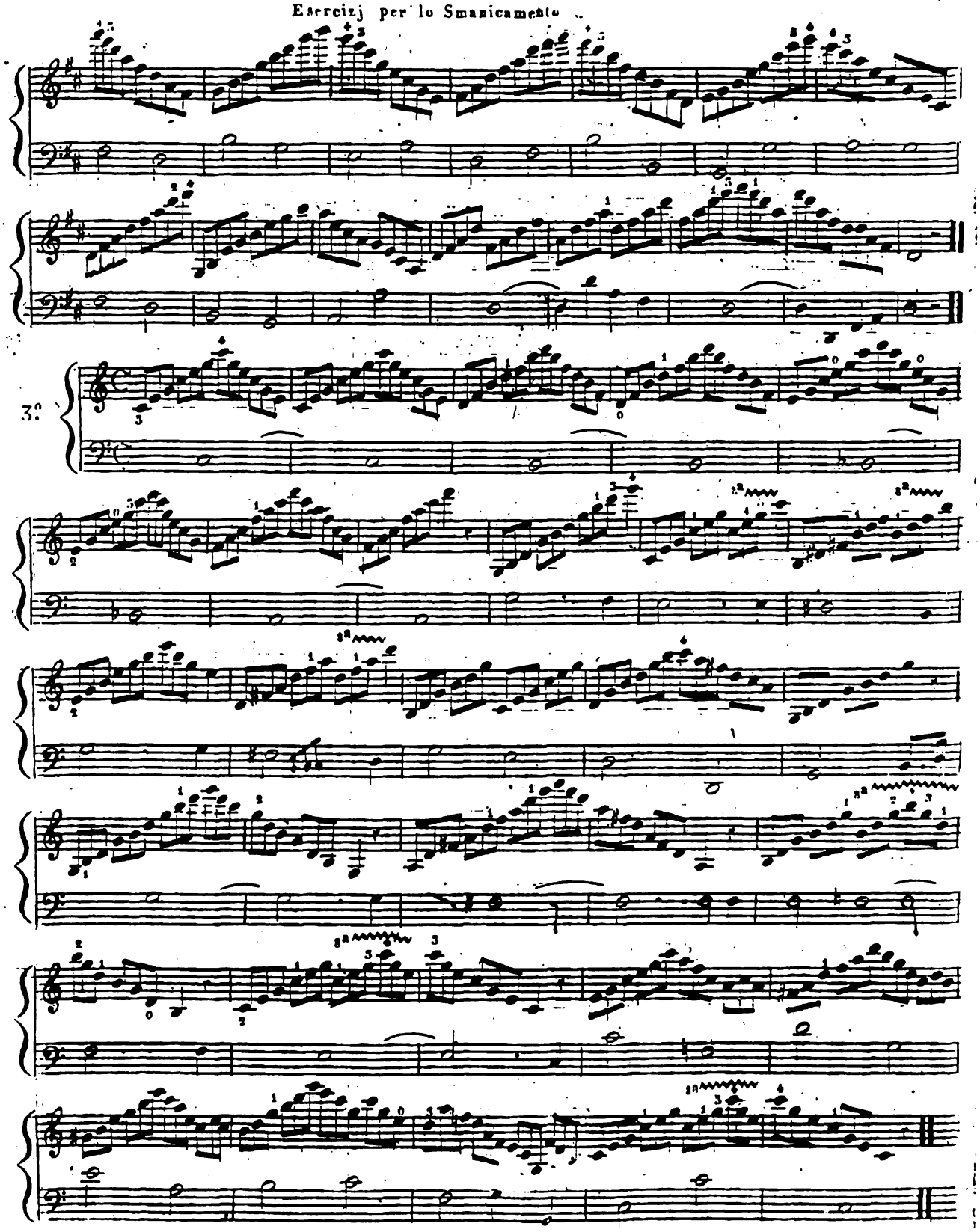
Riassunto di tutte le posizioni e dei toni con bemolli




