

METODO

PER

VIOLINO

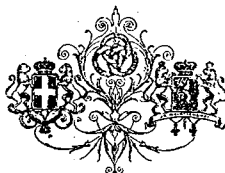
DI

LUIGI SPOHR

109291

(B) *netti* Fr. 7 — Mk. 5.60

Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.



G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA

(PRINTED IN ITALY)

METODO PER VIOLINO

DI
LUIGI SPOHR

PREFAZIONE

Il Metodo di Violino, che offro al Pubblico musicale, è piuttosto destinato a servire di norma ai Maestri, che d'insegnamento ai giovani che volessero studiare da sè. Esso comincia dai primi elementi di questo istrumento, e s'è estende fino all'ultimo perfezionamento del violinista, per quanto almeno ciò far si possa in un libro.

I genitori che vorranno far insegnare ai loro figliuoli a suonare il Violino, valendosi del presente Metodo, pongano mente ben bene alle seguenti osservazioni.

Il Violino è un istrumento così difficile che non conviene propriamente se non a coloro soltanto, i quali dotati di particolar talento e decisa inclinazione per la musica, e posti in favorevoli circostanze pel loro ulteriore perfezionamento, sono per così dire chiamati a dedicarsi interamente all'arte. Ma al dilettante non è da concedersi di applicarsi a questo strumento, se non che quando, fornito ugualmente di talento e di buone disposizioni, può agli altri suoi studi togliere tanto tempo, da consacrare almeno due ore ogni giorno all'esercizio del Violino. Qualora ciò possa, verrà a capo, mediante un' indefessa applicazione, se non di giungere alla perfezione, almeno di figurare lodevolmente in un Quartetto, nell'accompagnamento al Pianoforte o in piena Orchestra, e dar così piacere a sè stesso ed agli altri.

Ma prima cura dei genitori sia quella di scegliere per i loro figli, o dilettanti o professori che esser vogliono, un abile maestro. Perciocchè a motivo del complicato maneggio del Violino e della somma difficoltà dell'intonazione, questo istrumento più di qualsivoglia altro richiede che i primi insegnamenti vengano dati da persona abile e coscienziosa, stantechè i difetti e le cattive abitudini presto diventano seconda natura, e poscia mai più soltanto con lunghi e continuati sforzi e con molto perdimento di tempo si possono correggere. Richiedesi dai genitori che per loro proprio vantaggio, non affidino i loro figliuoli che ad un maestro, dal quale ripromettere si possano, ch'egli non si dipartirà per nessun conto dai precetti esposti in questo Metodo, e seguirà appuntino gli altri avvertimenti sparsivi qua e là secondo lo esigeva il bisogno.

*Siccome è difficile, per non dire impossibile, di conoscere anticipatamente se un fanciullo abbia o non abbia vero talento per la musica, faranno bene i genitori di lasciar pure che si dia principio all'insegnamento, quand'anche non isorgessero altro nei figliuoli che una manifesta inclinazione alla musica in generale ed al Violino in particolare. Dopo l'esperimento di alcuni mesi potrà il maestro con sicurezza giudicare se il vero talento esiste, se specialmente l'orecchio dell'allievo è disposto ad una giusta intonazione, qualità al tutto indispensabile in chi tratta lo strumento del quale ora parliamo: che se questa qualità man-
 ose, il meglio sarebbe che il principiante lasciasse tosto da parte il Violino, e scegliesse uno strumento dove l'intonazione non dipende dal suonatore, come sarebbe a dire il Pianoforte.*

Quanto al decidere dell'età in cui un fanciullo può mettersi al Violino, ciò al tutto dalla fisica costituzione. Quando sia robusto e sano, particolarmente del petto, potrà cominciare verso l'anno 7.^{mo} od 8.^{vo} Ad ogni modo vuolsi sempre principiare nell'età fanciullesca, perchè allora sono più pieghevoli le articolazioni, e più docili le dita e le braccia.

Quando il principiante non sia troppo piccolo, gli si dia a dirittura in mano un Violino di ordinaria dimensione; ma ove egli non lo possa tenere comodamente, allora tornerà meglio senza dubbio dargliene uno più piccolo. Ma giova assai che lo scolaro cominci subito ad avere per le mani un istrumento vecchio e buono, perchè questo gli agevola la cavata di voci belle e chiare, e tutto il maneggio dal quale esse dipendono. La compra del Violino si faccia sotto la direzione del maestro o di altra persona intelligente, perchè in questa sorta di strumenti è facile essere ingannati.

Purchè lo permettano il tempo e le circostanze, procurisi che ne' primi mesi lo scolaro prenda un'ora di lezione al giorno. La buona positura del corpo e del Violino, il movimento dell'archetto, insomma tutto il maneggio di questo strumento è così difficile ad impararsi, che la giornaliera assistenza del maestro si fa tanto più necessaria, in quanto che lo scolaro per troppo lungo tempo abbandonato a sè stesso, di leggieri s'avvezza a male abitudini, dalle quali poscia non si libera mai più.

Siccome per solito il primo ardore dello scolaro presto vien meno, ed è pur necessario ch'egli assiduamente si eserciti anche in assenza del maestro, così devono i genitori a ciò stimolarlo e fargli animo. Ma vuolsi che lo studio sia convenientemente ripartito fra l'altre occupazioni della giornata, affinchè da soverchia assiduità non derivi stanchezza di mente e di corpo, e quindi svogliatezza.

Possono i genitori vantaggiosamente cooperare ai progressi de' figliuoli col mostrare di prender parte ai loro studi; coll'assistere di tanto in tanto alle lezioni; e finalmente col condurli seco a qualche buona accademia ed in altri luoghi dove abbiano occasione di sentire scelti pezzi di musica, procurando loro questo piacere come incoraggiamento e premio alla loro applicazione. Qualora poi gli stessi genitori sieno filarmonici, gioverà moltissimo ch'essi associno i figliuoli, secondo la capacità di ciascuno, ai loro musicali passatempi.

Ora intorno all'uso di questo Metodo, il quale, siccome spero, allevierà di molto ai maestri la fatica dell'insegnare, siami concesso che io dia le seguenti istruzioni.

Ove lo scolaro nulla sappia di musica, si limiti strettamente il maestro a quei soli insegnamenti esposti nel Metodo, ed anzi non prenda dalla prima parte, in sul principio, se non che quel tanto che è necessario, affinchè lo scolaro abbia un'idea dello strumento e del maneggio di esso, e sappia conoscere e nominare le singole parti del Violino e dell'archetto: tutto il rimanente, che concerne la costruzione e l'assestamento del Violino, il modo di mettere le corde, ecc: sia lasciato da parte, ed insegnato più tardi. Ma non dimentichi il maestro di tornar poi su queste cose, ed esiga allora specialmente che lo scolaro metta da sè stesso le corde allo strumento, tenendolo in ordine e riguardato con quelle cure che sono raccomandate nel paragrafo 5.^{to}

La parte seconda vuol essere insegnata parola per parola senza nulla posporre, o cambiare, od omettere. Egli è inoltre della massima importanza che lo scolaro non passi al paragrafo seguente, finchè non sa appunto e con franchezza tutto il contenuto di quello che precede. Un ripetuto e severo esame assicurerà il maestro, se lo scolaro ha ben chiaramente ed interamente compreso quanto gli fu insegnato. Però il maestro cominci sempre la lezione col ripetere quello che insegnò e fece eseguire nella precedente.

Nel paragrafo 4.^{to} dal quale cavar deve lo scolaro gli elementi di una giusta e netta intonazione, ivi specialmente usi il maestro la massima pazienza e la massima perseveranza. Egli risparmierà a sè medesimo gran parte di fatica pel tratto successivo, se fin da principio esigerà dallo scolaro con inflessibile rigore una giusta e perfetta intonazione. E sia egli parimenti severo nel paragrafo 6.^{to} dove si tratta del tempo.

Siccome in questo Metodo ogni istruzione, si riferisca essa agli elementi della musica od al maneggio del Violino, è corredata di parecchi esercizi, a fine di poter farne subito la pratica applicazione, così almeno in sul principio, non avrà bisogno il maestro di altri esercizi oltre quelli che io gli presento. Ma se nulladimeno altri gliene occorressero per esercitare più lungamente lo scolaro sopra una difficoltà senza stancare la di lui pazienza, in questo caso gli scelga tali, che sieno, come quelli del Metodo, scritti e calcolati espressamente per quel dato oggetto. Non dovranno quindi contenere se non che quelle cose, le quali già si son vedute nel Metodo, e vi dovranno essere con uguale diligenza segnati i colpi dell'archetto e il portamento della mano.

Fra gli esercizi di una stessa lezione soventi volte può darsi, che uno ve ne sia più difficile degli altri, e che il maestro giudichi superiore all'attuale capacità del suo scolaro: in questo caso lasci da parte quell'esercizio, e si riservi di farlo eseguire a miglior tempo, richiamando all'uopo lo scolaro a ripetere più tardi quella medesima lezione. Intorno a che non occorre avvertire che giova ripetere frequentemente i già passati esercizi.

Dopo che lo scolaro sarà giunto in fine della Seconda Parte, tornerà allora non solamente vantaggioso, ma anzi necessario, che il maestro, oltre al ripetere i passati esercizi, suoni con lui altre composizioni, onde garantirlo dal prendere uno stile uniforme: ed a questo fine opportunissimi saranno i Duetti a due Violini. Non trascuri però mai il maestro, prima di dar la parte allo scolaro, di segnarvi sopra diligentemente i diversi colpi d'archetto, il portamento della mano, ecc: in quel modo usato in questo Metodo, e badi quindi colla più scrupolosa attenzione che lo scolaro eseguisca tutto appuntino.

Qualora il maestro sia chiamato ad assistere uno scolaro che già conosca la musica ed abbia prese lezioni di Violino, deve innanzi tutto con accurato esame assicurarsi se i precedenti insegnamenti avuti da quello scolaro pienamente corrispondano (per quel che riguarda la posizione del Violino e dell'archetto, il movimento del braccio destro, ecc:) a quanto si richiede in questo Metodo. Altrimenti, semprechè seguir si voglia il presente Metodo, conviene che il maestro si occupi di correggere e togliere i difetti dello scolaro sulle norme che gli propongo, innanzi che procedere avanti nelle lezioni.

Tutte l'altre cose risguardanti questo particolar metodo d'insegnamento, sulle quali l'Autore credette dover chiamare l'attenzione de' maestri, si troveranno esposte nel corso dell'opera, parte nel testo, parte nelle note.

Finalmente desidera l'Autore che gli abili maestri, dopo che per qualche tempo abbiano fatto uso di questo Metodo vogliano essergli cortesi dei vevoli loro pareri sulla utilità di esso e sui difetti e mancanze che vi rilevassero, ond'egli se ne possa nel caso, forse non impossibile, di una seconda edizione. Sarà egli particolarmente grato per quegli avvertimenti che gli saranno dati intorno alla prima metà dell'opera, perchè, di quanti scolari egli ebbe, niuno essendovi stato a cui gli accadesse dover dare le prime elementari istruzioni, non potè fare di questa parte della sua opera la necessaria esperienza.

INTRODUZIONE.

Al Violino s'appartiene il primo rango fra tutti gli strumenti musicali finora inventati ed esso incontrastabilmente lo merita, per la nitidezza ed uguaglianza de' suoni, per la infinita graduazione di cui è suscettibile nel forte e nel dolce, per la purezza dell'intonazione, che da niun strumento da fiato così perfetta si ottiene, come dal Violino e dagli altri istrumenti ad esso affini, quali sono la Viola ed il Violoncello; infine principalmente lo merita perchè si presta all'espressione dei sentimenti più profondi, e più di qualunque altro strumento s'accosta alla voce umana.

Il Violino la cede al Pianoforte per l'estensione, al Clarinetto per la pienezza la forza de' suoni: ma vince il 1.^o per la qualità delle sue voci angeliche, le quali inoltre può piacere sostenere e legare; e vince il 2.^o per una maggior uguaglianza di suono in tutte le ottave, ed in tutti i toni anche i più distanti fra loro.

In conseguenza di tali prerogative il Violino ha fino a' dì nostri conservata quella preminenza che gli venne già da secoli accordata. In piena orchestra esso eseguisce ancora attualmente la parte principale; conserva tuttavia dopo 300 anni la primiera semplice sua forma; e sebbene a tutti gli altri istrumenti, così a quelli che già fin d'allora erano conosciuti, come a quelli che posteriormente furono inventati, si sieno fatti innumerevoli miglioramenti desso è pur sempre tenuto come il più perfetto strumento per suonare gli *A SOLO*.

Ma questa semplicità di costruzione del Violino rende necessaria una tanto maggiore precisione ed esattezza di maneggio, e fa sì che questo istrumento è il più difficile di tutti. Quindi è che i dilettanti ordinari, che suonando per cagion d'esempio il Pianoforte, il Flauto, od altro istrumento si fanno tollerare e recano qualche volta piacere, sono insopportabili ove suonino il Violino, perciocchè non v'ha che una assoluta padronanza dell'istrumento, che possa farne risaltare i pregi.

Or se vorrà un dilettante dedicarsi a questo istrumento, non speri mai di farlo con buona riuscita, ovè non unisca alle necessarie naturali disposizioni una instancabile applicazione. Il giovine che sceglie il Violino per istrumento, deve possedere qualità nel più alto grado. Con questi mezzi soltanto potrà egli innalzarsi a quel punto di abilità che a' tempi nostri si vuole.

Ma oltre a tutto ciò fa mestieri specialmente per quelli che si consacrano intieramente alla musica, non trascurare la particolar coltura dell'arte, la quale pur troppo manca a tanti virtuosi: lo studiarli di acquistare soltanto il brillante è tanto più riprovevole, in quanto che il Violino è suscettibile inoltre di rendere le più sublimi e le più intime impressioni.

Però allo studio della parte pratica e tecnica deve sempre in uguale proporzione andar congiunta la delicatezza di un gusto educato al bello, il brio e l'ingenuità del sentimento.

PARTE PRIMA.

CAPITOLO I°

DELLA COSTRUZIONE E DELLE SINGOLE PARTI DEL VIOLINO.

Il Violino è un istrumento fabbricato di legno, e costituito delle seguenti parti (Vedi Tav.^a 1. fig.^a 1.)

1° Il *CORPO*, consistente nella *TAVOLA ARMONICA* (a) leggermente convessa, nell'ugualmente convesso *FONDO*, ambi armati all'intorno da un filetto, nelle fasce (b) e nei zocchetti intorno, che servono ad unire le parti sopradescritte, e 2° il *MANICO*, sul quale sono assicurati la *TASTIERA* (c) e il *CAPOTASTO*. (d) All'estremità del manico evvi la *CASSA DEI BISCHERI*, (e) entro la quale girano i *BISCHERI* medesimi (f) con cui si tendono le corde: il manico termina in una elegante spira, chiamata *VOLUTA*, (g) Nell'inferior parte del corpo dell'istrumento vedesi il *PORTACORDE*, (h) assicurato per via di un pezzo di grossa corda ad un *BOTTONE* infisso nel mezzo delle due fasce, ed al zocchetto inferiore al portacorde, o *CORDIERA* sono attaccate le corde, che posano sul *PONTICELLO*. (i) Presso a questo sono aperti nella tavola armonica due buchi destinati a dar passaggio al suono, aventi la forma di un f, e perciò chiamati tali.

Nell'interno del Violino trovasi a sostegno del *PONTICELLO*, e precisamente sotto la destra gamba di esso, un piccolo puntello cilindrico, detto *ANIMA*, e sotto la sinistra la *CATENA*, altro piccolo pezzo di legno incollato pel lungo alla tavola. Gli angoli sporgenti del Violino sono internamente riempiti con piccoli pezzi di legno detti zocchetti ad oggetto di dare maggiore solidità all'istrumento; ed anche il manico è assicurato in ugual modo, se non che il pezzo di legno messogli a rinforzo è più grosso. Il *FONDO*, le *FASCE*, il *MANICO*, e il *PONTICELLO*, sono di legno d'acero; la *TAVOLA ARMONICA* la *CATENA* e l'*ANIMA*, di legno d'abete. La *TASTIERA*, il *CAPOTASTO*, il *PORTACORDE*, il *BOTTONE* e i *BISCHERI*, sono per l'ordinario di ebano.

TAV. I.

Fig. I

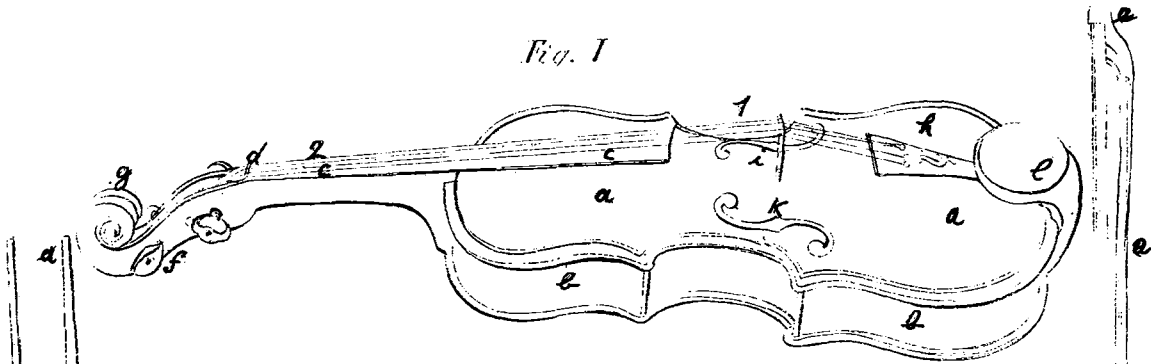


Fig. II^a

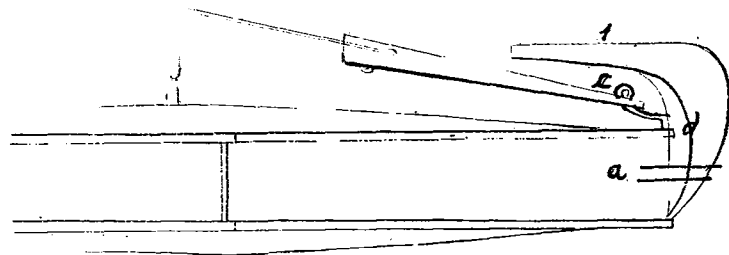


Fig. III. 1)

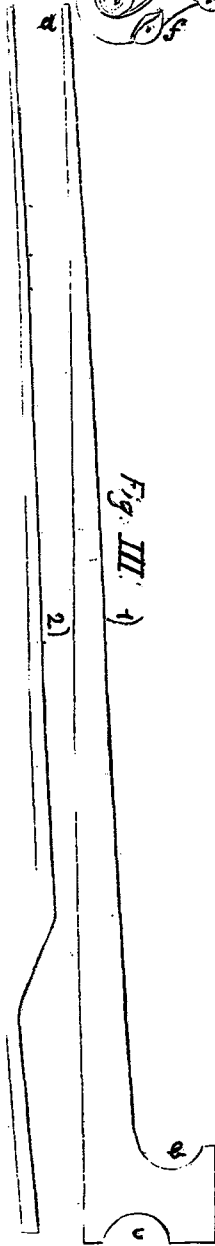


Fig. III. 2)

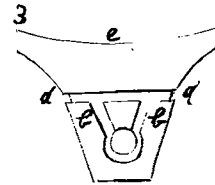
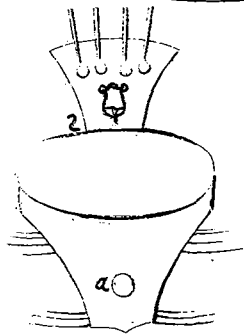
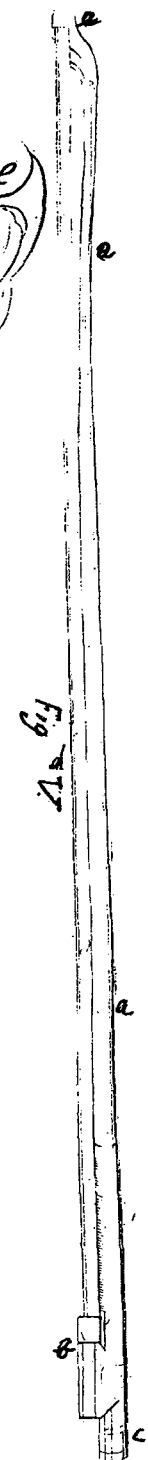
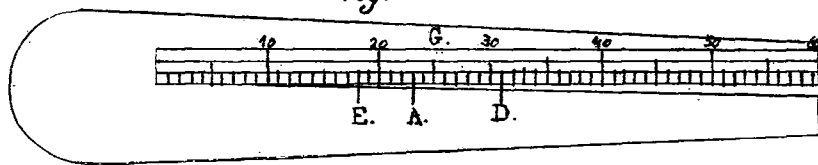


Fig. IV'



TAV. II

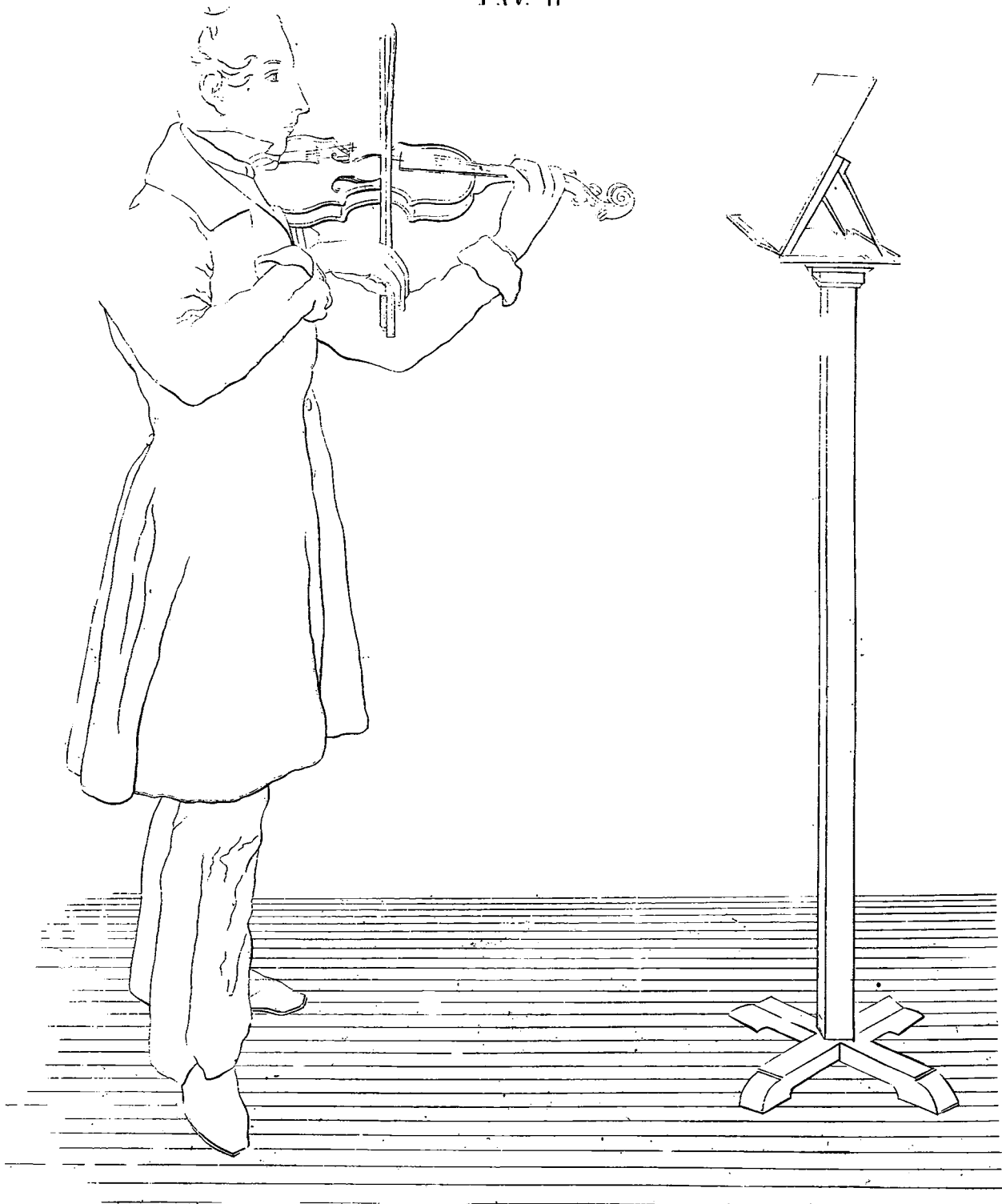


Fig. 1^a

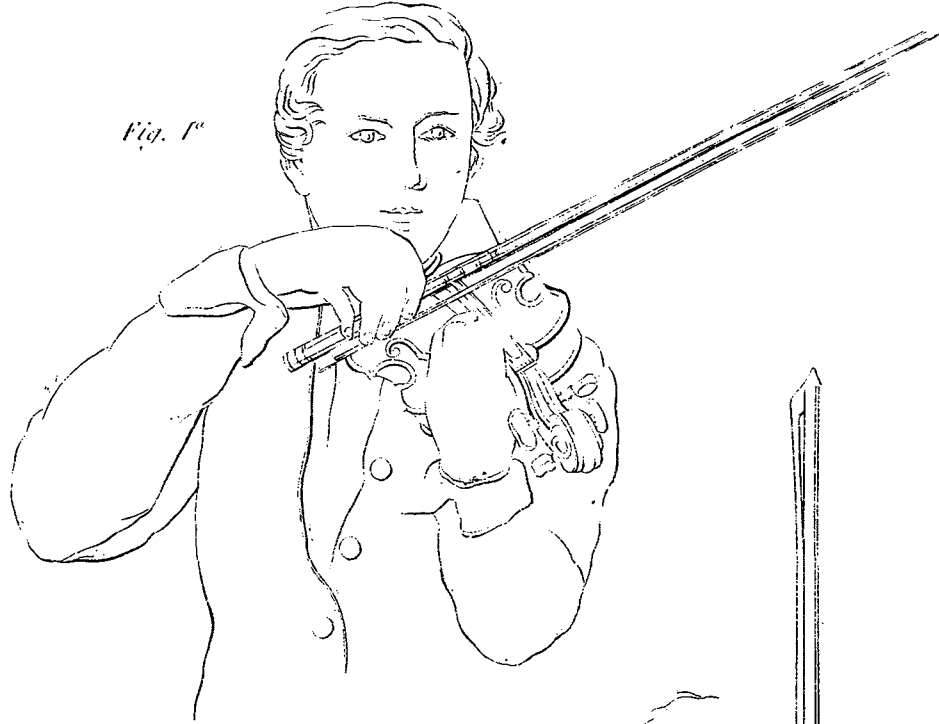


Fig. 2^a



Fig. 3^a

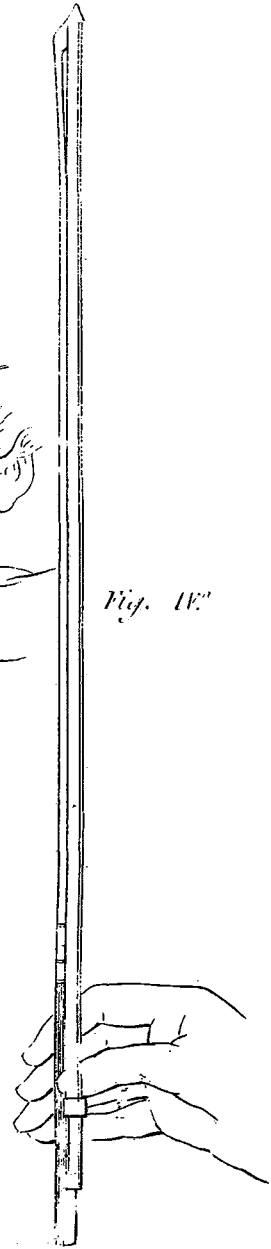
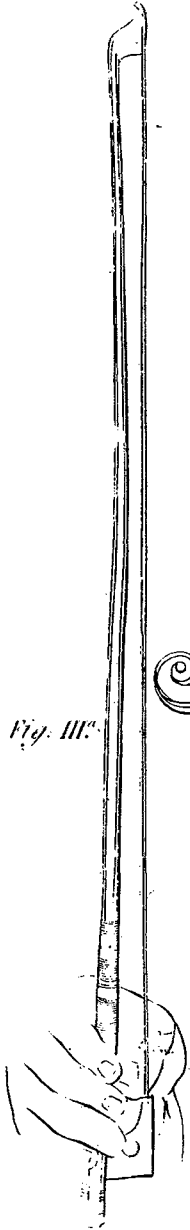


Fig. 4^a



Per difendere l'istrumento dall'umidità e dalle lordure, esso è, esternamente rivestito di una vernice di gomma lacca.

Nell'inferior parte dello strumento rappresentato nella fig. 4. sopra la cordiera, osservasi un nuovo congegno da me inventato, e chiamato *PORTAVIOLINO* (1) la cui utilità comprovata dal decennale esperimento fattone non da me solamente ma dai numerosi miei scolari e da altri professori, mi autorizza a dirne què alcune parole.