2 Pos
1 Pos
2 Pos
3 Pos
2 Pos
1 Pos

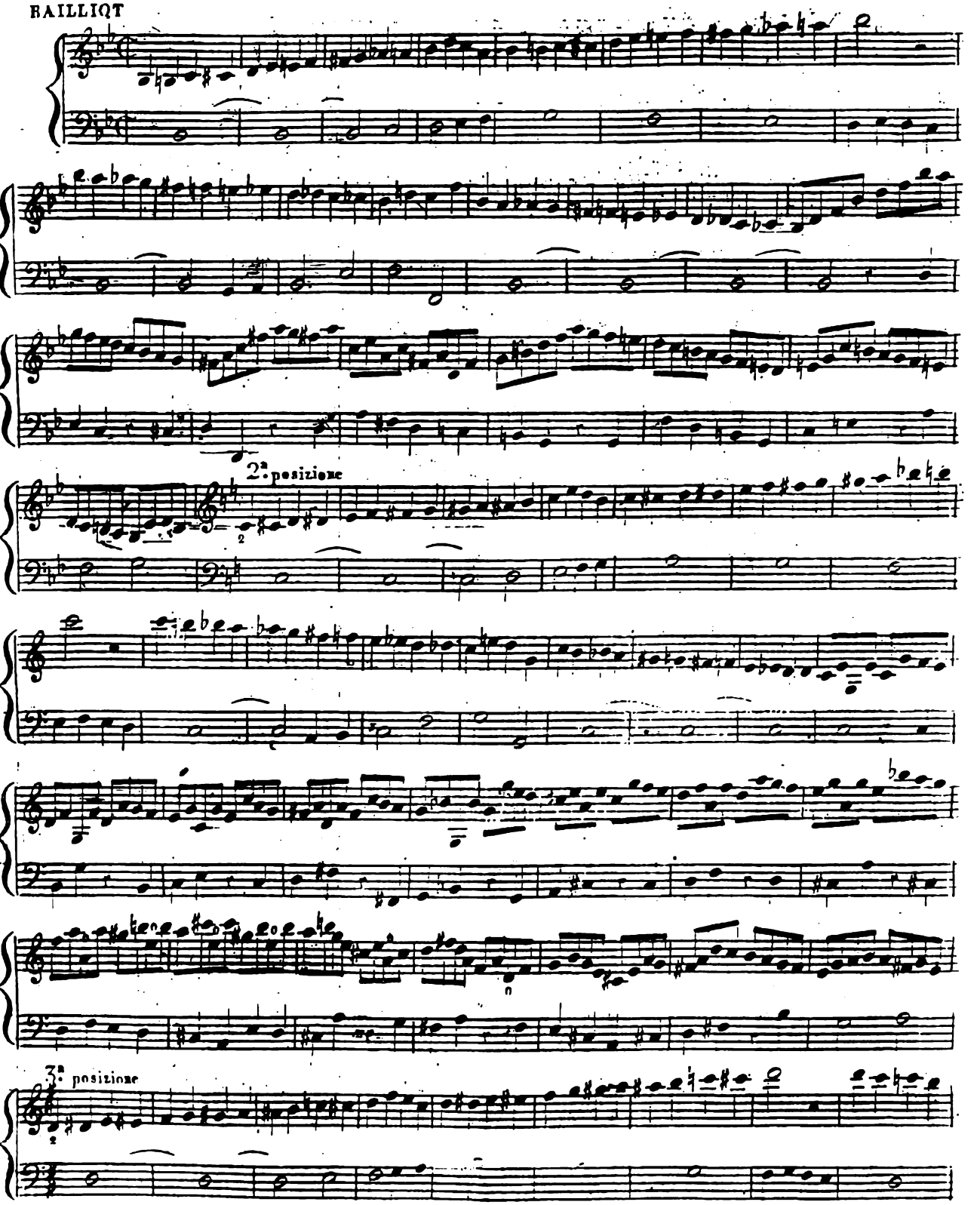

1mo
loco
10

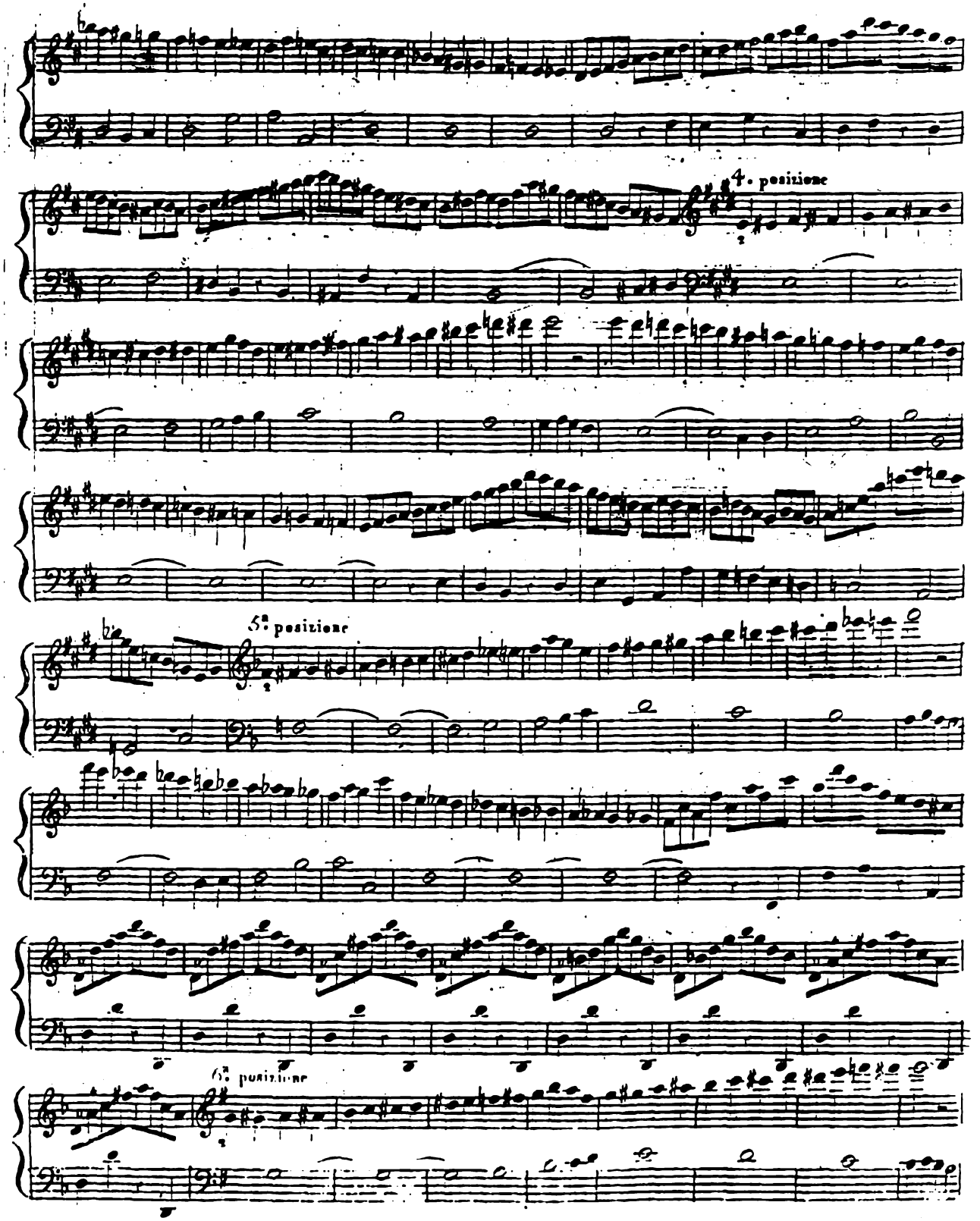
Esercizj per lo Smanicamento

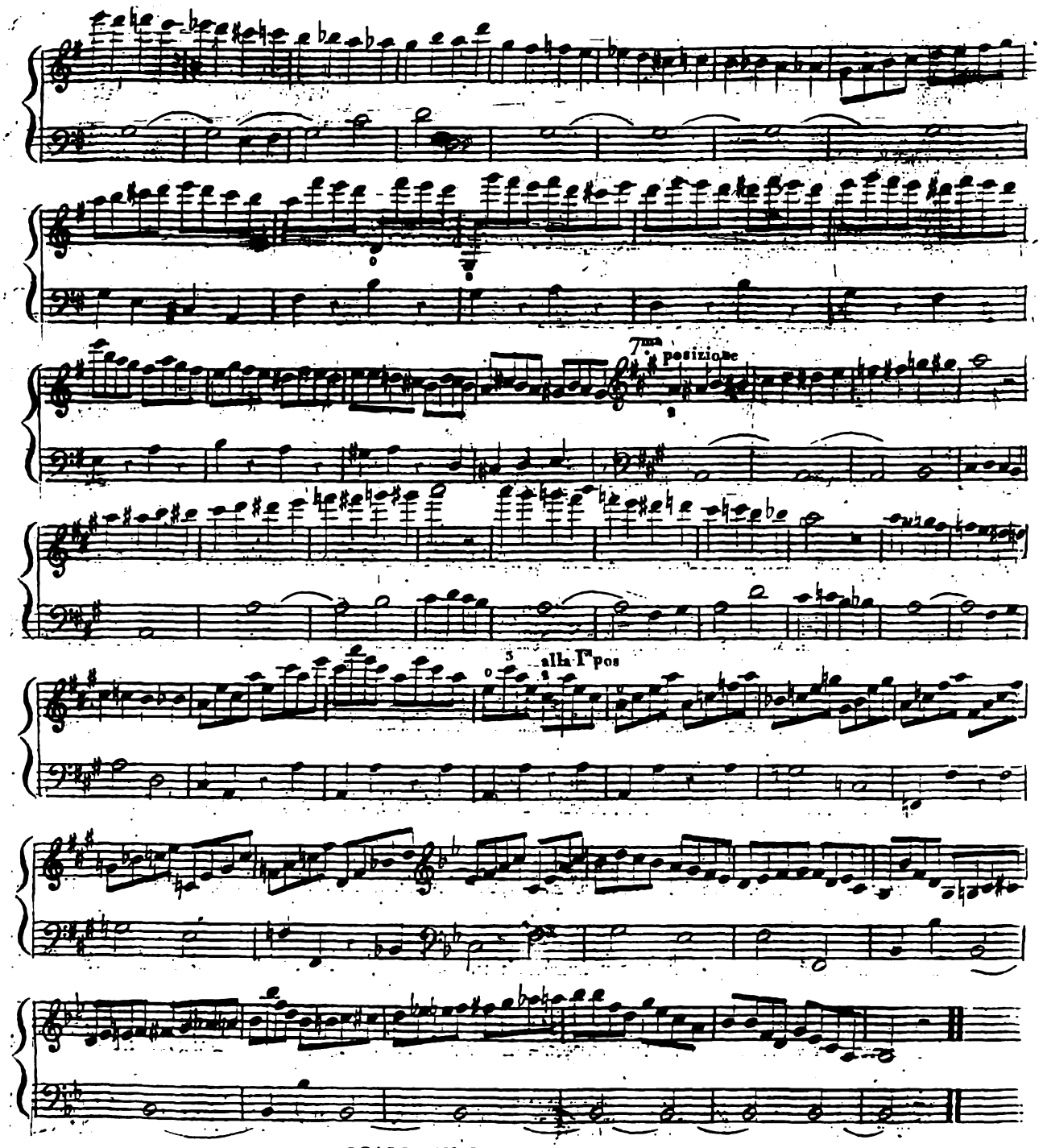


Esercizio per li mezzi toni alle 7 posizioni

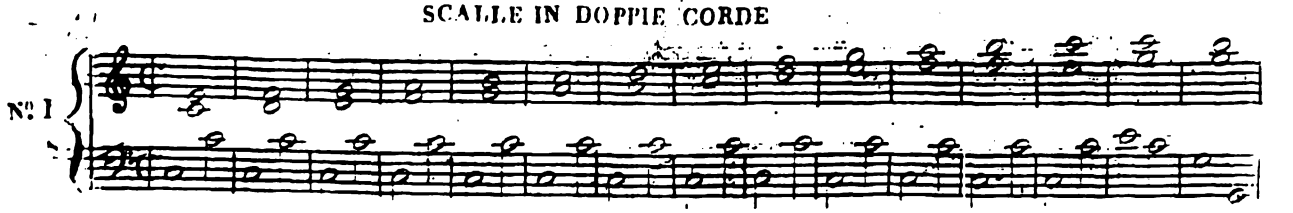
BAILLIOT



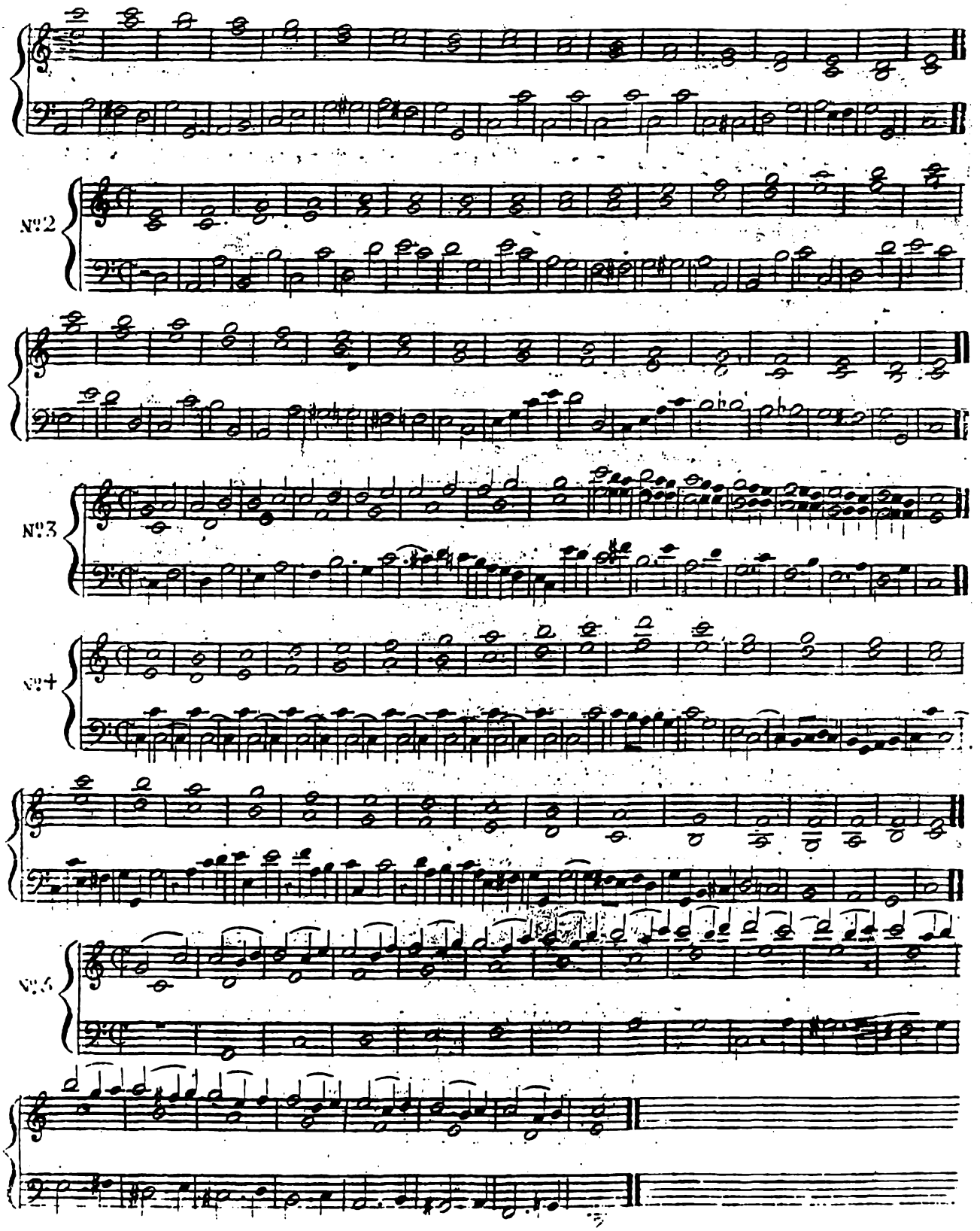

4. posizione
5ª posizione
6ª posizione



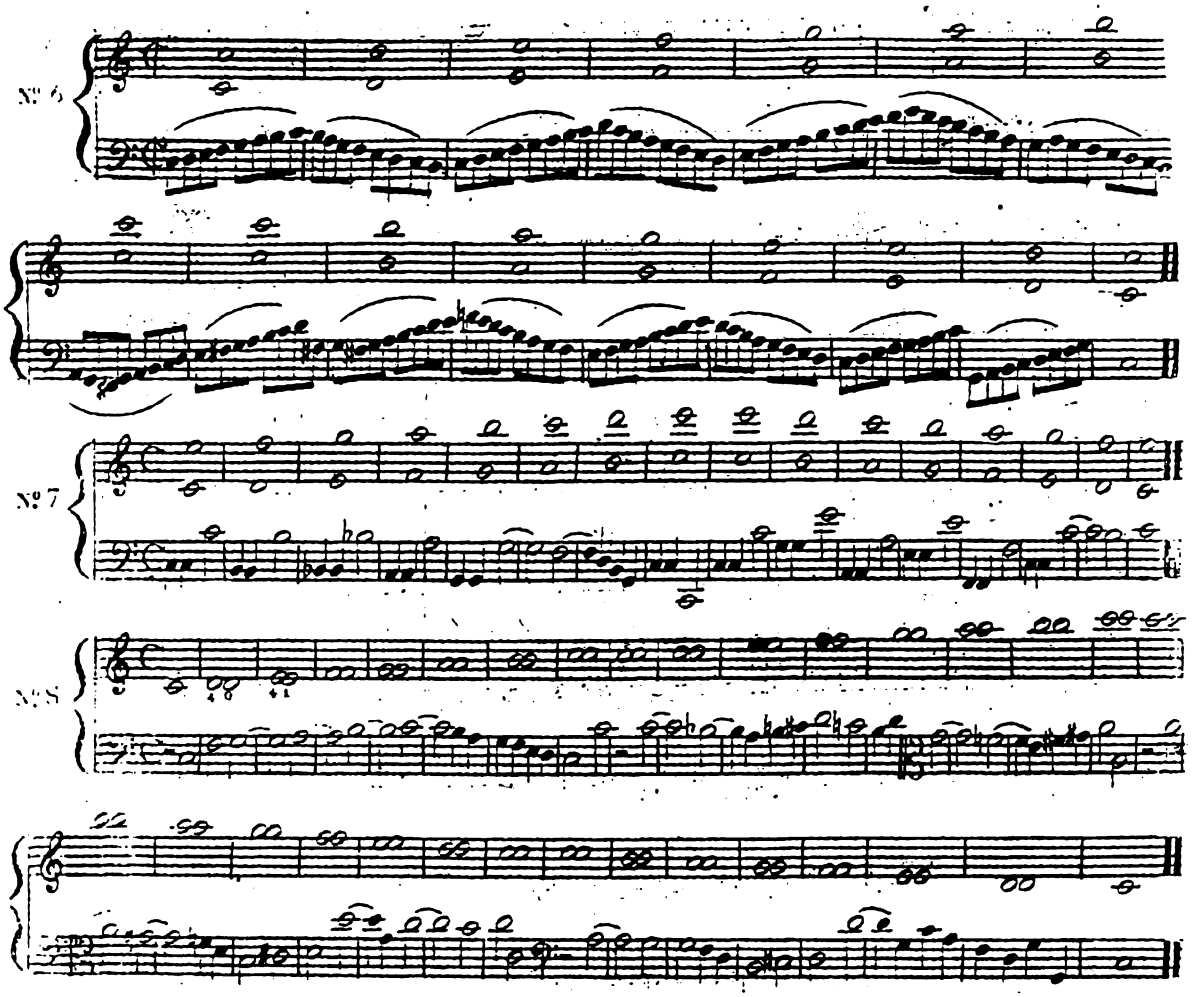
SCALLE IN DOPPIE CORDE



DOPPIA CORDA

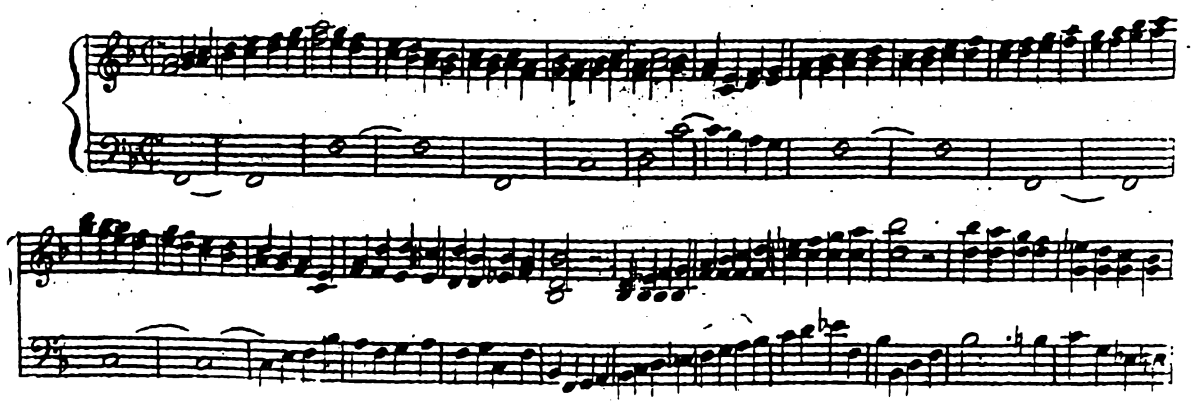


DOPPIA CORDA

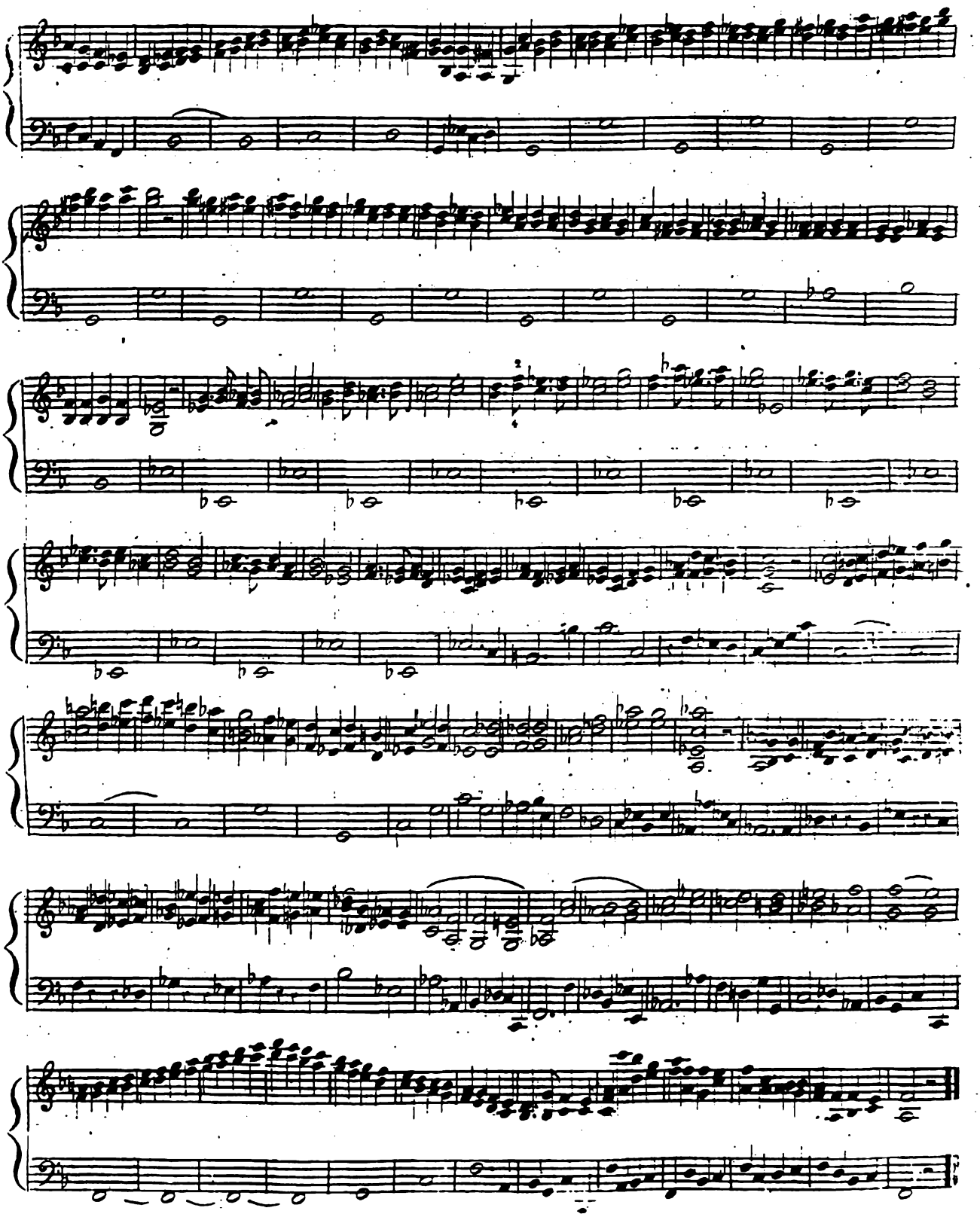


DOPPIA CORDA

Esercizio in differenti toni



DOPPIA CORDA



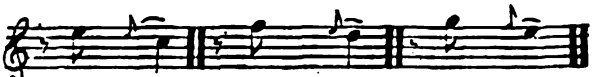
ABBELLIMENTI DEL CANTO

PICCIOLA NOTA od APPOGGIATURA [1]

La nota picciola è un abbellimento del canto chiamato dagli ITALIANI APPOGGIATURA

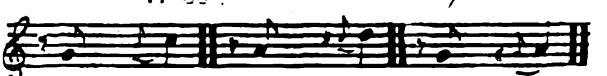
Quando vien messa al dissopra, ella è sempre d'un tuono o d'un mezzo tuono

Appoggiatura al dissopra



Quando è posta al di sotto, ella deve constantemente formar un intervallo d'un mezzo tuono Ella vale ordinariamente la metà del valore della nota dà cui viene seguita, e questo valore è preso su quello di quella nota istessa

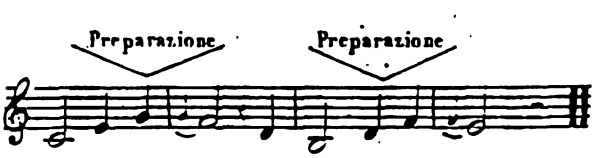
Appoggiatura al di sotto



Ella si chiama Appoggiatura preparata quando viene preceduta da una gran nota situata nell' istesso grado di essa

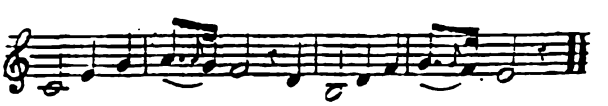
Ella deve in quel punto sempre valere la metà di questa nota

La parola APPOGGIATURA derivando dal verbo appoggiare, si deve conseguentemente appoggiare sulla piccola nota, ma se è troppo o troppo poco appoggiata ella manca il suo effetto

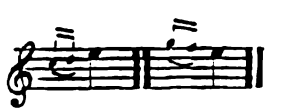


Si può far una doppia Appoggiatura in questa maniera

Quest'abbellimento non si lascia intendere, sta all' eseguitore il collocarlo con discernimento



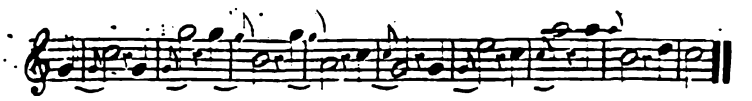
Ecco qui un altra specie di doppia appoggiatura la quale si fa col articolar ugualmente e con leggierezza le due picciole note e col fermarsi sovra la grande



[1] Estratto dal metodo di canto addottato dal Conservatorio di Musica per servir all' insegnamento in questa parte

I compositori si servono alcune volte della picciola nota per imlicar il portamento.

Non si devedunque mai metter in uso l'appoggiatura sovra la nota da cui un canto viene incominciato, ne sovra tutte le note precedute da qualunque sieno silenzj



TRILLO

Il trillo, impropriamente chiamato cadenza perche ci si pone sulle cadenze armoniche, è un abbellimento del canto d'un uso così frequente che altro giammai non si fa; fuorche' render men vaga la melodia se non si cerca di averlo brillante flessibile vivo e leggiero

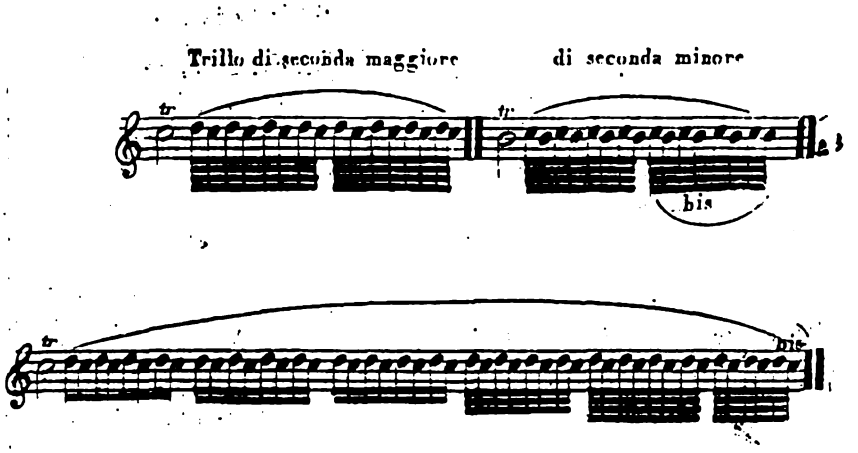
Egli consiste nel battimento alternativo della nota sopra la quale vien marcato con un altra nota di un grado al dissopra

Vi sono due sorta di trilli, quello d'un tuono e quello d'un mezzo tuono

Per ottener un bel trillo duopo e' il far ricader il dito colla piu gran flessibilita' e destrezza d appiombo sulla corda alzandolo abbastanza per darli del slancio

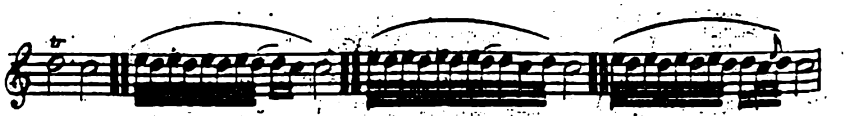
Si incomincia lentamente affin d' evitar di mettervi della rigidezza; accrescesi poco a poco di prestezza ma solamente allora che si e' presa l'usanza di far ricadere il dito sempre nell istesso sito e positivamente sulla seconda maggiore o sovra la seconda minore, perche'l trillo e vizioso tosto che si svia dal tuono o dal mezzo tuono

Molte sono le maniere di prepararlo e di terminarlo. Ecco qui le piu in uso. Al gusto s'appartiene l servirsene bellamente



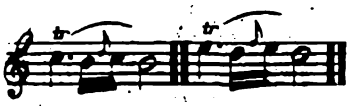
Preparazione

Modo di terminarlo

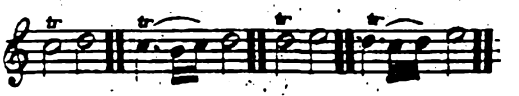


Il Trillo si adopera non solamente nel finir delle frasi dette cadenze finali, ma ancora nelle altre cadenze armoniche, e nei canti come nei concetti

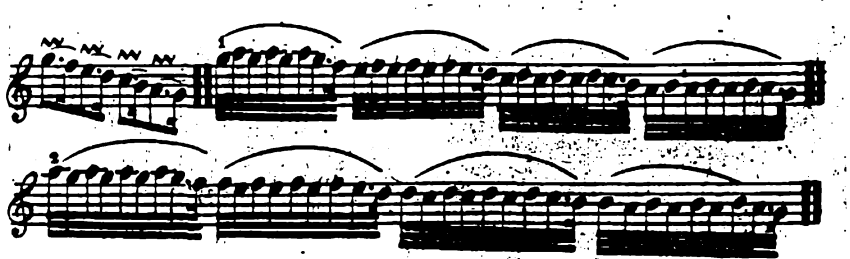
Vi si puo' aggiugnere una picciola nota di passaggio



Crescendo, la piccola nota di passaggio non si mette giammai in uso

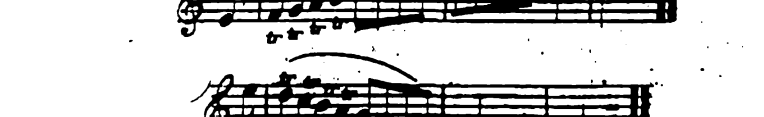


Vi sono casi dove il trillo non si termina; Si dice allora mordente egli vien talvolta indicato con questo segno ∿

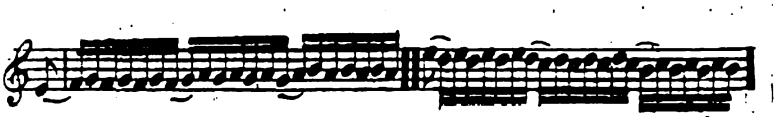


Nello sdrucciolar il dito ottiensi un concatenamento di trilli come che facendo un' alternativo battimento sopra tutte le note

Questa serie di trilli puo farsi coll incominciar dalla nota superiore in questa maniera

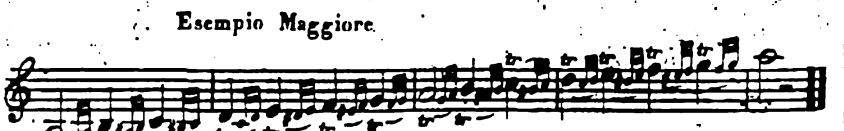


Ovvero nel far sentire la nota principale cioè quella sopra la quale il trillo vien segnato

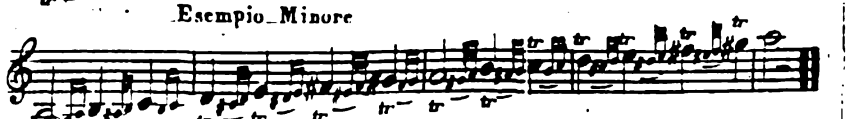


Esempio Maggiore

Si puo ugualmente far una connessione di trilli in questo modo



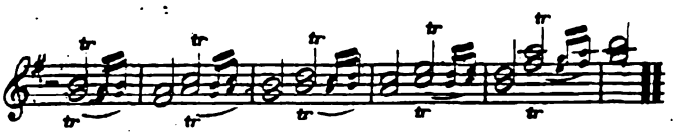
Esempio Minore



DOPPIO TRILLO

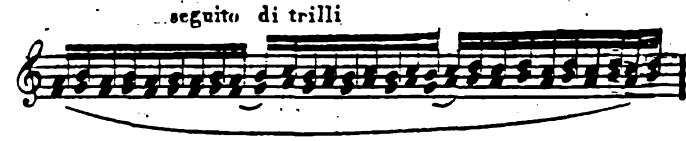
Conviene per i Doppj Trilli osservar le regole istesse che per i semplici, ed aver inoltre attenzione di far ricadere, e battere con molta unione le due dita che fanno il Trillo

Essi si preparano, e si terminano nell' istesso modo



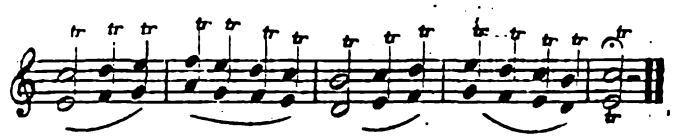
Li doppj trilli sulle corde a vuoto non finiscono, e non si mettono in uso fuorche in una serie di Trilli

seguito di trilli

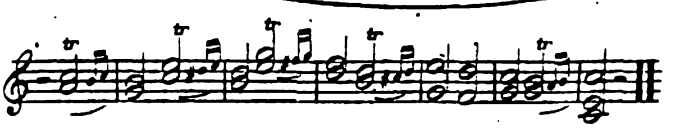


Si può ciò non ostante terminar questo nella seguente maniera

Esiste una specie di trillo il quale senza esser doppio si fa in doppia corda



Talora si fa questo trillo fra due note le quali obbligan a lasciar due dita apposte



GRUPETTO [1]

Questo nome vien dato ad un abbellimento composto da tre note.

Le tre piccole note devono sempre formar una terza minore od una terza diminuita senza di che l'effetto del grupetto duro riescerebbe e spiacevole

[1] estratto dal metodo di canto

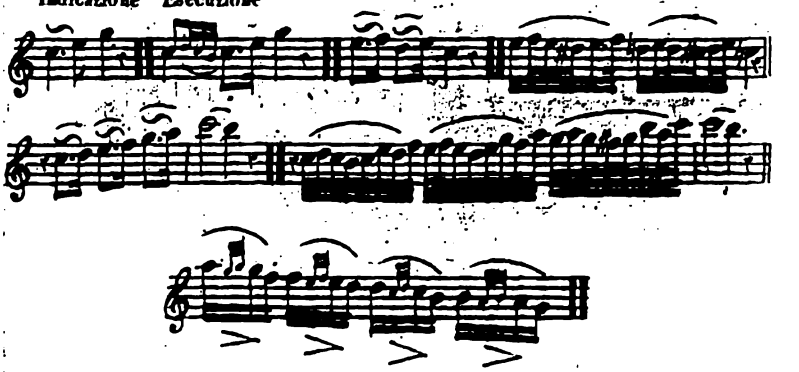
Per ben ottenerlo si deve marcare la prima nota piu' forte delle altre e sostenerla per piu' lungo spazio di tempo

Vi e' una specie di gruppetto il quale si fa dopo la nota principale, e vien indicato con questo segno ∽

Si puo abbellirlo in questa maniera, e con molte altre

Ecco qui un abbellimento che tiene in un tempo istesso del mordente, e del gruppetto

Indicazione Esecuzione



DIVISIONE DELL' ARCHETTO

La chiarezza del giuoco la rotondezza del suono, e l'accento particolar che vien dato ai concetti principalmente alle note distaccate, tengono al modo con cui vien diviso l'archetto cioe' al sito in cui vien collocato ed al piu o al meno di sviluppo che gli vien dato. Siccome resta indispensabile lo 'slungar il colpo d' archetto allora che si vuol mettere dell' energia e della larghezza in un concetto, di diminuire la sua estenzione quando il movimento ed il carattere del pezzo lo esigono, di fargli finalmente piu breve e piu marcato in certi casi dove la varieta' dell'espressione il richiede, si danno come principj generali li seguenti esempj di cui l' intelligenza dell'allievo dovra' far l'applicazione, e senza dei quali non riescerebbe giammai di porre l'accento convenevole in un infinita' di pezzi di musica moderna

Nell' ADAGIO in cui li suoni tutti esser devono lentamente sostenuti, l' archetto si adoprera' d' una punta all' altra e verra' data il piu che si potra' di connessione alle note

Adagio

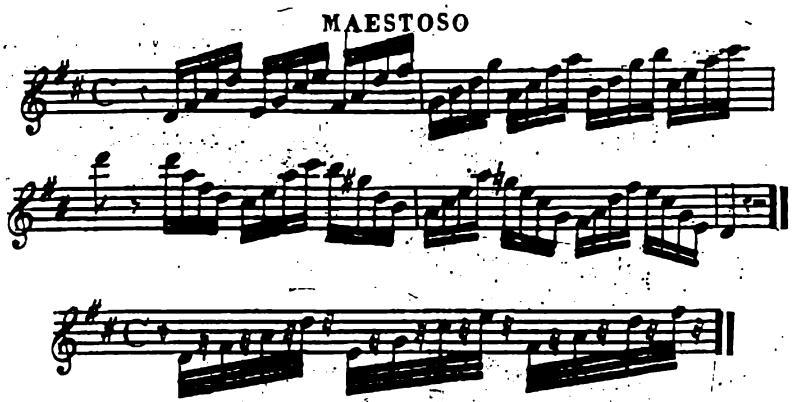
Se elle esser devono necessariamente staccate, si sosterranno tutto il tempo del loro valore colla medesima estenzione dell archetto

ADAGIO

Nell ALLEGRO MAESTOSO, o Moderato assai, in cui il colpo d'archetto esser deve piu frequente e piu deciso convien dare al distaccato il piu d'estensione possibile circa dalla meta della bacchetta affinche li suoni sieno tondi e che la corda sia messa in piena vibrazione, deesi anche tirare e spignere vivacemente l'archetto e porre tra di ogni nota una specie di picciol riposo

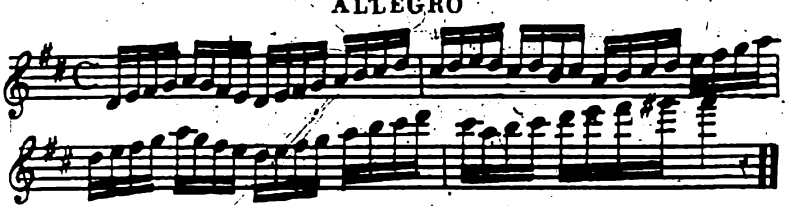
ESEMPIO . . . . . .

MAESTOSO



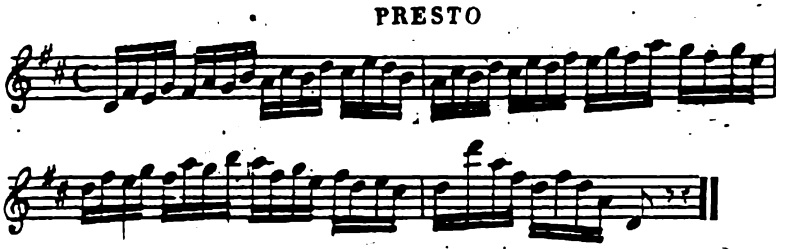
NELL' ALLEGRO l'archetto avra' meno d' estensione; S'incominciera' la nota presso a poco verso li tre quarti della bachetta e le note si eseguiranno senza separarle con riposi

ALLEGRO



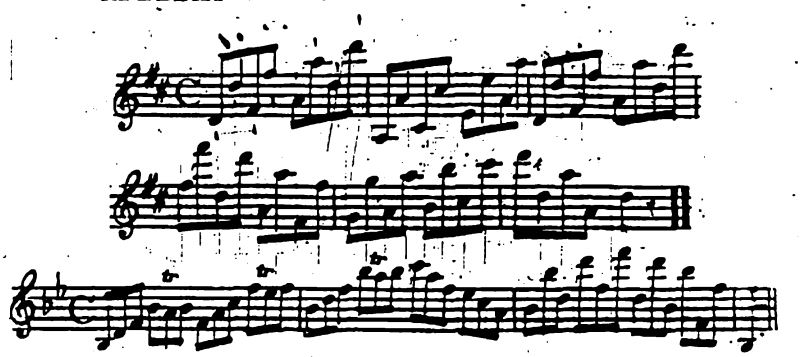
Nel presto il colpo d'archetto dovendo ancora esser piu frequente, e di maggior vivacita' si dara' minor estensione al distacato il quale si fara' medesimamente dei tre quarti dell archetto ma si avra attenzione di dargliene abbastanza affinche la corda venga ugualmente messa in vibrazione accioche' li suoni portino il piu lontano possibile, che ogni nota possa risuonare, e che si possa dare al giuoco forza, e calore

PRESTO



Piu si allungheranno quei colpi d archetti e piu essi produranno maggior effetto se vengono ben collocati; ma non bisogna portar nulla all'eccesso e cercar si deve il regolar il suo archetto secondo la sua capacita'. Si osserva del resto che questa divisione d'archetto spetta solo ai concetti e che nei passaggi di canto convien stendere, e regolar bene l archetto secondo il movimento, ed il carrattere dei pezzi

MARTELLATO

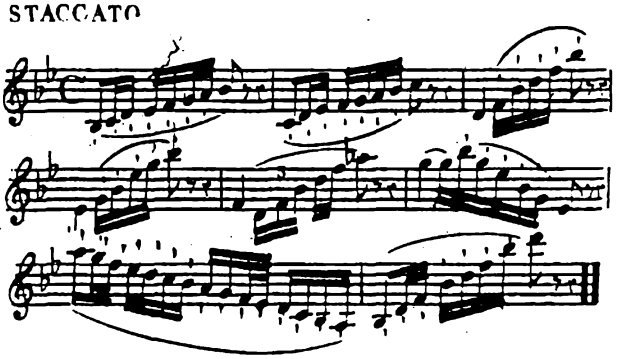


Questo colpo d'archetto fatto esser deve colla punta ed articolato con fermezza; egli serve a contrastare coi canti sostenuti; il suo effetto riesce grande quando esso viene convenevolmente collocato

Si mette anche in uso nelle Terzine

Per ben marcarlo senza durezza ne asprezza spinger conviene ogni nota soprapremendo la corda con vivacita', e dare abbastanza di estenzione all'archetto affinche il suono sia rotondo e pieno. Conviene anche che le note tutte abbiano tra di esse una perfetta uguaglianza il che si otterra' nel mettere maggior forza alla nota spinta, naturalmente piu difficile ad esser marcata che la nota tirata

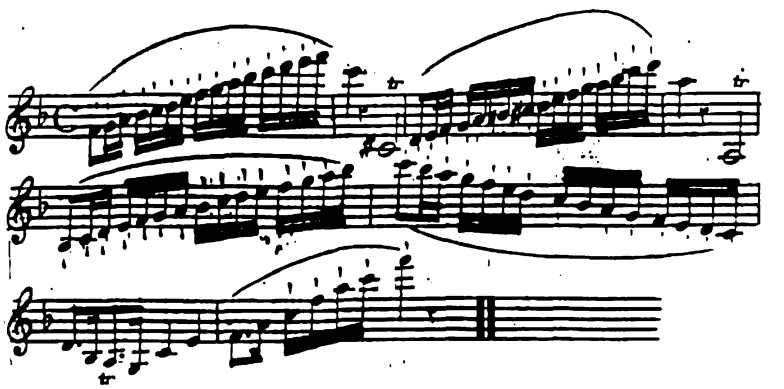
STACCATO



Lo STACCATO si fa piccando molte note col medesimo colpo d archetto. Il suo principio e lo stesso del martellato, cioe' egli deve esser fatto dalla punta senza che l archetto si scosti dalla corda, colla differenza che convien adoperar il meno d archetto possibile se si desidera articolarlo bene, e bisogna marcar con fermezza la prima ed ultima nota

Non si deve mettere alcuna rigidezza nello staccato. L' archetto deve aver del giuoco nella mano, ed il pollice deve solamente spinger un poco la bacchetta. Si giunge a farlo col travagliarlo lentamente, e col fermar l' arco ad ogni nota

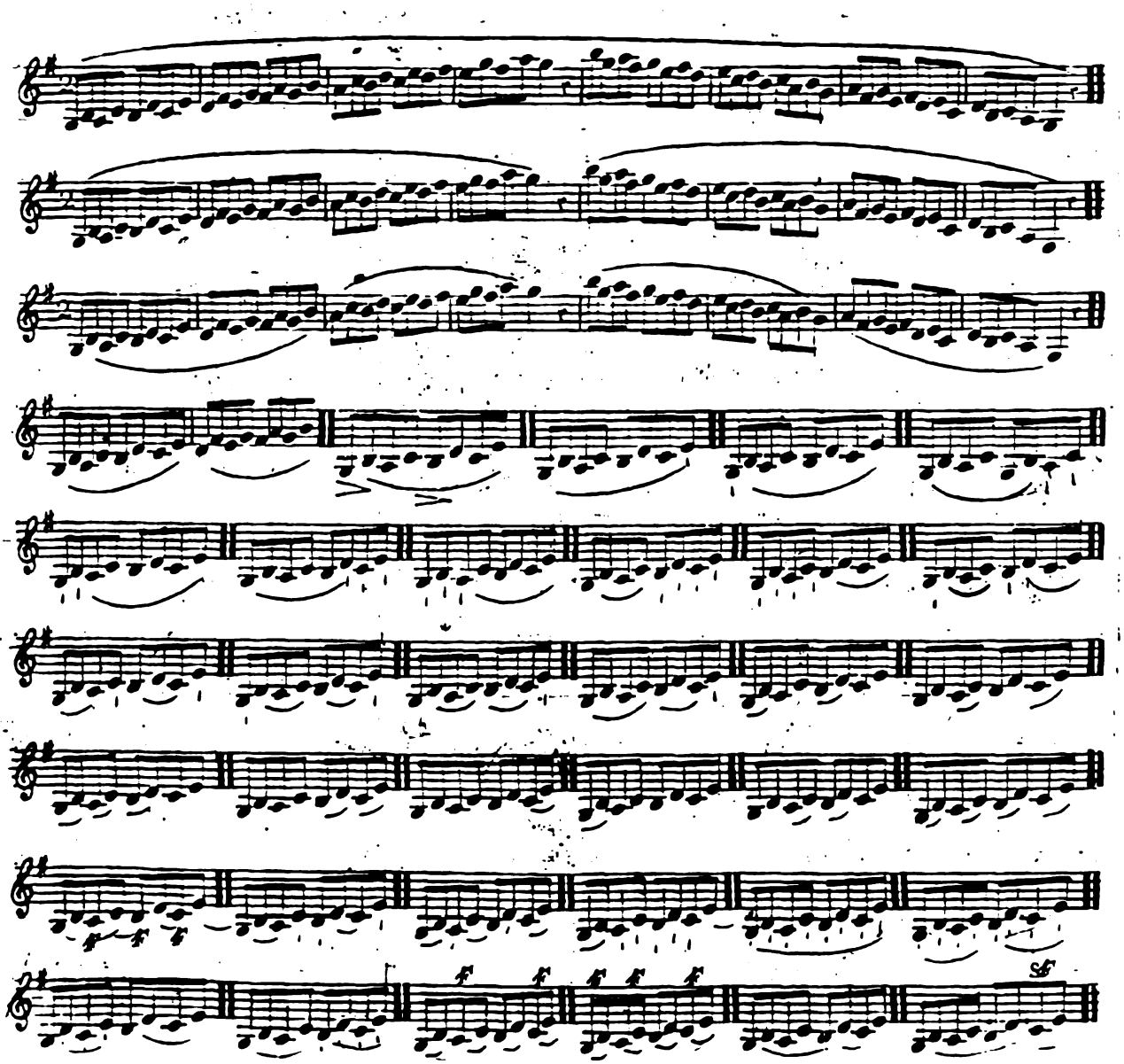
Si ottiene anche lo staccato tirando; S' incomincia allora nel mezzo dell'archetto od anche piu in alto secondo la quantita' delle note da farsi



VARIETA' DELL' ARCO

Non si è fin qui parlato delle note sostenute e delle note staccate le une dalle altre; ma oltre dell' esser indispensabile il legar le note tra di esse se cantar si vuole sull'instrumento, esistono certi passaggi i quali ricevono dalla varietà dei colpi d'archetto una espressione ed un carrattere che non avrebbero senza di questo mezzo, di cui abusar non si deve perche non sarebbe allora che stancar l'orecchio e nuocerebbe alla vera espressione la quale sempre sa maneggiar gli effetti

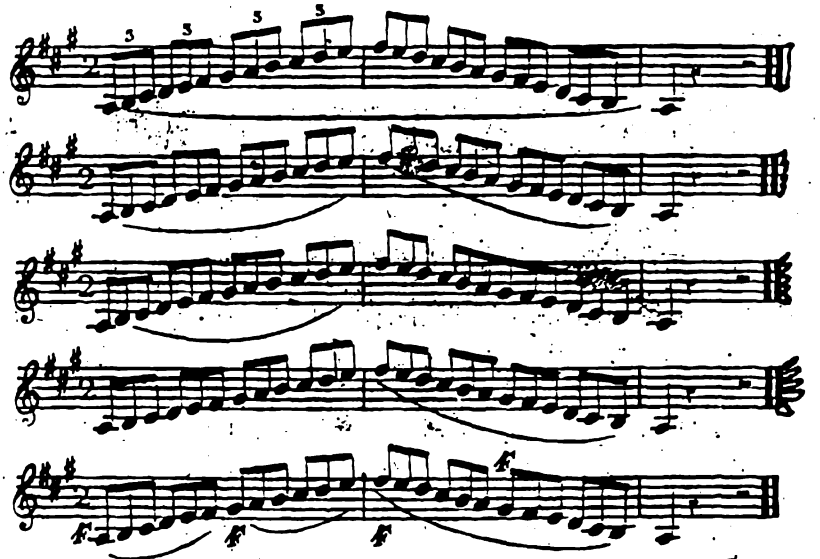
COLPI VARIATI D' ARCO

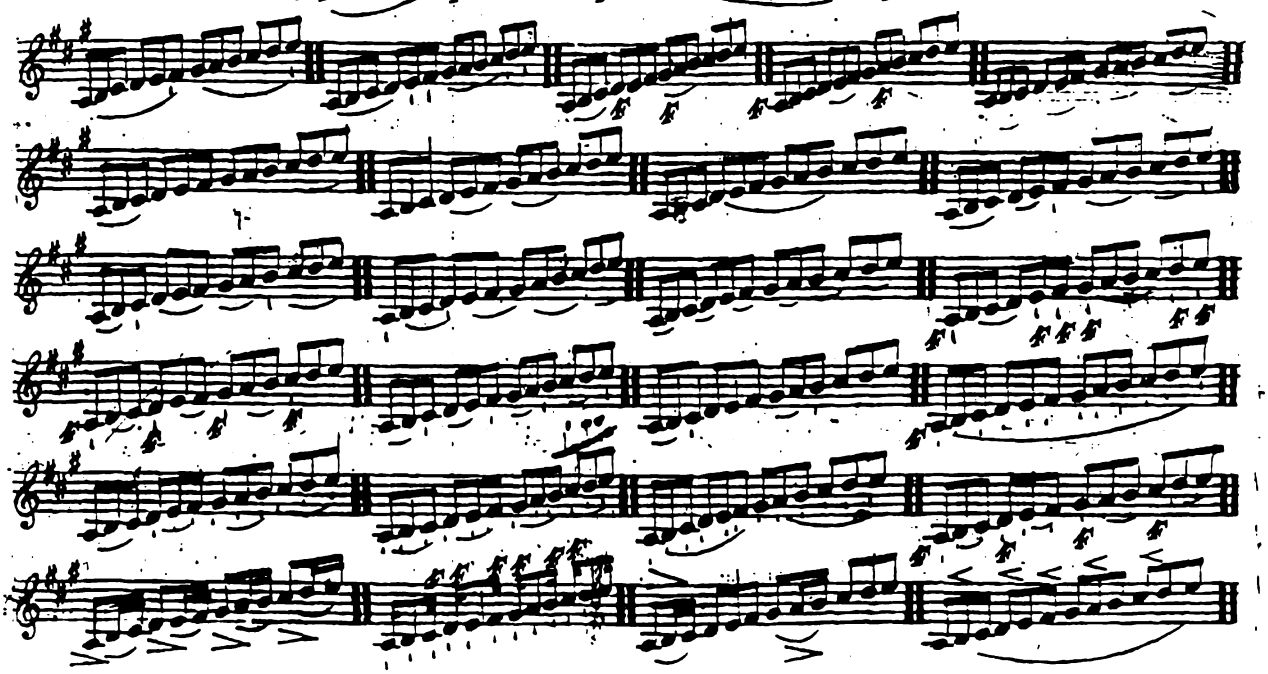


SEGUITO

de' colpi variati d' Arco

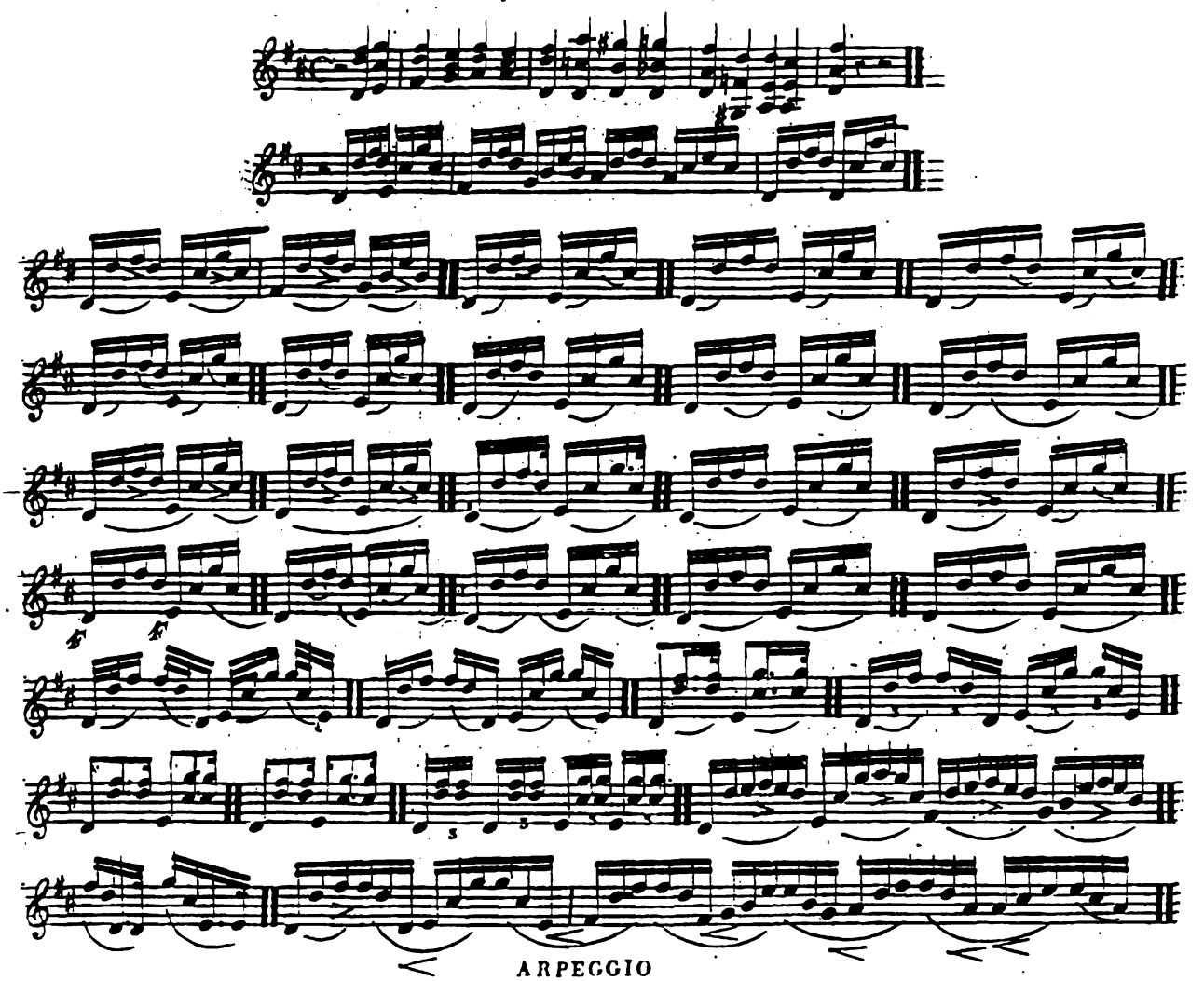
TERZINE





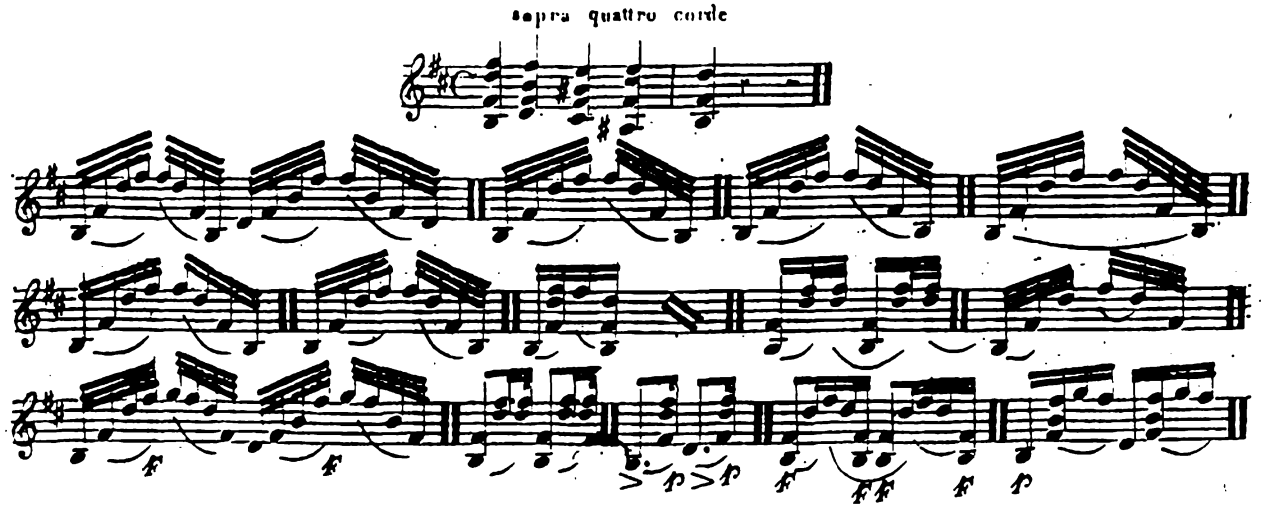
ARPEGGIO

sopra tre corde



ARPEGGIO

sopra quattro corde

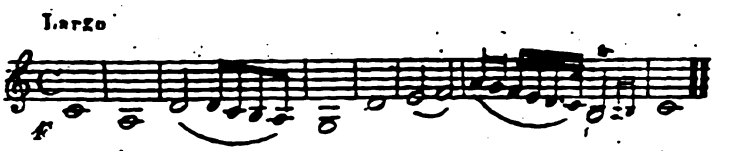


SUONO

Si distingue nel suono d'un Istrumento la qualita od il risuono, ed il grado di forza
Il piu bel risuono e quello che allo splendore riunisce la dolcezza [1] Piu innanzi si vedra come quello
Violino possede questo vantaggio
Conviene dunque applicarsi a conservargliclo cavando suoni pieni e dolci, e nel dar loro forza e rotondezza
Il suono viene prodotto sopra il Violino dalla maniera con cui l'archetto mette le corde in vibrazione:
Si e veduto che bisognava aver gran cura di tirarlo sempre nel medesimo senso sopra le corde
La purita del suono ne dipende, La giustezza contribuisce anche molto a questa purezza in cio che
una nota toccata perfettamente giusta ne fa risuonare delle altre che le sono consonanti. [2]
Per ottenere tutto cio che spetta al meccanismo del suono convien esercitarsi I° a sostenerlo con forza
2° a cavar un suono debole e regolato 3° a crescere, diminuire, e modificare il suono