L'esecuzione dei pezzi di scuola nuova per Violino, la quale costringe la mano a cambiare così spesso posizione, rende anche assolutamente necessario che il Violino sia tenuto ben fermo col mento. Far ciò senza uno sforzo dispiacevole agli spettatori, e senza chinare soverchiamente la testa, il che è brutto a vedersi, porta con sè grandissime difficoltà, sì che si appoggi il mento a destra o manca della cordiera, od anche precisamente sovr'essa. Corresi sempre rischio inoltre che nel rapido correre della mano sinistra dalle più alte posizioni ad altre più basse, il Violino non isfugga disotto al mento, o che dal movimento dell'istrumento non venga ad essere scompigliato il regolare andamento dell'archetto. A tutti questi inconvenienti perfettamente rimedia il *PORTAVIOLINO*, ed oltre che assicura con facilità il saldo mantenimento del Violino al suo luogo, presenta anche questo vantaggio, che il suonatore non è più costretto di appoggiare col mento sulla tavola o sulla cordiera, e di privare così quelle parti della loro oscillazione e pregiudicare la forza e la venustà dei suoni.

Procura eziandio questo congegno maggior libertà e regolarità nell'andamento dell'archetto, stantechè per esso viene il Violino ad essere tenuto precisamente nel mezzo, sopra la *CORDIERA*, ed un po' più lontano dal viso.

A vantaggio di chi già non avesse veduto questo mio congegno, e desiderasse farlo adattare al proprio Violino, ne darò què brevemente la descrizione:

Il *PORTAVIOLINO*, di quella precisa forma che la fig. 4. rappresenta, veduto da diverse parti N. 1, 2, 3, è fatto di legno d'ebano, e fermato al Violino per mezzo di un cavicchio (a) il quale s'introduce nel foro prima occupato dal bottone. La corda alla quale è assicurata, la cordiera cinge il cavicchio passando in due incavature (b) espressamente praticate. Il nodo (c) si allaccia sopra la cordiera, in guisa però che non tocchi il *PORTAVIOLINO*. In questo è fatta un'altra incavatura trasversale (d) nella quale si adattano così quel piccolo risolto su cui passa la corda che tiene la cordiera, come l'orletto del Violino, in guisa che il *PORTACORDE* perfettamente combaci colle fasce dell'istrumento e non faccia per così dire che un corpo solo con esso. Il circolar piano superiore del *PORTACORDE* è leggermente concavo nel mezzo (e) affinchè il mento possa più comodamente giacervi e comprimerlo. Finalmente il cavicchio deve andar bene stretto nel foro in cui passa, onde non possa venire strappato dalla vigorosa tensione delle corde.

CAPITOLO II.^o

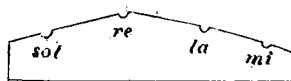
DEL BEN-INSIEME DEL VIOLINO.

Il ben-insieme del Violino consiste 1.^o nella posizione del manico e della tastiera, nell'altezza del ponticello, ed in quella delle corde sopra la tastiera in relazione alla comodità del maneggio della mano sinistra; 2.^o nella posizione dell'anima e del ponticello, nella loro robustezza e dimensione, e inoltre nella scelta del legno con cui devono esser fatti l'una e l'altro relativamente al tuono dell'istrumento.

Quanto al primo punto, sebbene per verità sia cosa appartenente al fabbricatore, deve nulladimeno il buon suonatore di Violino essere in grado di dirigerlo all'occorrenza in tale operazione il fabbricatore, ed insegnargli come debba fare. Quindi non saranno fuori di luogo le seguenti osservazioni:

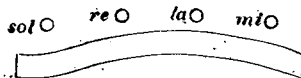
Il manico del Violino deve essere in giusta posizione in modo che la tastiera stia rilevata dalla cassa del Violino quanto lo esige la proporzionata altezza del ponticello; ciò contribuisce moltissimo alla giusta intonazione, alla facile esecuzione e alla bella voce dell'istrumento stesso.

Il ponticello abbia la rotondità quì sotto disegnata:



Egli deve declinare alquanto verso la parte della corda Mi (Cantino.)

La tastiera deve essere un poco più appianata, e le sue estremità laterali rotondate.



Sulla tastiera al luogo dove trovasi il Sol dovrebbe praticarsi un moderato cavo che sensibilmente viene meno più che si avvicina al capotasto. Un tale cavo rende impossibile di produrre quel cattivo suono che facilmente si fa sentire quando si dà una forte arcata sulla quarta corda dei Violini provveduti della tastiera finora usata.

I piccoli zeri quì sopra accennati servono di misura per l'elevatezza che devono avere le corde all'estremità della tastiera.

Se l'istrumento è costruito colle qualità sopradescritte, allora bisogna procurargli la miglior voce possibile mediante l'adattamento dell'anima e del ponticello. Queste necessarie cognizioni deve acquistarsi ogni suonatore e non darsi in balia del fabbricatore d'istrumenti.

Per la larghezza del ponticello vale per-regola: che il piede sinistro del medesimo, deve essere posto ad egual distanza dalla *f* e stia precisamente sulla catena.

L'altezza del ponticello deve essere regolata secondo la forma del Violino stesso, se esso è molto concavo, il ponticello deve essere più alto.

Alcuni Violini vogliono il ponticello piuttosto robusto e di legno forte, altri lo esigono di legno più dolce e di forma più sottile; su ciò però non si può dare sicura regola, e si consultino i molteplici esperimenti. Il legno che si adopera alla fabbricazione dei ponticelli deve essere ben stagionato.

I piedi del ponticello devono adattarsi accuratamente sul coperchio, e la loro estremità di dietro deve essere in linea parallela colla rigghetta trasversale delle *f*.

L'esperimento del ponticello deve essere preceduto da quello di mettere a suo posto l'anima. Quest'operazione si fa col mezzo dell'istrumento disegnato sull'altra pagina (sotto *FIG. III. 1, e 2*). S'infila l'anima un mezzo pollice in giù colla punta del ferro (*a*) s'introduce per l'*f* diritti nel Violino e quindi si procura metterla in piedi perpendicolarmente, ora la si muove o col rampino del ferro (*b*) o coll'incavatura (*c*) finchè essa trovisi sul luogo conveniente. Regolarmente questo luogo è appena dietro la gamba destra del ponticello.

Per vedere se l'anima stia veramente dritta, e se si adatti tanto al coperchio quanto al fondo del Violino, cosa di massima importanza, bisogna levare il cavicchio della cordiera onde poter guardar dentro nel Violino. L'anima deve essere distante dalla *f* dritta, quanto lo è la catena dalla *f* sinistra.

La lunghezza dell'anima deve essere tale da lasciarsi, prima che siano tirate le corde, muovere con facilità dall'uno all'altro luogo.

L'anima dev'essere posta in modo che i fili del suo legno attraversino quelli del legno del coperchio del Violino, così essa porterà meno danno al coperchio stesso non potendosi incalcare sì facilmente.

Se l'anima debba essere grossa o sottile bisogna lasciare decidere gli esperimenti. Regolarmente un Violino che è forte di coperchio, esige un'anima più sottile d'un Violino il di cui coperchio fosse debole e sottile.

Quando l'anima a tenore delle suddescritte regole è stato messo al suo posto, e si trova durezza nel suono, o ch'esso non sia spontaneo abbastanza e pronto, allora si muove l'anima da un luogo all'altro onde ritrovare il punto giusto su cui l'istrumento dia la

maggior forza è uguaglianza nei suoni. Eccovi alcuni cenni su questo particolare. Se il suono è uguale ma duro ed aspro, allora si spinge l'anima un poco verso la cordiera; se gli acuti sono troppo strillanti e forti ed i bassi deboli, si porta l'anima qualche poco verso la catena, in caso contrario, si faccia l'opposto anche coll'anima.

In questi esperimenti, l'anima non si deve però troppo portare fuori del luogo solito, altrimenti essa diverrebbe facilmente troppo corta ed allora l'istrumento soffrirebbe.

Se avvenisse però il caso che il Violino per mezzo d'un straordinario trasporto dell'anima acquistasse molto, allora bisognerebbe di nuovo vedere se l'anima abbia la debita lunghezza per il nuovo punto d'appoggio, e se ciò non fosse, farne una adattata.

Essendochè l'anima nello spingerla avanti ed indietro si volta facilmente e che allora non si adatta più al coperchio, bisogna procurare di tenere sempre d'occhio il piccolo buco stato fatto col ferro che serviva per metterla in piedi.

Tutti gli esperimenti suaccennati si debbono fare colla maggior precauzione acciò che non abbia a soffrirne l'istrumento.

Non si deve trattenersi di troppo con simili esperimenti, altrimenti l'udito si stanca e non è più sensibile alle poco differenze che ne nascono.

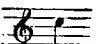
CAPITOLO III.

COME SI DEBBA MONTARE IL VIOLINO.

Il Violino è montato con quattro corde di minugia, l'ultima delle quali è composta di rame od argento.

Le corde avvolte in filo d'argento sono da preferirsi alle altre, perchè danno un suono più netto, e non attirano il verde come le ramate.

La bontà della corda ramata od avvolta in argento dipende dalle seguenti osservazioni: 1.) bisogna sceglierne una corda liscia e che non sia falsa; 2.) deve si prima di mettervi il filo estenderla ben bene; 3.) nel filare bisogna osservare di avvolgerla il filo nè troppo stretto nè troppo largo. Se il filo è troppo stretto, la corda dà una voce aspra, se è troppo largo, il filo stesso allora al disseccamento della minugia si slega e si rompe.

Adoperandosi per lo più dai venditori di corde, la qualità più cattiva per ramarle, così sarà ben fatto di fare da sè la scelta della minugia e farle poi sotto i propri occhi ramare. Prendasi la minugia, destinata ad essere ramata, un giorno prima per estenderla sopra un Violino fuori d'uso e la si monti sino al  lasciandola fino il giorno appresso in quella tensione.

La grossezza delle corde con cui un istrumento deve essere armato, si può rilevare soltanto dietro esperimenti. Più grosse che sono le corde, più forte e pieno riesce il suono dell'istrumento. È però sempre da preferirsi la cordatura alquanto sottile perchè il Violino non perda di troppo.

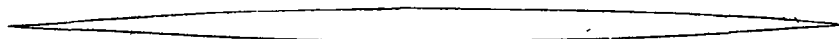
La proporzione della grossezza fra le quattro corde deve essere tale che la forza del suono sia eguale su tutte le quattro corde. Una disuguaglianza nel suono su l'una o l'altra corda che non si poteva togliere allo strumento per mezzo del ponticello e dell'anima, puossi molte volte accomodare colla scelta d'una più grossa o più sottile corda.

Trovata che sia la grossezza delle corde più acconcia al suono dell'istrumento, se ne faccia segno sul misuracorde *FIG. IV.* e si attenga per sempre alla medesima qualità, ciò che riuscirà di molto utile a chi suona e pur anche allo stesso Violino.

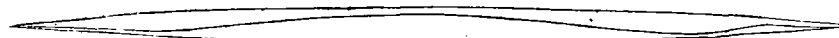
Bisogna poi anche por attenzione alla qualità delle corde. Vi sono corde Italiane corde Tedesche, delle quali le prime devono essere preferite; quantunque anche nelle corde Italiane ve n'abbia delle cattive. Ordinariamente le migliori sono le corde Napolitane, poi vengono quelle di Roma ed infine quelle di Padova e Milano, queste ultime però valgono poco. La buona corda si distingue pel suo colore bianco, la sua limpidezza e liscezza.

Le corde non si tengono molto tempo, per cui non si deve mai fare troppo grande provvisione. Corde vecchie e guaste, oppure quelle di cattiva fabbrica si conoscono subito al loro colore giallo e fosco; esse non sono trasparenti, nè elastiche come le corde buone.

Se si vuole provare una tirata di corda se sia buona, si prende la tirata alle due estremità fra il pollice e l'indice d'ambo le mani, si tira la corda possibilmente e poi la si mette in vibrazione col mignolo della mano destra, se essa forma la figura quì sotto



allora è buona, ma se questa figura fosse irregolare come per esempio:



la vibrazione producesse un'altra linea curva come quì sopra, allora la corda è falsa e non bisogna adoperarla.

CAPITOLO IV°

DEL VALORE E DELLA QUALITÀ DEL VIOLINO.

Ogni Violino nuovo, anche che sia stato fabbricato con legno ben stagionato ha in sul bel principio un suono duro e disagiabile, il quale diventa bello ed armonioso soltanto

dopo una lunga serie d'anni che il Violino vien suonato; in conseguenza per suonare con certi vuolsi adoperare strumenti vecchi ed usati. La miglior qualità di Violini sortì dai fabbricatori antichi cremonesi, Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri e Nicolò Amati, i quali vissero nella seconda metà del secolo 17.^{mo} ed in principio del 18.^{mo} I Violini di questi tre fabbricatori quando sono stati ben conservati riuniscono in sè tutte le qualità pregevoli: suono forte, pieno e grandioso, eguaglianza su tutte le quattro corde ed in tutt' i suoni, facilità e prontezza tanto nei bassi come negli acuti; essi sono però nella forma esteriore e nel carattere del suono diversi l'uno dall'altro.

Questi strumenti preziosi sono però dispersi in tutta l'Europa e si trovano per lo più nelle mani di ricchi dilettanti e salgono di anno in anno nei prezzi, quindi un giovine principiante senza grandi mezzi di fortuna troverà ben di rado l'occasione d'acquistare un tal istrumento e dovrà contentarsi intanto di Violini meno famosi ma pur di distinti autori, come sarebbero: un altro ma più vecchio Antonio Stradivari, Andrea e Pietro Guarneri, Francesco Ruggeri, Guadagnini (Italiani) Giacobbe Steiner, (Tirolese) Buchstetter, Mausiel, Klotz, Withalm, Scheinlein, ed altri (Tedeschi) e due Francesi cioè, Lùpot e Pic. Anche questi autori e specialmente i primi cinque hanno fabbricato ottimi strumenti.

Per non lasciar isfuggire la buona occasione di far acquisto d'un valente strumento, bisogna acquistare le necessarie cognizioni e perciò osservare ed esaminare più spesso sia possibile Violini d'autori celebri, imprimersi nella mente la loro forma e la qualità distintiva della voce, por mente principalmente all'elevatezza del Corpo, alla grazia dei filetti nei quattro cantoni dei zoccoli, alla grazia e grandezza delle *ff* e della lumaca non che al colore della vernice.

CAPITOLO V.^{to}

DELLA CONSERVAZIONE DEL VIOLINO.

Non c'è strumento più fragile del Violino, per cui devesi impiegare ogni possibile cura onde non vada danneggiato.

Il Cassetto ove si vuol porlo sia messo in un luogo asciutto, non troppo appresso la stufa od al camino, esso sia bene foderato con panno o pelle, ed oltre a ciò per garantire l'istrumento dall'influenza dell'aria, si copra con qualche pezza. Non si deve mai lasciarlo scoperto in qualunque luogo dopo averlo suonato. Ogniqualvolta l'avrete adoperato

bene strofinarlo con una pezzetta acciocchè non prenda possesso la pece o la polvere, mentre oltre che fate cattiva figura con un istrumento lordo, il Violino stesso ne patisce; essendochè la lordura attrae l'umidità dell'aria e questa impedisce l'oscillazione.

Se il Violino ha d'uopo d'una riparazione significante, ~~si~~ si dia in mano soltanto ad abili e sperimentati fabbricatori e non si tralasci di sorvegliare in persona s'è possibile le operazioni da farsi.

CAPITOLO VI.^{lo}

DELL' ARCO.

L'arco del Violino consiste nella bacchetta (*a*) nel nasetto (*b*) nella vite (*c*) (vedi *FIG. I. Tav. 1.^a*) e nei crini (*d*). Questi sono assicurati nella testa dell'arco (*e*) e nel nasetto suddetto, e vengono tesi mediante la vite a tenor del bisogno.

Gli archi migliori sono quelli della fabbrica Tourte in Parigi, essi hanno i pregi d'esser leggieri ed abbastanza forti per sostenere qualunque tensione che può rendersi necessaria nel suonare, essi hanno una bella e regolare piegatura nella quale la maggiore avvicinanza della bacchetta ai crini succede nel mezzo dell'arco come deve, (vedi *FIG. III. Tav. 3.^a*) e sono lavorati con squisitezza; il loro prezzo è di circa lire 80.

Si comprano anche archi a più miti prezzi che non sono privi di buone qualità sebbene non le possedano tutte unite come quelli di Tourte. Ci vuole una massima sperimentata nel farne la scelta.

Facendo montare l'arco di crine nuovo, abbiasi cura che quegli che ne deve aver l'incombenza prenda crine da cavallo e non da cavalla, perchè i crini da cavalla sono troppo deboli e grassi. Tutt' i crini siano dell'istessa grossezza, in numero di circa 100 sino a 110 e montati in modo che non s'incrocicchino.

Non bisogna mai dar concerti con crini nuovi, perchè non danno bel suono.

Egli è ben fatto di rilassare un poco il crine dell'arco ogniqualvolta è stato adoperato, così la bacchetta non perde mai la bella grazia.

CAPITOLO VII.^{mo}

DELLA PECE.

La pece buona è ordinariamente di colore d'oro e trasparente. Un arco nuovamente montato o lavato esige che gli si dia la pece per la prima volta in polvere.

FINE.

PARTE SECONDA.

CAPITOLO I.

LIBRO I.

DEL MODO DI TENERE IL VIOLINO E L'ARCO

(Vedi la figura rappresentata nella Tavola seconda)

Si appoggia l'orlo inferiore del fondo del Violino sulla clavicola sinistra, e E si tiene fermo comprimendolo col mento. La manca spalla s'avanza un poco e piegasi verso destra (facendo un angolo di 25 in 30 gradi) per sostenere la parte posteriore dello strumento (Vedi Fig. 1^a della Tav. 3^a) La mano sinistra regge il manico del Violino fra il pollice e l'indice, tenendolo senza forza tra la prima articolazione del pollice e la terza dell'indice, in guisa che non possa cedere fra i mentovati due diti (Vedi la mano sinistra della Fig. II Tav. 3^a)

La parte della mano dove è il dito mignolo, deve accostarsi quanto più è possibile alla tastiera, affinché lo stesso dito mignolo e gli altri diti, colle articolazioni piegate, cadono a martello sulla corda. Il palmo e l'articolazione della mano si devono tenere distanti dal manico. Finalmente si tira in dentro il gomito del braccio sinistro sino che venga a corrispondere al mezzo del Violino; ma non E si appoggi contro il corpo, perchè il manico dello strumento verrebbe così a riuscire troppo inclinato (Vedi la fig. II della Tav. 3^a) L'arco si tiene coi cinque diti della mano destra (Vedi nella Tav. 3^a le Fig. III e IV, e la mano della Fig. II).

Si appoggia alla bacchetta dell'archetto, presso la vite, l'estremità del pollice debitamente curvato, di contro al dito medio: l'indice ed il medio si collocano in guisa, che la bacchetta dell'archetto posi nella piegatura della prima articolazione di essi diti, e si lasciano cadere naturalmente sulla bacchetta medesima il dito mignolo ed il quarto, tenendo tutte le estremità delle dita così vicine fra loro, che non vi resti spazio tra mezzo. In fine si procuri che tutta la mano ondeggi leggiadramente, e che le giunture non offrano nessuna disaggradevole proeminenza (Vedi le Fig. II e IV della Tav. 3^a)

Ora si ponga l'estremità superiore dell'archetto coi criri sulle corde, in distanza di circa un pollice dal ponticello, e colla bacchetta un poco inclinata verso la tastiera. Si tenga la piegatura della mano alta, ma il gomito basso e quanto si può più vicino al corpo.

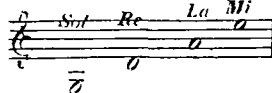
Il corpo poi deve essere diritto, ma libero e sciolto: il viso rivolto al leggio, in modo che gli sguardi cadano sulla tavoletta, e la mano sinistra corrisponda alla carta della musica (Vedi la Tav. 2^a)

CAPITOLO II.

DEL MOVIMENTO DEL BRACCIO DESTRO.

Quando lo scolaro colla scorta delle unite figure, e dietro gli esposti precetti, avrà imparato a tenere debitamente il Violino e l'archetto, comincia egli a condurre lentamente in sù e in giù l'archetto dalla sua estremità infino a circa il terzo superiore della sua lunghezza. Non oltrepassando questo breve tratto dell'archetto, il braccio rimane immobile, e l'antibraccio solo movasi avanti e indietro, verso il ponticello. La principale condizione di un regolare andamento dell'archetto, si è che l'archetto medesimo sia sempre parallelo al ponticello, e ad angolo retto colle corde. Affinchè la mano possa mantenerlo in posizione, è necessario che esso muovasi liberamente fra il pollice e il dito medio. Quando l'archetto viene tirato in giù, allora la bacchetta via via s'accosta alla media falange dell'indice, intanto che il dito mignolo sempre meno comprime la bacchetta; quando per lo contrario è spinto all'insù torna la bacchetta, scorrendo sull'indice nella piegatura della prima articolazione, e il dito mignolo si allunga un poco a premere colla sua estremità sulla bacchetta.

I seguenti Esercizi a corde vuote sono da eseguirsi coi brevi tratti d'archetto di sopra mentovati. Ma prima che lo scolaro vi si applichi, è necessario ch'egli impari a conoscere le quattro corde del Violino. La prima, che è d'argento, chiamasi corda di SOL, la seguente di RE, la terza di LA, e la quarta, che è anche la più sottile, dicesi MI o CANTINO. Ecco il luogo che occupano sul rigo le note corrispondenti alle suddette corde:



S'avvezzi lo scolaro fin da principio a cavare dallo strumento suoni tondi e chiari. Già notiamo che la precipua condizione ad ottenerli è la buona posizione dell'archetto. Ma vi concorre eziandio il maggiore o minor grado di pressione dell'archetto sopra ciascuna delle quattro corde in ragione della velocità del suo andamento, non che la maggiore o minore distanza dei crini dell'archetto medesimo dal ponticello sopra ciascuna di esse corde. Per ciò che riguarda la pressione dell'archetto sulle corde, ritengasi che sempre più in proporzione deve anche aumentare la velocità del movimento dell'archetto: e per quel che spetta alla distanza dei crini dell'archetto dal ponticello, bisogna riflettere che una corda sottile più facilmente oscilla di una corda grossa, per comprendere che quando l'archetto agisce sulle corde grosse, va tenuto più lontano dal ponticello, di quel che sia quando scorre sulle corde sottili. Ma meglio che da questa o da qualsivoglia altra teoria, imparerà lo scolaro dal proprio orecchio, purchè sia bene organizzato, il maneggio dell'archetto più opportuno a cavare voci pastose e gradevoli.

L'archetto si tira all'ingiu', o si spinge in sù: il primo di questi movimenti chiamasi con vocabolo francese *tiré*; l'altro *poussé*.

La prima nota del seguente esercizio si suonerà tirando l'archetto in giù, e spingendolo poi sù e giù fino al termine del pezzo.

Tutti i colpi d'archetto devono essere della stessa lunghezza e i suoni di uguale durata. Però nelle note sulle quali si è posto un segno di riposo o corona \frown , conduca lo scolaro il suo archetto più lentamente, sicchè la durata di queste note sia doppia di quella dell'altre.

(1)

tiré *poussé*

N.º 4.

la mi la,

tiré

tiré

(1) Il maestro tengasi lo scolaro a sinistra, onde più agevolmente e meglio sorvegliare il maneggio dell'archetto. Esiga severamente che questo, come pure il modo di tenere il Violino e l'archetto, e l'atteggiamento di tutto il corpo, sieno conformi ai dati precetti. Negli Esercizi suoni egli l'accompagnamento che vi è scritto. Accompagnando con precisione nel tempo, abitui lo scolaro a tenere tutte le note perfettamente uguali nella durata loro, e proeuri così di sviluppare anticipatamente in lui il sentimento del ritmo.



Nell'esercizio qui sopra si suona soltanto sulle due corde più alte, per cui il gomito restava immobile; nell'esercizio seguente però ciò non potrà aver luogo dovendosi toccare anche le due corde più basse. In conseguenza pressò la nota RE si alza qualche poco il gomito, presso il SOL ancor un poco di più, e poscia si lascia calare a poco a poco per fare il LA ed il MI. Il gomito nell'alzarsi non deve piegare né in avanti né indietro, e si deve alzarlo soltanto quanto occorre per giungere alle corde basse. Il Violino resta sempre nella sua posizione tanto suonando sulle corde alte, come suonando sulle basse.

Nelle note doppie devesi calcare l'arco coll'istessa forza su l'una e l'altra corda per produrre l'eguaglianza nei due suoni.

N^o 2.

tiré

poussé

Nel sottoposto esercizio c'è un'altra difficoltà a superarsi cioè quel saltare da una corda alta su di un'altra, senza toccare la corda in mezzo.

Questo deve eseguirsi per mezzo d'un veloce abbassamento del gomito senza levare l'arco dalle corde. Il saltare da una corda alta ad una bassa si fa con un movimento opposto al suddetto, cioè alzando velocemente il gomito.

N^o 3. *tiré*

Se lo scolaro è riuscito di fare col braccio superiore immobile e colla terza parte superiore dell'arco, le arcate corte, allora può provarsi nelle arcate con tutto l'arco.

Queste non possano conseguirsi senza muovere il braccio superiore. Si cominci all'insù. Quando il primo terzo dell'arco è consumato allora comincia ad alzarsi a misura del bisogno anche il gomito colla tendenza in avanti; la mano si porta in direzione diretta verso il ponticello e si prosegue in tal modo finchè l'arco non sia arrivato al nasetto. Il contrario di tutto ciò avverrà nell'arcata in giù.

Ciò che si è detto più avanti sulla mobilità dell'arco tra il pollice e l'indice ha luogo massimamente in queste arcate lunghe. Sarà necessario che il maestro nel far eseguire allo scolaro arcate con tutta l'estensione dell'arco, guidi per le prime volte la mano del medesimo, onde fargli ben comprendere il movimento dovuto.

Questi esercizi devono essere continuati finchè lo studioso sappia cavare una voce netta dallo strumento.

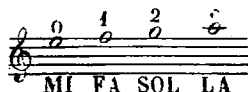
Quanto fu già suggerito sulla durata eguale delle note e la prolungazione su quelle che portano la corona (o fermata come alcuni dicono) va messo in pratica anche negli esercizi su espressi, ma con un tempo più lento che esigono le arcate lunghe.

Se lo scolaro è padrone del suo arco in modo di non dover più prestare tutta la sua attenzione per regolarmente guidarlo, allora si passi al capitolo seguente:

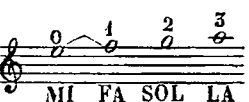
CAPITOLO III.

Del movimento delle dita della mano sinistra in prima posizione.


Si è già detto che quella parte della mano ove è posto il dito mignolo deve possibilmente approssimarsi alla tastiera, tenendo però lontani dal manico del Violino la palma e la congiuntura della mano stessa. L'indice si ritira alquanto e si pongono uno dopo l'altro i tre diti colla punta e ben curvati guisa di martellino sulla tastiera e sulla corda MI (cantino) per ottenere i quattro toni seguenti:



Per mettere le dita al loro giusto posto deve lo scolaro sapere che lo spazio fra i sette toni DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, non è sempre lo stesso ma che ve n'ha due i quali esigono solamente la metà della distanza degli altri, cioè MI-FA e SI-DO.

Nelle quattro note sul cantino  hanno adunque spazio più stretto le prime due MI e FA; e le due ultime note avranno il doppio di distanza delle due prime.

Quando lo scolaro guidato dal proprio udito e dall'esperienza del maestro sarà giunto ad intonare bene le quattro note suddette, passi al seguente esercizio.

Questo deve essere eseguito con arcate lunghe a tutt'arco, e le note legate col segno  devono associarsi a due a due assieme in una sola arcata. Già bisogna poi osservare una giusta ripartizione d'arco, acciocchè ogni nota abbia a riceverne mezzo del medesimo. Quelle note segnate colle lettere A. C. si facciano con arcate corte, quelle segnate con T. A. si eseguisca a tutt'arco e quelle segnate con M. A. a mezz'arco.

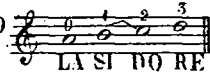
Nº 4.

tiré 0 1 2 3
MI FA SOL LA
T. A. *segue*

tiré
A. C.

poussé
T. A. A. C. T. A.

A. C. T. A.

Sulla seconda corda lo spazio stretto esiste fra il SI ed il DO  Il pri-

mo dito è adunque lontano dal capotasto, il secondo vicino al primo ed il terzo ancor lontano dal secondo. Se lo scolaro sa prendere quelle note, egli può passare all'esercizio seguente. Le prime quattro note si legano con lunga arcata, per le due seguenti ci vuol un terzo dell'arco.

N^o 5.


tire
 1 2 3
 LA. SI. DO. RE. A.C.
 T.A. T.A.
poussé
 segue
 A.C.
 T.A. T.A. A.C.

Nell' esercizio qui sotto, deve lo scolaro metter attenzione sul luogo diverso, ove va posto il primo dito sulle due corde che come si è poc' anzi detto sul cantino trovansi molto appresso al capotasto e sulla corda LA. Per la seconda egli è più lontano dal medesimo. Ai segni + + queste due posizioni si succedono l'una dopo l'altra.

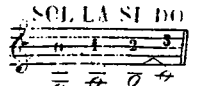
N^o 6.

tiré
 A.C.
staccato
 T.A.
 T.A. A.C.