SUONI SOSTENUTI FORTI

Il suono SOSTENUTO deve essere ugualmente forte d'una estremita all'altra dell' archetto. Per conservare quest' uguaglianza bisogna aumentare di forza a misura che si avvicina dalla punta dell'archetto la quale è naturalmente piu debole stringerla bachet = ta con tutte le dita massimamente col pollice
Se si appoggia l'indice senza contrabilanciar la sua forza col mezzo del pollice si schiac = ciera la corda, e non si potra cavar un Suo ono puro
Bisogna in seguito alleggerire l'archetto al= le due estremita e far succedere con destrezza il colpo d archetto spinto a quello che si viene di cavare di maniera tale che questo cangiamento si faccia senza interruzio= ne, e senza la menoma scossa



I Principj che si danno per la maniera di regolar la respirazione nel canto so= no applicabili a quella con cui bisogna servirsi dell archetto

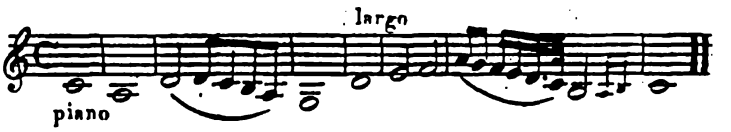
[1] Rousseau Diz di Musica
[2] Sistema di Tartini Diz di Musica di Rousseau

Egli fa le veci della respirazione, da lui devono esser marcati i riposi e mezzi riposi, ed in cio consiste principalmente l'arte di cadenzare: Per ben suonare, diceva Tartini, bisogna cantar bene

Egli è buono di osservare alla sfuggita, che quel principio cosi vero cosi giusto in generale, e che bisogna applicarsi a seguire, non è punto applicabile a certi concetti che tengono al genio dell'instrumento, che servono a contrastare con li passaggi di canto, e li quali formano un genere d'espressione che la voce non sopporta

SUONI SOSTENUTI PIANO

Si fara lo stesso esercizio sopra le scale o sopra il seguente passaggio sostenendo leggiermente l'archetto sopra la corda nell'incominciar la nota, ed abbandonandolo a misura che si avvicinera' della punta



SUONI CRESCIUTI DIMINUITI GRADUATI

SUONI DIMINUITI

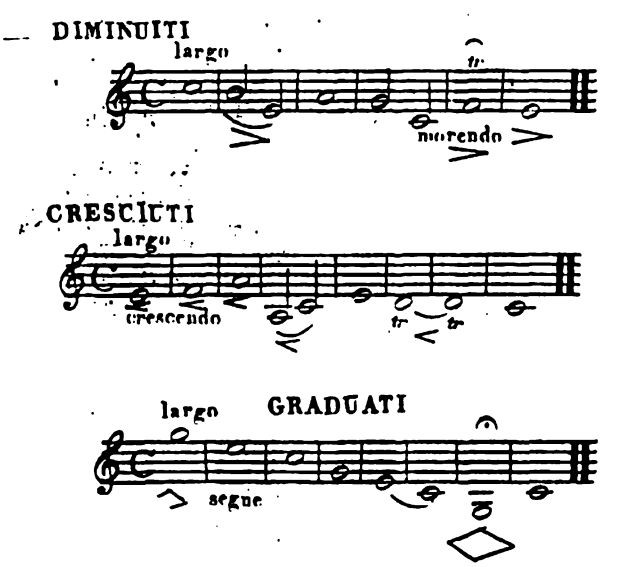
Si incominciera' con molta forza e si diminuera' a poco a poco la forza del suono nell'avvicinarsi alla punta

SUONI CRESCIUTI

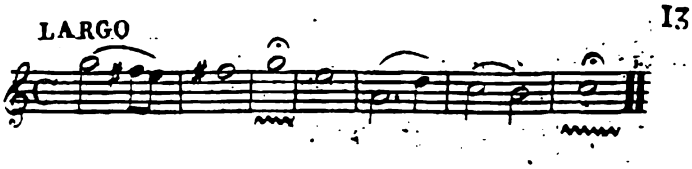
Si aumentera' a poco a poco la forza del suono avvicinandosi alla punta di modo che il crescendo sia insensibile

SUONI GRADUATI

Bisogna nei suoni graduati cominciar molto piano, aumentar insensibilmente la forza del suono insino alla meta' dell'archetto da dove si diminuera' il suono per grado. Si possono graduar i suoni d'un altra maniera facendo fare una specie

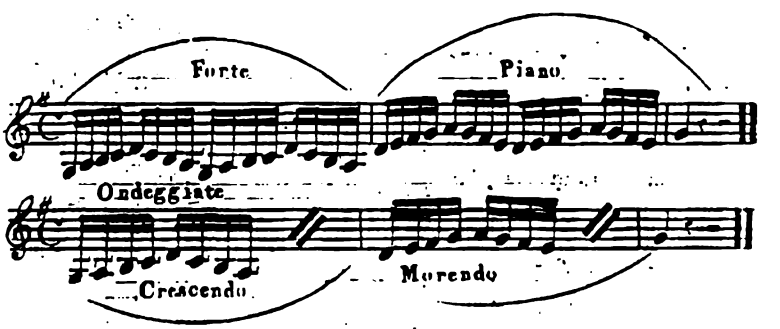


d'ondulazione all'archetto; cio si mette in uso talvolta nelle tenute e nelle cadenze ma si deve raramente far uso di questa maniera di graduar i suoni: il Compositore l'indica con questo segno ~~~



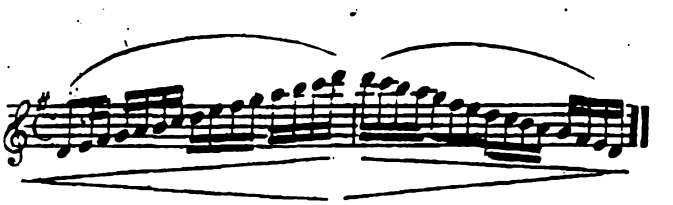
GRADI'ATI

Le gradazioni che si mettono nel suono sono quelle che producono i piu belli effetti nella musica, esse sono per la melodia cio che possono essere il chiar oscuro ed il giuoco della luce per la pittura Non si saprebbe troppo raccomandar agli allievi l'osservare le gradazioni con una scrupolosa esattezza, lo studio dei suoni graduati dara' ai medemi i necessari mezzi onde pervenirvi; quel solo studio puo renderli padroni del loro archetto, formare la loro qualita' di suono, darli della tenuta della larghezza nel giuoco, e tutto cio in somma che fa di bisogno perche il meccanismo del Violino ubbidir possa ai moti dell animo



Si possono applicar a molte note ed anche a delle frasi intiere e a dei pezzi intieri i principij che si viene di esporre

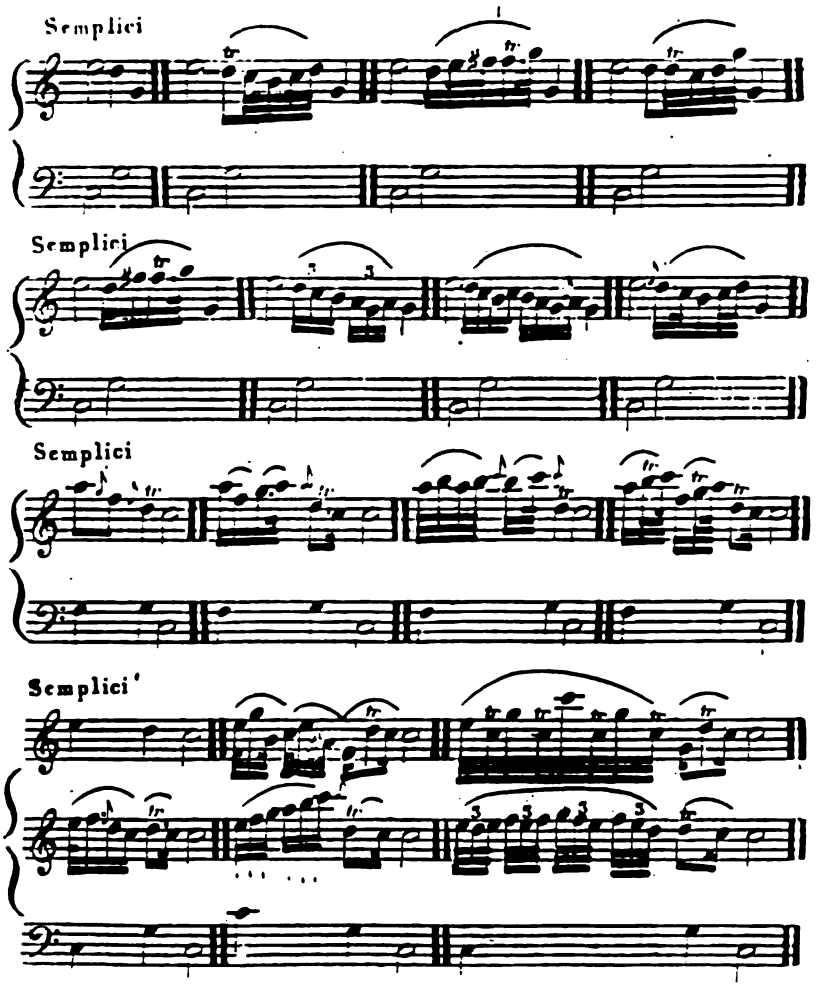
Le stesse gradazioni si mettono nei colpi d archetto variati



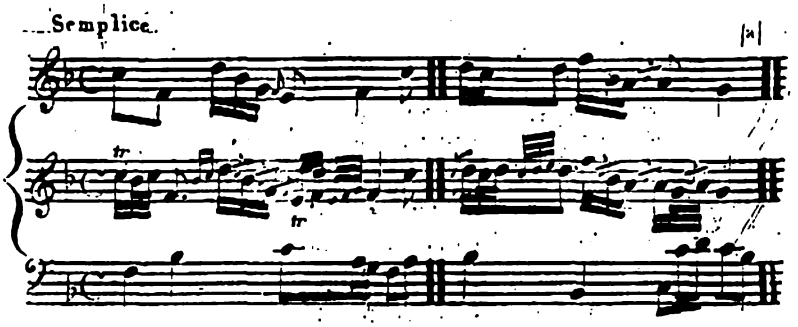
Una regola generale la quale non si deve trascurare c'insegna che per tutti i passaggi che vanno dal grave all acuto bisogna crescere la forza del suono e diminuirlo per quelli che dall acuto vanno al grave questa e una legge di rigore nel canto e che abbiamo estratta dal metodo del canto stesso

ORNAMENTI

Gli ornamenti od abbellimenti sono molte note di gusto che si aggiungono nell esecuzione per variar un canto spesso ripetuto o per adornare passaggi troppo semplici le quali l'autore istesso ha sovente fatto nell intenzione di dar carriera al gusto del cantante Eccone alcuni esempi estratti da un trattato degli ornamenti della Musica del Celebre Tartini questi esempj potranno dare un idea della varieta che si puo mettere nella maniera di ornare una frase ovvero una cadenza e nell istesso tempo della ritenutezza che convien avere nel far uso di quegli ornamenti in cui cosi facilmente si marca contro l armonia ed il buon gusto



Il Rousseau Dic. di Musica articol: Broderie



L'immaginazione inventa gli ornamenti, ma il buon gusto li restringe, li da la forma e l'espressione convenevoli, ed anche li esclude intieramente in tutti i pezzi ove il soggetto della composizione e le sue parti un oggetto presentano od un sentimento particolare il quale non può venir alterato in verun modo, ed il quale deve essere espresso qual e' [illegible]

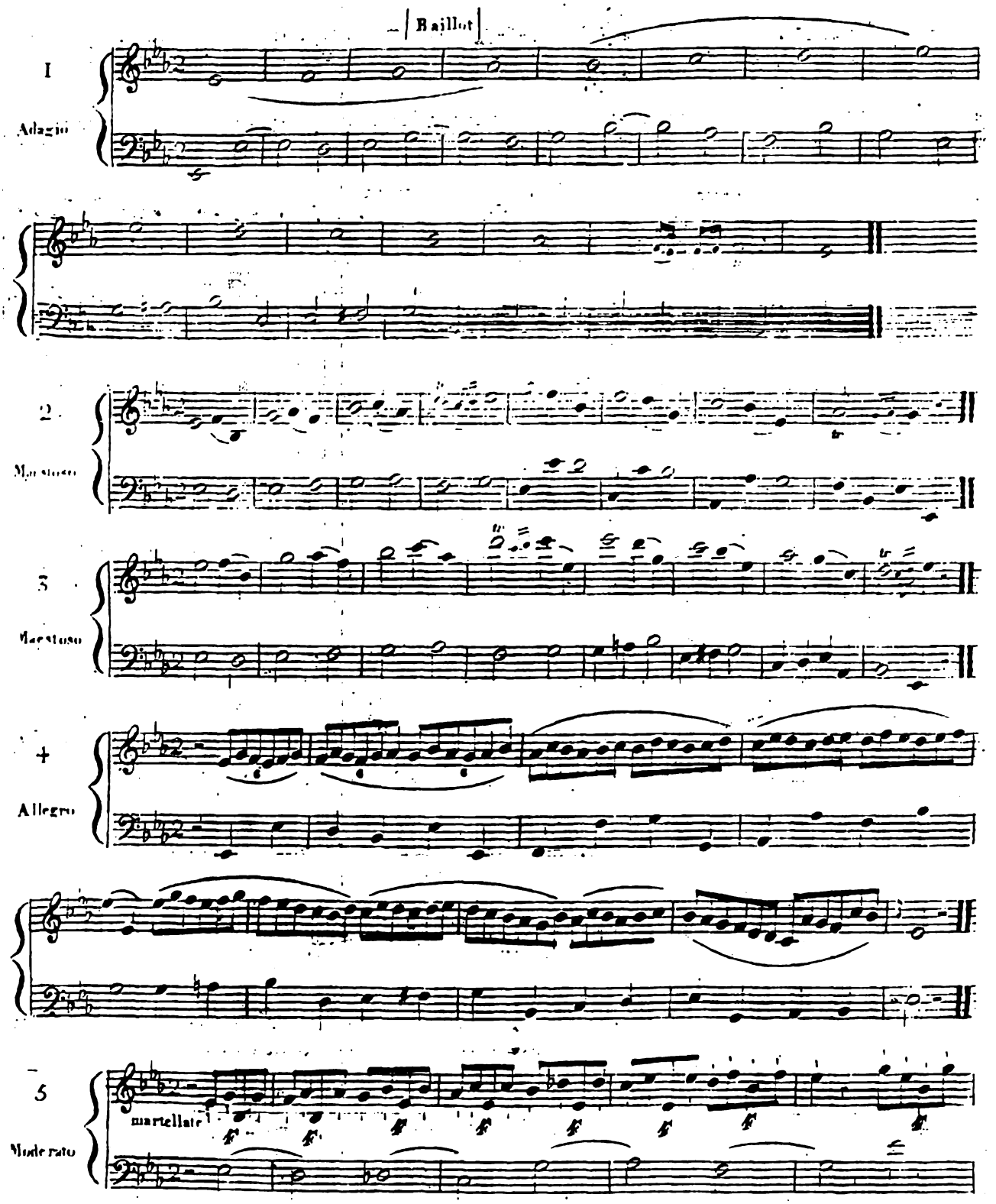
Non basta l'aver riguardo al luogo ove conviene mettere gli ornamenti, si deve anche evitare il moltiplicarli, la quantità [illegible] medemi nuoce alla vera espressione, sfigura la melodia e finisce col diventare monotona. Non viene messo in uso sovente che per supplire al difetto di sensibilità o nell'intenzione di aumentare la vaghezza dell'esecuzione, ma ciò e' errore. Il semplice solo e' bello e commovente; bisogna che l'espressione sia abbellita dalle grazie ma non da esse oscurata. Il buon gusto vuole che si faccia uso degli ornamenti con prudenza e sopratutto che si estragano [illegible] la natura istessa dell'espressione del canto.

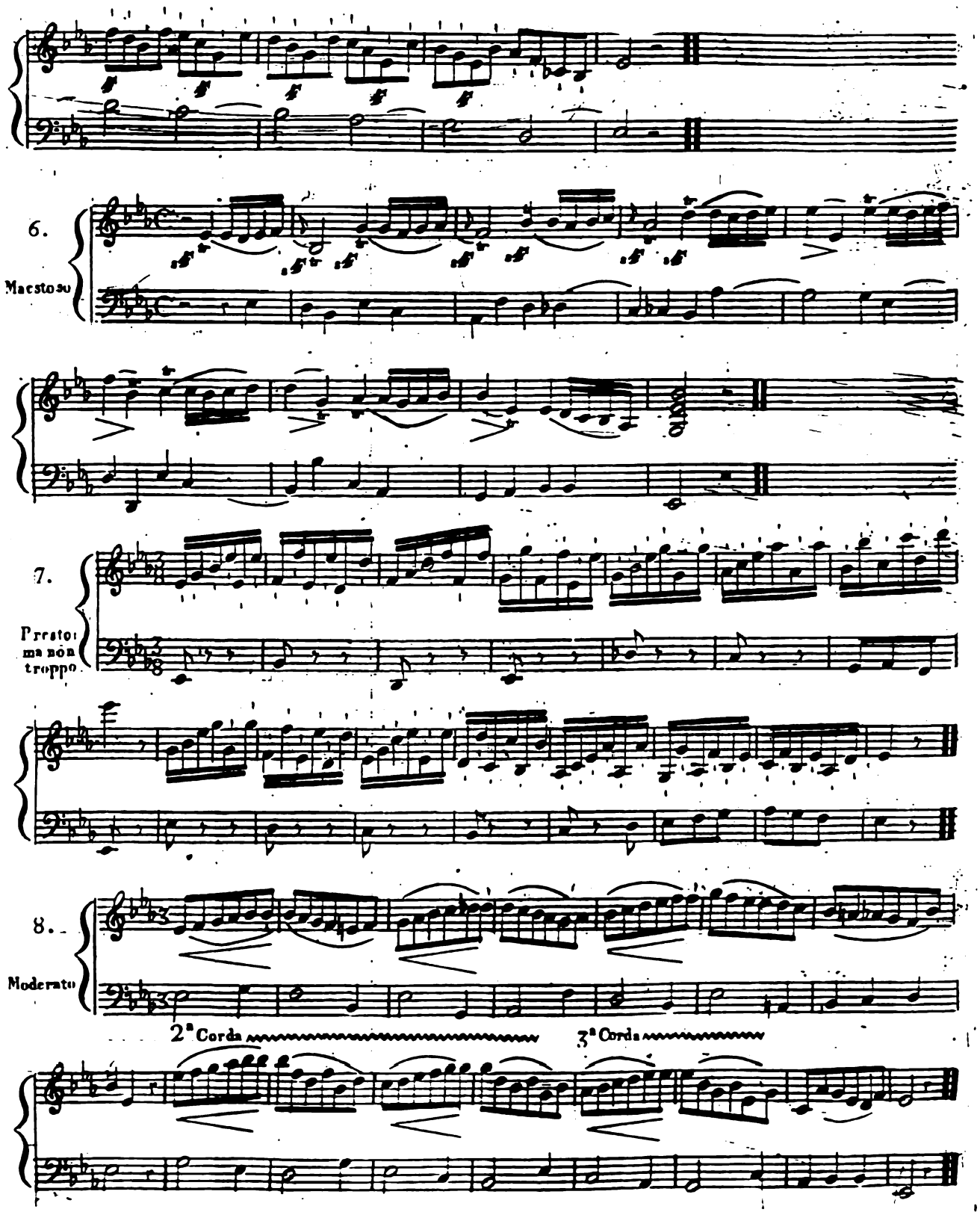
[1] Tartini istessa opera

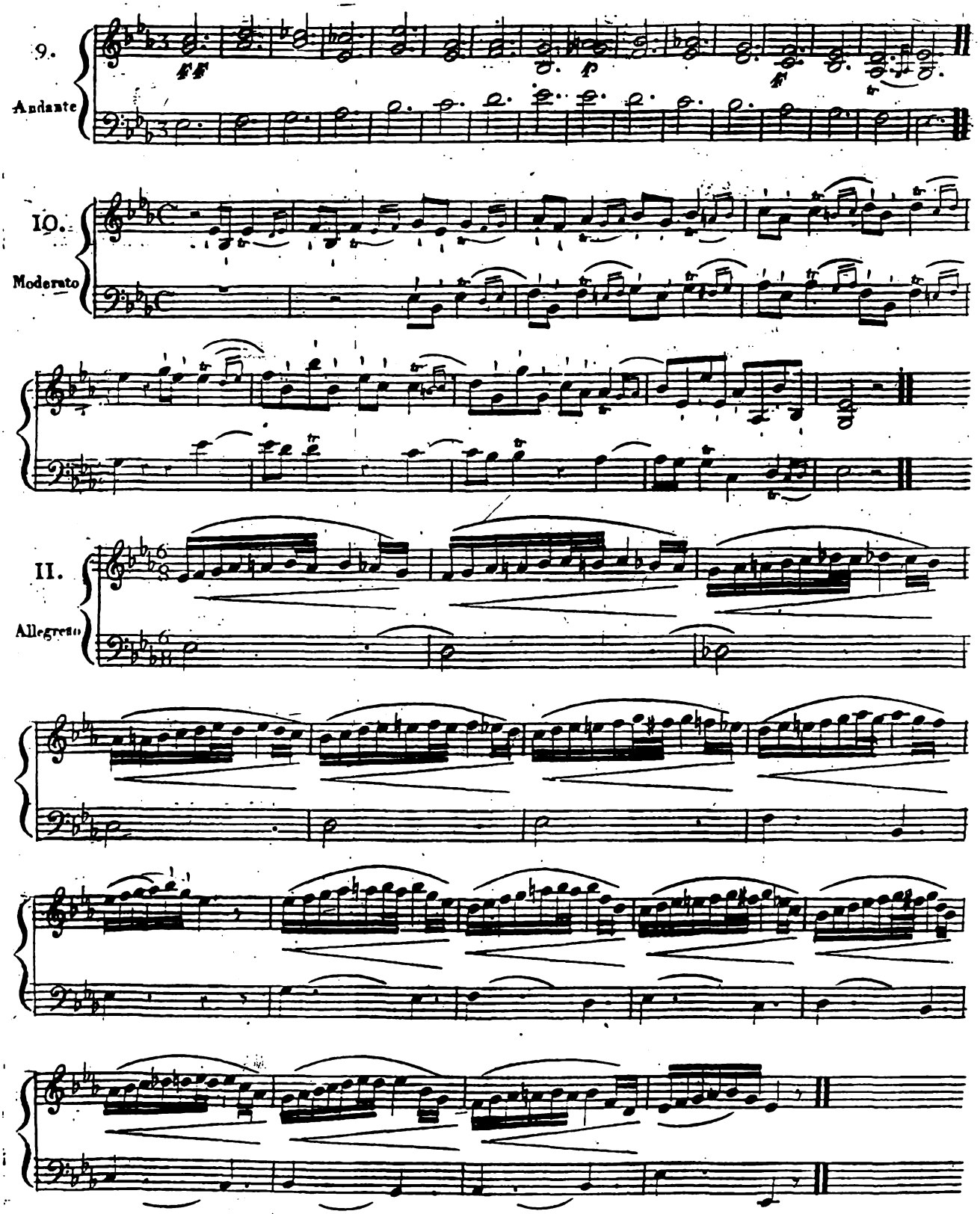
[illegible] Si troverà questo [illegible] ornato di diecisette diverse [illegible] da Tartini nell'[illegible] Violino di G. B. CARTIER