Sul RE, oppure la terza corda, lo spazio stretto ha luogo parimenti tra il primo e se-

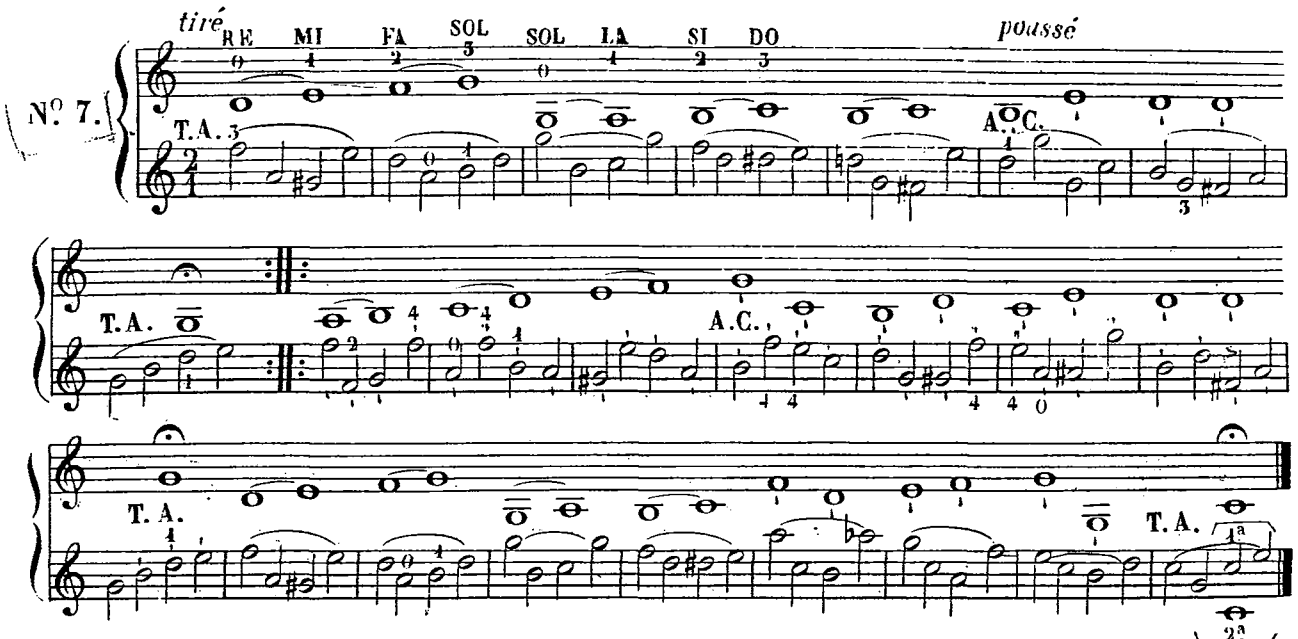
condo dito  e le note vanno fatte come quelle sulla seconda corda.

Sul SOL, oppure la quarta corda lo spazio stretto è dal SI al DO tra il secondo e terzo dito



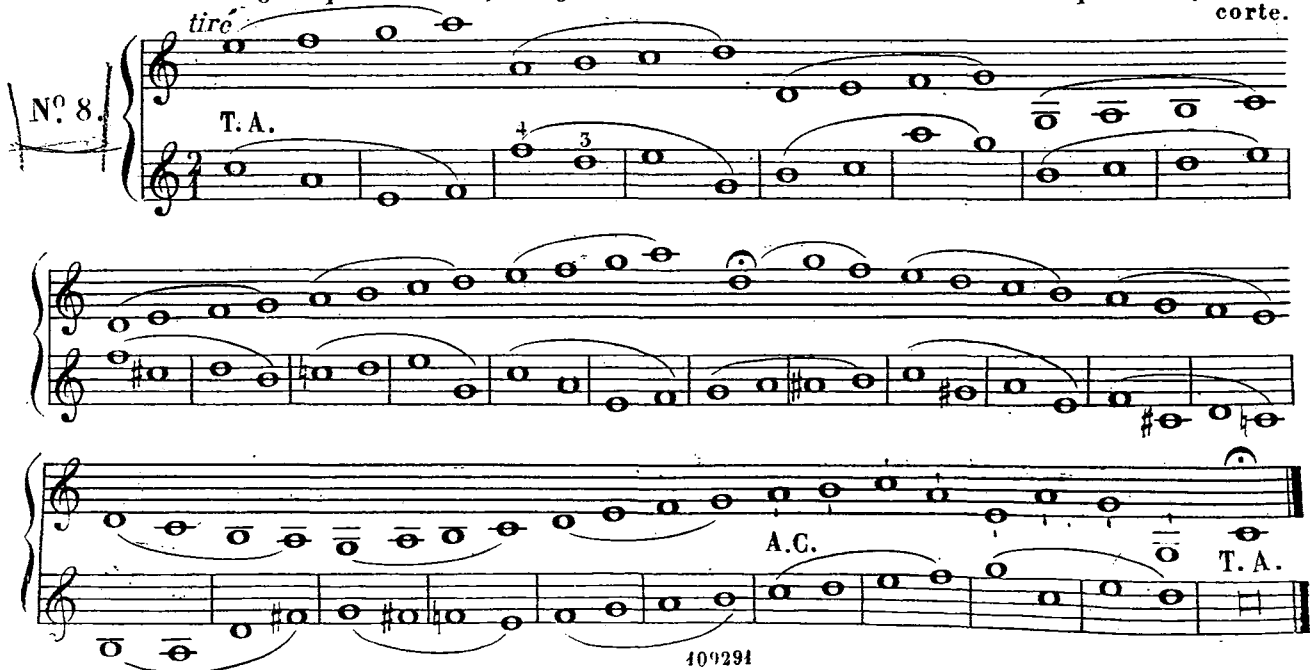
Nell'esercizio seguente sulle due corde più basse RE e SOL cominci lo scolaro con arcate intiere, cioè con tutta la lunghezza dell'arco. Ma dove le note esigono ognuna un' arcata, esse devono farsi corte e senza muovere il braccio superiore.

N^o 7.

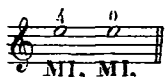
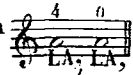
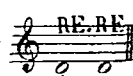



L'esercizio che segue sopra le 4 corde, si eseguisca con arcate intiere fino alle ultime note puntate le quali sono corte.

N^o 8.

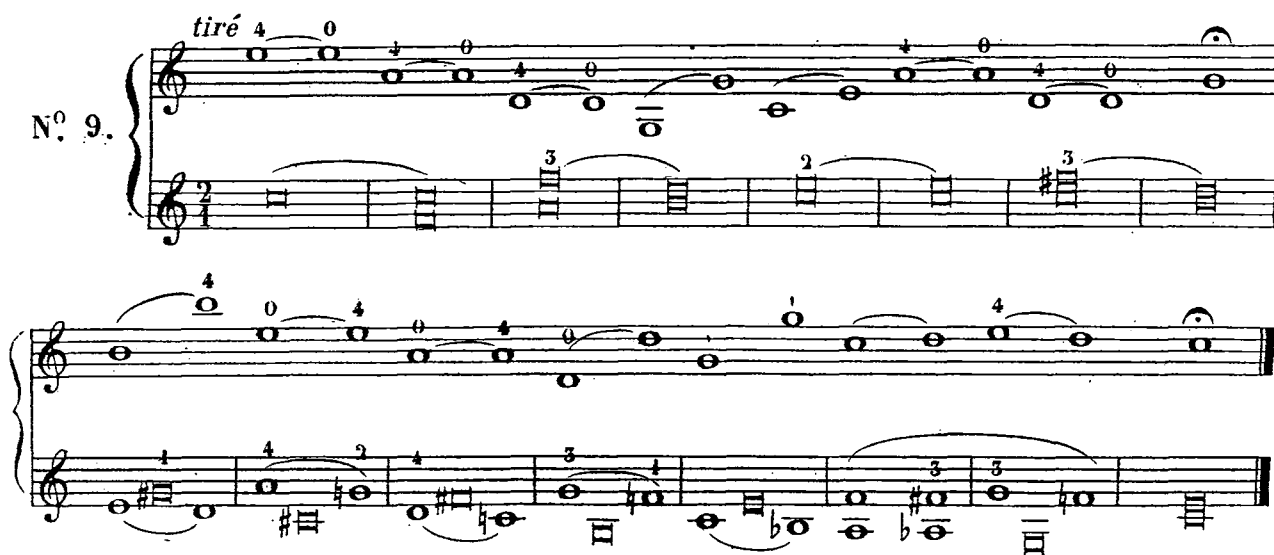


Per risparmiare al principiante le difficoltà si è fin qui tralasciato l'adoperare il quarto dito, ma ormai è tempo introdurlò come in questo esercizio. Questo dito deve come gli altri cadere sulle corde perpendicolarmente ed essere curvato a guisa di martellino; non si deve mai porlo di piatto sulla corda, neppure sulla quarta.

Prima impari lo scolaro a prendere il MI sulla seconda corda  e si regoli per intonarlo colla corda vuota MI. Poi in egual modo il LA sulla terza corda , poscia il RE sulla quarta  e finalmente il SI sulla prima corda od il cantino .

Poi facciasi a suonare l'esercizio qui appresso con arcate corte.

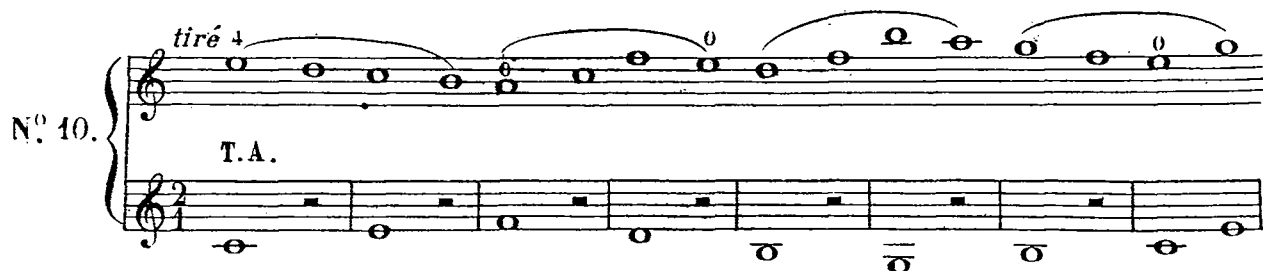
N.º 9.



Lo stesso sarà anche nel seguente esercizio, se si debba adoperare il quarto dito oppure la corda vuota per le note RE, LA, MI e SI.

N.º 10.

T. A.



The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'A.C.' and 'T.A.'. The second system is marked 'A.C.'. The third system is marked 'A.C.'. The fourth system is marked 'T.A.'. The fifth system is marked 'A.C.'. The sixth system is marked 'A.C.' and 'A.C.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(1) Quelle quattro note segnate 1^a si fanno la prima, e quelle segnate 2^a si fanno la seconda volta, tralasciando le prime quattro.

Nº 11. *tiré* 27
A.C.

Nº 12. *tiré*
T.A.

N.º 13.

Andante (♩ = 66) *tiré*

segue

A.C. T.A.

A.C. T.A.

Fin qui tutto potea eseguirsi con arcate intiere o corte di un terzo della lunghezza dell'arco, or in avanti seguiranno arcate di varie specie cioè lunghe a tutto l'arco, con mezzo arco, con un terzo d'arco, colla punta, il mezzo o la parte bassa del medesimo. Bisogna osservare le indicazioni M.A.s. mezz'arco sopra M.A.b. mezz'arco basso ed A.m. arcate col mezzo dell'arco.

È necessario il ricordarsi qui la già detta regola che nelle arcate colla parte superiore dell'arco, il braccio dal gomito in sù deve restar quieto, e di tirar l'arco sempre in linea parallela col ponticello.

(1) Prima che il maestro passi al capitolo quinto, lasci allo scolaro tempo di ammaestrarsi bene negli esercizi suesposti e massime nei tre ultimi. Una giusta intonazione sia lo scopo principale e che non deve essere negletto. A misura che lo scolaro acquista agilità nella mano sinistra cioè quella che guida l'arco, il maestro acceleri il tempo nell'esecuzione la quale deve però sempre essere non interrotta e senza ostentazione di fatica.

Abbia cura particolare il maestro, che lo scolaro non acquisti delle cattive abitudini, come sarebbe di lasciar troppo declinare l'istrumento, di stringersi nelle spalle, di far delle smorfie col viso, di soffiare soverchio col naso, ecc.ecc.ecc.

Andante (♩ = 88)

Nº 14. *tiré*

T.A. A.C. M.A.b.A.C.M.A.s. T.A. T.A. A.C.

A.m. M.A.b. T.A. A.C. M.A.s.

T.A. M.A.s. M.A.b. 1. 2.

Prima d'andare all'esercizio qui sotto si lasci marcare più volte il tempo di questo.

Adagio (♩ = 50)

Nº 15.

T.A.

M.A.s. T.A.

L'esercizio seguente comincia in levare, così si dice se un pezzo comincia con una o più note che non formino una battuta intiera.

Consistendo le note in levare quasi sempre della parte debole, bisogna dunque farle coll'arcata in sù per potere sempre cominciare la prima battuta d'un pezzo musicale coll'arcata in giù.

Secondo una regola antica ogni battuta dovrebbe principiare coll'arcata in giù e finire con quella in sù; ma il nuovo sistema dell'esecuzione musicale non la ammette, e sarebbe anzi impossibile metterla in pratica, come lo scolaro si sarà digià accorto negli esempi fin qui eseguiti.

Non potendosi legare le due note in levare dell'esercizio seguente, bisogna principiare coll'arcata in giù.

Allegretto (♩ = 92)
(tiré)

N.º 16.

A.C. colla parte superiore dell'arco.

Andante ♩ = 400

N.º 17.

M.A.s. A.C. M.A.s. terzo d'arco A.C.

M.A.s. A.C. terzo d'arco M.A.s.

A.C. A.m. A.C. M.A.s. A.C. M.A.s.

terzo d'arco A.C. M.A.s. (tiré) (poussé)

(tiré) (poussé) (tiré) (poussé) A.C. M.A.s.

A.C. M.A.s. A.C.

Il levare dell'esercizio seguente si fa con cavata corta insù presso il nasetto dell'arco per aver a disposizione tutto l'arco per le sei note della prima battuta. Nelle battute 3.^a e 13.^a si leva l'arco dalla corda presso la pausa d'ottava e si tiri avanti per aria, perchè alla fine della battuta medesima deve essere consumato tutto l'arco per principiare in giù la battuta seguente.

N^o 18

Adagio (♩ = 96)
(poussé)

T.A. terzo d'arco M.A.s. terzo d'arco

T.A. M.A.s T.A. A.G. T.A. terzo d'arco M.A.s

terzo d'arco T.A. terzo d'arco M.A.s

L'esercizio qui appresso si eseguisca col braccio superiore immobile e colla parte superiore dell'arco. Pel movimento che occorre per portar l'arco da una corda sull'altra, si piega soltanto il nodo della mano, ma quando si salta due o tre corde, si deve alzare qualche poco il gomito.

Le arcate variano adesso da esercizio in esercizio, bisogna dunque eseguirle esattamente come saranno prescritte.

N^o 19.

Allegro (♩ = 76)
poussé

terzo d'arco

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a four-measure rest. The lower staff (bass clef) starts with a trill (tr) on a note, followed by a series of eighth notes and quarter notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a trill (tr) and a 'tiré' marking above a note. The lower staff has a 'tiré' marking above a note, indicating a sustained or drawn-out sound.

The third system shows more complex rhythmic patterns. The upper staff has several groups of four notes (quartets) and rests. The lower staff continues with a steady flow of eighth and sixteenth notes.

The fourth system includes a 'tiré' marking above a note in the upper staff. The lower staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some rests.

The fifth system concludes the page. The upper staff has several groups of four notes and rests. The lower staff features a series of eighth notes and quarter notes, ending with a final note and a quarter rest.

L' esercizio seguente dà campo allo studioso di ben comprendere la divisione o partizione delle Terzine e Sestine mischiate con le altre specie di note. Nelle battute 10 21 e 22 si troveranno alcune Terzine mancanti di una nota le quali si devono ciascuna eseguire colla cavata in su e colla punta dell' arco.

N.º 20. *Andante* (♩ = 72)

M.A.s. (poussé) terzo d'arco AC. (poussé) T.A.

M.A.B. A.C. M.A.B.T.A. M.A.s. T.A.

M.A.s. T.A. M.A.

(poussé) terzo d'arco (tiré)(poussé) A.C. (poussé) T.A.

Andante (♩ = 88)

N° 21.

(tiré)
M. A. s. A. C. M. A. s. (tiré)

A. C. (poussé) T. A. M. A. s. M. A. b.

T. A. M. A. s. (tiré) A. C. M. A. s. A. C. M. A. s.

(poussé)
A. C.

T. A.

M. A. s. A. C. T. A.

Se si dà il caso che più note consecutivamente si succedano legate a due a due, allora si dice ch'esse sono sincopi oppure sincopate.



Le note sincopate di minore valore, in mezzo alla battuta, si uniscono a due a due per risparmio di tante legature.



Il caratteristico della sincopa consistente ^{nel fatto} che ogni vibrazione cade sul tempo debole della battuta ^{che} naturalmente su questa ^{che} deve cadere l'accento.

L'assuefazione dei suonatori di Violino di marcare sempre la parte forte di ogni nota sarebbe qui erronea e distruggerebbe affatto il carattere della sincopa che va accentata nel modo qui sotto.



Quanto fu detto sopra la sincopa potrassi mettere in pratica in questo esercizio.

N^o 22. Andante (♩ = 92)

(tiré) TA. M.A.m.

(tiré) (poussé) TA. A.C. M.A.s. A.C. M.As. M.Ab. TA.

M.A.m. d'arco

(tiré) M.A.s. A.C.

M.A.s.

terzo d'arco

(poussé)

(tiré) (poussé) (poussé) (poussé)

M.A.s. A.C. M.A.s. A.C.

Pria di entrare in altra materia, il Maestro lasci ripetere dallo scolaro gli ultimi 10 esercizi finchè egli se ne sia reso padrone cioè, finchè li eseguisca ben intonati, colle arcate prescritte e nel voluto tempo. A quest'ultimo scopo può farglieli anche passare a battuta del Metronomo, ma non se ne abusi, altrimenti il suonare dello scolaro potrebbe divenire troppo meccanico e stentato. Se lo scolaro non ha ancora agilità sufficiente di eseguire nel tempo prescritto i sumenzionati esercizi, il Maestro può abbassare per qualche numero il Metronomo.

Questi tre segni #, b, ♯, si chiamano accidenti

Nell'esercizio seguente in SOL c'è dunque un # in chiave per cui si deve per tutta la durata del medesimo star attento a prendere sempre il FA # Qui il primo dito sul cantino si avvicina molto al secondo, ed il secondo dito sulla terza corda si approssima al terzo.

Nella quarta battuta di questo esercizio si passa in RE per cui il DO prende un # ed il secondo dito sulla seconda corda va posto presso il terzo, ed il terzo dito sulla quarta corda allungato alquanto. Nelle quattro ultime battute si ritorna all'intonazione per conseguenza subentra anche la prima posizione delle dita.

N.º 23

Andante (♩ = 50)

TA M.A.b.

TA M.A.s.

Nell'esercizio seguente v'ha ancora un SOL # ma per mezzo di alcune modulazioni si passa in diverse intonazioni come in DO, MI, LA, e RE; Lo scolaro stia ben attento di avanzare il dito una mezza voce presso ogni nota segnata da # e di ritirarlo sul suo posto primiero quando ci vede il c.

(♩ = 100)

N° 24.

ALLEGRO

(poussé) (tiré)

A.C. T.A. M.A.s. A.C. M.A.b.

(poussé)

T.A. M.A.s. A.C.M.A.b. A.m.

(tiré)

M.A.b. T.A. A.C. M.A.s.

(tiré) (poussé)

T.A.

(tiré)

M.A.s. T.A. M.A.s.

T.A.

This musical score page contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are written in French: "(tiré)" appears in the second and fifth systems, and "(poussé)" appears in the third system. Technical markings include "T.A." (Tutti) and "A.C." (Allegretto) in the third and fifth systems. In the third system, the bass line features a triplet of eighth notes with the numbers "2 4 3" written below. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Nº 25.

(♩ = 116)

ALLEGRO

tiré
A.C.s.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple harmonic accompaniment with quarter notes and eighth notes.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns in both staves. The upper staff features more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs, while the lower staff maintains a steady accompaniment.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The upper staff has a more active line with frequent sixteenth-note passages, and the lower staff provides a consistent bass line.

The fourth system includes first fingerings (marked '1') above certain notes in the upper staff. The musical texture remains consistent with the previous systems.

The fifth system concludes the piece with first fingerings (marked '1') above notes in the upper staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the intricate melodic development. The lower staff maintains the accompaniment pattern, with some notes beamed together.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff shows further melodic elaboration. The lower staff features longer note values and some phrasing slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with dense sixteenth-note passages. The lower staff accompaniment remains consistent in rhythm.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff concludes with a melodic phrase. The lower staff accompaniment ends with a final cadence.

($\text{♩} = 104$)

N°26
Allegretto

tiré

T.A.

The first system of music for N°26 consists of two staves. The treble staff begins with a slur over a series of eighth notes, marked with 'tiré' and '0'. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, and 4. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a slur over eighth notes with '0' markings. The bass staff continues with eighth notes and fingerings.

The third system of music shows two staves. The treble staff has a slur over eighth notes with '4' markings. The bass staff continues with eighth notes and fingerings. The word 'tiré' appears at the end of the system.

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a slur over eighth notes with '4' markings. The bass staff continues with eighth notes and fingerings. The word 'tiré' and 'A.C.' are present at the end of the system.

poussé

T.A.

tiré

The fifth system of music features two staves. The treble staff begins with a slur over eighth notes marked 'poussé' and '0'. The bass staff starts with a slur over eighth notes marked 'tiré' and '1'. The system concludes with a slur over eighth notes marked '4'.

The sixth and final system of music on this page consists of two staves. The treble staff has a slur over eighth notes with '4' markings. The bass staff continues with eighth notes and fingerings.

Fin qui lo scolaro ha suonato ogni nota colla medesima forza. Ma il Violino richiede che si dia-
no alle note varie gradazioni di vigore e di dolcezza, ed è ormai tempo che lo scolaro cominci
ad addestrarvisi. Queste diverse espressioni da darsi alle note saranno indicate nei seguenti eserci-
zi coi termini dall'uso a tale uopo adottati, i quali si mettono sopra o sotto il rigo. Basta per o-
ra che lo scolaro si renda famigliari ai seguenti, cioè *piano* che si abbrevia così *P pianissimo*, *ff forte*,
fff fortissimo, *ff crescendo*, *cres.* per cui deve andare il suono crescendo dal piano al forte, e *decre-*
scendo decres. per cui deve andare il suono diminuendo dal forte al piano. Al *forte* devesi coll'indice
premere più fortemente l'arco sulla corda, spingerlo con maggior risolutezza, e tenerle più vicino al
ponticello, nel *piano* per lo contrario sollevasi alquanto l'arco con una leggiera pressione del di-
to mignolo, si conduce più lentamente e più lontano dal ponticello. Si passi gradatamente dal
cres. al *deces.* e viceversa; si avvezzi lo scolaro a cavare dallo strumento così nel *P* come
nel *F* suoni chiari e tondi: ed a ciò massimamente giova il condurre l'arco con regolare andamen-
to, e il tener fermi i diti della mano sinistra, sulla tastiera.

N° 27
 100 = 
 ANDANTE

poussé
p M.A.b. (*) T.A. *cres.* T.A. *decres.*
f

p *cres.* *f* *decres.* *p* M.A.s.

pp T.A.

cres. *f* *decres.* *p*

cres. M.A.s. *poussé* M.A.s. *f*

poussé *poussé* *poussé* *poussé* *f*

(*) Il segno del *p* e del *f* vale così per la riga del canto come per quella dell'accompagnamento
 109294

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with triplets and four-note chords, marked with '4', '3 0', and '3'. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. The system concludes with the instruction 'deces.'.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development. The left hand has a more active role. Dynamic markings include *pp* and *M.A.s.*. The system ends with the instruction 'T.A.'.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cres.*, *f*, and *deces.*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cres.* and *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f*, *cres.*, and *deces.*.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cres.*, *deces.*, *f*, and *pp*.

(♩ = 80)
poussé

N° 28.

ALL.^o

ff M.A.s. A.C. M.A.s A.C. M.A.s. A.C.

f M.A.s.

f

deces..... *p* *ff*

N^o 29.

Allegretto

(♩ = 108) tiré

poussé

T.A.

f

cres. *f'* *f*

decres.

p *pp* *cres.....*

f'

0 4 4

deces.

f M.A.s.

T.A.

poussé

poussé

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a sequence of notes marked with fingerings 0, 4, and 4. The music is marked with 'deces.' and includes dynamic markings *f* M.A.s. and T.A. The phrase 'poussé' is written above the staff in two locations. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns and articulations in both the treble and bass staves.

The third system shows dynamic changes, with 'cres.' (crescendo) marked in the lower staff.

f

The fourth system features a forte (*f*) dynamic marking in the upper staff.

The fifth system continues the melodic and harmonic development of the piece.

deces.....*ff*

The sixth system concludes the piece with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a 'deces.' (decrescendo) marking.

Gli esercizi seguenti servono per coltivare l'orecchio nelle scale minori tanto colla settima diminuita come colla maggiore. Lo studioso deve impiegare tutta l'attenzione sua agli accidenti che troverà per entro.

Allegro (♩ = 116)

N° 50.

The musical score consists of six systems, each with a piano (upper) and guitar (lower) staff. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various technical markings: 'tiré' and 'F' in the first system; 'T.A.' in the first and third systems; 'M.A.s.' in the second system; 'M.A. b.' in the fourth system; 'p', 'cres.', and 'f' in the fifth system. Fingering numbers (0, 2, 4) are placed above notes throughout the piece.

Allegro (♩ = 142)

51

Nº 51.

tiré
f M.A.s. A.C. M.A.s. A.C. nel mezzo

M.A. A.C.s. A.C.s. *tiré*

tiré *poussé* T.A. M.A.b. A.C. nel mezzo

M.A.s. A.C.

terzo d'arco

Musical notation system 1, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with various fingerings (0, 4) and articulations. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Labels include "M. A. s.", "A. C.", and "M. A. A. C. nel messo".

Musical notation system 2, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction "tiré" and "terzo d'arco". The bass staff continues the accompaniment. Labels include "M. A.", "A. C.", and "A. C.".

Musical notation system 3, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction "terzo d'arco". The bass staff continues the accompaniment. Labels include "A. C.".

Musical notation system 4, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction "terzo d'arco". The bass staff continues the accompaniment. Labels include "A. C." and a dynamic marking "p".

Musical notation system 5, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction "cres.". The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation system 6, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various fingerings (0, 4). The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation system 7, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction "T. A.". The bass staff continues the accompaniment.

(♩ = 120)
poussé
N° 52.
ALLEGRO
A.C.S.
F

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line from the first system. The lower staff continues the accompaniment line. The key signature remains two sharps.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the accompaniment line. The key signature remains two sharps.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the accompaniment line. The key signature remains two sharps.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the accompaniment line. The key signature remains two sharps.

Allegro (♩=132)

N° 53.

tiré

p

T.A.

cres.

f

deces.

M.A.

p

T.A.

cres.

f

deces.....

p

cres.

f

deces.

p

cres.

f

M.A.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic markings: *decrés.* and *T.A.*
- System 2:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic marking: *M.A.*
- System 3:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic markings: *T.A.* and *cres.*
- System 4:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic marking: *decrés.*
- System 5:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic markings: *cres.*, *f*, *decrés.*, and *f*
- System 6:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic marking: *T.A.*
- System 7:** Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a fermata over the first measure. Dynamic markings: *M.A.* and *pp.*

Allegretto ($\text{♩} = 108$)N^o 34.

tiré
f A.C.

ff

M. A.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff contains a simpler accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The first measure of the upper staff is marked "A.C. cres..." and the second measure is marked "f".

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The first measure of the upper staff is marked "deces..." and the second measure is marked "f".

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The first measure of the upper staff is marked "cres..." and the second measure is marked "f".

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The first measure of the upper staff is marked "seen..." and the second measure is marked "do". The third measure of the upper staff is marked "f".

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The first measure of the upper staff is marked "f".

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The first measure of the upper staff is marked "M.A." and the second measure is marked "T.A.". The system ends with a double bar line.

Le scale minori e maggiori, che constano di cinque toni intieri e due semitoni, si chiamano scale diatoniche. V'ha ancora un'altra specie di scale minori e maggiori che gradatamente passano per tutti i dodici semitoni: queste chiamansi scale cromatiche.



I due esercizi seguenti sono destinati allo studio di tali scale. Qui bisogna ritenere, che col dito mignolo, essendo più piccolo e più debole degli altri non si deve mai eseguire che una nota mentre ognuno degli altri ne dovrà eseguire due. Pel tono alterato del quarto dito si prende quindi sempre o come si vede il N.º 1. la corda vuota, o come il N.º 2. il primo dito sulla medesima.



Il Mi diesis dunque nel N.º 2. si dovrà prendere col secondo dito, perchè non mai un dito deve fare tre note di seguito.

Essendo che i suoni delle corde vuote sono più crudi degli altri toni formati colle dita massime la seconda ed il cantino, bisogna cercare possibilmente di evitarle nelle scale cromatiche.

Nella 26ª battuta qui sotto si prende dunque il MI♭ col terzo dito come se fosse RE♯, per non far il Mi naturale sulla corda vuota ma bensì col quarto dito.

N.º 35. Allegretto (♩ = 92)

tire

f T.A. *cres.* *f* *p*

cres. *f* *deces* *p* M.A.b. T.A. *cres.*

First system of musical notation. Treble staff: *f*, *p*, *cres.*. Bass staff: *f*, *p*, *cres.*

Second system of musical notation. Treble staff: *f*, *A. b. s.*, *cres.*, *f*, *decres.*. Bass staff: *f*, *A. b. s.*, *cres.*, *f*, *decres.*. Fingerings: 4, 0, 1, 2, 4. Accents: *poussé*, *tiré*.

Third system of musical notation. Treble staff: *T. A.*, *cres.*, *f*. Bass staff: *cres.*, *f*. Fingerings: 3, 3, 4, 4, 4.

Fourth system of musical notation. Treble staff: *decres.*, *f*, *cres.*. Bass staff: *decres.*, *f*, *cres.*. Fingerings: 3, 1, 3, 4, 4.

Fifth system of musical notation. Treble staff: *decres.*, *f*. Bass staff: *decres.*, *f*. Fingerings: 0, 7, 7, 7.

Sixth system of musical notation. Treble staff: *T. A.*, *cres.*, *f*, *decres.*. Bass staff: *T. A.*, *cres.*, *f*, *decres.*. Fingerings: 3, 3, 1, 1.

Allegro. (♩ 112)

Nº 36.

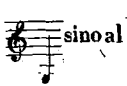

Musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The piece is in G major, 2/4 time, and marked "Allegro. (♩ 112)". The first system is marked "tiré" and "p". The second system includes dynamic markings "cres." and "decres." followed by "p". The third system is marked "f". The fourth system is marked "p" and "pp". The fifth system includes "cres.". The sixth system is marked "f". The score contains numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents.

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system includes a dynamic marking of *decres.* and fingering numbers 3 and 4. The second system features *cres.* and *decres.* markings. The third system includes a *fz* marking. The fourth system has a *fz* marking. The fifth system has a *fz* marking. The sixth system includes a *decres.* marking. The score is characterized by intricate, flowing melodic lines in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. Various articulations, slurs, and dynamic markings are used throughout to shape the performance.

LIBRO SECONDO

CAPITOLO 4°

Delle posizioni, per le note che si eseguono per mezzo di estensione del 4° dito e de'suoni flautati.

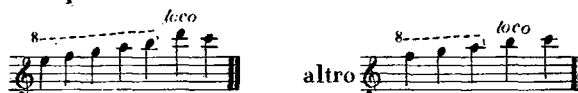
Oltre i suoni dal  sino al  entro il limite dei quali sono composti gli esercizi precedenti, possiede il Violino ancora gran quantità di altri suoni di bell'effetto ed indispensabili.





Gli ultimi di questi suoni rendendosi per le molte righe difficili a leggersi speditamente si scrivono usualmente in *Ottava* più bassa accennandoli nel modo seguente:





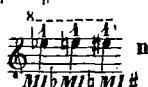

Quando succede poi che le note devono essere eseguite come sono scritte vi si pone la parola *loco*, al termine della lineetta a piccoli tratti.



I suoni eccedenti il  si eseguono, trasportando la mano ora più, ora meno vicino al ponticello. Quei trasporti della mano vengono suddivisi in tante posizioni.

La posizione della mano in cui fin ora eseguivansi tutti i precedenti esercizi chiamasi la prima posizione: portando avanti la mano, in modo che il primo dito cada sul *SOL* oppure *SOL* 

allora si suona nella seconda posizione; sul  nella terza; sul  nella quarta;

sul  nella quinta; sul  nella sesta; sul  nella settima; sul  nell'ottava ecc.

In queste posizioni si suonano non solo le note sul Cantino ma, ancor quelle che cadono sulla 2^a, 3^a e 4^a corda; benchè non sarebbe impossibile il farlo per mezzo di trasporto continuo della mano da una posizione all'altra, ciò che si renderebbe però assai malagevole.

Nell'esecuzione degli esercizi seguenti in varie posizioni, la maniera di tenere il Violino resta sempre l'istessa. Nella seconda posizione la palma della mano non deve ancora toccare l'orlo dello strumento, bensì però nella terza e nelle altre, in cui la palma tocca la fine del manico del Violino.

64

Allegro (♩ = 120)

2.^a posizione

pousse

N.º 37.

f A. b.

col mezzo dell'arco

A. C. s.

A. C. m.

terzo d'arco terzo d'arco

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 12/8 time signature. It begins with a series of eighth notes, with fingerings 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4 written above. The lower staff is in bass clef with a 12/8 time signature. It features a melodic line with dynamic markings *f* A. b. and *col mezzo dell'arco*. The system concludes with two measures marked *A. C. s.* and *A. C. m.*, both labeled *terzo d'arco*.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with a *tiré* marking above the final note. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The third system consists of two staves with continuous melodic and rhythmic development.

The fourth system consists of two staves with continuous melodic and rhythmic development.

The fifth system consists of two staves with continuous melodic and rhythmic development.

The sixth system consists of two staves with continuous melodic and rhythmic development.

f *cres.*

f M.A. A.C. M.A. A.C.

Allegretto (♩.65)

2^a posiz.

N^o 58.

p *tiré* T.A. M.A.s. A.C. M.A.b. T.A.



M.A.s. A.C. M.A.b. T.A.



tiré



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and fingerings (4, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 1, 2, 2, 3, 3). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and a fermata.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings (4, 4).

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

Allegretto. (♩. 452)

2^a posizione

N^o 59.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff contains a simpler accompaniment line. There are several asterisks (*) marking specific notes in both staves.

Second system of musical notation, similar in structure to the first system, with a treble and bass staff. It continues the melodic and accompaniment lines from the previous system.

Third system of musical notation. The treble staff has a 'tiré' instruction above a note. Below the treble staff, there are performance instructions: 'M.A.' and 'A.C.M.A.b.A.C.b.'. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has 'T.A.' written below it. There are also 'M.A.s.' and 'A.C.M.A.b.A.C.b.' instructions. A 'tiré' instruction is also present. The bass staff includes a 'p' (piano) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The treble staff has 'A.C.M.A.s.A.C.M.A.b.' written below it. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

3^a posizione Allegro (♩ = 108)

N^o 40

tiré 3 4 1 2 5 4 1 2 3 4 5 7

poussé

M.A.b. A.C.m. M.A.m. A.C. M.A.s. A.C.s.

tiré poussé tiré M.A.A.C.

poussé tiré poussé tiré

T.A.A.C.s. M.A.s.A.C.m. tiré Terzo d'arco

tiré

tiré poussé

tiré

A.C.s. M.A.s. A.C.m.

L'esercizio seguente distinto per guidare lo studioso ad eseguire quelle note che si fanno per mezzo d'un'estensione del 4^o dito senza punto muovere la mano dalla propria posizione, per Es:

Se quel suono, da eseguirsi per mezzo di stendere il 4^o dito, ha da essere legato assieme con altri suoni, allora esso non deve avere più distanza che una mezza voce per evitare quell'importuno urlare che cagionerebbe il ritirare il dito per una voce intiera, per Es:

Se ad esso però non segue subito un suono vicino; allora anche nei passi legati tal maneggio può aver luogo, per Es:

La suddescritta manovra è necessaria per non essere ogni momento obbligato di cambiare posizione, oppure in certi casi, per non disturbare l'andamento dell'arco, passando ad un'altra corda.

72 Allegretto

(♩ = 104)

3^a Posizione

N^o 41.

f M.A.m.

T.A.

cres.....*f*

M.A.s. M.A.b. T.A. M.A.s. M.A.b. *f* T.A.

poussé

M.A.b.

cres..... *f* M.A.s. M.A.b. T.A.

M.A.s. A.G.m.

M.A.s. T.A.

Più la mano s'avanza sulla tastiera verso il ponticello. più stretto diviene lo spazio da suono all'altro e per conseguenza più difficile, massime pe' semitoni ove non di rado, particolarmente da quelli che hanno le dita un po'grasse, si deve levare il dito antecedente prima di posare quello che ha da servire pel semitono.

Allegretto (♩ = 66)

5.^a posizione

N.º 42.

409294

The musical score consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment. A *cres.* (crescendo) marking is present in the right hand.
- System 2:** Continues the melodic development. A *f* (forte) dynamic is used in the right hand. There are some fingering numbers (1) and a sharp sign (#) in the right hand.
- System 3:** Features a *decres.* (decrescendo) marking in the right hand, followed by a *p* dynamic. A *cres.* marking appears later in the system, leading to a *f* dynamic.
- System 4:** Shows a *p* dynamic in the right hand, followed by a *cres.* and then a *f* dynamic. There are some asterisks (*) and fingering numbers (1) in the right hand.
- System 5:** Includes markings for *M.A.s.* and *M.A.b.* in the right hand, indicating specific musical techniques or articulation.
- System 6:** Ends with a *T.A.* (Tutti) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic in the right hand. There are some fingering numbers (4) in the right hand.

Nella quarta posizione quì sotto, la mano deve sollevarsi più che nelle posizioni precedenti, sopra l'orlo del coperchio per poter colle dita arrivare comodamente alla quarta corda senza posarsi su di essa di piatto. Questo sollevare aumenta sempre di più nelle posizioni della quarta in avanti. Il gomito prende posto sempre più sotto il Violino, ed il pollice si porta sotto il manico del medesimo.

Nel fare il LA# della battuta 17^a non devesi muovere la mano della sua posizione; come anche nell'eseguire il FA# nell'ottava battuta dalla seconda parte.

Allegro (♩ = 100)

(4^a posizione)
Violino 1^o N^o 43. *f* $\frac{4}{3}$ A. s.

Violino 2^o

poussé
A.C.s.

poussé
 $\frac{4}{3}$ A. *fp* A.C. $\frac{4}{3}$ A. A.C. $\frac{4}{3}$ A.

A.C.s. $\frac{1}{3}$ d'arco A.C. $\frac{4}{3}$ d'arco

f $\frac{1}{3}$ d'arco.

poussé
A.C.

$\frac{1}{3}$ d'arco *pp* A.C.

Le note segnate con puntini nel sottoposto esercizio devono essere bene staccate.

Allegro (♩ = 126)

5^a posizione *tiré*

N^o 44. *f* A.C.

f

f

f

f

pp

decres.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with two staves. The first system begins with a *cres.* marking, followed by a *f* dynamic, and includes the instruction *tiré* twice. It concludes with a *ff* dynamic. The second system features a *deces.* marking and a *f* dynamic. The third system is marked *f*. The fourth system is marked with a fermata-like symbol '8' and a *f* dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Nelle posizioni alte, dove le dita sempre più si stringono, si può eseguire collo stendere il quarto dito, non solo note della più prossima posizione ma anche note che si trovano due o tre posizioni discoste da quella occupata sul momento dalla mano di chi suona. Nel seguente esercizio si rinverrà in pratica quanto si è detto. Bisogna ricordarsi che nello stendere il quarto dito non devesi punto abbandonare la posizione della mano.

Allegro (♩ = 108)

6^a posizione

N^o 45.

poussé

f A.C.b. $\frac{1}{3}$ d'arco T.A.

5 3 4 3

M.A.s. M.A.b. $\frac{1}{3}$ d'arco T.A.

3

A.C. T.A.

3 4 3

M. As. cres. M.A.s.

f $\frac{1}{3}$ d'arco T.A. decres.

3 4 3

4 2

3 4 3

3 4 3

3 4 3

4 5

cres.

f

2 4

Fine

Musical score for piano, page 81. The score consists of seven systems of two staves each. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various articulations and dynamics:

- System 1:** Top staff starts with *poussé* and *T.A.* (Tutti Arco). Bottom staff has *M.A.s.* (Molto Arco) and *M.A.s.*. Includes triplets and slurs.
- System 2:** Top staff has *terzo d'arco* and *terzo d'arco*. Bottom staff has *cres.* (crescendo). Includes triplets and slurs.
- System 3:** Top staff has *T.A.* and *decres.* (decrescendo). Bottom staff has *f* (forte). Includes triplets and slurs.
- System 4:** Top staff has *cres.* and *f*. Bottom staff has *decres.* and *f*. Includes triplets and slurs.
- System 5:** Top staff has *cres.* and *f*. Bottom staff has *M.A.s.*, *M.A.b.* (Molto Arco Breve), and *A.m.* (Allegretto Moderato). Includes triplets and slurs.
- System 6:** Top staff has *tiré* and *f*. Bottom staff has *cres.* and *f*. Includes triplets and slurs.
- System 7:** Top staff has *tiré* and *poussé*. Bottom staff has *decres.* and *T.A.*. Includes triplets and slurs.


The score concludes with the number **109294** at the bottom center and the instruction **dal Φ all'fine DC.** at the bottom right.


Quando lo scolaro sarà ben ammaestrato e franco nell'esecuzione in tutte le posizioni, allora è tempo di esercitarlo nel repentino cambiare di dette posizioni; a ciò serviranno i cinque esercizi qui sotto.


In questi esercizi, come in tutti i seguenti, lo scolaro troverà spesso volte un 0 (zero) sopra delle note che possono essere eseguite nel modo solito. Questo zero significa che un suono tale devesi flautare.


Si producono i suoni flautati toccando leggermente la corda invece diprimerla sulla tastiera.

Essendo però molti dei suoni flautati d'una natura assai diversa del loro suono naturale corrispondente, e producendo perciò sull'udito un'impressione affatto diversa, la buona scuola non ammette altri che, 4^a l'ottava, 2^a la quinta e 3^a la seconda ottava sopra ogni corda;

per conseguenza sulla quarta corda 

sulla terza 

sulla seconda 

e sul Cantino o Mi, 

La metà della corda dà l'ottava,

due terzi della medesima danno la quinta dell'ottava, e tre quarti la seconda ottava, misurando dal ponticello o dal capo tasto del Violino. (4)

(4) I suoni flautati qui sopra accennati sono sempre stati usati dai più rinomati suonatori di Violino perchè la qualità della lor voce s'avvicina dippiù agli altri suoni prodotti in regular modo. Tutti gli altri suoni flautati artificiali, devonsi più che sia possibile evitare come non analoghi al carattere dell'istrumento. Per grande che sia l'impressione che il celeberrimo Paganini produsse con questi flautati, ch'egli eseguiva con tanta eminenza, nullameno devo avvertire tutti, di non lasciarsi lusingare e di non perdere troppo tempo nello studio dei medesimi.

Nè Pugnani, nè Tartini, nè Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont, nè molti altri suonatori esimii hanno giammai usato dei flautati artificiali.

Nº 46. **Allegro** (♩=120)
M.A.s. A.C.s.

M.A. A.C.m. M.A.A.C.s. M.A.s.

3ª posiz. 3ª posiz.

4ª posiz.

4ª posiz. 3ª posiz. 2ª posiz.

1ª posiz.

3ª posiz. 4ª posiz. tiréo 1

3ª posiz. 5ª posiz.

6^a posiz.

5^a posiz. 3^a posiz. 4^a posiz.

3^a posiz. 2^a posiz. 1^a posiz.

3^a posiz. 4^a posiz. 3^a posiz.

5^a posiz. 3^a posiz.

1^a posiz. 3^a posiz.

7^a posiz. 3^a posiz. 1^a posiz. 4^a posiz.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. Each system typically includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation is complex, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics such as *f* (forte) and *eres.* (crescendo) are used. Performance instructions include "posiz." (posizioni) and "tiré" (tira). The piece concludes with a double bar line and a fermata. The page number "85" is in the top right corner, and the number "109294" is at the bottom center.

(♩=132)
Allegro

Nº.47.

4 0 4 0 3^a posiz..... 5^a posiz.

tiré

4^a posiz..... 4^a posiz..... 7^a posiz..... 2^a posiz..... 5^a posiz.....

2^a posiz..... 4^a posiz..... 2^a posiz..... 5^a posiz. 7^a posiz.

3^a posiz..... 4^a posiz.

3^a posiz..... 2^a posiz. 4^a posiz.

3^a posiz. 3^a posiz.....6^a posiz.

3^a posiz. 6^a posiz. 2^a posiz.....

.....5^a posiz..... 4^a posiz. 4^a posiz.....

3^a posiz. 2^a posiz. 4^a posiz..... 3^a posiz..... 4^a posiz.....

..... 3^a posiz..... 4^a posiz.

..... 3

5ª posiz. 5ª posiz. 3ª posiz. 1ª posiz. 4ª posiz.

7ª posiz. 2ª posiz. 5ª posiz. 2ª posiz.

2ª posiz. 5ª posiz. 7ª posiz. 3ª posiz.

1ª posiz.

3ª posiz. 2ª posiz. 1ª posiz.

3ª posiz. 1ª posiz.

5^a posiz. 4^a posiz. 3^a posiz. 2^a posiz. 1^a posiz.

3^a posiz. 2^a posiz. 1^a posiz.

2^a posiz. 4^a posiz. 7^a posiz. 4^a posiz.

Il seguente esercizio contiene passi di ottave. Nessun intervallo se manca della più perfetta intonazione produce un effetto così disgustoso come l'ottava. Lo scolaro deve procurare di perfezionarsi col maggior zelo possibile. L'intonare le ottave non è già cosa facile, per la circostanza, che più la mano si porta verso il Ponticello vieppiù devesi avvicinare il quarto dito al primo ed in conseguenza ogni ottava richiede un'altra posizione di mano. Le due dita suddette non si levano giammai quando seguano varie ottave, ma si portano avanti tutte e due nel medesimo tempo, calcando sempre le due corde.

Il movimento dell'arco devesi produrre soltanto col mezzo della piegatura della mano e non del braccio.

Se si devono unire due note in un'arcata, bisogna bene badare che riescano eguali, acciocchè non abbiano il suono di



Allegro (426)

Nº 48.

1 4 1 3 1 1 0 3

f 1ª posiz.

4ª posiz. 1ª posi.

deces. *f*

1ª posiz. *cres.* *f* 4ª posiz. 3ª posiz.

f 1ª posiz. 3 4 3

f 3 4 3 5ª posiz. 1ª posiz.

8

6^a posiz.

1^a posiz. 4^a posiz. 3^a posiz. 1^a posiz. 3^a posiz. 6^a posiz. 3^a posiz. 1^a posiz.

decres.....

1^a posiz.

cres. *f* 4^a posiz. 7^a posiz.

32 Anche per fare le Decime come si trovano nel seguente esercizio non si levano mai le dita, e il portamento della mano è come nelle ottave.

All.
N.º 49.

The musical score consists of ten systems, each with a treble and bass clef staff. The music is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The score is characterized by dense sixteenth-note passages and slurs across both hands. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Position changes are marked with "3ª posiz.", "4ª posiz.", "5ª posiz.", etc., often accompanied by dotted lines indicating the span of the position change. Some systems include specific fingering patterns like "1 3 4 5" or "1 2 3 4 5".

4 4 (1) 3 2 3 1 3 2 1 5 2 2 0 4

mezza posiz. 3ª posiz. 2ª posiz. 1ª posiz. mezza posiz. 4ª posiz.

mezza posiz. 1ª posiz. 3ª posiz. 5ª posiz. 7ª posiz. 4ª posiz. 1ª posiz.

3ª posiz. 5ª posiz. 7ª posiz. 1ª posiz. 1ª posiz. 5ª posiz. 3ª posiz.

3ª posiz. 4ª posiz. 5ª posiz. 4ª posiz. 1ª posiz.


3ª posiz. 4ª posiz. 5ª posiz. 7ª posiz. 1ª posiz.

3ª posiz. 6ª posiz. 5ª posiz. 3ª posiz. 4ª posiz.

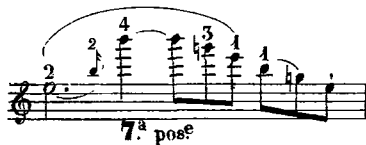
4ª posiz. 5ª 6ª 7ª 8ª 3ª posiz. 4ª posiz.

(1) Questa posizione viene chiamata la mezza, perchè soltanto mezza voce la distingue dalla 1ª posizione.

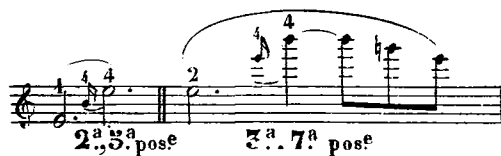
Nel qui sottoposto esercizio presentasi un cambiare di posizione più frequente e più veloce che nell'antecedente; vi si rinvengono ancora salti di molta distanza. Nell'esecuzione di tai salti ci vuole molta franchezza per prendere subito il tono giusto senza essere obbligato di nuovere dopo il salto ancora il dito in cerca del tono.

Se si devono unire con una sola arcata due note di molta distanza, (come per cagion d'esempio nelle battute 9^a 10^a ed 11^a del seguente esercizio) allora il salto non può farsi senza che si senta lo sdruciolare della mano. Per fare che questo sdruciolare non degeneri in una specie di fischio o urlo, bisogna mettere in pratica la seguente prescrizione. Si avanza col dito della prima nota sino che possa arrivare il dito della seconda nota a suo posto, nella 9^a battuta vadasi adunque col primo dito dal MI sino al SI,  e lasciarsi soltanto in allora cadere il quarto di-

to sul secondo MI; così facciasi ancora sulla battuta 11^a col secondo dito dal MI sino al SI,



dopo di ciò il quarto dito cadrà sul SI. Questo avanzare colla mano deve farsi con velocità tale, da non lasciar sentire il minimo vacuo dalla nota piccola sino alla più alta, la distanza delle quali è nel primo esempio di una quarta e nel secondo di un'ottava. Alcuni suonatori di Violino hanno per pratica (in contraddizione alla regola qui accennata:) di avanzare col dito della nota alta ed eseguono i suddetti esempi così:



Ma non potendosi, così facendo, evitare quel così disgustoso fischio, devesi questa maniera rigettare.

Soltanto allora, se il tono più alto fosse flautato si può avanzare fino al medesimo col dito dell'antecedente. Per produrre la voce flautata bisogna al luogo della medesima alzare il dito in modo che tocchi appena la corda, finalmente si allontanano il dito ed arco del tutto dalla corda, per far sentire la risonanza della voce flautata.

Se la nota finale d'un accordo rotto non è flautata, bisogna prendere sull'esecuzione del medesimo delle posizioni del tutto diverse.

Supponiamo che le qui sottosegnate battute fossero una mezza voce più bassa, allora si dovrebbero eseguire così.



(1) Lo studioso senza dubbio avrà già osservato che simili accordi possono essere eseguiti ancora con delle posizioni diverse da quelle che qui sono prescritte, e si aspetterà forse una giustificazione perchè si siano scelte piuttosto queste e non altre. La cosa sarebbe facile, ma richiede troppa prolissità. Basti dunque allo scolaro di sapere che si applicano sempre le più comode o se tali non sono, le più convenienti posizioni per l'esecuzione d'un passo.

Se lo scolaro è ben impossessato delle posizioni disegnate nel qui appresso esercizio, non gli riuscirà difficile di applicarsi ad altre composizioni.

Allegro (♩=160)

Nº 50.

8ª

4ª 7ª posiz. 5ª 6ª posiz. 2ª 4ª 7ª posiz.

T. A. 4ª 7ª posiz.

mezza posiz. 3ª 6ª posiz. 4ª 1ª 4ª 1ª 4ª 8ª 4ª 7ª 11ª

A.M. 1ª posiz.

T. A. 3ª posiz. 8ª posiz. 1ª posiz. 5ª posiz.

decrec. p

1ª posiz. 5ª posiz. 3ª posiz. 7ª posiz. 4ª posiz. cres. f

3ª posiz. 7ª posiz. 3ª posiz. 7ª posiz. 1ª posiz. 5ª posiz.

decrec. 1ª posiz. 3ª 6ª 8ª 1ª posiz. 3ª 6ª 8ª

decrec. p

The musical score on page 96 consists of seven systems, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Position changes are marked with terms like "tiré", "6.^a posiz.", "7.^a posiz.", "8.^a posiz.", "1.^a posiz.", "2.^a posiz.", "3.^a posiz.", "4.^a posiz.", "5.^a posiz.", "6.^a posiz.", "7.^a posiz.", "8.^a posiz.", "11.^a posiz.", and "14.^a posiz.". The word "tiré" is written above the first system. The score is a technical exercise for piano, focusing on chromatic scale runs and position changes.

A quanto si è detto nella pagina 64 intorno all'esecuzione delle scale cromatiche devesi aggiungere, che, s'esse sorpassano la prima posizione devono essere proseguite scambievolmente col 4^o e 2^o dito, come vedesi in fine dell'esercizio antecedente, e ciò sino che le quattro dita bastino per arrivare all'ultima nota medesima.

CAPITOLO 5º

Del maneggio coll'arco e delle diverse arcate :

I precedenti esercizi servono principalmente per coltivare la mano sinistra; essi nullameno avranno già dato campo allo studioso di procacciarsi alquanto destrezza nel guidar l'arco, quando si sia sempre attenuto alle arcate segnatevi ed alle regole date in proposito. Adesso si progredirà al perfezionamento di questo essenzialissimo meccanismo pel suonatore di Violino: perchè una corretta ed agile manovra coll'arco è indispensabile per formare una bella e robusta voce, come anche una esecuzione atta a creare in chi ci ascolta, una gradevole impressione.

Un'arcata giusta si sarà diggià acquistata lo scolaro, quando avrà messo in esecuzione le regole indicate su tal argomento.

Agilità nelle arcate apprenderà dagli esercizi seguenti. (1)

Nel primo esercizio le battute sono numerizzate per poter più agevolmente indicarle all'uopo, oltre a ciò ritroverà lo scolaro spiegate le parole ed i segni dell'arte sino ad ora non comparsi.

Adagio (♩ = 160)

Violino 1º

Nº 51

Violino 2º

1ª battuta. Il segno sotto la nota significa ch'essa deve principiare piano, a poco a poco crescere, avere nel mezzo la sua forza e poscia successivamente ritornare al piano. Per eseguire questa battuta si applica l'arco alla corda presso il nasetto, in modo però che poca parte soltanto del crine tocchi la corda. Il movimento sia in principio assai lento ed aumenti in proporzione che la nota deve acquistare forza, sempre avvicinando l'arco al ponticello e premendolo di più sulla corda così, che finalmente tutto il crine giaccia sulla medesima. Nel diminuire di forza cessi successivamente il movimento dell'arco e si allontani dal ponticello. Tutto questo dipende da una giusta compartizione dell'arco; egli deve nel mezzo della battuta essere giunto alla sua metà, e nella fine alla punta.

3ª battuta. Qui l'arco deve dal nasetto sino alla punta esser tirato con sempre crescente forza e velocità, stante che l'arco, più si avvicina alla punta, perde del proprio suo peso, così si deve supplire a quest'ultimo coll'aumentare la pressione del dito indice della mano che lo guida. Nell'esecuzione della battuta seguente facciasi il contrario di quanto si è detto qui sopra, e si cominci colla medesima forza con cui si finì l'antecedente. Dovendosi fare la 4ª battuta coll'arcata in sù, bisogna nel decrescendo sollevare l'arco a tenore del bisogno, perchè abbandonandolo al proprio peso non si potrà mai giungere al voluto piano. Bisogna ben badare di non interrompere la durata della voce, la qual cosa è assai facile, massime nella 4ª battuta.

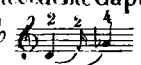

(1) Pria che il maestro intraprenda questo studio, sarà ben fatto, che si persuada se il maneggio dell'arco nello scolaro non sia difettoso, e nel caso che lo fosse, dovrà seco lui replicare esattamente tutte le già spiegate regole per la regolare manovra dell'arco sino a tanto che lo scolaro sia nuovamente giunto a ben eseguirle.

dalla 3^a all'ottava battuta non si fa che replicare il già spiegato.

Sopra la quarta, come si legge in capo della 9^a battuta, significa che le note di questa, come delle altre battute che la seguono, e che sono segnate con righette, devono essere eseguite sulla quarta del Violino.

Suonando sulla quarta corda, si deve premere l'arco coll'indice un po' più del solito, perchè essa non ha quell'oscillazione sì facile come le altre corde senza pregiudicare l'effetto del *f* e *ff* e senza far strillare la corda anche nel massimo della forza.

Fino ad ora ciascuna battuta non avea che un'arcata sola, nella 13^a e 14^a ed in seguito più spesso se ne troveranno due; allora si adopera bensì tutto l'arco come prima, ma un poco più leggera deve essere la pressione dell'indice, per non dare più voce a questa battuta che alle altre.

Il Violino fra tanti suoi pregi ha ancora quello di poter imitare quel passare insensibilmente da un tono ad un altro che si fa da chi canta. Questo abbellimento è di buon effetto nelle battute 13^a e 14^a tanto all'insù quanto all'ingiù, e come debbasi eseguirlo fu detto nell'antecedente Capitolo. In conseguenza di ciò il secondo dito sdruc-ciola dal RE sino al FA ed il quarto cade poi sul L^o  poscia il terzo dito sdruc-ciola dal SOL sino al RE, e si lascia il primo dito cadere sul SI 


Questo sdruc-ciolare devesi eseguire con tanta velocità da non lasciare sentire il benchè minimo intervallo fra la nota bassa RE alla nota alta LA^b, e così viceversa dalla nota alta SOL alla bassa SI.

La battuta 14^a va eseguita come l'antecedente.


Per fare il SI della battuta 16. si deve adoperare soltanto mezzo arco essendo segnata *Piano*, la seconda metà dell'arco si lascia inoperosa e nel principio della 17^a battuta si applica l'arco di bel nuovo presso il nasetto; il FA di questa e quello della battuta seguente devesi marcare bene, acciocchè il *Pianissimo* delle battute 19^a e 20^a risalti di più.