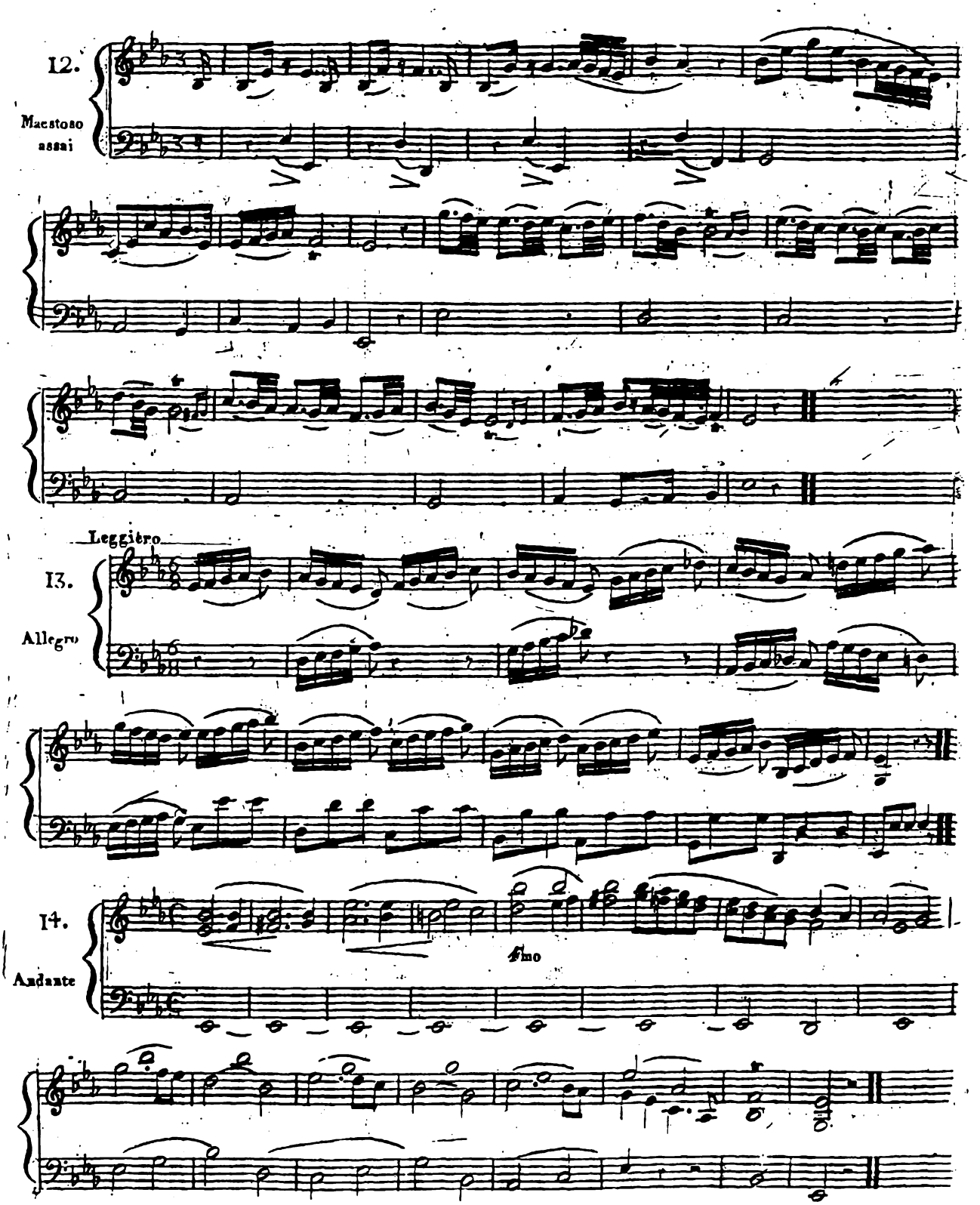
50. STUDJ SOPRA LA SCALA

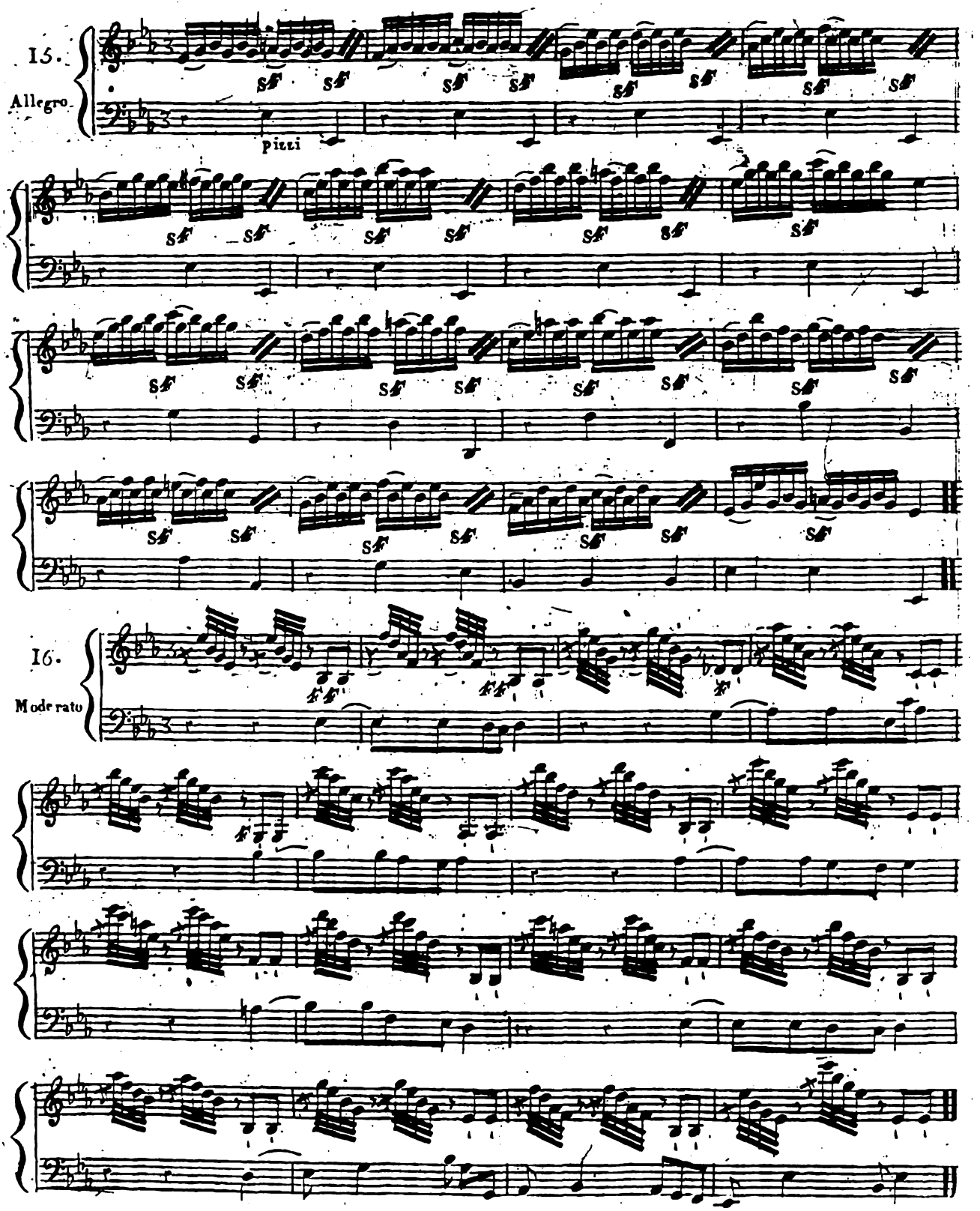
Baillot

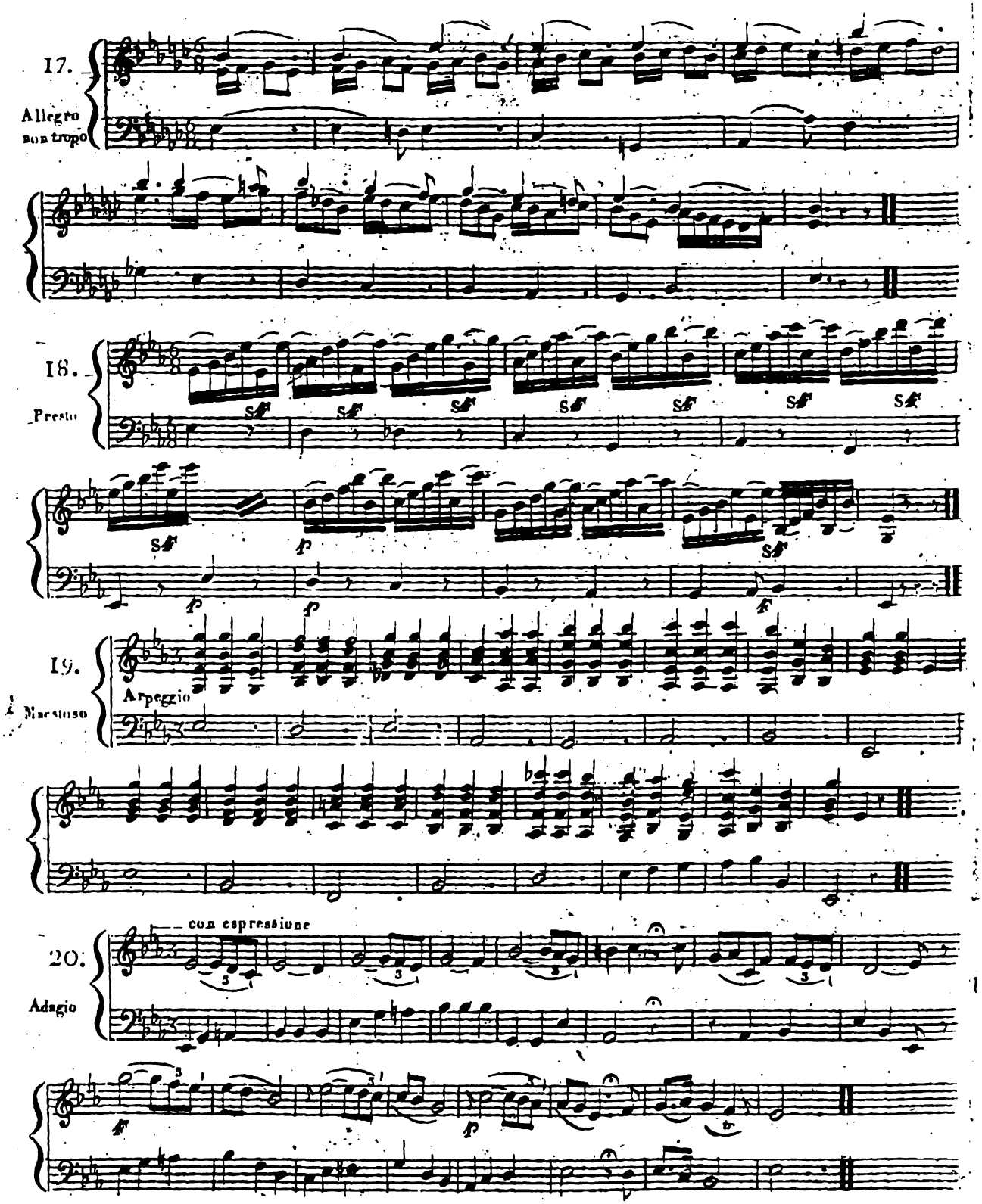


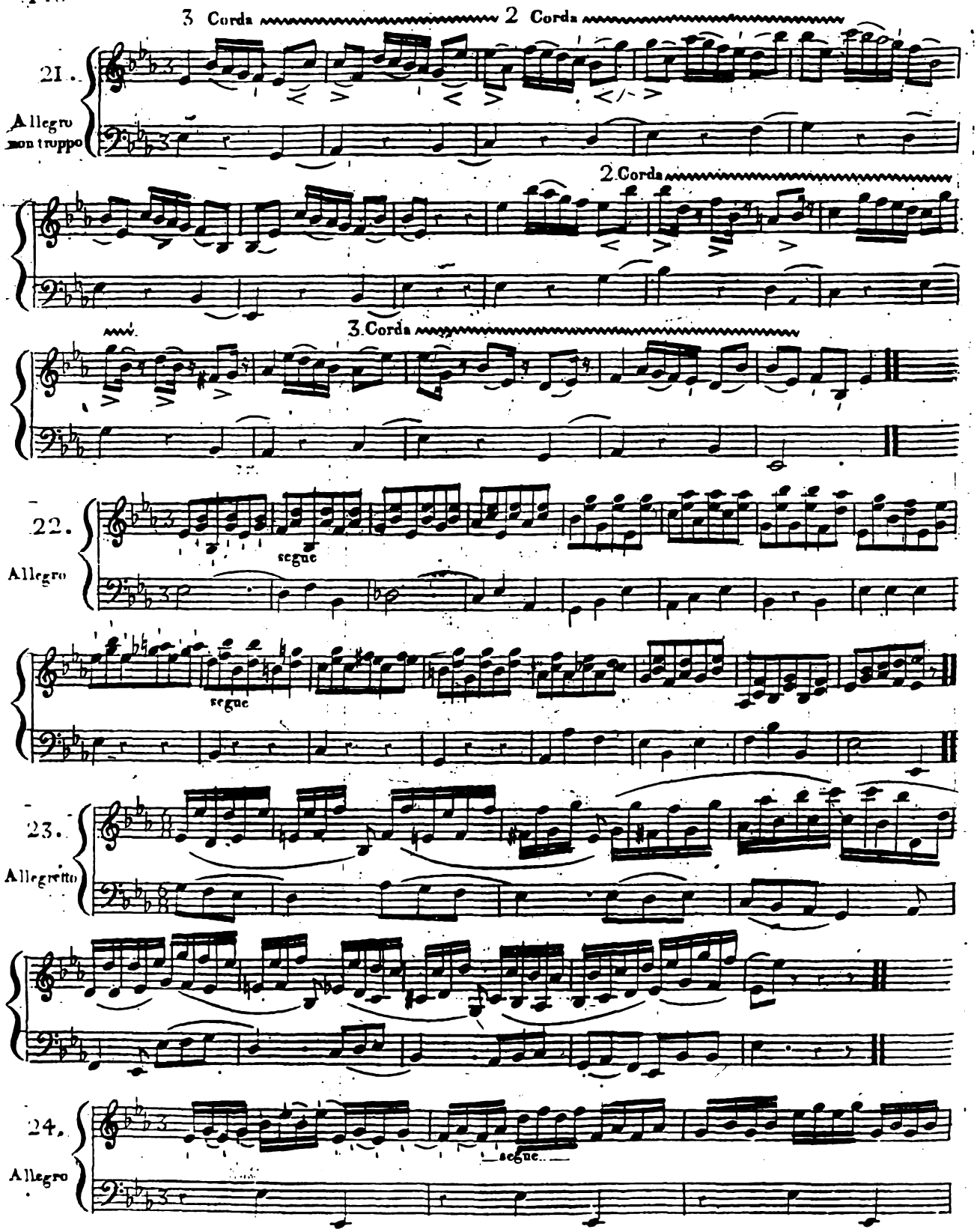

6.
Maestoso
7.
Presto
ma non
troppo
8.
Moderato
2ª Corda
3ª Corda

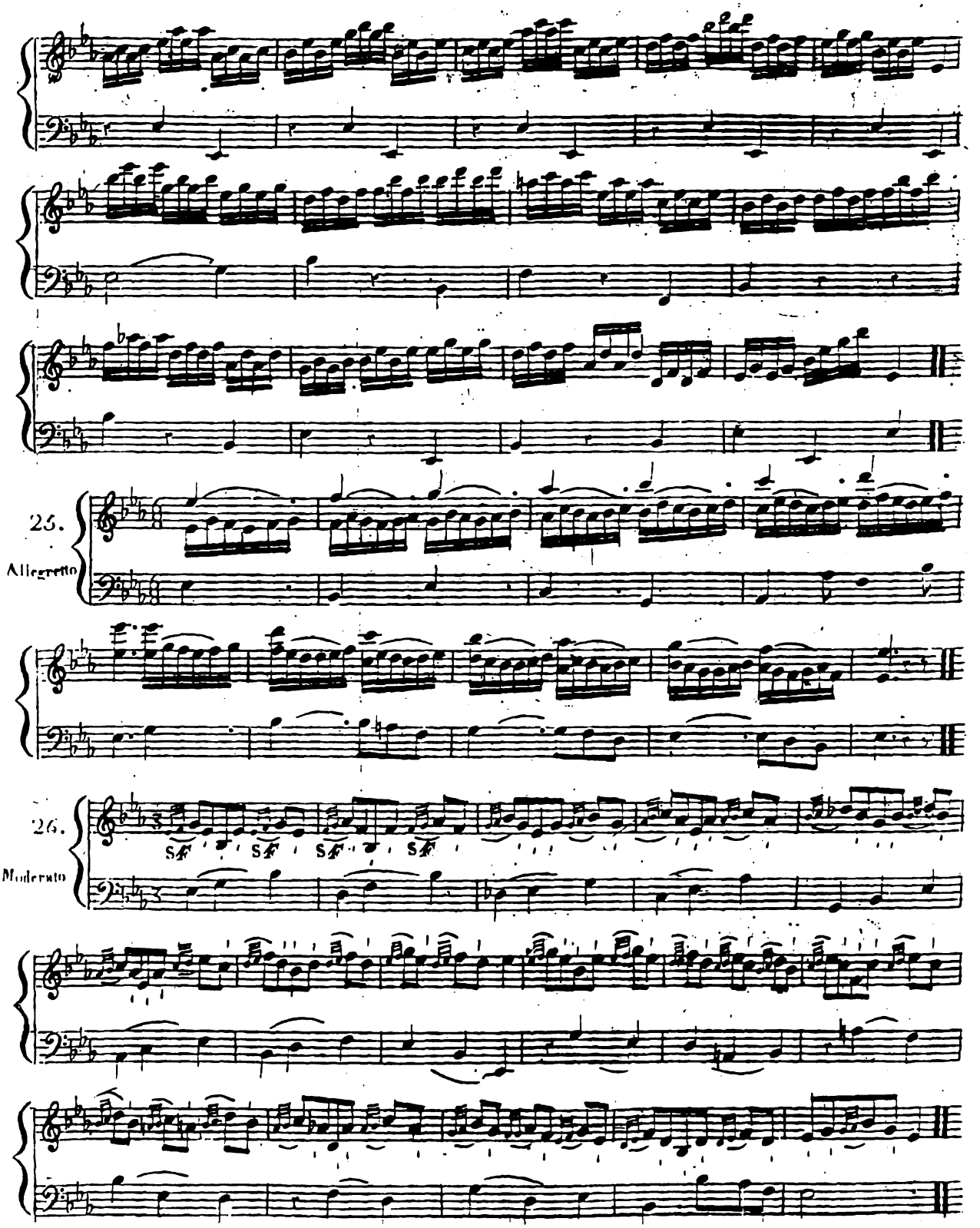

9.
Andante
ff
p
f
10.
Moderato
11.
Allegretto

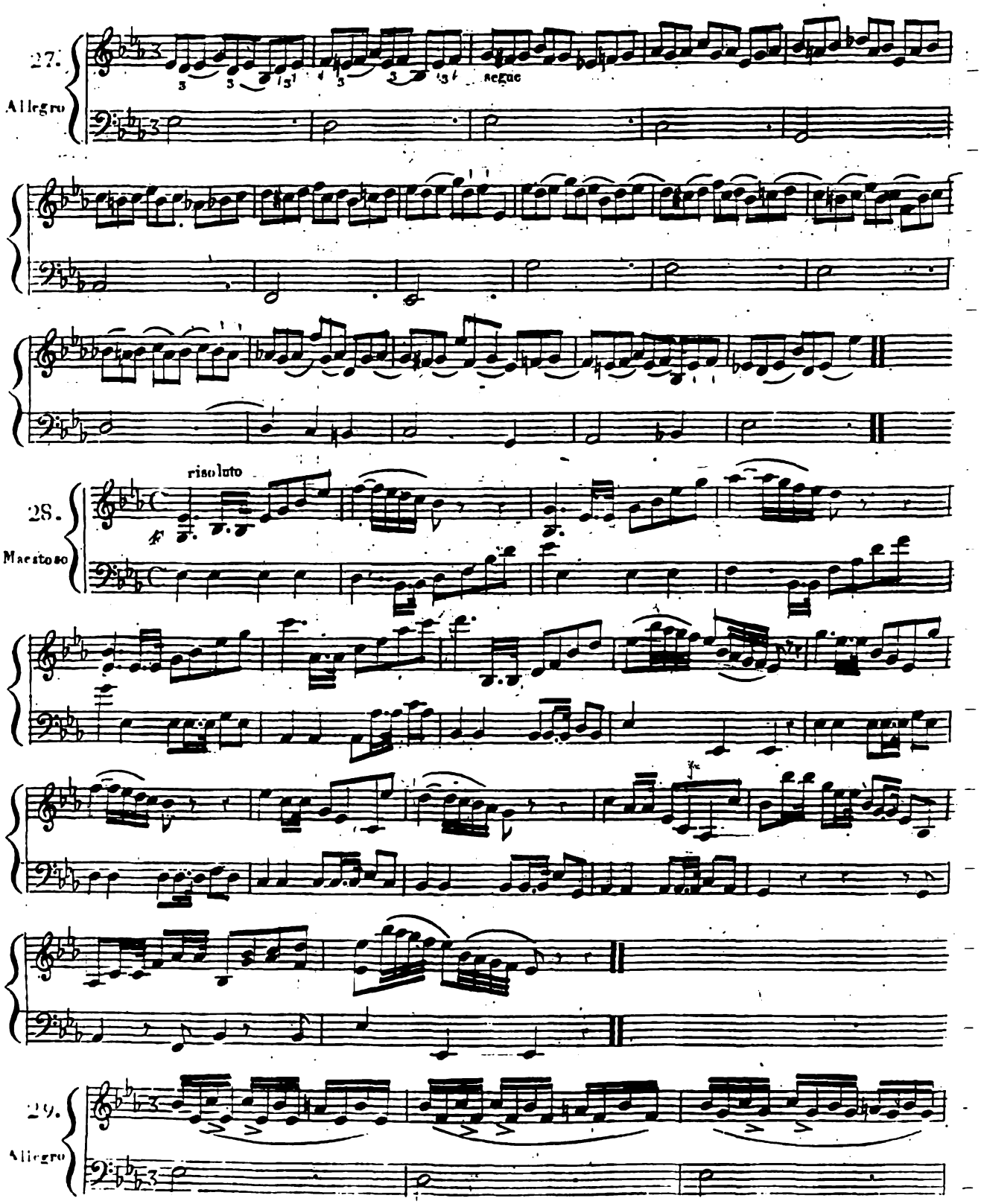

12.
Maestoso assai
Leggiero
13.
Allegro
14.
Andante
fmo

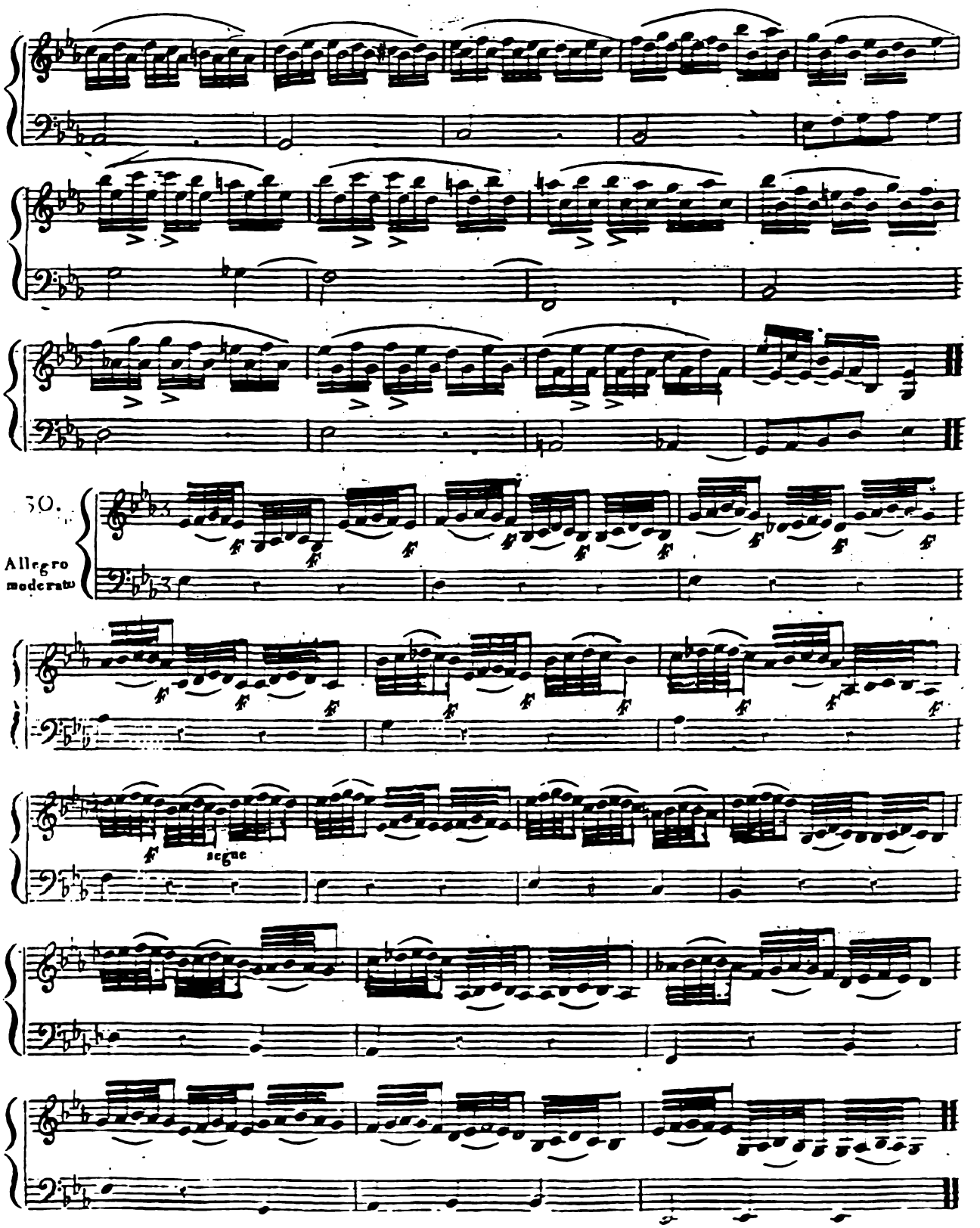

15.
Allegro
pizzi
16.
Moderato

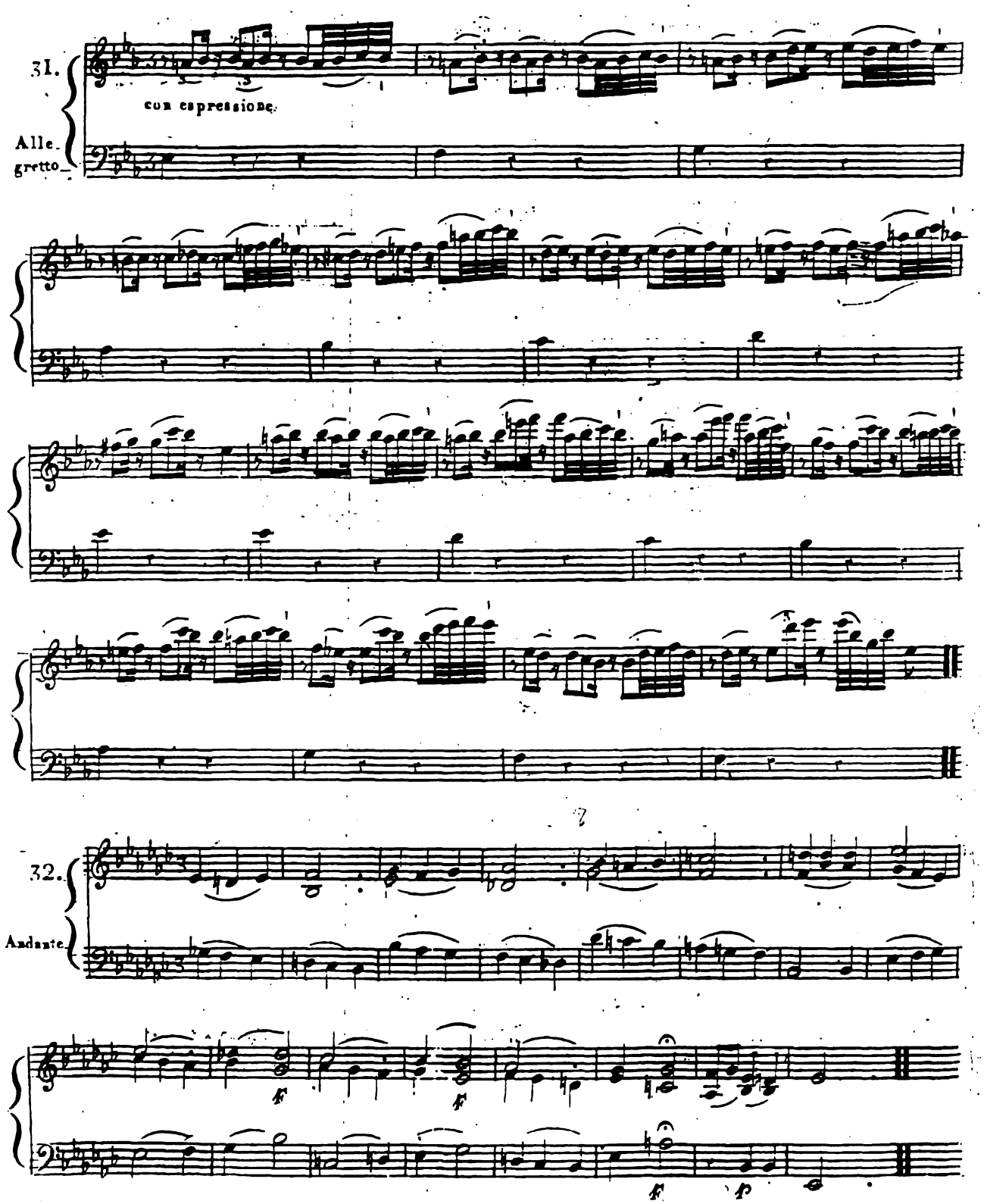

17.
Allegro non troppo
18.
Presto
19.
Arpeggio
Maestoso
con espressione
20.
Adagio

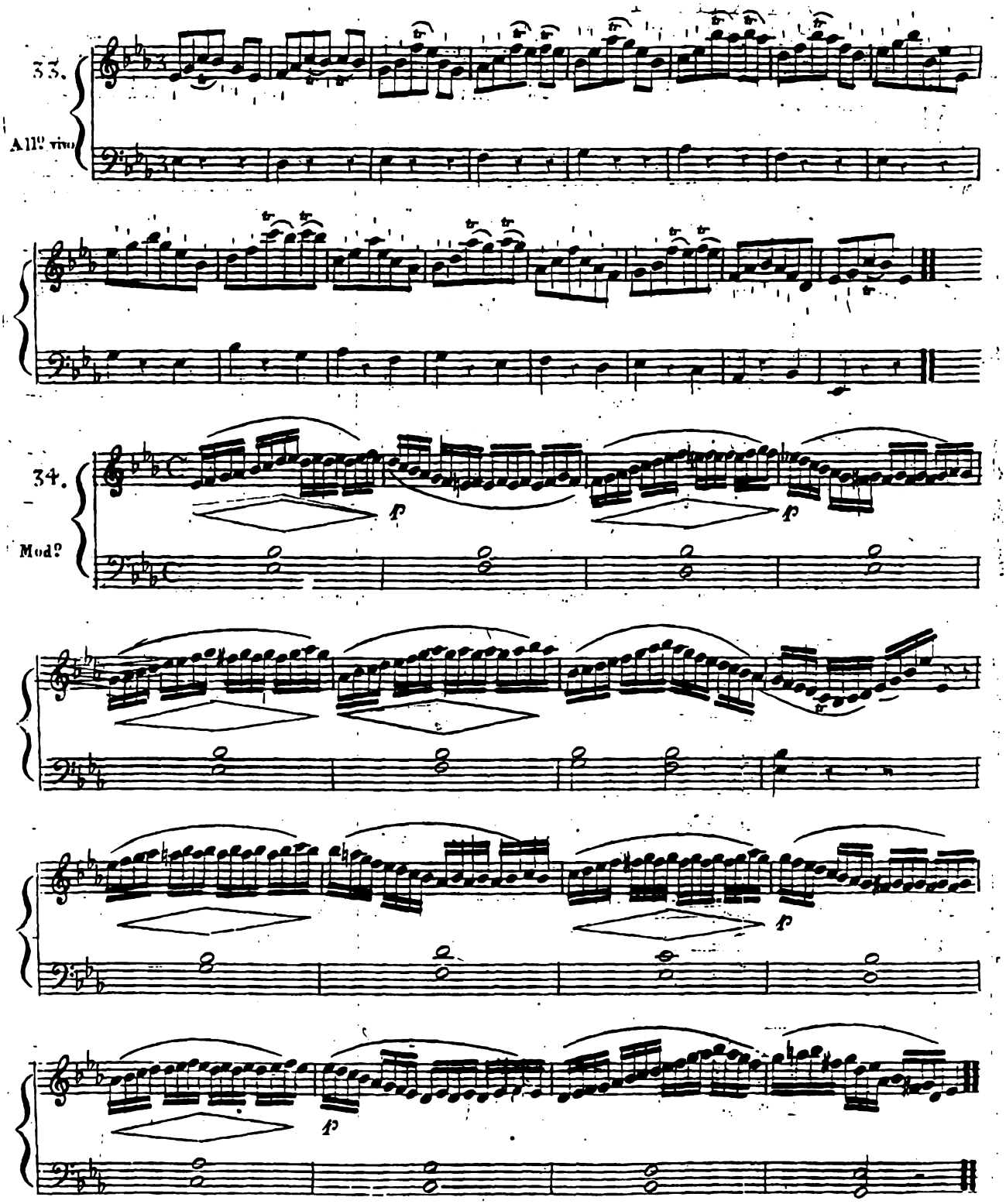

3 Corda
2 Corda
21.
Allegro non troppo
2 Corda
3 Corda
22.
Allegro
segue
segue
23.
Allegretto
24.
Allegro
segue

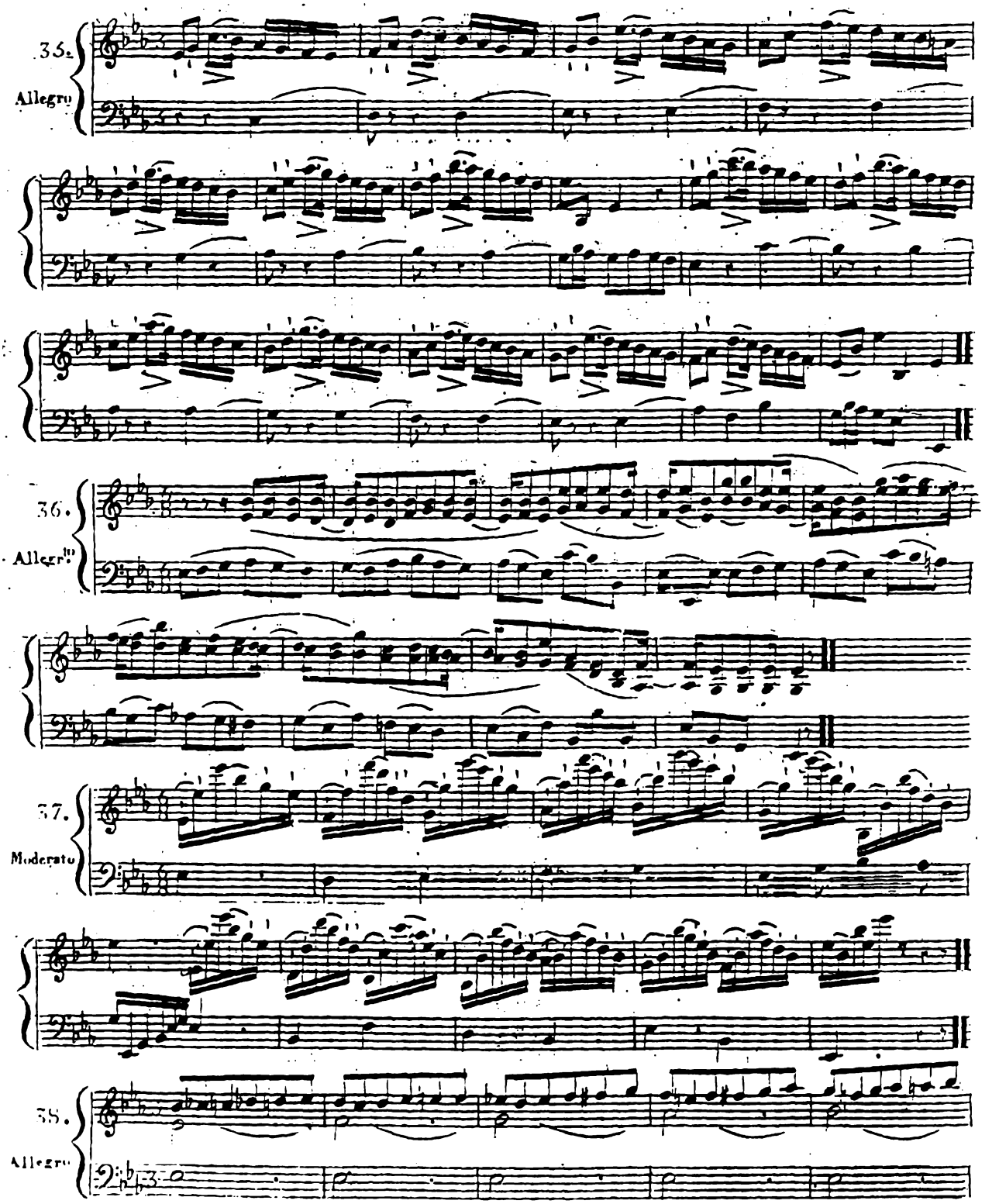

25.
Allegretto
26.
Moderato

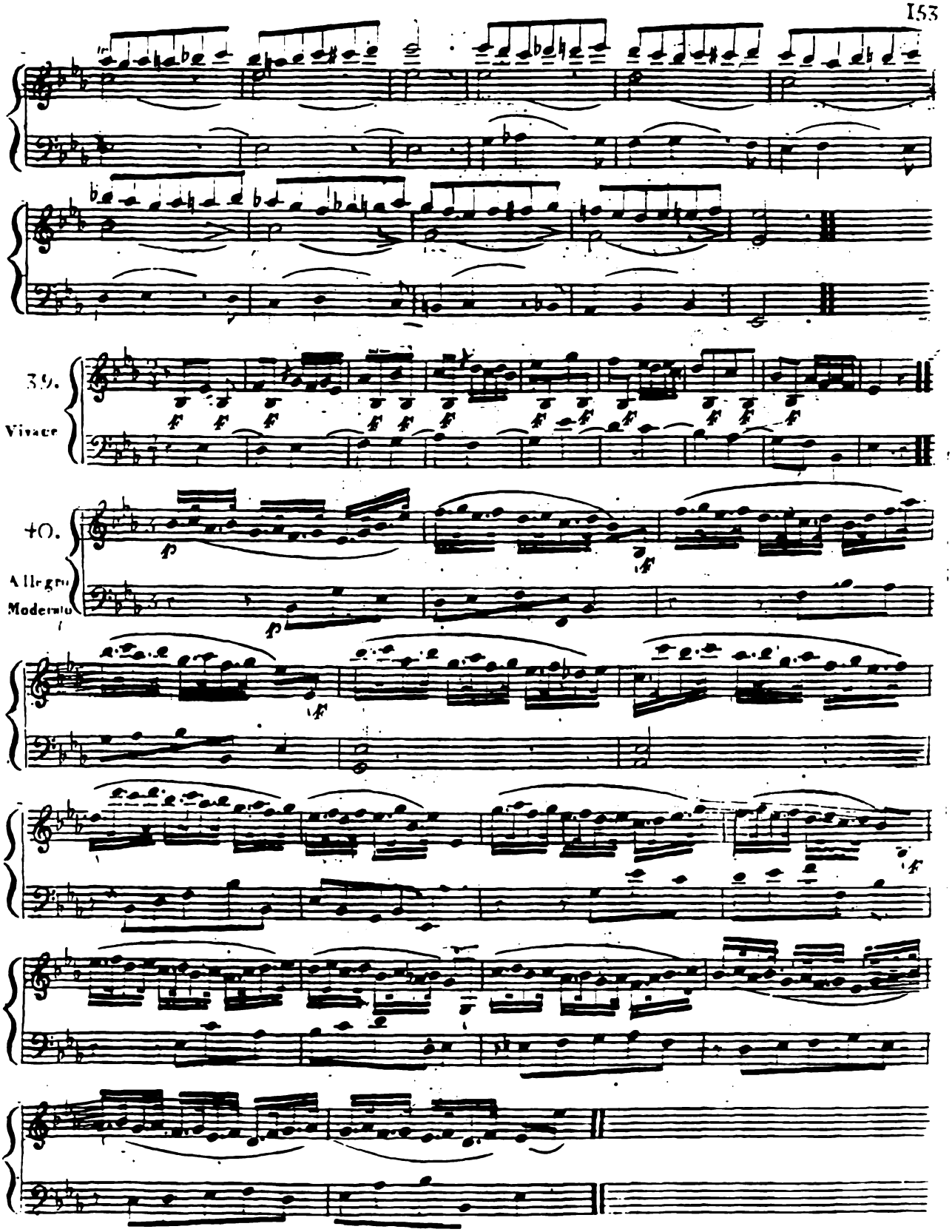

27.
Allegro
segue
risoluto
28.
Maestoso
29.
Allegro

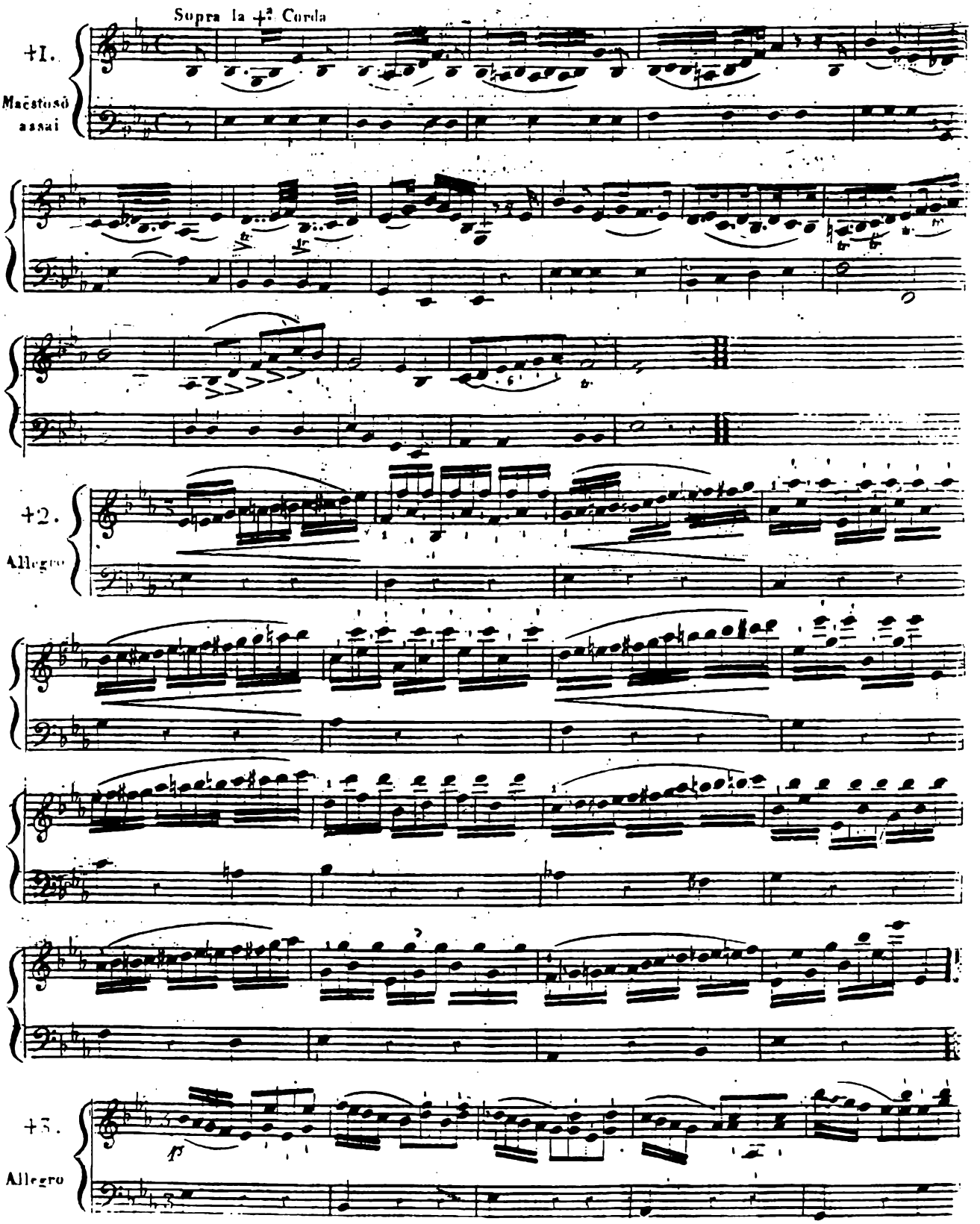

30.
Allegro moderato
segue

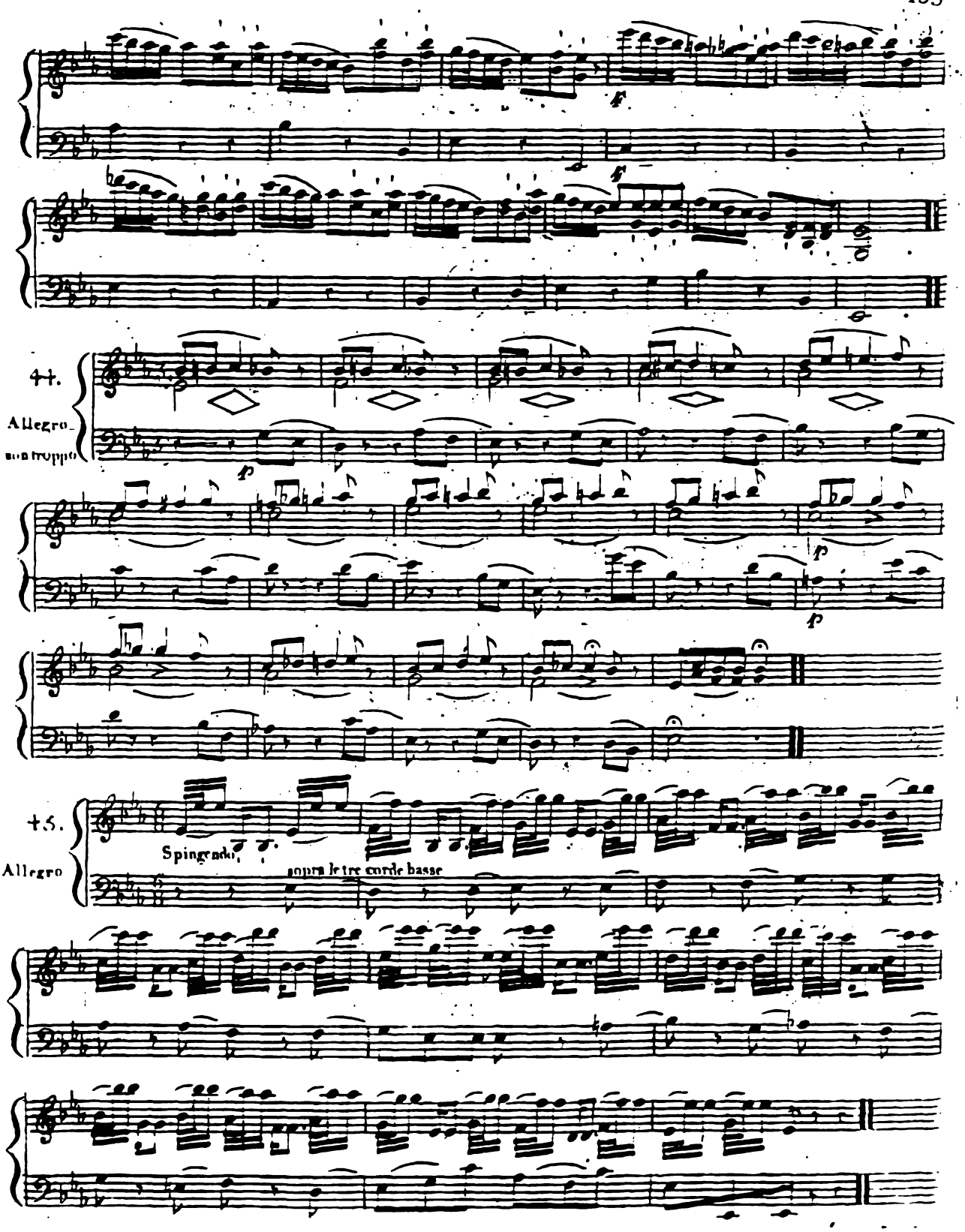

31.
cun espressione.
Alle-
gretto
32.
Andante.

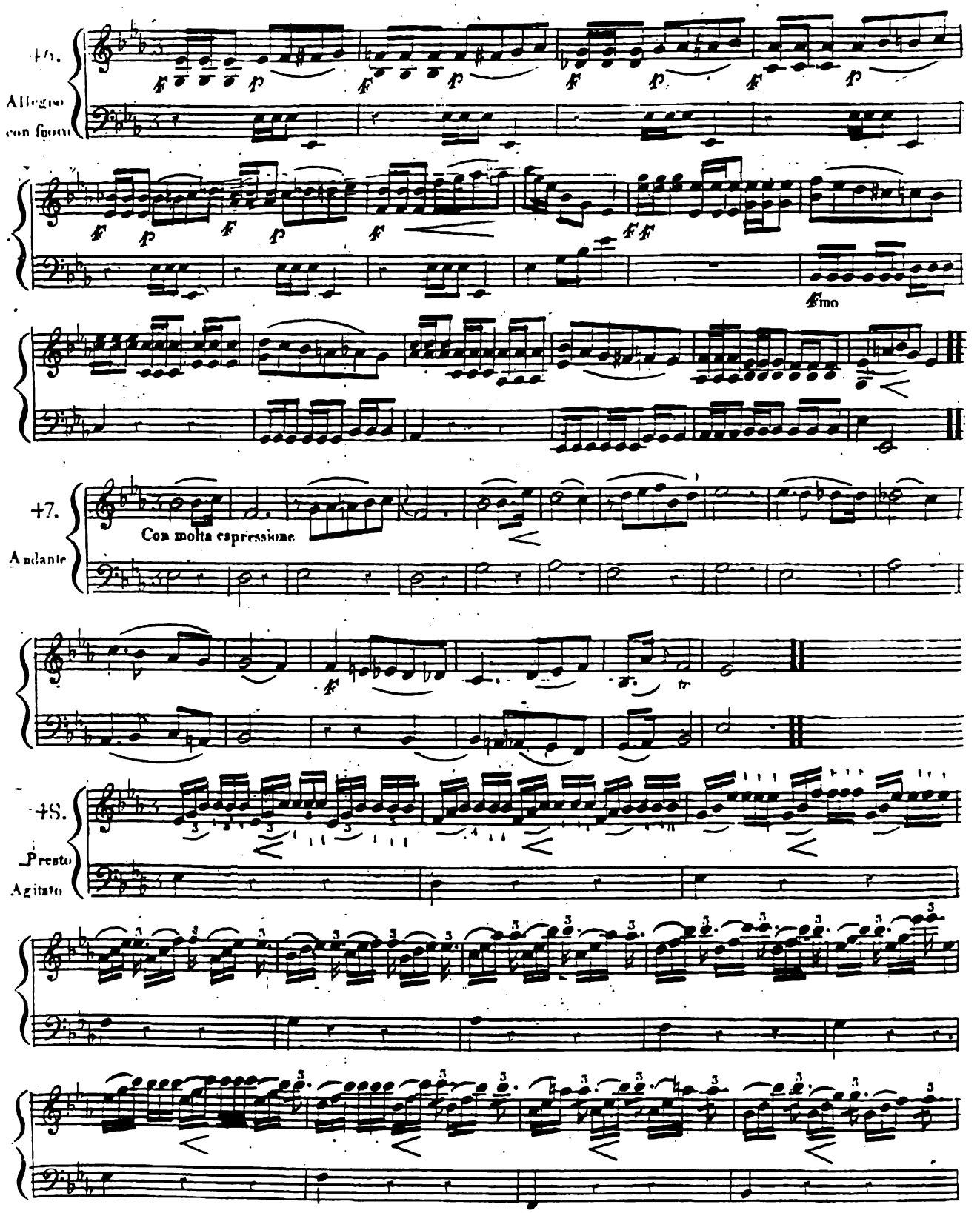

33.
All.o vivo
34.
Mod.o
f
f
f
p

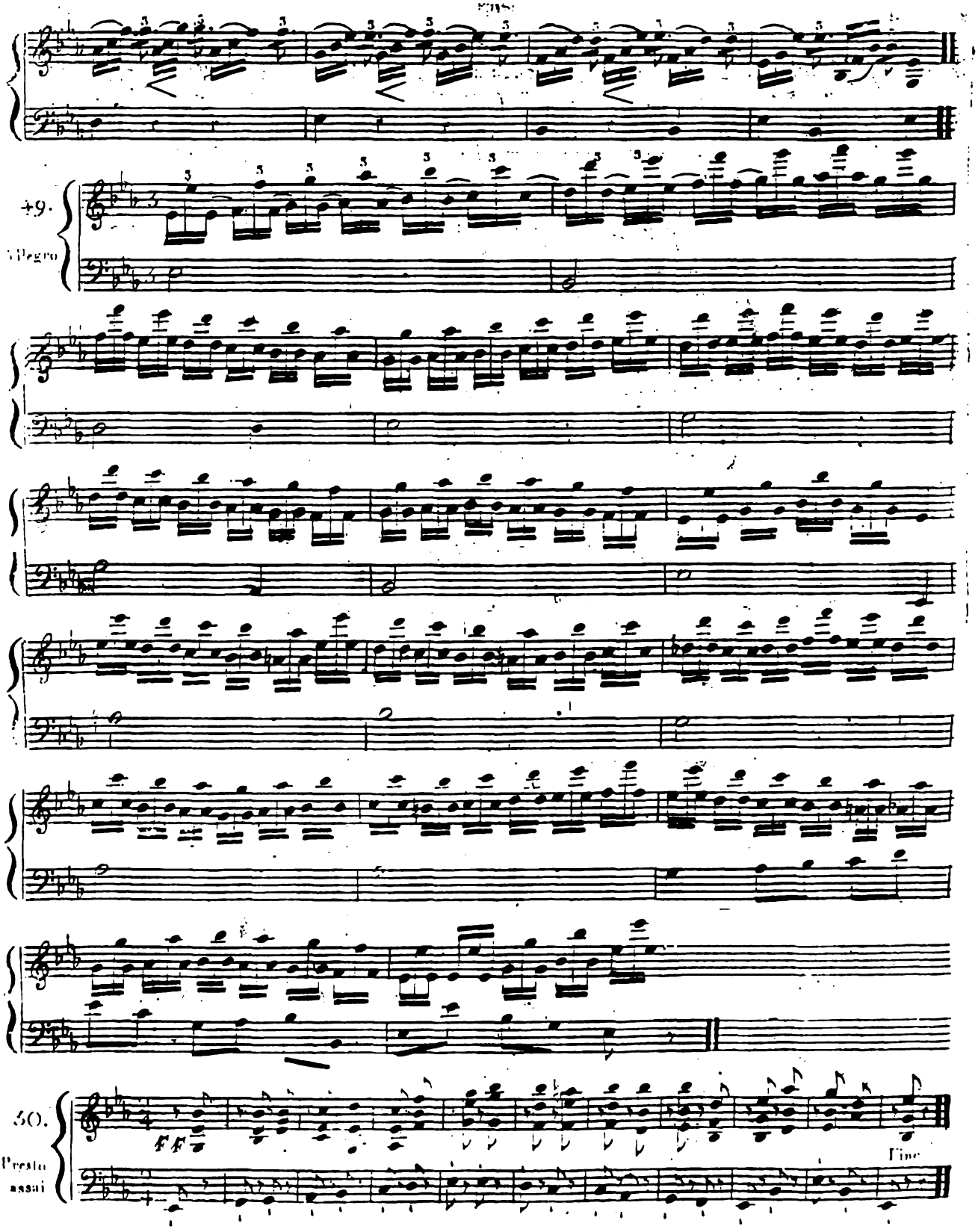

35.
Allegro
36.
Allegro
37.
Moderato
38.
Allegro


39.
Vivace
40.
Allegro
Moderato


Sopra la 4ª Corda
+1.
Maestoso assai
+2.
Allegro
+3.
Allegro


44.
Allegro
non troppo
45.
Allegro
Spingendo
sopra le tre corde basse


46.
Allegro
con fuoco
47.
Andante
Con molta espressione
48.
Presto
Agitato


49.
Allegro
50.
Presto assai
Fine

PARTE SECONDA

DELL' ESPRESSIONE

E DE' SUOI MEZZI.

Finora si è considerato il Violino sotto il rapporto del meccanismo, e si sono dati li precipui materiali proprj a sviluppar nell' allievo li mezzi fisici che la natura può avergli dati: quando esso avrà vinte queste elementari difficoltà, gliene se farà fare l' applicazione con una buona scelta di musica, d' una difficoltà progressiva, capace di formargli nello stesso tempo lo stile ed il genio, poich' egli non potrà slanciarsi al di là del comune, e far meraviglie se non istudiando le già fatte cose. Conviene adunque fargli segnare per così dire la storia del Violino, col mettergli sotto gli occhi le opere dei più antichi maestri successivamente, sino a quelle dei nostri giorni *1.

Il Violino prende allora un carattere; tutto ciò che tiene al meccanismo sparisce ed il sentimento regna per esso: quì è dove l'allievo deve prevalersi dell' arte, mostrarsi solo e far dimenticare li mezzi onde si serve all' oggetto di commuovere.