Nel *Forte* si preme l'arco molto sulla corda e appresso al ponticello. Per lo contrario nel *Pianissimo* bisogna tener l'arco lontano dal ponticello e premerlo con leggerezza.


Le battute 19.^a e 20.^a vanno eseguite sulla 2.^a Corda e il LA flautato si fa col dito quarto. Nella 22.^a battuta, per unire il LA flautato col DO seguente si deve nello sdruciolare premere molto il di-

to quarto sul LA e così con velocità retrocedere sino al MI  poi si lascia cadere il secondo dito sul DO.

Le ultime cinque note della battuta 24.^a si fanno coll'arcata in giù e staccate dolcemente e diminuendo.

Nella battuta 26.^a  si sdruciola col primo dito sulla seconda corda sino al FA, e poi

si prende sul cantino col quarto dito il FA alto e forzato. Essendo questa battuta segnata sino dal suo principio con *Forte*, così lo sdruciolare devesi eseguire colla massima velocità e forza, e ciò servirà anche a deludere l'udito dell'ascoltante che non deve accorgersi di qualche interruzione nel passare dal

FA all'ottava: 

Le battute 26^a, 27^a e 28^a, devono essere eseguite con voce piena e forte, nella seconda metà della 29^a battuta

che va suonata colla cavata in giù, la forza diminuisce a poco a poco, e nel principio della 30^a battuta bisogna guidar l'arco colla maggior leggerezza possibile. La seconda nota di questa battuta, benchè sotto legatura, porta ancora un puntino in capo; il che significa che deve essere marcata; in conseguenza non devesi far sentirlo sdruciolare del secondo dito dal DO al FA, ed arrivato a quest'ultima nota, l'arco deve per un momento soffermarvisi.

Il periodo della battuta 32^a alla 38^a va suonato come il principio, portando però l'arco alcun poco più vicino al ponticello, osservando i segni dell'acrescimento della forza sotto le note.

Nel principio della battuta 40^a si faccia il FA con un terzo di cavata in sù, ma il SI^b con una corta cavata in giù.

Il salto del SI^b al LA^b è da eseguirsi colla maniera suddescritta sdruciolando col primo dito sulla seconda corda sino al LA^b

Nella battuta 42^a si tira l'arco in giù due terzi della sua lunghezza, poi si dà all'ultima nota un piccolo colpo in sù e poscia si consuma l'ultimo terzo dell'arco pel SI^b della battuta seguente. Nell'istesso modo si eseguisce la battuta 44^a ed il principio della 45^a. Nella seconda me-

tà di questa battuta, le note sono legate a due a due, ed i numeri posti sopra le note significano, ch'esse vogliono essere eseguite sulla 3^a Corda. Le due note legate assieme FA e RE si legano adunque dolcemente insieme per mezzo dello sdruciolare del dinotato dito; nell'unire il secondo FA col DO non si deve far sentire il retrocedere della mano dell'antecedente RE sul FA.

La penultima battuta va eseguita con successiva diminuzione di forza.

Un gran vantaggio che portano gli strumenti d'arco sopra tutti gli altri è la varietà delle arcate per mezzo delle quali si ravviva lo spirito della musica, e si producono le diverse espressioni.

Un grand'esercizio e molta agilità nelle medesime richiedesi dunque nel suonatore di Violino. Negli esercizi seguenti lo studioso rinverrà le più usitate ed espressive, in ogni riga ne saranno segnate due, una al di sopra, ed un'altra al di sotto le note rispettive, l'ultima si esegue replicando la riga medesima. Le arcate sono numerizzate per potere fare nel testo le relative istruzioni ed osservazioni.

Allegro (♩ = 104)

Violino 1.^o
N.º 52.

Violino 2.^o

Nel N.º 1. ogni nota riceve una tirata d'arco; quest'arcata (denominata dai Francesi *detaché*) si esegue senza muovere il braccio; le voci devono essere eguali in durata e forza e succedersi in modo che nel cambiare d'arcata non s'abbia a sentire interruzione alcuna. Giunto al quarto di aspetto nella quarta battuta si solleva l'arco dalla corda e si principia la battuta seguente coll'arcata in giù. Quest'arcata va sempre applicata allorquando non è segnata alcun'altra.

Il N.º 2. si esegue parimente colla parte superiore dell'arco senza muovere il braccio superiore. Le prime due note legate facciansi coll'arcata in giù sino alla punta dell'arco, poi seguono due arcate corte una in sù e in giù per le note staccate, poi un'arcata in sù per le due note staccate, ma un po' più vicino alla metà dell'arco, in modo che scambievolmente le due arcate corte e staccate abbiano luogo una volta alla punta ed un'altra volta più presso la metà dell'arco medesimo.

Il N.º 3. comincia colle due arcate corte e l'esecuzione è simile a quella poc'anzi detta, colla differenza che ora si devono marcare il 2.^o e 4.^o quarto della battuta con arcate più lunghe, mentre nel 2.^o ne era d'uopo sul primo e terzo quarto.

L'arcata del N° 4. è sempre, se non è prescritta diversamente, l'arcata in sù, da principiarsi in giù. Dovendosi qui eseguire una nota coll'arcata in giù e tre coll'arcata in sù colla medesima lunghezza d'arco, bisogna tirare l'arco con molta velocità eseguendo la prima nota.

Nel N° 5 si presentò il caso contrario; qui si tira l'arco con velocità eseguendo l'ultima nota.

Nel N° 6 si dà ogni volta alla seconda nota delle due note legate una sensibile pressione, come indica il sottoposto segno.

Nel N° 7 si marca bene la prima nota. Ambe le arcate, cioè quella del N° 6 e la presente si eseguono senza muovere il braccio superiore.

(L'accompagnamento come sopra)

Nel N° 8 si adopera un'arcata per le prime quattro note dalla metà sino alla punta dell'arco, poi si fanno quattro arcate corte colla punta, poscia un'altra arcata sino alla metà dell'arco per le quattro note legate, e finalmente altre quattro arcate corte col mezzo dell'arco e così scambievolmente. Qui non è più possibile di non muovere alcun poco il braccio superiore.

Il N° 9 comincia con quattro arcate nel mezzo dell'arco; il resto come il N° 8.

Il N° 10 esige per le prime sette note tutto l'arco, poi seguono due arcate corte colla punta, poscia un'altra volta tutto l'arco in sù, e due arcate corte presso il nasetto dell'arco e così a vicenda.

I N.º 11 e 12 si eseguono nell'istesso modo ma soltanto con mezzo arco, dalla metà alla punta.

Pe' N.º 13 e 14 si adopera la terza parte superiore dell'arco senza punto muovere il braccio superiore, la seconda nota si marca col mezzo d'una pressione coll'arco.

L'esecuzione del N.º 15 vuole una terza parte, quella del N.º 16 la metà e quella del N.º 17 tutto l'arco.

Nella prima arcata sarà di buon effetto il dare una sensibile pressione all'ultima delle quattro note legate e così far sentire il cambiamento dell'arco. Al N.º 16 non si deve sentire il cambiamento dell'arco e si dà a tutte le note egual forza. L'istessa cosa si cerchi di ottenere nel N.º 17, per mezzo d'una regolare divisione dell'arco.

Nel N.º 18 s'applica l'arco vicino al nasetto, consumando per le tre note legate presso a poco un'ottava parte dell'arco, e staccando con una corta arcata in su, poi si tira l'arco all'ingiù sino alla punta.

Al N.º 19, ha luogo un movimento tutto all'opposto, principiando con corta arcata e colla punta dell'arco per riescire a poco a poco sino al nasetto dell'arco.

Ne' N.º 20 e 21 facciasi economia coll'arco per non terminare con minor forza di quella colla quale si è cominciato. La seconda delle note legate deve, sollevando un poco l'arco, staccarsi dall'altra.

Nel N.º 22 appare l'arcata che si chiama *staccato*. Essa consiste nello staccare le note in una sola arcata.

Lo staccato, se è ben eseguito, è d'un effetto brillantissimo; ma esige una disposizione naturale. L'esperienza e insegna che i più abili suonatori di Violino, ad onta d'un continuo studio, non sono mai arrivati ad impa-

rare bene lo staccato, mentre suonatori di assai più bassa sfera e senza alcun studio lo fanno mirabilmente. Nullameno anche quelli, che dalla natura furono dotati di questo dono devono con un regolare studio vieppiù perfezionarvisi.

Lo staccato si esegue per lo più all'insù e colla prima metà dell'arco, la quale non si deve mai sorpassare anche se si dovessero far trentadue e più note in una sola arcata. Bisogna dunque da principio avvezarsi a consumar tant'arco soltanto, quanto è necessario per la chiara articolazione di tutte le note. Lo staccato si esegue col tremolante movimento della mano sino alla giuntura, e non deve prendervi menomamente parte il braccio. Ogni nota riceve per mezzo di una leggera pressione dell'indice sull'arco, la dovuta forza in modo, che ogni colpo faccia cadere sulla corda tutta la criniera la quale, dopo il colpo si solleva un'altra volta; senza però abbandonare del tutto la corda stessa.

Il bello staccato si conosce dalla conformità di forza per tutte le note, nel colpo secco e nel più scrupoloso mantenimento del tempo. In principio bisogna esercitarlo lentamente sino che non siasi arrivato alla perfezione sopradetta.

Il N.º 22 vuole l'arcata corta; i cinque numeri seguenti richiedono un terzo dell'arco ed i due ultimi mezz'arco. La lunghezza dell'arco in giù si regola dal numero delle note da farsi staccate in sù; in conseguenza nel N.º 23 deve essere possibilmente corta, perchè vi sono cinque note coll'arcata in giù e sole tre in sù; ma al contrario nel N.º 27 ha da essere lunga, perchè a due note coll'arcata in giù segnano sei note con quella in sù.

Allegro (♩-444)

Violino 1^o

N^o 53.

Violino 2^o

1.

2.

5.

4.

5.

6.

tiré

poussé

Questo esercizio principia in levare, e quindi secondo la regola devesi cominciare coll'arcata in sù. Nei luoghi d'eccezione si troverà la parola *tiré*.

Pel *detaché* nel N^o 1 facciasi attenzione, che ogni nota abbia egual forza. Egli è un modo falla-
ce benchè da molti messo in pratica di marcare la prima nota delle terzine.

Pei Nⁱ 2 e 3, osservisi quanto fu detto sopra i Nⁱ 2 e 13 dell'altro esercizio.

Facciasi al N^o 4 le tre note legate coll'arcata in sù e possibilmente corta per non allontanarsi di troppo dalla punta dell'arco.

Per le due note legate del N^o 5 serve la stessa regola, dovendosi anche in quest'arcata restare presso la punta dell'arco; la prima nota sia secca assai.

Nel N^o 6 parimenti si fanno le tre note in levare con arcata corta, e si adopera altrettanta cava-
ta in giù per le note segnate.

Nel N^o 7 si adopera mezz'arco per le note legate; in-conseguenza le due note staccate vanno fat-
te ora col mezzo ed ora colla punta dell'arco.

Il N^o 8 vuole arco intiero, conseguentemente le note staccate riescono una volta presso il nasce-
to, un'altra presso la punta dell'arco.

Nel N^o 9 e nel N^o 10, ponga lo scolaro mente a quanto fu detto nell'altro esercizio intorno allo
staccato.

7
8
9
10
11 *tiré*
12 *tiré*
13 *poussé*
14 *tiré*
p' sf p' sf segue

V'ha anche lo staccato in giù il quale è molto più difficile di quello in sù e riesce nei tempi Allegri sempre pesante. Questo staccato si adopera soltanto negli Adagi ed altri tempi lunghi ov'è di buon effetto. **S**i fa coll'istesse regole già suggerite per lo staccato coll'arcata in sù. Applicasi dunque (N.º 11) l'arco sulla corda alla sua metà e **S**i tira sino alla punta mediante arcate corte e secche.

Al N.º 12. si comincia presso il nasetto dell'arco che si tira sino alla punta per le due note legate.

La seconda metà di questo numero si farà colla punta dell'arco; e ciò dopo ogni nota staccata.

Nel N.º 13. si presenta un'altra maniera di staccato, cioè di eseguire a vicenda delle note legate e staccate in una sola arcata. Questa è una delle più difficili arcate per la continua interruzione nel corso dell'arco che producon le due note legate. Ci vuol un lungo ed indefesso esercizio che sarà premiato dall'acquisto di una gran padronanza dell'arco.

Nelle ultime battute di questo numero devesi sollevare alquanto l'arco dopo le due note legate.

Al N.º 14 lo sforzando si fa per mezzo d'una violenta pressione dell'arco sulle corde e con arcate più lunghe; nessuna però delle quali deve eccedere la terza parte superiore della lunghezza dell'arco stesso.

Allegretto ($\text{♩} = 92$)

Violino 1^o

N^o 54.

Violino 2^o

I primi cinque numeri si devono suonare quasi *andante*, perchè alcune arcate nei medesimi riescono soltanto bene in tempo moderato.

I primi dieci numeri delle arcate vanno eseguiti senza muovere il braccio superiore e colla parte superiore dell'arco, ed assai corte arcate.


Il movimento del N^o 1 si produce piegando soltanto la congiunzione della mano.

Nel N^o 2 staccansi bene le due prime note.

L'arcata del N^o 3 è di già spiegata nell'esercizio precedente. Essa serve di preludio all'arcata seguente.

Nel N^o 4 la quale si chiama (*l'arcata di VIOTTI*) a motivo di essere forse da questo esimio suonatore di Violino stata usata per la prima volta; oppure da lui (la qual cosa è più probabile) eseguita, con gran maestria. Delle due note staccate la prima deve essere molto piano e la seconda forte e marcata.

L'arcata N^o 5 si chiama *Martellato*. Essa consiste in uno staccato assai secco colla parte superiore

dell'arco e l'esecuzione ne deve essere pressochè così: , le note devono essere eguali

in tempo e forza, e l'arco non deve mai abbandonare la corda. La parola (*segue*) significa che una segnata arcata devesi proseguire sino alla fine d'un dato pezzo.

L'arcata N^o 6 è consimile a quella del N^o 4. L'esecuzione n'è la medesima, colla sola differenza che qui si marca la seconda, ove nell'altra si marcava la prima nota.

7. *poussé*

8.

9. *poussé* *f*

10. *p* *f*

Allegro

11.

12.

13.

14. *sf*

15. *sf*

L'arcata dei N.º 7 e 8 potrebbe ragionevolmente chiamare sforzato, perchè eseguendo le note al sottoposto segno > vengono in certo modo sforzate coll'arco, alzandolo sempre dalla corda e lasciandolo ricadere con forza sopra la medesima, presso la punta però, acciocchè la bacchetta dell'arco non abbia a tremare. Nel N.º 7 si sforza ogni terza e nel N.º 8 la prima e terza nota. Quest'arcata s'è ben eseguita produce molto effetto.

Al N.º 9 tre note sono legate e l'ultima staccata in una sola arcata. L'ultima nota esige tanto arco quanto le tre prime.

Il N.º 10 va eseguito come il N.º 9, colla differenza che le note ivi legate devono essere qui staccate cambiando l'arcata ogni battuta; cioè, per la prima in giù e per la seconda in su; e così avanti.

Le due ultime righe nel suaccennato esercizio si eseguono in tempo più stretto.

Il N.º 11 vuole metà, il N.º 12 un terzo e il N.º 13 ancor meno d'un terzo della lunghezza dell'arco.

Nel N.º 14 si insegna allo scolaro una nuova arcata nominata l'arcata di *KREUTZER*, perchè rinvenuta per la prima volta nelle composizioni di quel celebre suonatore di Violino. Ogni arcata tocca due note, delle quali le prime due vanno staccate e le altre legate. La seconda delle note staccate vuole una forte pressione coll'arco per fare risaltare il *sf.*

Tutte le suddescritte arcate vogliono essere costantemente esercitate dallo scolaro; in principio Adagio ed a poco a poco con tempi più stretti. Il maestro si guardi bene dal progredire ad altro studio avanti che lo scolaro non siasi reso padrone di quanto è prescritto qui sopra.

LIBRO TERZO.

CAPITOLO 6.º

Delle corde doppie, degli accordi rotti e degli arpeggi.

Altro vantaggio del Violinò è il poter in una sola volta far sentire 2, 3, e persino 4 note. La più gran difficoltà è l'evitare l'interruzione. Il maestro deve perciò rigorosamente farla osservare allo scolaro, tanto più che, se questi abbia una volta negletto l'udito e la mano che devono essere coltivati da bel principio, non c'è quasi più speranza di emenda per l'avvenire.

Che una perfetta intonazione nelle voci doppie ed arpeggi sia una cosa difficilissima ci prova l'esperienza in tanti suonatori di Violino che, suonando voci semplici intonano bene, ma appena si mettono ad eseguire delle voci doppie, senza accorgersene, distuonano insopportabilmente.

Per giungere ad uguaglianza di forza nelle voci doppie, bisogna ogni una delle 2 corde premere coll'istessa forza.

Egli è ancora cosa difficilissima di far succedere l'una dietro all'altra le voci doppie, (particolarmente negli *ALLEGRI*) senza alcuna interruzione sensibile; ci vuole una gran speditezza nel cambiare le posizioni.

Tutte le arcafe summenzionate devonsi mettere negli esercizi seguenti in piena pratica.

La parola *MAESTOSO*, accanto all'indicazione del tempo nell'esercizio quì sottoposto, dinota che tutto il pezzo deve essere eseguito con decorosità ed un poco più lento del solito *ANDANTE*.

N.º 55

Andante maestoso. (♩ = 63)

The musical score is written for guitar and consists of two systems, each with two staves. The first system includes dynamics such as *cres:*, *dimin:*, *p*, *f*, and *pp*, along with techniques like *tiré* and *poussé*. The second system includes *morendo*. The score features complex fingerings and articulation marks throughout.

Quando lo scolaro è abbastanza esercitato nella riga superiore, allora eseguirà quella di sotto che gli presenterà nuove difficoltà atte a coltivare vieppiù l'udito e la mano.

Lo stesso sia dell'esercizio qui appresso.

Il Larghetto devesi eseguire meno adagio del Largo

N° 56. **Larghetto** (♩ = 76)

The musical score is written for two staves in a grand staff format. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The piece is numbered 'N° 56'. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The second system includes a forte (*f*) dynamic, a diminuendo (*dimin:*), and a piano (*p*) dynamic. The third system includes a forte (*f*) dynamic, a 'tiré' instruction, and a crescendo (*cres:*). The fourth system includes a forte (*f*) dynamic, a 'tiré' instruction, and a crescendo (*cres:*). The score contains various musical notations including slurs, ties, and fingerings.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 2, 2, 3, 4, 4, 2, 0, 4, 4, 4, 0, 3, 4, 4, 3, 4, 3) and a dynamic marking of *f*. The word "tiré" is written above the final measure. The lower staff contains four measures of music with a dynamic marking of *dimin:*.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 2, 4, 2, 2, 2, 1, 4, 0, 4, 5, 0) and a dynamic marking of *f*. The lower staff contains four measures of music with a dynamic marking of *f*.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 0, 4, 2, 2, 4, 1, 2, 3, 3, 1, 4, 2) and dynamic markings of *pp*, *f*, *p*, *f*, and *f*. The lower staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 4, 2, 0, 3, 4, 2, 0) and dynamic markings of *p*, *f*, *f*, *dimin:*, and *p*.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 4, 4, 3, 3, 2, 4, 4) and dynamic markings of *p*, *f*, *f*, *dimin:*, and *p*. The lower staff contains four measures of music with various fingerings (e.g., 0, 3, 4, 0, 4, 0, 3, 2) and dynamic markings of *p*, *f*, *f*, *dimin:*, and *p*.

Nel sottoposto Rondo si progredisce a delle voci doppie di maggior difficoltà.

Essendo scrupolosamente segnate tutte le posizioni, legature ed i piano e forte, null'altro resta che raccomandare caldamente un' esecuzione esatta ed una perfetta intonazione.

RONDÒ.

N° 57.

Allegretto (♩ = 88)

f grazioso

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a 'grazioso' marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes dynamic markings for 'cres.' (crescendo) and 'dimin.' (diminuendo), along with a forte (*f*) dynamic. The fourth system concludes the piece with further dynamic and articulation markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string) throughout the score.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth-note chords and single notes, some grouped with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic pattern with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features similar rhythmic patterns to the first system, with slurs and accents. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment, including triplets and slurs. Fingerings are clearly marked throughout.

The third system is characterized by dynamic markings. The upper staff starts with a *cres.* (crescendo) marking, followed by *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) markings, and ends with a *dimin:* (diminuendo) marking. The lower staff has a *mf* marking. The music includes complex chordal textures and rhythmic patterns.

The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a steady rhythmic accompaniment with slurs and accents. The overall texture is dense and rhythmic.

The fifth system continues the complex rhythmic and melodic development. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment with slurs and accents. The piece concludes with a final chord in the upper staff.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *dimin:* marking. The third system features *pousse* and *tiré* markings. The fourth system includes a *tiré* marking and a *p* dynamic. The fifth system includes a *dimin:* marking. The sixth system includes *pousse*, *tiré*, *cres:*, and *f* markings. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs.

4 0
dimin: *p* *p*

1 0

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with a four-measure rest in the first measure, followed by eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *dimin:*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics are *p*.

cres: *f* *dimin: p* *cres:* *f*

4 3 2 2 3 1 1

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features dynamic contrasts with *cres:*, *f*, *dimin: p*, and *cres:* *f*. The right hand has slurs and accents. The left hand includes a triplet of eighth notes in measure 10. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are shown.

0 3

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The right hand has a dense texture of chords and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment with a triplet in measure 14. Dynamics are *f*.

p 4 0 3

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand has a triplet in measure 18. Dynamics include *p*.

cres. *f* *dimin:*

p 1 0 *mf* *f*

Detailed description: This system contains the final four measures (21-24). It includes dynamic markings *cres.*, *f*, *dimin:*, *p*, *mf*, and *f*. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a triplet in measure 22. Fingerings 1 and 0 are indicated.

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "tiré" above a triplet of notes. The third system contains "tiré" and "poussé" markings, with a crescendo (*cres:*) indicated. The fourth system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and another "tiré" marking. The fifth system continues with a fortissimo (*f*) dynamic and a "poussé" marking. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are placed above notes throughout the score to guide the performer.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system has two staves, treble and bass clef, with a series of chords and arpeggios. The second system also has two staves, with dynamic markings 'dimin.' and 'pp' indicating a decrease in volume and a pianissimo dynamic.

L' esercizio seguente è un Minuetto, un pezzo di musica d'un carattere solenne e grazioso.

Tutti i Minuetti sono composti della 1^a e 2^a parte, cui segue un Trio, dopo il quale si torna da capo al Minuetto senza però replicare le parti. La denominazione Trio deriva da tempi antichi in cui questi pezzi componevansi a tre voci o tre istrumenti obbligati.

Nelle Sinfonie od anche nei Quartetti consiste per lo più il 2.^o o 3.^o tempo in un Minuetto. Ai tempi nostri però questi pezzi hanno talmente cangiato di carattere e più presto si possono chiamarli *Scherzi*.

Per eseguire il primo accordo di quattro note, si ponga l'arco vicino al Ponticello sulle due ultime corde e fortemente si tiri all'ingiù, in modo che rimanga abbastanza d'arco per condurre alla fine coll'istess'arcata la nota *si*. Benchè le due note più basse siano scritte per quarti, pure l'arco non deve soffermarsi sopra di esse, e tutt' al più come se fossero semicrome.

La seconda battuta s'eseguisca come la prima ma colla cavata all'insù, la terza ancora all'ingiù.

Egualemente s'eseguiscono le prime 4 battute della 2.^{da} parte, ma gli accordi nella 5.^{ta} e nelle seguenti battute devono essere eseguiti tutti colla cavata all'ingiù, di modo che le tre note si sentano unite, ogni accordo però colla sua propria cavata *strappata*. Siano però i tiri d'arco non troppo corti, altrimenti gli accordi diverrebbero soverchiamente secchi.

Le voci doppie a ottave nel Trio vanno eseguite in maniera che ben distinguere si possa l'un dall'altro suono. Si rimanga a tal' uopo colle dita possibilmente sopra ogni ottava e proceda l'avanzare delle dita dall'una all'altra ottava colla maggior celerità.

N° 58.

MINUETTO.

$\text{♩} = 452$

tiré

TRIO.

Minuetto Da Capo

L' esercizio seguente consiste in arpeggi sopra tre corde. Dopo che lo studioso si sarà familiarizzato cogli accordi, passi ad esercitarsi nelle otto arcate ivi dinotate. Ponga però la maggior attenzione (1.^o sulla netta intonazione, 2.^o di guidar l'arco con facilità, senza agitare il corpo minimamente e col solo antibraccio, 3.^o all'eguaglianza delle note e 4.^o sopra il piano ed il forte nonchè tutti gli altri segni musicali apposti in questo esercizio.

Allegro ($\text{♩} = 108$)

N° 59.

4) *f*

2) *f*

4) *f*

3)

4)

0 0 4

Quando lo scolaro si sarà ben esercitato nelle otto arcate precedenti potrà replicarle in tempo più moderato con terzine di semicrome, e colle quattro arcate quì sottoposte:

Eseguito bene anche questo esercizio, allora facciasi in tempo assai presto il seguente in terzine di crome; osservisi però che la terza arcata d'ogni terzina si deve fare in giù e vicino al nasetto dell'arco, ma la 4^a invece presso la punta e scambievolmente in su ed in giù.

QUI APPRESSO SEGUONO GLI ARPEGGI

in 4 corde e con 10 arcate diverse. Siccome le 4 voci d'un arpeggio non si trovano sempre nella stessa posizione (come si vede nel principio della 2.^a battuta, onde le prime 2 voci appartengono alla seconda e le altre due alla 3.^a posizione) così una netta intonazione si rende doppiamente difficile, in conseguenza questo esercizio vuol essere eseguito in principio adagio, per assuefare l'orecchio al giusto accordo e la mano alla strana posizione. Dopo di ciò si cominci ad ammaestrarsi nelle diverse arcate con sempre crescente velocità.

N° 60. *Andante* (♩ = 63)

poussé

8) *f*

First system of musical notation, featuring a complex arpeggiated pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The right hand has many slurs and fingerings (1-4). The left hand has a few notes with slurs. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation, continuing the arpeggiated pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand. Fingerings and slurs are prominent in the right hand.

Third system of musical notation, starting with a "7)" and "10)" marking. The right hand has a very dense arpeggiated texture with many slurs and fingerings. The left hand has a few notes with slurs. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, continuing the arpeggiated pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand. The right hand has many slurs and fingerings. Dynamics include *p*.

Le arcate nei succennati arpeggi, come anche quelle negli esercizi 52, 53 e 54, si sarebbero potute moltiplicare ancora. Qui mi sono contentato di marcare le più usitate e quelle che producono maggior effetto.

CAPITOLO 7.^o

Degli ornamenti ed abbellimenti.

Gli abbellimenti servono a rinvivare l'armonia e le procurano ciò che si domanda espressione.

Anticamente usavasi da chi componeva, di scrivere senza alcun abbellimento, lasciando ciò in balia dell'esecutore, per cui nacquero molte sorte d'ornamenti, che consecutivamente ricevettero diversi nomi. L'abuso che alcuni fecero di tali abbellimenti si rese dannoso alle composizioni e determinarono i compositori a scrivere quegli abbellimenti che convenivansi ad un dato pezzo musicale.

Fra tutti questi abbellimenti (4) sonosi conservati i seguenti, i quali si prescrivono o per mezzo di semplici segni o con piccole note. Ai primi appartengono: 1.^o il Trillo (*tr*) 2.^o il Mor-dente (♯) e 3.^o il Gruppetto (∞) ed ai secondi la lunga o corta appoggiatura.

Due voci prossime che replicatamente e con eguale velocità si succedono, formano il Trillo, cioè quella voce su cui è posto il segno *tr*, e la sua seconda ascendente (A) o discendente (B.)



La durata del trillo dipende dal valore della nota trillata e dalla velocità con cui a eseguito

Ogni trillo deve regolarmente principiare e finire colla nota principale. (**) Se si deve principiare colla nota ascendente o discendente, sarà accennato appositamente; per Es:



Ogni trillo ha la sua apposita terminazione; questa consiste nella più prossima nota discendente e la nota principale.



Dopo i trilli di cadenza ed al termine d'una passata, si fa anche la seguente terminazione:



(4) Chi avesse prendere cognizione delle denominazioni degli abbellimenti usati anticamente onde sapersi regolare nell'eseguire musica scritta in tale stile, veda la scuola di Violino di Leopoldo Mozart, venuta alla luce nel 1756. (**) Il primo fondatore di tali precetti era I. N. Hummel nella sua scuola di Clavicembalo.

Ordinariamente la terminazione d' un trillo è prescritta (*almeno nelle composizioni nuove*) con piccole note. Ove questo non è, deve supplire il suonatore stesso. Nulla meno v' ha dei trilli che non soffrono terminazione o per la poca durata o pel seguito della musica stessa.

Pel suonatore di Violino è il trillo uno dei più difficili abbellimenti; e per farlo bene ci vuole come nello staccato una disposizione naturale; ciononostante un' indefesso studio potrà supplire alla mancanza di tale disposizione.