L' allievo divenuto abile nel meccanismo del Violino non deve punto credere terminati i suoi lavori. Egli deve anzi consultar le sue forze prima di passare più oltre. L' ESPRESSIONE può aprire al suo talento una carriera, la quale non ha limiti che nei sentimenti del cuor umano; non gli basta l'esser nato sensibile, conviene ch' egli porti nell' animo suo quella forza espansiva, quel calore di sentimento che si stende al di fuori, che si comunica, che penetra, che arde. Si è quel sacro fuoco, che un'ingegnosa finzione fa torre da Prometeo per animar la sua statua.

» L' espressione consiste a rendere con energia tutte le idee che il professore deve manifestare, e tutti i sentimenti ch' ei deve esprimere. *2

DEI MEZZI D' ESPRESSIONE.

La vera espressione dipende dal SUONO; dal MOVIMENTO, dallo STILE, dal GUSTO, dall' APPIOMBO, e dal GENIO D'ESECUZIONE.

DAL SUONO.

Ogni instrumento ha una particolare risonanza, la quale appartiene alla sua struttura, alla sua grandezza, alla materia che lo compone ed ai mezzi che si adoprano per metterlo in vibrazione. Si è questa risonanza, che gli dà un carattere così deciso, che l'orecchio il meno esercitato può facilmente ravvisare. » Ma non c' è un instrumento » dice Rousseau, *3 da cui se ne ricavi un'espressione più variata e più universale » che il Violino. Quest' ammirabile instrumento fa la base di tutte le orchestre, e basta » al buon compositore per cavarne gli effetti tutti che i mediocri professori cercano inutilmente di far sentire coll' unione di molti differenti instrumenti.

*1 Si devono indicare come le migliori composizioni di questo genere, quelle di CORELLI, HANDEL, TARTINI, GEMINIANI, LOCATELLI, FERRARI, STAMITZ, LECLERC, GAVINIES, NARDINI, PUGNANI e VIOTTI.

*2 Rousseau Dict. de Musique. Art. Expression.

*3 Dict. de Musique. Art. Expression.

Di fatto nei tuoni acuti il Violino può aver il brillante del Clarinetto, ed il suono naturale e campestre dell' Oboe; nel *medium*, i suoni dolci e teneri del Flauto, nel grave l' accento melanconico del Bassone, ed i suoni nobili e commoventi del corno. Questa varietà dipende dal talento di colui che lo sa animare.

Ma oltre di quel suono flessibile e particolare all' instrumento, ve ne ha un secondo che tiene al grado di sensibilità del virtuoso, ed il quale modifica talmente il primo che lo stesso Violino, suonato da due diversi Virtuosi, non è quasi mai conoscibile.

Prima che il canto abbia terminato il suo periodo, o che l' uditore siasi fissata un' idea di ciò che si eseguisce, il suono muove tosto i suoi sensi e viene a commovere l' animo suo: egli è per l' orecchio ciò ch' è la beltà per gli occhi, il primo suono, come il primo sguardo risolve l' incantesimo e fa un' impressione così profonda che più non si scancella. Si conserva ancora in oggi la rimembranza del suono che Tartini e Pugnani cavavano dal Violino loro per farne la differenza, e per aver presente il genere d'espressione che li caratterizzava; quantunque da troppo lungo tempo noi siamo privi di sentire i suoni espressivi di Viotti, ne siamo stati talmente commossi che nulla potrà mai farceli dimenticare; la traccia non può esserne fuggitiva; ella rimane per sempre nella memoria, come nel cuore.

Conviene che quelli, i quali desiderano una bella qualità di suono, comincino a prepararla coi da noi indicati mezzi meccanici, *1 ma che essi non la cerchino altronde se non nella loro sensibilità, che si applichino a cavarla dal fondo del proprio animo, perchè si è là ch' essi ne troveranno la vera sorgente.

DAL MOVIMENTO.

Gli antichi avevano divisa la musica relativamente agli effetti suoi sopra l' animo in tre specie: musica TRANQUILLA, ATTIVA ed ENTUSIASTICA. *2

Quei principali caratteri sono compresi nei tre movimenti conosciuti sotto il nome di ADAGIO, MODERATO, PRESTO.

Il carattere di un pezzo di musica dipende in gran parte dal suo movimento: non v' è alcuno che abbia cercato di cangiar il movimento d' un' aria, e che abbia fatto così un pezzo molto allegro, del più triste Adagio, ed un' aria commovente del Presto il più animato.

L' espressione esige adunque che si dia colla più grand' esattezza alla musica che si eseguisce il movimento che conviene al suo primitivo carattere, se si vuole ch' essa abbia il carattere che si conviene al suo movimento.

*1 Vedi l' Art. Son. Part; I.°

*2 I Filosofi avevano divisa la musica, relativamente agli effetti suoi sopra l' animo, in tre specie, musica TRANQUILLA, ATTIVA, ENTUSIASTICA; la prima era un canto grave d' un movimento moderato, ciò che la fece nominare MORALE. La seconda era un canto più vivo il quale conveniva alle passioni. La terza commoveva l'animo, e lo riempiva d'estro. (Note dell' Abate Lebatteux sopra la poetica d' Aristotele.)

Vi sono tre principj della musica, dice Plutarco, l' ALLEGREZZA, il DOLORE, e L' ENTUSIASMO.

La musica si divide in tre specie: musica d' AFFLIZIONE, d' ALLEGREZZA, di CALMA, [Aristide-Quintiliano musico greco.]

Euclide stabilisce tre caratteri di Melodia. Quello che INNALZA L' ANIMO, quello che lo SNERVA e L' INTENERISCE, e quello che lo rende TRANQUILLO.

Bisogna inoltre conservargli quel carattere, e nulla fare che possa alterarlo: così si eviterà di mettere nell' ADAGIO dei passaggj di prestezza, o di dargli un accento estraneo al carattere che annuncia il suo movimento; si faranno gli ornamenti più larghi, le picciole note più lente, i trilli più flessibili e più dolci ed il colpo d'archetto sarà sostenuto molto più lentemente che nell' allegro.

L' ALLEGRO si suonerà d' una maniera più ferma, e con un colpo d'archetto più animato, gli ornamenti, le note piccole saranno sempre fatte largamente, ma con colpi d' archetto più frequenti, e si darà maggiore slancio ai trilli.

Si metterà nel PRESTO tutta quella leggerezza, tutta quella vivacità, tutto quel fuoco che sono possibili ed anche nei passaggj del maggior abbandono, le dita e l' archetto conserveranno sempre qualche cosa di vivo e di animato.

Non si fa del resto, che mettere gli allievi sulla strada per impedirli di sviarsi; vi sarebbe un'infinità di altre cose da dir loro, ed i più intelligenti indovineranno già, che sono gradi di movimenti, li quali partecipano dei tre di cui abbiamo parlato, come il Larghetto, l' Andante, il Moderato, l' Allegretto, ec. spetta allora al sentimento musicale il pronunciar più o meno in quei diversi movimenti sull' uno dei tre principali caratteri, di cui si agisce.

Si vedrà ben tosto che tutto ciò che è stato detto non riguarda che il materiale dell' espressione, e che vi è ancora un' altra maniera di considerarla.

DALLO STILE.

La maniera di esprimere la scelta delle espressioni, l' accento che si dà ad ogni pezzo sono ciò che caratterizza lo STILE. Così da quanto si viene di dire, l' Adagio, l' Allegro ed il Presto hanno uno stile particolare che bisogna aver cura di non confondere.

Ogni compositore possede un carattere ch' egli comunica a tutte le sue opere; un stile a lui proprio che tiene alla sua maniera di sentire.

Quì trovasi lo scoglio di moltissimi suonatori: tale ha la facoltà di rendere la musica d' un autore, e non può suonar quella d un altro; le sue dita, il suo archetto, il suo modo di suonare tutto fugge, perch' egli non ha in se la necessaria flessibilità per prendere ogni stile, o che non è così ben organizzato onde prendere tutte le maniere di cadenzare, ed i diversi accenti da darsi alle frasi: a quest' ultimo male, non v' è rimedio; ma se l' allievo non è impedito che dagli ostacoli fisici: ch' ei cerchi di modificare, e variare il suo modo di suonare collo studiar tutti i generi, e tutti gli autori; ch' ei cominci coll'imitar i gran modelli per poter quindi servir anche lui stesso di modello, e che non tema di restar imitatore. Tra le migliori opere dei migliori maestri, egli prenderà tosto lo stile il più analogo alla sua maniera di sentire; ma siccome le sensazioni variano all' infinito

La distinzione d' Aristide-Quintiliano si riferisce a queste tre parole: ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO. Egli considera l' Adagio piuttosto come triste, che come tenero. Mi allontano in questo punto dalla sua opinione. L' andante dipinge la calma e le mozioni così dolci ch' esse non distruggono l' idea del riposo. L' Allegro esprime l' allegrezza come il nome solo lo indica. Aristide-Quintiliano non facendo menzione della musica entusiastica, avrebb' egli inteso, come me, che l' allegro diviene entusiastico, allorchè vi si aggiugne l'accessorio del romore e l' apparecchio dell' imitazione?

[Osservazioni sopra la musica, dal signor di C.]

in ogni individuo e che le gradazioni nelle impressioni sono ciò che produce la differenza negli stili, s' egli ha il germe di un vero talento, egli terminerà col farsi uno stile, nel quale vi si dipingerà tutt'intiero, e prenderà quel carattere d' originalità propria a chiunque dice ciò ch' egli sente, e non iscrive od eseguisce che dietro le inspirazioni del cuore, e gli slanci della propria immaginazione.

Ma quest' originalità alla quale non bisogna troppo aspirare, deve essere naturale; non si può affettarla senza tradirsi e senza essere bizzarro: tocca al buon gusto il prevenirci da questo difetto il quale è più comune che non si pensa.

DAL GUSTO.

Il gusto naturale altro non è che il sentimento delle convenienze, un tatto impercettibile il quale porta a dar ad ogni cosa il valore, il carattere ed il luogo che gli si convengono. Egli precede la riflessione e senza saperlo, egli sceglie sempre bene.

Vi è un' altra specie di gusto formato dal risultato delle comparazioni, dal giudizio, dall' esperienza; si è il GUSTO PERFEZIONATO il quale aggiugne al gusto naturale la particolare conoscenza delle convenienze di cui si è parlato; egli è in un tempo un dono della natura ed il frutto dell' educazione; egli esige ad un tempo la riflessione e l' istinto; egli non consiste, come molti lo credono nel porre in un pezzo di canto ornamenti e graditi raggiri; ma nell' astenersene quando lo prescrive il soggetto e nell' adoperarli convenevolmente, a trar gli ornamenti dalla natura stessa dell'espressione del canto, come già è stato detto. *1 Spetta al maestro allora di secondar il suo allievo, e favorire lo sviluppo del suo gusto, facendogli conoscere che un pezzo commovente e passionato non è un' aria di valore, e che un Adagio nulla ha di comune coi movimenti rapidi e precipitati dell' Allegro: che non si deve suonar il quartetto d'una maniera così ferma, nè così sviluppata come il concerto, che bisogna proporzionare il metodo alla grandezza del soggetto, modificar i suoni suoi e regolar i suoi mezzi secondo che lo esigono i passaggj d' un' espressione diversa, e nulla far infine che non corrisponda al principale carattere del soggetto.

Ma si spera invano di poter guidar un allievo se la sua sensibilità non va all'incontro del precetto, e s' egli ha bisogno che simili osservazioni gli siano ripetute: si riesce a fare un copista, ma non un uomo di talento; la miglior lezione di gusto non è dunque quella, che può dare il maestro, ma quella, che l' allievo sa prendere da se stesso.

DALL' APPIOMBO.

Non basta di ben seguire il tempo per avere dell' APPIOMBO, bisogna saper mettere una gran precisione in ogni tempo che compone la battuta, e talmente rendersi padrone del modo di suonare, che il movimento sii sempre uguale.

*1 Art. ornamenti. Parte prima

L' espressione permette alcune volte una leggiera alterazione nella battuta, ma o quell' alterazione è graduata e come insensibile, oppure la battuta non n' è semplicemente che contraffatta, cioè, che fingendo di mancarvi un momento, il suonatore si ritrova tosto in appresso così esatto a seguirla come prima.

Se si abusa di questa licenza, la musica perde la vaghezza che le dà la regolarità del movimento, e l' orecchio assuefatto a quella cadenza, a quella divisione di tempi che determinano così ben il carattere di un pezzo, si affatica tosto d' una diversità, e d' una confusione di movimenti, che distruggono la bellà della composizione.

Si pensa dar del calore all'esecuzione, affrettando un poco la battuta nelle difficoltà, come se il calore d'espressione fosse nella prestezza! bisognerebbe dunque rinunciare a mettere del calore in un Adagio? quel sistema non è che un mezzo fattizio per supplire al vero calore. Questo si manifesta nel modo di rendere un passaggio con forza, con energía, con un'espansione d'animo che si deve metter in uso nell'Adagio, come negli altri movimenti.

L' appiombo è colla giustezza, ciò che vi è di più raro nell'esecuzione: si può vedere suonando dinanzi un cronometro messo in movimento, che nulla vi è di più difficile che il suonar ugualmente i tempi e la battuta. Si direbbe che il movimento del sangne ci ha reso il ritmo necessario, e che si deve ai battimenti del cuore l' origine della battuta. Nella pittura delle passioni non seguonsi di fatto quelle emozioni ora vive, ora lente, quei movimenti più o meno accelerati che l'amore, l' odio, il piacere, il dolore ed il timore o la speranza eccitano nel nostro seno? sono essi che servono di regola al compositore per scegliere li ritmi e la battuta, ma colla loro natura stessa non possono essere matematicamente regolari; vi si introducono d' altronde delle differenze le quali nascono dall'organizzazione di ogni individuo, ed ecco d'onde deriva la gran difficoltà di conservar l'Appiombo, e di seguire un dato movimento.

Per pervenirvi, è d' uopo che la mente venga per tempo assuefatta a moderare la vivacità dei sensi, ed a regolare quelle passioni le quali devono animar il suonatore; s' egli si lascia trascinare da esse addio battuta, addio gradazioni ed i loro effetti; s' egli ha troppa ritenutezza, egli sarà freddo: l' arte consiste nel mantener in equilibrio il sentimento che spinge con quello che ritiene; vi ha, come si vede un altro genere d'appiombo, quello che tiene unicamente alla precisa divisione dei tempi ed alla battuta; esso è dovuto tanto all' abitudine, quanto alla maturità dell' ingegno.

DAL GENIO D' ESECUZIONE.

Questi è quello che colpisce in un batter d'occhio li diversi caratteri della musica che, con un'ispirazione improvvisa, s' identifica col genio del compositore, lo segue nelle sue intenzioni tutte, e le fa conoscere con eguale facilità e precisione, che va per fino a presentirne gli effetti per farle brillare con maggior splendore, che dà al suono dell' instrumento quel calore che si conviene al genio dell' autore, che sa unire la grazia al sentimento, la semplicità alla grazia, la forza alla dolcezza e segnare tutte le gradazioni che stabiliscono i contrasti, il passare tutto ad un tratto ad espressioni

diverse, il piegarsi a tutti gli stili, agli accenti, il far sentire senz' artifizio i più brillanti passaggj, e destramente velare i più traviali; internarsi nel genio di un pezzo fino a tributargli nuove vaghezze, il creare di quegli effetti che l' autore aveva abbandonati all' istinto; insomma tutto tradurre, tutto animare, e trasmettere intieramente nell'animo dell'uditore i sentimenti che il compositore aveva nel suo; far rivivere i gran genj dei secoli passati, e finalmente rendere i loro sublimi accenti coll'entusiasmo che conviensi a quel linguaggio nobile e commovente, che fu ottimamente chiamato, come la poesia, IL LINGUAGGIO DEGLI DEI.

Una parte dei mezzi d' espressione di cui si è parlato quì sopra spetta all'arte ed indica ciò che vi vuole a far bene, ma il genio di esecuzione conduce a far meglio; è lui, che spinto dal sentimento, slanciasi con un ardito volo nel vasto impero dell'espressione per farvi nuove scoperte: quì non più riflessione, non più calcolo, il valente suonatore dotato d' un talento superiore è talmente abituato a subordinar la sua maestria alle regole dell'arte che ei le segue senza studio, come senza pena, e che lungi dal raffreddare la sua immaginazione, le medesime non servono che a far nascere le sue idee, ed a vieppiù penetrarlo di ciò che eseguisce.

La sua sensibilità lo prepara a tutto ciò ch'egli deve suonare; appena si è desso accorto del tema dei suoi accordi, che l' animo suo già s' innalza al pari col soggetto.

La SONATA, specie di concerto spogliato dei suoi accompagnamenti, gli dà i mezzi onde far risplendere la forza sua, di sviluppare una parte dei suoi mezzi, di farsi sentir solo, senz' apparato, senza riposo, senz' altro sostegno che un Basso d'accompagnamento; intieramente abbandonato a se stesso, egli trae le sue gradazioni ed i contrasti dal proprio suo fondo, e rimpiazza colla varietà delle sue intenzioni gli effetti di cui può esser mancante questo genere di musica.

Nel QUARTETTO, egli sacrifica tutte le ricchezze dell' istrumento all affetto generale, egli s' investe dello spirito di questo genere di composizione, il cui vezzoso dialogo sembra essere una conversazione d'amici che si comunicano famigliarmente le loro sensazioni, i loro sentimenti ed i reciprochi loro affetti: i loro avvisi alcune volte diversi, fanno nascere un' animata discussione nella quale ognuno sviluppa i suoi pensieri, mentre si piace a seguire l' impulsione data dal primo Violino, il cui ascendente lo attrae, ascendente che questo non fa sentire, se non colla forza dei pensieri che mette in evidenza, e ch' esso deve meno al brillante del suo suonare che non alla persuasiva dolcezza della sua espressione,

Non è già così nel CONCERTO; il Violino deve svilupparvi tutta la sua possanza; nato per dominare, si è quì ch'egli regna da sovrano e ch'egli parla da maestro: fatto per attraere allora un maggior numero di uditori, e per produrre maggiori effetti, si è un teatro più vasto ch' egli sceglie, si è un maggiore spazio ch' egli dimanda, un' orchestra numerosa ubbidisce alla sua voce, e l'introduzione che gli serve di preludio, l' annunzia con nobiltà; in tutto ciò ch' egli fa egli cerca piuttosto ad innalzar l'animo che non ad intenerirlo; egli adopra a vicenda la maestà, la forza, il patetico ed i suoi più potenti mezzi per commovere la moltitudine. O trattisi di motivo elegante e semplice che riprodotto sotto diverse forme conserva sempre il seducente della novità, oppure di un' introduzione nobile e fiera che il suonatore profferisce con franchezza, e di cui ne

sviluppa il carattere tanto nei passaggj ch'egli fa con energia, come nei canti ch' egli rende con dolcezza.

Profondamente commosso nell'adagio, egli sostiene con lentezza e solennità i suoni li più commoventi: ora egli lascia andar vagando la sua mano ed il suo pensiero dietro l'incanto di un'armonìa grave e religiosa; ora egli geme in un pezzo triste e tenero, e varia gli accenti suoi secondo l'espressione del dolore, ora nobile e maestoso egli s' innalza con fierezza al di sopra di ogni sentimento volgare e si abbandona alla sua inspirazione: il Violino non è più un instrumento; esso è un'anima sonora la quale scorrendo lo spazio, va a scuotere l'orecchio dell' uditore il più divagato, e si fa ricercare nel fondo del suo cuore la corda sensibile ch' esso vuole far vibrare.

Il Presto viene ad offerire al suonatore un nuovo genere di espressione; pronto a cangiar d' accenti e di caratteri, egli lascia libero il varco a tutta la sua vivacità, egli comunica a quelli che lo ascoltano il fuoco che lo anima, egli li attrae in tutti gli slancj suoi, egli colpisce, scuote col suo ardire, egli commove colla sua sensibilità la quale non lo abbandona giammai, egli fa risplendere come il baleno li più energici passaggj, coll'abbandono poi della passione egli ammortisce il suo modo di suonare la sua forza pare esausta o dagli strepitosi splendori della gioja o dall' agitazione del dolore: tosto egli riaccendesi per grado, cresce la forza del suono, raddoppia gli effetti suoi, porta l'emozione all'ultimo suo punto, sino a tanto che l'entusiasmo s' impadronisca dell' uditore come del suonatore; gli elettrizzi entrambi in un tempo e faccia provar loro quelle commozioni ridondanti di vaghezze che sono prodotte dalla vera espressione.

Felice colui, che la natura ha dotato d'una profonda sensibilità! essopossede in se stesso una sorgente inesaurabile di espressione musicale. Gli anni non fanno che accrescere le proprie ricchezze; essi gli danno nuove situazioni e modificano li suoi sentimenti: più le sue idee si maturano, più s'illumina la sua ragione e più egli acquista sia di semplicità nei suoi mezzi, che di energia nei suoi effetti; l'espressione ha per lui oltrepassato i limiti dell'arte; ella diviene per così dire l' annunziatrice della sua vita; egli canta i subi pensieri, le sue doglianze, i piaceri che ha provati, come i mali ch' egli ha sofferti; e ciò che non farebbe che nuocere ad un volgare talento, egli lo fa ridondare in profitto della sua arte; il dispiacere sublima la sua sensibilità e dà ai suoi accenti la seducente lusinga della malinconia: i contrasti e le prove stesse delle avversità risvegliando la sua energia, esaltono la sua immaginazione e gli danno quei sublimi movimenti, quelle forti risoluzioni che li grandi ostacoli fanno nascere e che sembrano scaturire dal seno delle disgrazie: qualunque siasi finalmente la sorte che lo attende la melodia è il suo interprete, la di lui fedele amica, essa lo fa gioire del più puro di tutti i piaceri, palesandogli il segreto di comunicare le sensazioni ch'egli prova, e d' interessare i suoi simili al proprio destino.

FINE.

TAVOLA DELLE MATERIE

PARTE PRIMA.

DEL MECCANISMO DEL VIOLINO.

Della tenuta del Violino e dell' Archetto, del movimento delle dita e dell' Archetto, e dell' attitudine in generale . . . . Pagina 6 e seguenti.

INTONAZIONE.

Scale semplici in diesis 10
Istesse scale in bimmolle 15
Scale in UT per 2.e 3.e 4.e 5.e 6.e 7.e 8.e 9.e 10.e . . 20
Istessi esercizj in diversi tuoni 24
Scale semplici in diesis 26
Scale stesse in bimmolle 31
Cinque esercizj in UT 36
Istessi esercizj in differenti tuoni 38
Scale semplici in diesis 40
Istesse scale in bimmolle 44
Cinque esercizj in UT 49
Istessi esercizj in differenti tuoni 50
Scale semplici in diesis 52
Scale stesse in bimmolle 57
Cinque esercizj in UT 61
Istessi esercizj in differenti tuoni 62
Scale semplici in diesis 64
Istesse scale in bimmolle 69
Cinque esercizj in UT 74
Istessi esercizj in varj tuoni 76
Scale semplici in diesis 78
Istesse scale in bimmolle 84
Cinque esercizj in UT 90
Esercizj stessi in tuoni diversi 92
Scale semplici in diesis 94
Scale stesse in bimmolle 103
Cinque esercizj in UT 110
Istessi esercizj in differenti tuoni 110
Ricapitolazione di tutte le posizioni e dei tuoni in diesis . . 112
Ricapitolazione di tutte le posizioni e dei tuoni in bimmolle . . 114
Tre esercizj per i trasporti sul manico 116
Esercizio pei semituoni alle sette posizioni 118
DOPPIA CORDA. Otto esercizj in UT sopra tutti gli intervalli . . 120
Esercizio in differenti tuoni 122
ABBELLIMENTI DEL CANTO 125
DIVISIONE DELL' ARCHETTO 129
VARIETA' DELL' ARCHETTO 132
Suono 135
Gradazioni 137
Ornamenti 138
Cinquanta studj sopra la scala 140

PARTE SECONDA.

Dall' espressione e dei suoi mezzi 159
Dal suono 159
Dal Movimento 160
Dallo stile 161
Dal gusto 162
Dall' appiombo 162
Dal genio d' esecuzione 163