Soprattutto il trillo deve essere intonato, in conseguenza deve lo studioso por mente se la preparazione e la nota colla quale deve essere trillato sia d' un tono intiero o di un semitono.

Egli è un errore quasi comune anche ai suonatori che del resto suonano intonato, di fare il trillo col semitono crescente e di allontanarsi di troppo col dito trillante dalla nota principale specialmente verso la fine del trillo stesso. Assai difficile è ancora di intonare bene i trilli nelle posizioni alte ove le dita non possono occupare che uno spazio assai stretto.

Osservar si deve anche un' egual forza nelle due note che producono il trillo acciocchè non abbiassi a sentire l' una più dell' altra.

Inoltre per acquistare un bel trillo granito levassi il dito trillante ben bene in alto per poterlo con forza lasciar cadere sulla corda; ciò sarà facile quando lo scolaro nei primi esercizi di questo genere non voglia eseguire subito un trillo troppo veloce, ma piuttosto lento e successivamente crescente.

Non bisogna volere per mezzo di soverchio sforzo produrre un trillo veloce e forte perchè si affatica di troppo il dito trillante il quale in un trillo prolungato non potrebbe resistere; inoltre è da evitare qualunque confricazione del dito trillante col dito premente la corda.

Ogni dito deve essere esercitato egualmente nel trillo e più di tutti il dito mignolo, perchè più debole degli altri e perciò più inatto a tale esercizio; e benchè ad onta di qualunque esercizio non si possa mai giungere a procacciargli la forza ed abilità del 2.^o e 3.^o dito, nullameno il suo perfezionamento non devesi lasciar intentato, essendo esso indispensabile nei trilli doppî e concatenati. Dovendosi eseguire il trillo lungo e veloce, allora, invece di adoperarvi il dito mignolo, si cambia di posizione per farlo o col 2.^o o col 3.^o dito. Anche il 4.^o dito (*che nei trilli semplici non si adopera mai poichè sulla corda vuota non si trilla*) non deve essere trascurato, perchè in alcuni trilli doppî è necessario.

In quanto alla velocità del trillo mettansi in pratica le regole seguenti. Nell' *ALLEGRO* e massime nei pezzi di musica focosi, ha da essere più veloce e forte, che negli adagi e passi espressivi e cantabili. Nei trilli di cadenza si deve osservare rigorosa conformità. (*Veggasi le battute 11.^a e 25.^a dell' esercizio seguente.*) Negli adagi e periodi espressivi cantabili, è di buon effetto il cominciare adagio e piano il trillo e aumentare gradatamente di velocità e forza. Non mai però un trillo deve principiare velocemente e finire lento.

Regola infrangibile è ancor questa, di far più lento i trilli di semitono e quelli sopra le corde *SOL* e *RE*; perchè nel primo caso l' orecchio nel cambio subitaneo del più prossimo intervallo ne soffrirebbe, e nel secondo, perchè le corde grosse hanno per la lor natura meno oscillazione che le due corde *LA* e *MI*.

Le note della terminazione d' un trillo devono essere eseguite coll' istesso movimento del trillo stesso, esse vogliono anche nei trilli più brevi essere sentite chiaramente.

Ogni trillo, incluse le note di terminazione, deve durare a ragione del valore della propria nota su cui è segnato *tr.*

Dopo che lo studioso si sarà ben impresso nella mente le suddette regole, pongasi ad eseguire il seguente esercizio.

127

Andante (♩ = 65)

N° 61.

I primi sei trilli sono tutti col semitono. Il dito trillante cade dunque ben vicino al dito premente la corda.

L' esecuzione della prima battuta è la sottoposta:

Il sesto trillo sul $RE\sharp$ si eseguisce col quarto dito. Lo scolaro procuri di farlo colla stessa velocità degli altri.

Nella battuta 7.^a c'è un trillo di un tono intero nella seconda posizione colla sua preparazione prescritta, l' esecuzione del quale è la seguente:

Nelle battute 7.^a 8.^a e 9.^a procuri lo scolaro di intonare il MI nell' eseguire i trilli. Non potendosi eseguire un lungo trillo con una sola arcata, si deve quindi procurare di far il cambiamento della medesima in modo che l' orecchio non abbia ad accorgersene. Ciò è facile nel modo seguente: 1.^o il dito trillante nel cambiare l' arcata non cessi nel suo movimento, 2.^o la nuova cavata cominci senza interruzione e colla medesima forza colla quale finì l' altra e 3.^o abbia luogo il cambio sulla nota principale, come per es: qui sopra sul RE .

Nella 9.^a battuta si avvanza il secondo dito sino al $DO\sharp$ senza interrompere il movimento del tr e senza nè stringerlo nè rallentarlo, cosa che si rende assai difficile al principiante il quale deve esservi molto esercitato. Nell' avanzare del secondo dito sul $RE\sharp$ abbiasi cura di non alterare la posizione del tr acciocchè il MI resti bene intonato.

13 *p* *cres:* *f* *f*

14 15 16

17 *dimin:* *p*

18 19 20

21 *cres:* *f*

22 23 24 25

La seconda parte di questo esercizio principia con una catena di trilli, nella quale ordinariamente si danno note di terminazione soltanto all'ultima nota trillata; se le note trillate però sono così lunghe come qui sopra, allora sta benissimo di dar le note di terminazione a cadauna. Nei trilli brevi però, come nella battuta 22^a, oppure nella battuta 28^a, si tralascia la terminazione. Ogni trillo in una catena di trilli principia colla sua nota principale, siavi dopo la sua terminazione o no. Avanti il segno della quarta nota trillata havvi un *b*, questo significa che la nota d'aiuto *SI* deve essere *SI b* e ch'è per conseguenza un trillo semitonato. In egual modo il *#* avanti il segno nella 46^a battuta cangia il *SOL* in *SOL #* e forma così un trillo col tuono intero. La terminazione di questo trillo è scritta con note grandi e fa sì che queste note devonsi eseguire come semicrome; quì dunque non ha luogo la regola che le note di terminazione abbiano ad essere eseguite coll'istessa velocità del trillo stesso.

Nei trilli senza terminazione nella catena di trilli deve il dito trillante nell'avanzare la mano,

mantenere sempre il suo movimento.

I trilli che hanno principio nella battuta 26^a, appartengono a quelli che non soffrono terminazione. Durante la pausa s' appoggia l' arco sulla corda senza però mai levarlo.

Nella catena di trilli nella battuta 28^a, che progredisce di un semitono, bisogna porre tutta l'attenzione sulla nota d'aiuto, cioè *RE*, *MI* e *FA* per la giusta intonazione; il movimento del dito trillante non sia mai interrotto nonostante il frequente e subitaneo cambiamento di posizione.

Questa successione di trilli è assai difficile nell' esecuzione ed esige grande ed accurato esercizio.

L'esercizio 62 (*ALLA POLACCA*) ciò che vuol dire a foggia d' una danza nazionale dei Polacchi, è destinato ad esercitare lo scolaro nei trilli corti senza terminazione. La poca durata delle note trillate non permettono più di due o tre martellate col dito trillante, ma queste siano eseguite con esattezza e chiarezza.

Alfa Polacca

N. 62.

The musical score for 'Alfa Polacca' (N. 62) is presented in four systems. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The right-hand staff contains complex trills and sixteenth-note passages, often marked with 'tr' and 'p' (piano). The left-hand staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece is in 3/4 time and the key of D major. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Lo scolaro si avvezzi da bel principio a non soffermarsi sopra la nota trillata più del valore della medesima perchè tutta la bellezza di questi trilli consiste nell'essere per così dire gettati nella melodia senza che questa abbia a soffrire nel suo ritmo musicale.

L' esecuzione del primo trillo sul *sol* è la seguente:



The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble staff) is characterized by intricate trills and tremolos, often with grace notes and slurs. The left hand (bass staff) provides a steady accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include 'poussé', 'tiré', 'dim.', and 'p'. The piece concludes with a 'FINE' marking.

Nell' 44^a battuta c'è il così detto trillo vibrato, la di cui esecuzione è la qui sottoposta:



Queste vibrazioni si fanno col dito molto alzato, veloci e con forza.

Nella 45^a e nelle battute seguenti vi sono 4 trilli colla nota d' aiuto alterata; nella battuta 42^a un trillo abbassato dal \flat .

TRIO.

Nel Trio si trovano trilli corti legati. Anche qui la buona esecuzione consiste nel fermarsi ben poco sulla nota trillata, lasciando però sentire chiaramente tutte le note volute per l'esecuzione del trillo stesso.

Pel trillo col 4^o dito nella battuta 4^a sulla nota *LA*, ci vuol molto esercizio essendo assai difficile. Nella penultima battuta, in ambidue le parti del trio c'è una catena di trilli vibrati in numero di cinque che vanno eseguiti nel modo suddescritto.

L'esercizio 63.^o contiene i trilli seguenti, cioè il trillo doppio in terze, seste ed ottave; il trillo semplice nelle voci doppie, ed il trillo accompagnato oppure il trillo accompagnato da un'altra nota non trillata.

Ciò che si disse finora del trillo semplice vale anche pei trilli suddetti. Inoltre resta ancora da notare che nei doppi il movimento delle due dita deve essere eguale in forza ed in velocità. Non bisogna eseguire con troppa velocità il trillo doppio, ma lasciar prima guadagnare forza bastevole al quarto dito di poter andar correlativo col secondo. Essendochè nei trilli doppi non di rado uno è d'un tuono intero e l'altro è d'un semitono (come per Es: nella terza battuta di questo esercizio) così devesi applicare tutta l'attenzione sull'intonazione netta. La terminazione si fa per lo più essendo di due voci in un'altra posizione del trillo stesso. (Vedi la 2.^a e 3.^a battuta della pagina antecedente dove comincia il ritornello.)

N.º 63.

Larghetto (♩ = 80)

The musical score consists of two systems of piano and trill exercises. The first system begins with a piano introduction in G major, marked 'Larghetto' with a tempo of 80 quarter notes per minute. It features a trill on the G4 note, followed by a 'tiré' exercise. The second system contains more complex trill exercises, including double trills in thirds, sixths, and octaves, and simple trills on double notes. Fingerings are indicated throughout, and dynamics such as 'pizz.' (pizzicato) and 'cres.' (crescendo) are used.

L'avanzare della mano eseguirsi quindi assai presto.

Nella 5.^a battuta ove cominciano i trilli semplici accompagnati da voci doppie, bisogna far sì, che la nota tenuta prosegua quietamente a suonare, senza soffrire alcuna sospensione durante il trillo. Il secondo e quarto di questi trilli non possono eseguirsi se non col quarto dito, da ciò nasce il bisogno di esercitarlo molto.

Nella 9.^a battuta si trova il più difficile di tutti i trilli, cioè quello della nota accompagnante. Qui bisogna superare due difficoltà, cioè, di non interrompere nel far entrare le note accompagnanti, nè il movimento del dito trillante, nè l'arcata. Per poter facilmente prendere il DO nelle note accompagnanti, senza levare il dito della nota trillata SOL, bisogna subito da principio metterlo sopra il SOL, in modo di toccar anche la 2.^a corda. L'arco negli aspetti delle note accompagnatrici si deve insensibilmente alzare sopra la 2.^a corda, per essere senza gran movimento in caso di subito ricoprirlo all'uopo. Il cambio dell'arcata deve sempre aver luogo durante le pause che si trovano nella parte accompagnante; questo trillo venne quindi suddiviso in quattro arcate, delle quali la prima riceve 4, la seconda 3, la 3.^a ancora 3, e la 4.^a e l'ultima quattro quarti. Questo trillo s'è ben eseguito suonerà come se fosse fatto da due suonatori.

Musical score for a piano piece, page 135. The score consists of five systems of two staves each. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features various trills (tr), trills with grace notes (tr), and trills with grace notes and accents (tr). Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and crescendo (cres.). Performance instructions include pizzicato (pizz.), arco, and diminuendo (dimin.). Fingering numbers (1-4) are provided for many notes. The piece concludes with a final trill and a fermata.

La prima battuta della 2^a parte contiene un trillo di 6^a e serve per esercitare il 4^o e 3^o dito. Il *si* si prende col 2^o dito perchè il 4^o è impiegato pel trillo sulla 3^a corda. La terminazione di questo trillo riceve per le 2 note superiori una sola d'accompagnamento.

Nel trillo d'ottava nella 6^a battuta si può esercitare il 4^o e 3^o dito. Il cambiamento dell'ar-
cata ha luogo sull'ultimo quarto, e deve farsi senza che l'orecchio se ne accorga di troppo.

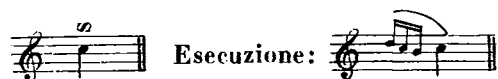
The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system features a melody with trills and slurs, with dynamic markings *p*, *p*, *f*, and *dimin:*. The second system continues the melody with similar markings. The third system shows a more rhythmic accompaniment with dynamic marking *p*. The fourth system concludes with a *morendo* and a final *f* dynamic.

Nel trillo accompagnato della seconda parte, pongasi attenzione di mettere in principio il 2^o dito sopra il DO in modo di poter senza interruzione prendere il SOL, al contrario però nell'ultima battuta sulla 3^a Corda per fare il FA. Nel primo caso il 2^o dito si avvicini al cantino e nel 2^o alla 3^a Corda.

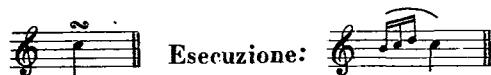
Nella parte d'accompagnamento dell'esercizio antecedente trovasi la parola *Pizzicato*, che vuol dire di eseguire le note col dito indice ad uso di Chitarra sino a tanto non veggansi le parole *coll'arco*.

Il pizzicato comunemente si eseguisce come si è detto quì sopra col dito indice appoggiando il pollice al cantone della tastatura e tenendo l'arco nel pugno presso il nasetto coi tre ultimi diti.

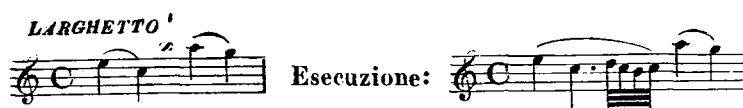
Il 5.^o degli abbellimenti anzidetti che per lo più si accenna col segno ∞ oppure ∞ , è il mordente. Egli consiste in tre note consecutive delle quali quella in mezzo è il tono principale sopra il quale opera il segno, e comincia ora colla nota superiore ed ora coll' inferiore. A' tempi nostri si accenna ciò saggiamente colla disposizione del segno suddetto, cioè se il 1.^o rampino è curvato all' insù si principia colla nota superiore, per Es:



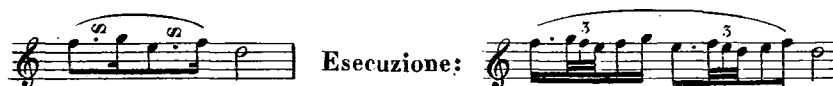
Il contrario succede se il primo rampino piega all' ingiù.



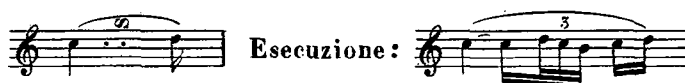
Se il mordente si trova dietro una nota per servire di congiunzione colla nota più prossima, allora gli si aggiunge un'altra volta la nota principale, per Es:



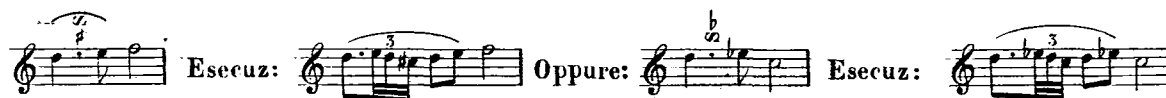
Se il mordente trovasi sopra un punto, la sua quarta nota è allora quel punto, che si marca a tenore del proprio valore, per Es:



Se vi sono due punti, allora si fa il mordente appena dopo il valore del primo punto, per Es:



Se trovasi sopra o sotto il segno del mordente un accidente, ciò significa che si deve alterare o il tono superiore o l' inferiore, per Es:



In caso che vi sono degli accidenti bisogna alterare anche le note d'appoggio, per Es:



Il colpo doppio viene sempre eseguito celaramente tanto nei tempi di *ALLEGRO* come negli *ADAGI*; ma in ogni caso con eguaglianza di forza e prestezza. Intonazione perfetta è indispensabile, e bisogna ben bene por mente agli accidenti nella chiave e a quelli che per caso si trovassero segnati presso il colpo o dopo il gruppetto stesso. Esso viene sempre eseguito con una sola arcata.

Fra gli abbellimenti scritti con apposite note più piccole, è uno dei più comuni l'appoggiatura.

L'appoggiatura, avanti una nota che puossi dividere in due parti eguali, toglie alla medesima metà del proprio valore, per Es:

The first example shows a musical staff with a note followed by an appoggiatura. Below it, the word "Esecuzione:" is followed by a staff showing the execution of the note and appoggiatura. Below that, the word "Oppure" is followed by another staff showing an alternative execution of the same phrase.

Se l'appoggiatura è posta avanti ad una nota con un punto, essa riceve il valore della nota stessa, e questa principia a farsi sentire allorquando entra il punto, per Es:

The second example shows a musical staff with a dotted note followed by an appoggiatura. Below it, the word "Esecuzione:" is followed by a staff showing the execution of the dotted note and appoggiatura. Below that, the word "Oppure" is followed by another staff showing an alternative execution of the same phrase.


Se vi sono due punti, allora l'appoggiatura riceve il valore della nota e questa principia al primo punto, per Es:

The third example shows a musical staff with a note followed by two dots and an appoggiatura. Below it, the word "Esecuzione:" is followed by a staff showing the execution of the note with two dots and the appoggiatura.

Se nelle voci doppie, soltanto una ha davanti l'appoggiatura, comincia l'altra voce in pari tempo coll'appoggiatura stessa.

The final example shows two musical staves. The first staff has a note with an appoggiatura. The second staff has a note. Below them, the word "Esecuz:" is followed by a staff showing the execution of the first staff's note and appoggiatura. Below that, the word "Opp:" is followed by a staff showing the execution of the second staff's note. Below that, the word "Esecuz:" is followed by a staff showing the execution of the second staff's note.

Siccome l'appoggiatura cade sempre sul tempo forte, così essa deve marcarsi più forte delle altre note, e viene sempre legata colla nota seguente.

L'appoggiatura corta  toglie assai poco dal valore della nota avanti la quale è posta, bisogna perciò legarla con essa velocemente.



L'esercizio seguente insegnerà a leggere ed eseguire i diversi gruppetti, come anche le lunghe e corte appoggiature. A piè d'ogni pagina lo studioso troverà il modo d'esecuzione di quello delle suaccennate figure, che gli potrebbero dare alcun dubbio.

N.º 64. *Larghetto* ($\text{♩} = 76$)

p \ll \gg *cres...* *.mf* *dimin:*

cres. *f* *dimin.* *p*

Batt: 2 Batt: 3 Batt: 5 Batt: 8

Detailed description of the musical score: The score is for exercise N.º 64, marked 'Larghetto' with a tempo of quarter note = 76. It is in the key of B-flat major (two flats) and common time. The piece is written for piano and consists of several systems. The first system shows a piano introduction with dynamics from piano (p) to mezzo-forte (mf) and back to piano (p). The second system features a series of sixteenth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The third system continues with similar patterns, including a crescendo (cres.) leading to forte (f) and then a decrescendo (dimin.) back to piano (p). At the bottom, four specific rhythmic figures are identified as 'Batt: 2', 'Batt: 3', 'Batt: 5', and 'Batt: 8', each with its own fingering and articulation.

12

Musical score for measures 12-13. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

13 14

Musical score for measures 13-14. The right hand continues with intricate melodic patterns, including slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. The key signature changes to two sharps (D major/E minor).

15

Musical score for measures 15-16. The right hand has a dynamic marking of *p* (piano) at the start, followed by *res.* (ritardando) and *f* (forte). The left hand accompaniment is steady. The key signature is three flats.

Musical score for measures 17-18. The right hand features a melodic line with a *dimin.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The left hand accompaniment is also marked *pp*. The key signature is three flats.

Four separate musical fragments showing fingerings for measures 12, 13, 14, and 15. Each fragment shows a sequence of notes with numbers 1-5 indicating the finger used to play them.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cres:*, *f*, and *p*.

Second system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with many ornaments. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *f* and *dimin:*.

Third system of musical notation, starting at measure 28. The upper staff has measures 28, 29, 30, and 31. The lower staff has corresponding accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Fourth system of musical notation, starting at measure 32. The upper staff has measures 32, 33, 34, and 35. The lower staff has corresponding accompaniment. Dynamics include *pp* and *morendo*.









Fifth system of musical notation, showing measures 28, 29, 30, 34, and 35 as separate fragments.

Gli altri abbellimenti ancor in uso, si scrivono dai compositori per lo più con note grandi al par delle altre e col loro valore naturale. Dandosi nullameno il caso di trovarli scritti con note piccole ove sono lasciati in balia dell' esecutore, si ricorda qui sotto quanto è necessario per la loro esecuzione:

Non è però possibile per la vastità di tali abbellimenti, determinare delle regole fisse, e le sotto accennate non sono che le più essenziali.

<p><i>Andante</i></p> 	<p><i>Esecuzione:</i></p> 
<p><i>Andante</i></p> 	<p><i>Esecuzione:</i></p> 
<p><i>All.^o mod.^o</i></p> 	<p><i>Esecuzione:</i></p> 
<p><i>All.^o vivace</i></p> 	<p><i>Esecuzione:</i></p> 
<p><i>Andante</i></p> 	<p><i>Esecuzione:</i></p> 

Tali abbellimenti, se si rinvencono negli adagi, prendono anch' essi il carattere lento dei medesimi, per Es:

<p><i>Adagio</i></p> 	<p><i>Esecuz:</i></p> 		
<p><i>Oppure</i></p> 	<p><i>Esecuz:</i></p> 	<p><i>Opp:</i></p> 	<p><i>Esecuz:</i></p> 
<p><i>Oppp:</i></p> 	<p><i>Esecuz:</i></p> 		

Degli abbellimenti già spiegati fanno parte ancora il tremolo ed il cambiare di dito sopra un medesimo tono.

Il tremolo si produce mediante un movimento tremante colla mano sopra un dato tono, ed avviene però uno scambievolmente crescere e calare del tono su cui si tremola, che devesi procurare di far meno sensibile che si può all'orecchio degli ascoltanti.

Nelle Composizioni vecchie si additava questo abbellimento per mezzo di puntini oppure colla parola tremolo; nelle nuove, si lascia l'applicazione del medesimo al giudizio dell'esecutore. Si guardi di non applicarlo troppo sovente ed in luoghi non adattati. Adoperasi questo abbellimento in passi appassionati tali che possono esigere special rimarco, come la maggior delle note segnate f oppure > Anche toni tenuti per lungo tratto possonsi ravvivare col medesimo e sarà di buon effetto particolarmente in note tenute crescenti dal piano al forte e viceversa. Se cresce un tal tono dal piano al forte, il tremolo deve anch'esso in proporzione del crescente di forza, accelerarsi, e nel modo opposto conviene contenersi se esso tono diminuisce dal forte al piano. L'applicazione del tremolo presso le due ultime circostanze è difficile e richiede molto esercizio per ottenere un perfezionato crescendo e decrescendo.

Il cambiare di dito unisce quel cambiare di parola sillaba sopra una stessa nota, il quale fa d'uopo nella musica vocale.

Nell'eseguirlo in una sola arcata si avvanza o si ritira la mano in modo e sino a tanto che il dito il quale deve subentrare all'altro sia arrivato al suo posto. Per Es:




Qui dunque si ritira il 2.^o dito dal *MI* + sino al *DO* acciocchè il quarto subentri al posto del *MI*; poi s'avvanza il 3.^o dito dal *RE* * sino al *FA*, per fare che il primo ne prenda il possesso. Finalmente si ritira il primo dito dal *MI** sino al *SI* per lasciar cadere il quarto sul secondo *MI*.

Questo movimento di mano però non si deve sentire come accadrebbe nella seguente erronea esecuzione:



Il cambiare di dito nei casi esposti qui sopra si eseguisce velocemente in modo di non lasciare quasi scorgere tal cambiamento. Nell'esercizio vi sarà campo di ammaestrarsi tanto in questo come anche nel tremolo.

Il tremolo ivi è segnato così 

Il dito destinato di cambiare un altro, non deve cadere sopra la corda pria che la mano stessa non sia al giusto posto della occorrente posizione.

N^o 65. Mod^o (♩=92)

The musical score for exercise No. 65 is written in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes the instruction 'tiré' (drawn) in the bass staff. The second system includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (f, p). The tempo is marked 'Mod^o (♩=92)'.

Questo esercizio principia con uno staccato fin qui ignoto allo scolaro, cioè, con uno staccato in accordi rotti. Egli va eseguito come lo staccato di qualsivoglia scala, purchè si stia qui, più che in ogni altro sito, in guardia di non lasciar saltare l'arco.

Gli abbellimenti nelle battute 4^a ed 8^a scritte con note piccole devonsi eseguire nel modo qui sopra indicato, il primo in terzine di bisrome ed il secondo in terzine di semicrome.

8 *f*

14 *dim:*

15 *p* *pousse* *f*

pousse *f* *dim:*

pousse

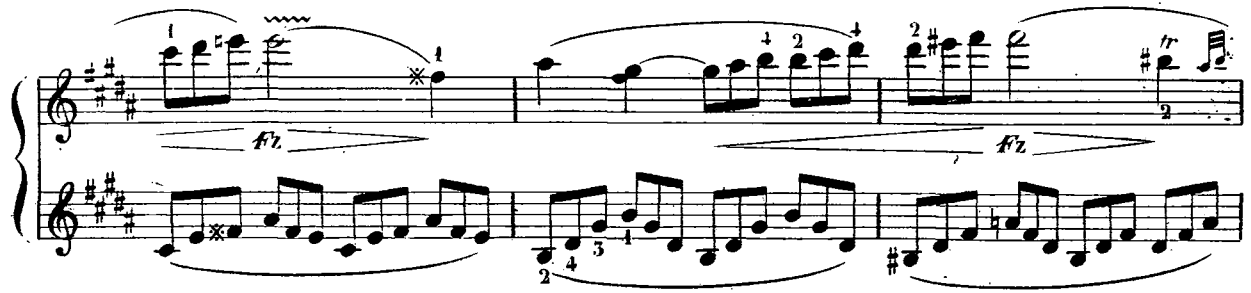
pousse

pousse

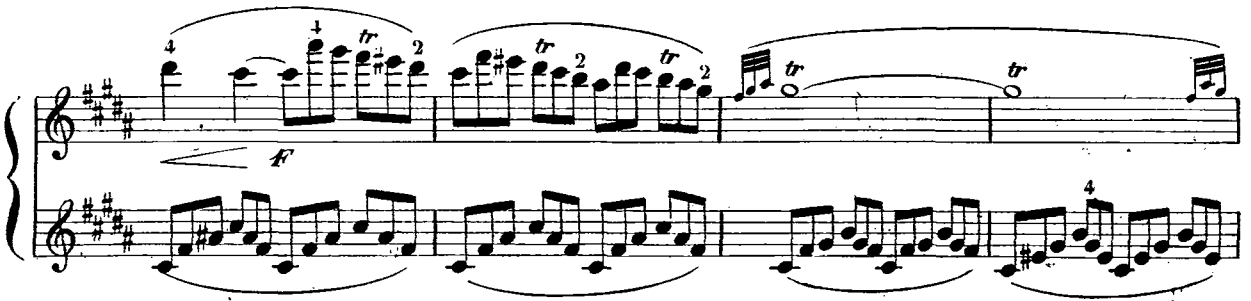
pousse

Nell'ultimo quarto della battuta 44.^a  si prende per la penultima nota il secondo dito, perchè così riesce più facile la terza magg.^e dal SOL # al MI. La mano resta immobile nella seconda posizione. Nella 45.^a battuta si dividono i due RE # cambiando le dita.

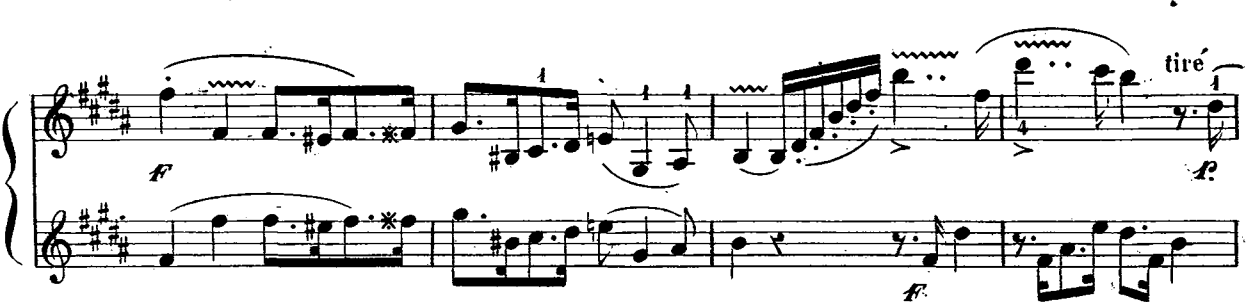
Il primo comincia piano e con un tremolo lento che poi aumenta sempre di forza e velocità sino al secondo, che diminuisce.



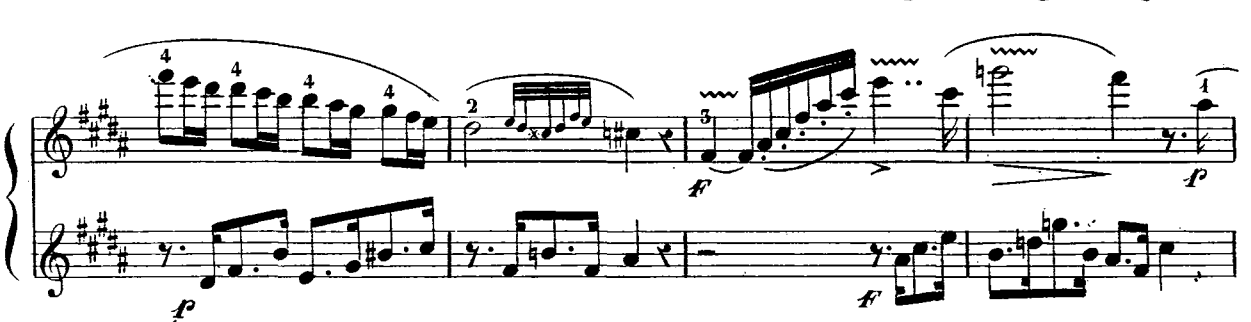
Musical notation system 1. Treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a series of sixteenth-note runs with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *fz* (forzando) and a trill (*tr*) in the right hand.



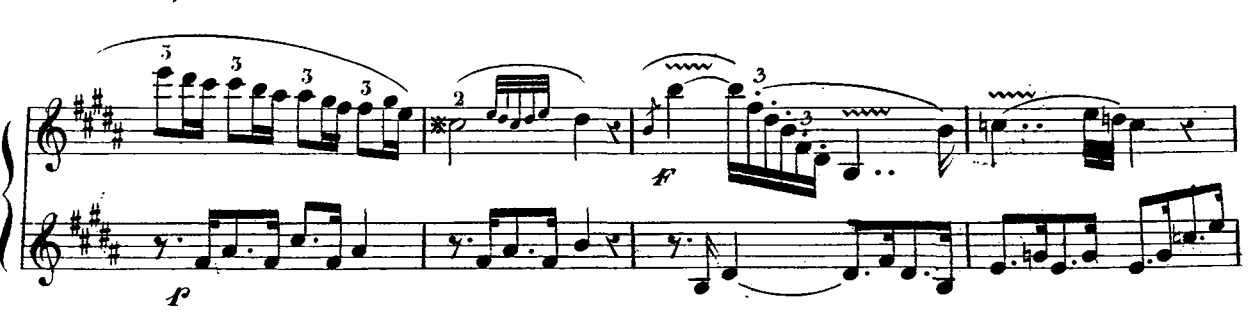
Musical notation system 2. Continuation of the piece. The right hand includes trills (*tr*) and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte).



Musical notation system 3. The right hand features slurs and a *tiré* marking. Dynamics include *f* and *fz*.



Musical notation system 4. The right hand has slurs and accents. Dynamics include *f* and *p* (piano).



Musical notation system 5. The right hand features slurs and accents. Dynamics include *f* and *p*.


The musical score consists of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The right-hand part features a melodic line with various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings (1-5). The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and some chords. Dynamics are marked as *ff* (fortissimo) in measure 46, *f* (forte) in measure 47, *dim:* (diminuendo) in measure 48, and *p* (piano) in measures 49, 50, 51, and 52. The number '50' is written above the right-hand staff in the fifth measure of the second system. The score ends with a double bar line in the fifth measure of the fifth system.

Le ultime quattro note della 50^a battuta si eseguono a mezza posizione.

Nella 60.^{ma} battuta si retrocede per un intervallo dopo ogni cambiamento di dito.

Il *si* della 65.^{ma} e 66.^{ma} battuta è tremolato e deve nella prima battuta *crescere* e nella seconda *diminuire* di forza; a ragione di questo *crescere e diminuire* deve aumentare e rallentare anche il movimento del tremolo.

Qui' devesi ancora far parola d'un abbellimento messo in pratica da molti suonatori di Violino, non già per raccomandarlo, ma per consigliare all'emenda, cioè quel picchiare sulla consonante eseguendo delle note tenute. Lo scolaro deve aver osservato che ogniqualvolta si tocchi la quinta o l'ottava d'una corda vuota, questa partecipa alla vibrazione; se per conseguente questa corda va toccata con un dito, allora la vibrazione cessa, e levando il dito, essa si comunica un'altra volta alla corda medesima, il che produce l'effetto del picchiare. Questa specie d'abbellimento usandone soverchiamente fa cattiva impressione.

Al più potrebbesi farlo sulle voci flautate  le quali non hanno vibrazione comunicativa colle altre corde. Si produce il picchiare sopra di esse toccando la corda vicina e più bassa.

Nel seguente esercizio, *Tema con Variazioni*, troverà lo scolaro un riassunto di quanto gli fu finora insegnato e spiegato.

Si sono qui applicate le arcate difficili ed insolite (mostrate nel II^o Cap.^o) a dei passi più complicati, e ciò presenterà delle nuove difficoltà allo studioso, le quali però facilmente potrà superare per mezzo d'un ragionevole e costante esercizio e scrupoloso adempimento dei precetti analoghi già avuti, come anche di quelli che si porranno a' piè d'ogni Variazione.

Ora, se nelle Variazioni fossero marcate due arcate, si eseguirà pria quelle al disopra e poscia quelle al disotto.

L'esatta esecuzione di tutte le arcate, legature, staccati, tremoli, ecc: deve formare la maggiore attenzione nell'accentare.

TEMA CON VARIAZIONI.⁽¹⁾

N^o 66.

Andante (♩ = 76)

dolce

Nella prima battuta del Tema s' applica l' arco alla corda vicino al nasetto e per le due prime note si tira in giù sino alla metà, poscia riceve la 3^a nota una corta e dolce arcata in su e si adopera la seconda metà dell' arco per l' ultima nota. In egual modo facciasi presso la 2^{da} battuta coll' arcata in su, ecc: Il Tema devè essere eseguito con quiete e dolcezza.

(1) Tema con Variazioni si chiama una semplice Melodia, che si replica con vari abbellimenti senza però perdere il canto della medesima.

VAR^e I^a

tiré

f^o

tiré

VAR^e II^a

martellé

f

segue

segue

martellé

f

Nella prima Variazione adoperasi tutto l'arco, eccetto nella battuta penultima, nella quale le tre note siano eseguite con un terzo della lunghezza dell'arco. L'arcata accennata al disotto facasi con esattezza.

Sopra le tre arcate della Variazione 2^a rileggasi quanto fu detto in proposito nei N. 4, 5, e 6 del 54.^o esercizio.

VA R. III

tiré

p

f

La terza Variazione sia eseguita con leggerezza ed eleganza. Per lo staccato adoperarsi, come al solito, pochissimo arco.

VAR. IV.

sopra la 4^a e 3^a

f *poussé* *tiré* *cres.*

poussé *segue* *sopra la 2^a...*

e 3^a *segue*

sopra la 2^a e 3^a

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'VAR. IV.' and includes dynamics like *f* and *cres.*, and articulation like *poussé* and *tiré*. A dashed line indicates a fingering change 'sopra la 4^a e 3^a'. The second system continues with *poussé* and *segue*, and a fingering change 'sopra la 2^a...'. The third system has a fingering change 'e 3^a' and 'segue'. The fourth system has a fingering change 'sopra la 2^a e 3^a'. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are placed above notes throughout the score.

Le prime due battute della 4^a Variazione debbono essere *martellate*. Le note legate nelle battute seguenti debbono farsi, come si è già detto altrove, sui passi di ottave, con eguaglianza e col debito appoggio sulla prima nota. L'arcata sottoposta alle prime due battute nella prima parte si fa più agevolmente *f* che *f*, perchè è difficile il non far sentire l'avanzamento della mano: Non così però quella delle due battute che è adattata a tutt'i gradi di forza. La prima arcata si deve eseguire con molta leggerezza. La seconda parte va eseguita per la prima volta nel modo di cui si parlò nell'esercizio 34^o sotto il N.º 8 e nella replica che doveva scriversi tutta per intero per la variata maniera di note, si eseguisca l'arcata segnata non che le posizioni numerizzate.

VAR. V.

Più lento (♩ = 104)
sopra la 3^a

dol.

cres. *f* *sf*

dimin. *f* *sf* dimin.

dimin. *pp*

La quinta Variazione va più lenta. Le prime sei note si fanno più comode a mezza posizione. Nei salti nella terza battuta rammentisi ciò che si è detto sullo sdruciolare da un tono all'altro. Nello sdruciolare dal MI flautato al SOL deve il dito mignolo premere bene la corda, e questo sdruciolare non deve degenerare la voce in un urlo.

Allegro moderato (♩ = 100)

VAR. VI.

The musical score for Variation VI is presented in five systems. Each system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of 100. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'tiré', 'poussé', 'dimin.', and 'sf'. Fingering numbers (1-4) are indicated above many notes.

La sesta Variazione eseguisi arditamente e con forza. Le terzine della prima battuta dovrebbero regolarmente essere principiate coll'arcata in sù; esse sono però qui segnate in giù, perchè si lasciano in cotal modo eseguire con maggior forza e più eguali e distinte, essendo ascendenti. Il contrario però ha luogo se sono discendenti, come al principio della seconda parte, per cui questa si comincia in sù.

VAR.^o VII.

Larghetto (♩ = 88)

dimin.

dimin.

Nella settima Variazione si presenta nella seconda battuta un trillo doppio, di cui la seconda voce comincia più tardi a trillare della prima. Oltre di ciò che venne già spiegato per rapporto ai trilli doppi, resta ancor a dire, che questi cominciano sempre colla nota principale e che bisogna guardarsi bene dall'alterare il movimento del trillo nel momento in cui entra qualche altra nota.

Allegro moderato (♩ = 92)

VAR. VIII.

martellé

segue

VAR. IX.

Adagio (♩ = 59)

p con espressione

pizz.

f

cres.

L'ottava Variazione consiste quasi tutta in salti di decima che si rendono assai difficili, perchè si deve balzare da una corda all'altra senza toccare la corda che resta in mezzo. Questo esercizio vuol essere messo in pratica con tempo largo.

Nel saltare l'arco non deve essere distaccato dalle corde. Nei luoghi ove non occorre il saltare una corda, ed in cui l'arco riprende un movimento più quieto, bisogna guardarsi dallo stringere.

La nona Variazione esige molta espressione. Questo avvertimento par superfluo, stantechè tutti

157

i *Solo* esigono espressione chi più, chi meno; ma qui si è inteso parlare d'un'espressione più sublime ed animata.

Questo Adagio esige l'osservazione esatta dei *f* e *f'* ed una delicata condotta dell'arco. —

Lo scolaro rilegga quanto sta scritto nel secondo capitolo, esercizio 51^o. Adoperisi tutta l'attenzione sul cambiamento delle arcate poichè una sola arcata negletta guasterebbe il tutto. L'esecuzione sia regolata col mantenere rigorosamente il tempo, il che deve sempre aver luogo quando l'accompagnamento consiste in note conformi.

Tempo (4^o ♩ = 76)

VAR. X.

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'VAR. X.', begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction 'tire'. It features a complex, arpeggiated melody in the right hand with various fingerings (3, 0, 2, 0, 2, 3) and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The second system, labeled 'VAR. XI.', starts with a forte (*f*) dynamic and continues with similar arpeggiated patterns, including a piano (*pp*) section. Fingerings like 4, 0, 4, 0, 2, 2, 0, 4, 4 are indicated. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

La X. Variazione riprende il tempo del Tema. Si raccomanda lo staccato e le legature.

L'undecima ed ultima Variazione presenta poca difficoltà nelle arcate, ma tanto di più nella mano sinistra è molto difficile di mantenere la debita conformità delle note.

stante il cambiamento delle posizioni. Lo studioso volga dunque tutta la sua attenzione su tal eser.
ed il maestro lo costringa a rigorosa tenuta del tempo.

Una regolata compartizione dell' arco non è da tralasciarsi.

160 Coda

The musical score for the Coda section consists of two systems of staves. The first system (measures 160-164) begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'tiré' (pulled) above the first measure. The second system (measures 165-169) includes the instruction 'poussé' (pushed) above measures 165, 167, and 168. The piece concludes with a double fermata (ff) and a 'dimin.' (diminuendo) marking in the final measure.

CODA si chiama la libera chiusa d'un pezzo musicale che non è immaginata sul tema.

Per lo più si sviluppa nella medesima la figura principale dell'ultima Variazione per produrre una fine più quieta che non darebbe la Variazione stessa.

PARTE TERZA.

CAPITOLO I.

Dell'esecuzione in generale.

Esecuzione dinota il modo con cui il cantante o il suonatore esprime, il primo colla propria modulazione della voce ed il secondo col maneggio del proprio strumento, ciò che dal compositore fu immaginato e scritto. Se il cantante o il suonatore eseguisce a puntino ciò che nella sua parte gli è prescritto per mezzo di note, segni e parole, allora si dice GIUSTA l'esecuzione sua; se egli però ci mette del suo, e se si trova in grado di partecipare colla sua esecuzione a quelli che lo sentono le intenzioni ed il sentimento del compositore, e così destare in loro un aggradevole sensazione, allora deve chiamarsi BELLA esecuzione.

La bella esecuzione deve essere preceduta dalla giusta. Quest'ultima è basata per la più parte su ciò che fu dimostrato nelle parti antecedenti; nullameno quei precetti e quelle dimostrazioni racchiudono ancora i mezzi tecnici che sono direttamente relativi alla prima, e che verranno in seguito esposti praticamente.

La bella esecuzione esige che chi canta o suona abbia a riconoscere esattamente il carattere e la tendenza naturale della musica che deve eseguire, e senta ei medesimo l'espressione dominante nella stessa, e quella sensazione ch'essa possa eccitare sull'anima degli altri. Pochi sono dotati dalla natura di questi doni, i quali possono bensì essere perfezionati ma non mai insegnati.

Ricapitoliamo qui ciò che ci vuole per la giusta esecuzione, acciocchè lo scolaro abbia a conoscere se la sua capacità gli permetta di aspirare allo studio della bella esecuzione.

Per vantarsi d'una giusta esecuzione bisogna saper: 1º intonare perfettamente, 2º giustamente cominciare le note in tutti i tempi, 3º tener il tempo giusto senza stringere nè allargare, 4º eseguire scrupolosamente l'accento, il piano e forte, come anche le prescritte cavate dell'arco, le legature, gli staccati, i trilli, ecc.

La bella esecuzione vuole ancora: 1º che si sappia maneggiar l'arco con quella maestria onde cavare dall'istrumento una voce piena e robusta, e gradatamente dal *ff* farla accrescere al *ff*, il che produrrà quel così necessario colorito, 2º essere esperto in tutte le posizioni alle quali è soggetto l'esercizio pratico del Violino, come anche nello sdruciolare da un tono all'altro, nel cambiare le dita su di un medesimo tono, 3º che sia ben esercitato nel tremolare sui quattro gradi, e 4º nello stringere ed incalzare sui passi fociosi ed appassionati, come nello slargare nei passi delicati e di un carattere amabile ed insinuante.

Quando lo studioso possenga tutte le qualità suddescritte, allora è tempo di coltivare il suo gusto, dandogli occasione di sentire distinti virtuosi e rimarcandogli i mezzi dei quali essi si servono per destare sensazione e piacere in chi li ascolta.

CAPITOLO II.

Dell'esecuzione del Concerto.

Il Concerto va eseguito in un locale assai spazioso, avanti a numerosi uditori e con accompagnamento d'Orchestra, per cui è necessario cavare una voce robusta. Ciò non fa però che non si possa sentire anche il più piano ch'è possibile e ad una distanza grande, essendo questa una particolarità tutta propria al Violino; quindi il Concertista può sviluppare tutte le gradazioni di forza di cui è capace il suo strumento.

Essendo lo scopo principale di un Concerto il far spiccare l'abilità di chi lo eseguisce, si fa necessario di vincere tutte le difficoltà relative. Lo studioso non osi presentarsi in pubblico eseguendo un pezzo di musica di cui non si sia impadronito, in modo di non aver più a temere della buona riuscita.

Non basta vincere le difficoltà, si deve anche eseguire senza ostentazione di fatica e con eleganza; smorfie e malagrazia diminuiscono assai il godimento a chi ci sta ascoltando ed osservando.

La composizione sia sentimentale e sugosa. Non basta far vedere la nostra perizia nel maneggiare uno strumento, la musica è fatta per sentire; per cui devesi aver cura di scegliere di quella che possa soddisfare l'udito e darci campo a persuadere della nostra capacità. (1)

Per dimostrare l'esercizio pratico dei precetti di espressione ed esecuzione i quali vogliono si per la bella esecuzione, si credette ben fatto il porre qui appresso due Concerti di Violino con quanto possa occorrere a chiaramente insegnare allo scolaro tutti i vantaggi e mezzi d'arte, aggiuntavi una spiegazione letterale in fondo delle pagine.

Per mezzo d'una esatta applicazione di tutti quei segni e schiarimenti lo scolaro raccoglierà materia bastevole per poter eseguire qualunque Concerto con successo, se però egli possiede disposizione naturale.

Pel maestro si è aggiunto una parte d'accompagnamento.

Avanti che lo scolaro dia principio, ponga mente a quanto segue: 4º Ogni Periodo che comincia in battere va fatto colla cavata all'ingiù; i Periodi all'incontro che principiano in levare devono farsi colla cavata in su. Se a questa regola generale v'ha qualche eccezione essa viene indicata colle parole *tiré* oppure *poussé*.

(1) Errore assai comune a' di nostri nei Concertisti o per meglio dire in quelli che si fanno sentire in pubblico come tali. Questi virtuosi non fanno che stendere la mano verso quelle composizioni in cui sperano di brillare e che spesse volte sono le più insipide. Alcuni non possono resistere alla vanità di produrre le proprie composizioni che poi non sono che una miscellanea di stropicchiate, il più delle volte mal eseguite e quasi sempre peggio istruite.

SETTIMO CONCERTO DI RODE.

163

Primo Allegro, Primo Solo.

Il primo Allegro di questo Concerto ha carattere grandioso; al Tema ed al ritorno del medesimo qualche poco melanconico. Esso esige esecuzione robusta, in molte situazioni appassionata ma in generale decorosa

Allegro moderato (♩ = 88)

solo

Le prime quindici battute, eccettuate le note di cadenza di ogni periodo di quattro battute devono eseguirsi con cavata lunga. Per far le note segnate col forte devesi applicare l'arco alla corda sempre con eguale pressione da un'estremità all'altra e vicino al ponticello per evitare la diminuzione di forza e per non dar luogo al minimo vacuo; dove poi si deve diminuire la forza si allontana l'arco dal ponticello. Le note di cadenza dei tre primi periodi vanno eseguite con mezzo arco, in conseguenza nel frattempo del quarto d'aspetto l'arco si leva dalla corda e si applica di nuovo ma presso il nasetto dell'arco. Nel l'eseguire le prime sei note della 14.^a battuta si adoperi metà dell'arco in levare poi si fa il *Do* con una cortissima cavata in giù e poscia si consuma il resto dell'arco per le due prime note della battuta seguente. Il passo a semicrome nella 16.^a battuta va suonata colla metà superiore dell'arco. Le arcate siano tanto lunghe quanto è possibile di farle senza muovere la parte superiore del braccio. Acciò che i trilli possano riescire

The musical score consists of two staves. The upper staff contains the right-hand part, and the lower staff contains the left-hand part. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (sf, f, p, dim). Measure numbers 20, 25, and 27 are clearly marked. The left hand features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, while the right hand has a more melodic line with trills and slurs.

pieni, graniti e brillanti, si toglie la metà del proprio valore alla nota antecedente e la si aggiunge alla nota trillata. Le ultime quattro note della battuta 49^a vogliono tutto l'arco. — Il Trillo nella 23^a battuta comincia adagio e viene a poco a poco più veloce. L'arcata nella 25^a battuta sia eguale a quella della 44^a. La seconda metà della 28^a e 30^a battuta si eseguisca in modo di dare alle prime note un poe più di durata che non richiede il loro valore reale, e di accelerare le ultime per raggiungere ancora il tempo giusto. Questo modo di eseguire chiamasi tempo rullato. Per le prime note si consumi molto arco così diverranno più graziose, nell'esecuzione le seconde.

31. *tr* *tr* *tr* *tr*

f *tire* *f* *f* *f*

35. *f* *f* *f* *f* *f*

poco ritard.

38. *f* *a tempo* *dimin.* *f*

46. *f* *dimin.* *f*

50. *dimin.* *f*

I Trilli nella battuta 31^a devono essere pieni, senza però soffermarvisi soverchiamente. - Il SOL# della battuta 32^a col > si marchi bene. - La battuta 36^a vuol essere ritardata a poco a poco. - Dove si dice *a tempo* ricomincia il primo movimento. Alle note delle battute 38^a 39^a 46^a e 47^a dia si una forza eguale e si faccia seguire una dopo l'altra senza il minimo intervallo. La battuta 53^a e le due seguenti si eseguiscano con molta forza, con mezz'arco e con quiete del braccio.

53. *f* *ff* *tiré*

56. *pp* *poussé*

58. *pp*

61. *martelé* *cre.....*

63. *scen..... do f 2 dim.*

cio superiore; Le note staccate della 54.^a battuta coll'arcata in giù marcansi fortemente, per far spiccare vieppiù il *ff* della battuta 56.^a - Nelle battute 58.^a e 60.^a s'appoggia, qualche poco sulla nota nona, cioè sul SOL, e s'accresce il movimento delle altre per acquistare il tempo perduto. Le semicrome della 61.^a e 62.^a battuta, debbonsi staccare aspramente; qui giova ricordarsi quantosi è detto sul *martelé*. I toni della scalata in SI della battuta 63.^a devono essere uniformi tanto nella forza che nella velocità.

64

p

p *mf*

p

p *mf* *sf* *dim.*

80

ff

Il canto della battuta 65^a sino alla 80^a richiede molta espressione, la quale però, non può mancare, se lo scolaro pone in pratica esattamente tutti i segni ivi apposti.

Le prime quattro battute del passo che principia coll'80^a battuta bisogna marcarle colla maggiore forza, per render sensibile il piano della battuta 84^a. Le sei note dell'accordo rotto debbo-

no sentirsi chiaramente; sulle ultime crome delle battute 81^a e 83^a bisogna trattenerci alcun poco senza però notabilmente sbilanciare il tempo.

Nel far le terzine nella battuta 85^a, si deve arrivare sino al nasetto dell'arco, per aver tutta la lunghezza del medesimo per la battuta seguente.

The musical score consists of five systems of two staves each (violin and piano). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 10, 15, and 20 are clearly marked. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Performance instructions include 'dimin.' (diminuendo), 'poco ritardando', 'tiré' (drawn), and 'martelé' (martellato). Fingerings and bowing techniques are indicated throughout the piece.

SECONDO SOLO.

Il levare facciasi presso il nasetto dell'arco, e le tre semiminime con forza e distinte l'una dall'altra. Presso la terza di queste semiminime si tira l'arco in giù, sino alla punta; poi facendo il SOL# bisogna applicarlo ancora presso il nasetto suddetto. Per le tre ultime note dell'accordo rotto si consumi tutto l'arco presso la prima delle voci doppie la metà tirando in giù e adoperisi dopo quel corto tratto in levare l'altra metà. La maggior forza bisogna risparmiare per la prima nota della 10ª battuta. Al principiare dello staccato stiasi ben in avvertenza di non dare ad una pressione alla nota antecedente, la quale cosa facilita bensì il movimento dell'arco, ma è assai erronea.

23. *f* *F* *dimin.*

29. *FP* *FP* *FP* *F* *FP* *FP*

33. *FP* *F*

36.

La 12^a battuta si eseguisca (*fp*) ben lontano dal ponticello. Quel passo della 17^a sino alla 20^a battuta, si eseguisca la prima volta ben forte e staccato, ma la seconda volta assai molle e delicato.

Il passo della battuta 29^a alla 39^a suonisi con mezz'arcata ma possibilmente forte. Nell'esecuzione dei quattro FA# nella battuta 38^a distaccasi l'arco un poeo dalla corda e si applica ancora e con forza presso la punta del medesimo; sarebbe però un errore se così facendo si procurasse all'arco un tremolare.

40. *f* *dimin.* *p* *f*

48. *mf* *dimin.* *f*

52. *f* *dimin.*

55. *f* *cres.* *f* *p*

59. *cres.* *f* *martelé* *f* *cres.*

Il canto che principia colla 40^a battuta, va eseguito con forza ed affezione. Le semicrome nella battuta 55^a e le seguenti si eseguiscano con cavate abbondanti ed arco giacente. Il martelé della 59 battuta sia corto ed acuto.

.....scen.....do..... *f*

63 *p* 66

mf sf *tr*

72 *p* *f* *tr*

76 *p* *mf sf* *tr* *dimin.*

Facendo le terzine di semicrome della battuta seguente, bisogna appoggiarsi un poco sulla prima nota di ciascuna, senza però lasciare il benchè minimo intervallo nel passare da una terzina all'altra. Pel resto vale quanto si è detto nei passi consimili del 1° Solo.

79. *ff*

83. *f*

86. *f* *tiré*

89. *f* *tiré*

174 (♩ = 96)

ADAGIO

Solo 2 1.

dimin. *f*

f

f

17. sopra la 3^a

mf

dimin. *f*

f

25.

mf

dimin. *f*

f

dimin. *p*

dimin. *f*

dimin. *p*

L'ADAGIO consiste nel *Maggiore*, in un canto grazioso, il quale deve essere eseguito con espressione ma senza troppa ostentazione. Nel *Minore*, che per intero deve essere suonato sulla 4^a corda, deve avere maggiore espressione, e bisogna dare al tono una vibrazione appassionata, acciocchè il suono ottenga un carattere grandioso. Quello strisciare da un tono all'altro deve avere luogo non soltanto all'insù come nella 4^a battuta dal SOL al MI, ma ancora all'ingiù come vedesi nella stessa battuta dal DO al MI, e nella seguente dal SOL al MI. Nel levare si adoperi poco arco e lo si faccia vicino al ponticello. Il trillo nella 26^a battuta principia adagio e progredisce a poco a poco in velocità.

RONDO

475

Con spirito (♩=80)

The musical score consists of four systems of two staves each (violin and piano).
 - **System 1:** Starts with the instruction "tiré" and a dynamic marking of *mf*. It contains measures 1 through 7. Measure 1 has a first ending bracket. Measure 5 has a dynamic marking of *p*.
 - **System 2:** Starts with measure 8, marked "TUTTI" and *f*. It contains measures 8 through 12. Measure 12 is marked "SOLO" and *p*.
 - **System 3:** Starts with measure 16, marked *p*. It contains measures 16 through 24. Measure 16 has a first ending bracket. Measure 24 has a dynamic marking of *f*.
 - **System 4:** Starts with measure 25, marked *mf*. It contains measures 25 through 33. Measure 25 has a first ending bracket. Measure 33 has a dynamic marking of *p*.

IL RONDO ha il carattere melanconico nel Tema, in seguito deve essere eseguito con vivacità, forza ed eleganza. Il levare si fa colla cavata in giù vicino alla punta dell'arco. La prima metà dell'arco cominciando dalla punta, si adoperi per fare le prime tre note legate, quindi facciasi il DO staccato all'ingiù: e colla seconda metà dell'arco si eseguiscano le due note rimanenti, così va ancora eseguita la seconda battuta ma all'ingiù e la terza poi come la prima. L'ultima nota di ciascuna delle suddette battute segnata col < ed un tremolo deve essere marcata più che sia possibile. Lo strisciare dal MI al LA nella 2^a battuta non va eseguito troppo presto, e nel diminuire di forza conviene allontanarsi dal Ponticello. Le tre battute seguenti vanno suonate con tono molle ed insinuante e non si marchino così forte le note segnate col < Nel fare le tre note legate della 17^a

The musical score consists of four systems of two staves each (violin and piano).
 - System 1: Measures 31-35. Violin part has slurs and accents. Dynamics include *f* and *sf*.
 - System 2: Measures 36-39. Violin part has a triplet in measure 38. Dynamics include *mf* and *ff*.
 - System 3: Measures 40-43. Violin part has a triplet in measure 42. Dynamics include *ff*.
 - System 4: Measures 44-46. Violin part has a triplet in measure 46. Dynamics include *f* and *p*.

e 48.^a battuta si economizzi l'arco più che si può, per ritornare facilmente alla punta del medesimo nelle seguenti note staccate. Lo sdruciolare in avanti ed indietro colle dita nelle battute 28.^a 29.^a e 30.^a facciasi sentire distintamente. Le quattro semicrome della 31.^a battuta devono essere staccate fortemente. Le tre note susseguenti esigono tutto l'arco, ma quelle della 34.^a battuta soltanto la metà di esso. Nella battuta 38.^a si dia alla prima nota d'ogni terzina una sensibile pressione. Presso il $F\sharp$ della 39.^a battuta devesi appoggiare l'arco e conseguentemente suonare con più velocità le altre cinque note. Nelle battute 44.^a e 45.^a marcati ben forte l'ultima delle tre note legate senza però consumare troppo arco, per poter subitamente ritornare alla punta del medesimo nelle tre note staccate. Le scale nella 46.^a e le susseguenti battute devono rullare assai e sempre progredire in forza verso le ultime note.

tiro 50. 58. tiro
p *mf* dim. *p* poco ritard. a tempo *pp*
 cres. *f* *mf*
 66. *f* *mf*
 70. *f*
 74. *f*

Il Canto dopo la fermata sia eseguito con eleganza e facilità, ma il passo che ha principio colla battuta 66^a con energia ed arcate lunghe. Sui Trilli nelle battute 71^a e 73^a bisogna soffermarsi alcun poco ed accelerare poi il movimento delle altre note in modo di rientrare al principio della battuta seguente nel tempo. Un soffermarsi simile abbia pur luogo sopra i Fa \sharp delle battute 78^a 79^a e si faccia ben sentire il Tremolo sopra di essi applicato. Le note segnate così nelle battute 83^a si-

78 *p* *f* 80

83 *f* 85

86 *f* *tiré* 90 *poco ritard.* *diminuen.* *pizz.*

.....dan.....do *mf* *arco* *a tempo* 92

96 *p* *f* *Tutti* *Solo* *p* 3 1 2

no all'86^a. vogliono un'arcata più lunga delle altre, in modo che si suona a vicenda or colla punta ed or col mezzo dell'arco.

Quelle note munite col Tremolo nell'88^a e 89^a battuta devono essere molto marcate. Col *ritardando* delle battute susseguenti abbia nello stesso tempo luogo il *diminuendo*. Il tempo primo s'entra colle tre note in levare del motivo.

(♩ = 72) 179

tiré *f* *dimin.* *f*

13. *poco ritardando.....* 16. *un poco più lento* (♩ = 58) *dimin..... f*

20. *lento*

23. *dimin. Tempo 4^o* 63

Il Maggiore prendasi con tempo un po' moderato ed in modo cantabile e si eseguisca un'arcata libera e lunga; e particolarmente devesi applicare un'arcata lunga per formare così una voce grandiosa e robusta. Le battute 31.^a e 38.^a siano eseguite con delicatezza, tenendo l'arco lontano dal ponticello.

Col principio del passo battuta 38.^a si accelera alcun poco il tempo.

31. *pousse'*
 35.
 38. $\text{♩} = 80$
 40.
 42.
 46.
 49.

Presso le tre note legate delle battute 40^a e 41^a e specialmente sulla prima, bisogna soffermarsi sensibilmente ed accelerare poi le tre note staccate.

La battuta 42^a deve esser distinta dalla 38^a col porre l'accento sulla seconda nota invece della prima. Nella battuta 46^a e nelle susseguenti marcansi sempre le due note legate SOL[#] e LA, e si adopera per le medesime una cavata tanto lunga in sù, quanto ne abbisognerà per le quattro prime legate in giù.

32. 33. 34.

35. 36. 37.

38. 39. 40. 41.

42. 43. 44.

45. 46. 47.

65. 66.

tiré

poco ritar.....dan.....do a tempo

dimi.....nuen....do

pizz.

Presso il *ff* della battuta 57.^a s'allontani l'arco ben bene dal ponticello.

Principiando dalla battuta 65. non si fa che replicare il già spiegato qui sopra; ma resta di pormente, che la battuta 66.^a è diversa dalla 86.^a della prima parte, stanteche qui invece di quattro si debbono marcare soltanto due note, quindi così facendo tre lunghe

arco

tutti

solo

tiré

mf

p

cavate in sù, non si può ammeno di arrivare sino alla metà dell'arco od anche più avanti, in conseguenza arrivato alla seguente pausa si deve ritirare l'arco e proseguire colla punta del medesimo.

NONO CONCERTO DELL' AUTORE (Opera 55) (1)

Il carattere del primo Allegro è sodo ma appassionato; quello dell' Adagio ilare ed amabile; e quello del Rondò impetuoso. Il primo passo devesi eseguire con un tono di grandiosità e costantemente forte, molto legato nel canto, e nei passaggi con fuoco; l' Adagio eseguisca si con quieta dolcezza; eccettuate però le situazioni appassionate; il Rondò nel Tema cantante nel solo (*in FA b*) e nel consimile (*in FA*) suonisi con molto fuoco e quasi impetuoso; nel passo di mezzo però amabile ed insinuante.

Essendosi nel Concerto di Rode ed in alcuni precedenti esercizi chiaramente dimostrata teoricamente la maniera dell' esecuzione ed i mezzi voluti per l' espressione, così si suppone che lo scolaro già appia da se medesimo trovarli, per cui nel seguente Concerto si ommette la spiegazione letterale. Lo scolaro raddoppi dunque d' attenzione, per non trascurare alcun precetto intorno all' espressione come alle posizioni.

Riguardo al tempo in questo Concerto, esso resta durante i passi d' agilità sempre lo stesso. Nelle composizioni di quest' autore accade raramente il caso di dover ricorrere allo stringere o allargare il tempo onde aiutare l' espressione; come in certe composizioni che non sono di una tessitura eguale.

NONO CONCERTO DI L. SPOHR.

The musical score is for a Solo section in 4/26 time, marked 'Allegro'. It consists of a single melodic line with piano accompaniment. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sf*, and *dimin.*, along with articulation marks like trills and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

(1) Il Seguento Concerto fu scelto perchè offre allo studioso delle difficoltà non esistenti nell' antecedente, per esempio scale cromatiche voci doppie, staccate ecc. ecc.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the key of B-flat major or D-flat major, given the presence of two flats in the key signature. The score is arranged in systems of two staves each, with the right hand on top and the left hand on the bottom. The notation includes a variety of musical elements:

- Trills (tr):** Numerous trills are indicated throughout the score, particularly in the right hand.
- Dynamics:** The piece features a range of dynamic markings, including *cres.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *ff* (fortissimo), and *p* (piano).
- Fingerings:** Detailed fingerings are provided for many notes, often with numbers 1-5 and sometimes including slurs for phrasing.
- Articulation:** The score includes slurs, accents, and a *poussé* (pushed) marking in the right hand.
- Tempo/Character:** The tempo is indicated as *Allegretto* at the beginning of the piece.

The piece concludes with a *dim.* marking and a *p* dynamic in the final measures. The page number 109294 is printed at the bottom center.

poco cre. *p*

f mezza posiz. *sf*

tr *dimin.* *dol.*

pp

tiré *pp*

cres. *mf* *tr*

cres.

dimi.....nien.....do

cres. FF

cres.

cres.

.....scen.....do

sopra la 4^{ta}.....

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr'. The dynamics range from *dol.* (dolce) to *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final cadence in the right hand, marked with a fermata and a final chord.

tr 2 tr 6 4 2 4 3

tr tr tr tr

dimi.....nuen.....do

poussé

cre.....scen.....do

f

ff

tiré

cres.....

dimin.! *f* *dimin.* *sf*

tr *dimin.* *pp*

f *dimin.* *sf* *sf*

sf *tiré* *f*

dimi.....nuen.....do *f* *f*

The musical score consists of seven systems, each with a piano part (left and right staves) and a vocal line (right staff). The piano part is highly technical, featuring numerous trills, triplets, and sixteenth-note passages. The vocal line includes lyrics: "cre... scen... do...". Performance markings include *tr*, *p*, *f*, *dimin.*, *poco cres.*, and *dim'*. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

First system of musical notation. Treble clef: *p*, *ff*, fingerings 3, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 2. Bass clef: *ff*, fingerings 2, 4, 1, 4, 2, 4, 2.

Second system of musical notation. Treble clef: *tr*, *4*, *tiré*, *4*, *3*. Bass clef: *dimin.*, *dol.*, *ff*, *1*.

Third system of musical notation. Treble clef: *4*, *1*, *2*, *3*, *4*, *2*, *3*, *4*, *1*. Bass clef: *pp*, *4*, *1*.

Fourth system of musical notation. Treble clef: *4*, *4*, *4*, *3*, *2*, *4*, *tr*, *1*. Bass clef: *cres.*, *4*, *1*.

Fifth system of musical notation. Treble clef: *tr*, *4*, *tr*, *0*, *0*, *tr*, *3*, *2*, *3*, *tr*, *3*, *4*, *3*. Bass clef: *cre...*, *scen...*, *do*.

Sixth system of musical notation. Treble clef: *1*, *2*, *4*, *2*, *1*, *poussé*, *1*, *0*, *1*, *0*, *1*, *sopra la 2ª e 3ª*, *1*, *2*, *3*. Bass clef: *ff*, *1*, *1*, *1*, *1*, *1*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

Second system of musical notation, including dynamic markings like *p* and various articulations.

Third system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics "cre... scen... do" and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including tempo markings "Solo pousse", "pousse", "ADAGIO", and "tire", along with dynamic markings *f* and *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings *dim. p*, *pp*, *f*, and *sf*.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings *p*, *sf*, *fp*, and *f*.

poussé

f *f* *cres.*

segue

f *dimi.* *nuen.* *do* *f* *f*

sopra una corda

tr

f *dim.* *f* *f* *dim.*

p *f* *mf* *cres.* *sf*

f *tiré* *dim.* *f* *dimin.*

p *cres.*

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Performance markings include *f*, *crs.*, and *f*. The second system includes *f*, *ff tiré*, and *dim.*. The third system has *pp* and *poussé*. The fourth system contains *f*, *dim.*, *p*, *3^a pos.*, *pp*, *2^a crs.*, *1^a pos.*, and *sf*. The fifth system shows *f*, *1^a pos.*, and *crs.*. The sixth system begins with *f* and *dim.*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes various fingering and phrasing instructions.

pousse *f* *cres.* *f* *dim.*

segue

f *cres.* *f* *dim.* *f* *cres.*

f *dim.* *f* *cres.* *1^a pose* *f* *tiré dim.*

f *f* *dim.* *f*

sf *f*

dim. *f* *f* *dim.* *f*

ALLEGRETTO (♩ = 80)

RONDO

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a *tutti* marking and a *solo* marking later in the first system. The first system includes a *f* dynamic and a fingering of 1 2 3 4. The second system features a *cres.* marking, a *f* dynamic, and a *dim.* marking. The third system includes a *pp* marking. The fourth system features a *f* dynamic, a *cres.* marking, and a *dim.* marking. The fifth system includes a *cres.* marking. The sixth system features a *f* dynamic. The seventh system includes a *f* dynamic and ends with a repeat sign. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs).

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a final chord with fingerings 2, 4, 1, 4, 1. The left hand has a bass line with slurs and fingerings 3, 2, 4, 4, 0, 3, 3, 0, 3.

Second system of musical notation. The right hand includes a *ff* dynamic marking and a slur. The left hand includes a *f* dynamic marking and a slur. Fingerings 4, 1, 4, 3 are visible.

Third system of musical notation. The right hand includes a *f* dynamic marking and a slur. The left hand includes a *f* dynamic marking and a slur. Fingerings 2, 4, 0, 4, 4, 2, 2, 0 are visible.

Fourth system of musical notation. The right hand includes a *f* dynamic marking and a slur. The left hand includes a *f* dynamic marking and a slur. Fingerings 2, 4, 3, 1 are visible.

Fifth system of musical notation. The right hand includes a *f* dynamic marking and a slur. The left hand includes a *f* dynamic marking and a slur. Fingerings 1, 0, 3, 3, 3, 3, 2, 1, 2, 4 are visible. The system concludes with a *dimin.* marking.

Sixth system of musical notation. The right hand includes a *f* dynamic marking and a slur. The left hand includes a *f* dynamic marking and a slur. Fingerings 2, 1, 3, 4, 3, 4, 0, 3 are visible.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff starts with a forte (*ff*) dynamic. It features a series of eighth-note patterns with trills (*tr*) and slurs. Fingerings 4, 2, 2, 1, and 2 are indicated. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A marking "3^a posiz." is present.
- System 2:** Treble staff continues with trills and slurs, with fingerings 1, 2, 2, 1, 0, and 1. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.
- System 3:** Treble staff features more complex melodic lines with slurs and trills. The bass staff has a more varied accompaniment with some rests. A forte (*fz*) dynamic is marked.
- System 4:** Treble staff continues with slurs and trills. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment with triplets (3) in some measures.
- System 5:** Treble staff includes trills and slurs with fingerings 2, 2, 1, 2, and 4. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.
- System 6:** Treble staff features trills and slurs with fingerings 2, 2, 1, and 7. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

This musical score is for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score features several dynamic markings: *dim.* (diminuendo), *f* (forte), *dol.* (dolcissimo), and *cres.* (crescendo). A trill is marked with *tr*. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking. The page number 109291 is printed at the bottom center.

First system of musical notation. The treble staff begins with a trill (*tr*) and a crescendo (*cres.....*) leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The bass staff contains a steady accompaniment. Dynamics include *fz* and *p*.

Second system of musical notation. The treble staff features complex fingerings (0 4 3, 1 4 3, 2 2, 0 3) and a crescendo (*cres.....*). The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes fingerings (1 2, 1 3, 0 4 2). The bass staff maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes trills (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. Fingerings (4 8, 1 5 4, 1 3 4, 1 3 4, 1 3 4, 0 4) are indicated. The bass staff continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows rhythmic patterns with fingerings (2 2, 4 4, 0, 1 4, 2 4, 1 0 4, 1 0 4). The bass staff features a rhythmic accompaniment with a '7' marking.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes fingerings (0 4, 1 2, 3 4, 1 4, 0 4, 4 4 2 4) and dynamics (*dim*, *p*, *cres.*). The bass staff concludes the piece.

f *p* *tr.* *mezza posizione.*

cres. *f* *sf* *5ª posizione.....* *f* *sf*

p *cres.*

f *dim.* *p* *pp*

p *cres.* *f*

dim. *p* *f*

109291

FF 3ª posiz.

6ª posiz. 3ª posiz.

4ª posiz.

sf

dim. dol.

p **cres.** **f**

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *cres.*, *f*, *sf*, *sf*, *sf*, and *p*. The second system includes *4^a posiz.*, *cres.*, and *f*. The third system includes *tiré* and *p*. The fourth system includes *f*. The fifth system includes *f*, *tr*, *dim.*, and *p*. The sixth system includes *dim.*. The seventh system includes *cres.*, *f*, *f*, and *f*. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs, *tr*).

CAPITOLO 3.^o Metodo per istudiare i Concerti.

Il maggior numero dei Concerti sono scritti in modo da lasciar campo libero all'esecutore di aggiunger-
vi abbellimenti.

Sarà dunque necessario per chi vuol studiare un Concerto, di por mente a ciò che segue. Prima di tutto vo-
gliono essere studiate e vinte le difficoltà della mano sinistra. Esercitate adunque bene ogni singolo passo
del vostro concerto, notando nello stesso tempo le posizioni più adattate per ciascun di essi; poi rendetevi pa-
drone delle diverse arcate, applicate quegli abbellimenti che più possono convenire al carattere del Concer-
to che state studiando e notateli tutti.

Una esatta applicazione delle arcate è, per la bella ed espressiva esecuzione d'un Concerto, l'accessorio
più necessario di quanti si sono detti qui sopra, e questa si rende tanto più difficile non potendosi per
la varietà delle frasi e figure musicali stabilire delle regole ferme. Si può però regularsi in genera-
le colle seguenti avvertenze. 1.^o Nel forte ci vuole un più frequente cambiar d'arcata che non nel piano.
2.^o Nei passi che debbono finire con grazia e dolcezza si adopera la cavata in giù, ma per tutte le note e
scale come tutte le figure che devono aumentare di forza s'impiega meglio la cavata in su. 3.^o La regola anti-
ca prescrive di adoperare l'arcata in su pel levare e per le parti deboli, e l'arcata in giù nel battere e nel-
le parti forti della battuta.

CAPITOLO 4.^o Dell'esecuzione del Quartetto.

Ai tempi nostri si è introdotto un genere di Quartetti in cui primeggia soltanto la parte del pri-
mo Violino e le altre tre non fanno che accompagnare; essi vengono chiamati per distinguerli dai Qua-
tetti concertati *Quartetti brillanti*. Essi hanno per iscopo di dar campo a' bravi suonatori a dimo-
strare la loro abilità in piccoli circoli musicali, per conseguenza essi appartengono, anche per rapporto
all'esecuzione, alla categoria dei Concerti.

Avvertisi che in tal genere di musica non si deve impiegare tutta la forza dell'istrumento, e che
bisogna evitare ruvidezza o strepito nell'esecuzione, cose che nel suonare Concerti istrumentati a grand'
orchestra non si osservano così facilmente, tanto per lo spazio vasto del recinto in cui general-
mente vanno eseguiti quanto per la lontananza in cui trovasi l'esecutore dall'ascoltatore.

Per formarsi buon esecutore di Quartetti non v'ha nulla di più necessario che un gusto col-
tivato il quale possa per due mezzi ottenere, primo collo studio della composizione ed in secon-
do luogo coll'infessso esercizio in tal genere di musica.

CAPITOLO 5.^o

Del modo di suonare in Orchestra e dell'accompagnamento.

Il suonare in orchestra è diverso assai, particolarmente pel suonatore di Violino, del suonare dei Concerti o Quartetti. In orchestra tutti suonano una medesima parte, perciò ogni individuo deve attenersi: 1.^o ad una giusta intonazione, 2.^o alla divisione prescritta delle note, 3.^o alla loro espressione, 4.^o all'esecuzione dei piani e forti, e 5.^o alle arcate segnate sulle parti.

Altri precetti pel suonatore in orchestra sono: di astenersi dall'aggiungere alla sua parte qualunque arbitrario abbellimento, che non servirebbe che a sconcertare l'insieme.

Per riguardo al tempo bisogna rigorosamente regolarsi sulla battuta del Direttore dell'orchestra che non bisogna mai perder di vista, massimamente nei cambiamenti di tempo ed al principio d'un pezzo.

Nell'accompagnare è duopo sottomettersi intieramente a colui che suona o cantà da solo. Deve si perciò regolare la forza del proprio accompagnamento a quella della parte cantante, non mai coprirla col medesimo; i forti, i sforzati *sfz*, debbono adunque nell'accompagnamento essere moderati, e soltanto crescere nei tutti. Altresì giova limitare l'energia del proprio suonare allo spazio del locale in cui un'orchestra è posta.

Nell'accompagnare non bisogna nè stringere nè allargare il tempo.

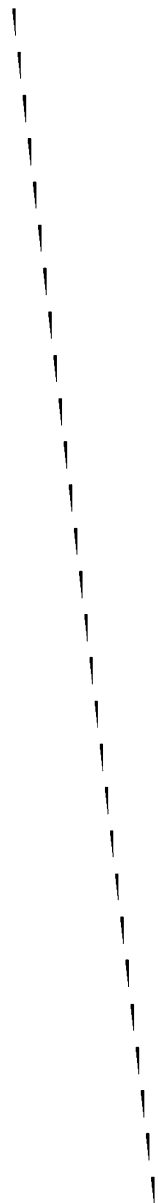
Nel recitativo bisogna leggere insieme a chi canta le parole usualmente poste in ciascuna delle parti d'orchestra. Ancora qui bisogna star attento al Direttore d'orchestra.

L'accordare succede con quiete e regolarità; il primo Violino senta il *LA* dell'Oboe, e per essere più sicuro in seguito anche degli altri strumenti da fiato; poscia dietro lui s'accordino gli altri. Dopochè l'orchestra sia ben accordata, facciasi per alcuni momenti generale silenzio, così all'entrare di tutti al principio d'un pezzo musicale sarà di maggior effetto. Non si frastuoni l'udito degli spettatori con inutili preludi, cosa alla quale vanno soggetti tanti suonatori.

Insomma nell'orchestra bisogna rinunciare a qualunque indipendenza per giungere ad un perfetto *insieme*, qualità sì rara e pur sì pregiabile d'una buona orchestra.

AVVERTIMENTO.

Siamo al punto di abbandonarci; io ti lascio al tuo amor per l'arte, alla tua volontà di sempre più perfezionarti. Accetta, o caro scolaro, queste mie ultime parole benignamente, e non lasciartele sfuggire dalla mente. I passi più difficili e penosi tu li hai fatti. Ora non ti aspetta che il raccoglimento delle lodi e dei piaceri che con sè reca la perfezione in qualunque arte. Avanti dunque coraggiosamente! Il fermarsi ti condurrebbe ben presto a dei passi retrogradi. Tu hai scelto l'istrumento più difficile per riescire a perfezione; ma il tuo strumento è anche il più perfetto. Aspira sempre al sublime, al nobile e non lasciarti traviare da ciarlatanismo qualunque. Non limitare le tue cognizioni soltanto al meccanismo del suonare, ma studia eziandì la composizione. Un nuovo campo ti sarà quindi aperto e potrai provarti, se hai genio, di creare date della buona musica. Questo studio d'altronde è indispensabile per arrivare alla distinzione di Direttore d'orchestra. — Se sarai arrivato a grado sublime nell'arte data intrapresa, ti sovvenga alcune volte di chi ti diede la mano ai primi passi nella musica.



BIBLIOTECA DEL VIOLONISMA

FRANCESCO DE LUCA - GIUSEPPE VERDI

AUTOREVOLI	1720
ALBERTONI	1721
ALBINONI	1722
ALBRECHT	1723
ALBRECHTSBACH	1724
ALBRECHTSBACH	1725
ALBRECHTSBACH	1726
ALBRECHTSBACH	1727
ALBRECHTSBACH	1728
ALBRECHTSBACH	1729
ALBRECHTSBACH	1730
ALBRECHTSBACH	1731
ALBRECHTSBACH	1732
ALBRECHTSBACH	1733
ALBRECHTSBACH	1734
ALBRECHTSBACH	1735
ALBRECHTSBACH	1736
ALBRECHTSBACH	1737
ALBRECHTSBACH	1738
ALBRECHTSBACH	1739
ALBRECHTSBACH	1740
ALBRECHTSBACH	1741
ALBRECHTSBACH	1742
ALBRECHTSBACH	1743
ALBRECHTSBACH	1744
ALBRECHTSBACH	1745
ALBRECHTSBACH	1746
ALBRECHTSBACH	1747
ALBRECHTSBACH	1748
ALBRECHTSBACH	1749
ALBRECHTSBACH	1750
ALBRECHTSBACH	1751
ALBRECHTSBACH	1752
ALBRECHTSBACH	1753
ALBRECHTSBACH	1754
ALBRECHTSBACH	1755
ALBRECHTSBACH	1756
ALBRECHTSBACH	1757
ALBRECHTSBACH	1758
ALBRECHTSBACH	1759
ALBRECHTSBACH	1760
ALBRECHTSBACH	1761
ALBRECHTSBACH	1762
ALBRECHTSBACH	1763
ALBRECHTSBACH	1764
ALBRECHTSBACH	1765
ALBRECHTSBACH	1766
ALBRECHTSBACH	1767
ALBRECHTSBACH	1768
ALBRECHTSBACH	1769
ALBRECHTSBACH	1770
ALBRECHTSBACH	1771
ALBRECHTSBACH	1772
ALBRECHTSBACH	1773
ALBRECHTSBACH	1774
ALBRECHTSBACH	1775
ALBRECHTSBACH	1776
ALBRECHTSBACH	1777
ALBRECHTSBACH	1778
ALBRECHTSBACH	1779
ALBRECHTSBACH	1780
ALBRECHTSBACH	1781
ALBRECHTSBACH	1782
ALBRECHTSBACH	1783
ALBRECHTSBACH	1784
ALBRECHTSBACH	1785
ALBRECHTSBACH	1786
ALBRECHTSBACH	1787
ALBRECHTSBACH	1788
ALBRECHTSBACH	1789
ALBRECHTSBACH	1790
ALBRECHTSBACH	1791
ALBRECHTSBACH	1792
ALBRECHTSBACH	1793
ALBRECHTSBACH	1794
ALBRECHTSBACH	1795
ALBRECHTSBACH	1796
ALBRECHTSBACH	1797
ALBRECHTSBACH	1798
ALBRECHTSBACH	1799
ALBRECHTSBACH	1800

FRANCESCO DE LUCA - GIUSEPPE VERDI

AUTOREVOLI	1801
ALBERTONI	1802
ALBINONI	1803
ALBRECHT	1804
ALBRECHTSBACH	1805
ALBRECHTSBACH	1806
ALBRECHTSBACH	1807
ALBRECHTSBACH	1808
ALBRECHTSBACH	1809
ALBRECHTSBACH	1810
ALBRECHTSBACH	1811
ALBRECHTSBACH	1812
ALBRECHTSBACH	1813
ALBRECHTSBACH	1814
ALBRECHTSBACH	1815
ALBRECHTSBACH	1816
ALBRECHTSBACH	1817
ALBRECHTSBACH	1818
ALBRECHTSBACH	1819
ALBRECHTSBACH	1820
ALBRECHTSBACH	1821
ALBRECHTSBACH	1822
ALBRECHTSBACH	1823
ALBRECHTSBACH	1824
ALBRECHTSBACH	1825
ALBRECHTSBACH	1826
ALBRECHTSBACH	1827
ALBRECHTSBACH	1828
ALBRECHTSBACH	1829
ALBRECHTSBACH	1830
ALBRECHTSBACH	1831
ALBRECHTSBACH	1832
ALBRECHTSBACH	1833
ALBRECHTSBACH	1834
ALBRECHTSBACH	1835
ALBRECHTSBACH	1836
ALBRECHTSBACH	1837
ALBRECHTSBACH	1838
ALBRECHTSBACH	1839
ALBRECHTSBACH	1840
ALBRECHTSBACH	1841
ALBRECHTSBACH	1842
ALBRECHTSBACH	1843
ALBRECHTSBACH	1844
ALBRECHTSBACH	1845
ALBRECHTSBACH	1846
ALBRECHTSBACH	1847
ALBRECHTSBACH	1848
ALBRECHTSBACH	1849
ALBRECHTSBACH	1850
ALBRECHTSBACH	1851
ALBRECHTSBACH	1852
ALBRECHTSBACH	1853
ALBRECHTSBACH	1854
ALBRECHTSBACH	1855
ALBRECHTSBACH	1856
ALBRECHTSBACH	1857
ALBRECHTSBACH	1858
ALBRECHTSBACH	1859
ALBRECHTSBACH	1860
ALBRECHTSBACH	1861
ALBRECHTSBACH	1862
ALBRECHTSBACH	1863
ALBRECHTSBACH	1864
ALBRECHTSBACH	1865
ALBRECHTSBACH	1866
ALBRECHTSBACH	1867
ALBRECHTSBACH	1868
ALBRECHTSBACH	1869
ALBRECHTSBACH	1870
ALBRECHTSBACH	1871
ALBRECHTSBACH	1872
ALBRECHTSBACH	1873
ALBRECHTSBACH	1874
ALBRECHTSBACH	1875
ALBRECHTSBACH	1876
ALBRECHTSBACH	1877
ALBRECHTSBACH	1878
ALBRECHTSBACH	1879
ALBRECHTSBACH	1880
ALBRECHTSBACH	1881
ALBRECHTSBACH	1882
ALBRECHTSBACH	1883
ALBRECHTSBACH	1884
ALBRECHTSBACH	1885
ALBRECHTSBACH	1886
ALBRECHTSBACH	1887
ALBRECHTSBACH	1888
ALBRECHTSBACH	1889
ALBRECHTSBACH	1890
ALBRECHTSBACH	1891
ALBRECHTSBACH	1892
ALBRECHTSBACH	1893
ALBRECHTSBACH	1894
ALBRECHTSBACH	1895
ALBRECHTSBACH	1896
ALBRECHTSBACH	1897
ALBRECHTSBACH	1898
ALBRECHTSBACH	1899
ALBRECHTSBACH	1900

MILANO - G. RICORDI & C. - TORINO



Louis Spohr,



WIEN

*Verlag der k.k. Hof-Kunst- und Musikalien-Handlung
des Tobias Haslinger.*

1^{tes} Blatt.

Fig. I.

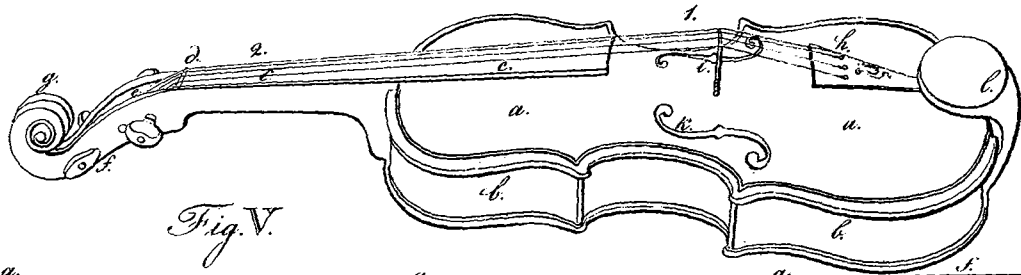


Fig. V.

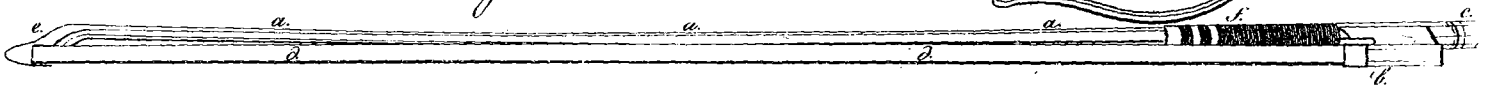


Fig. II.

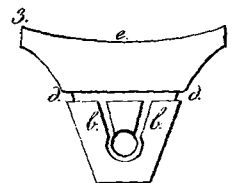
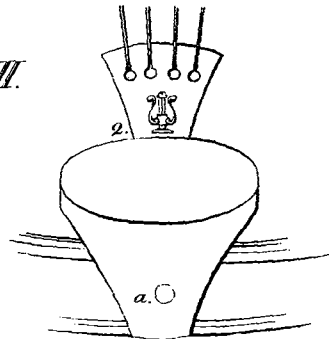
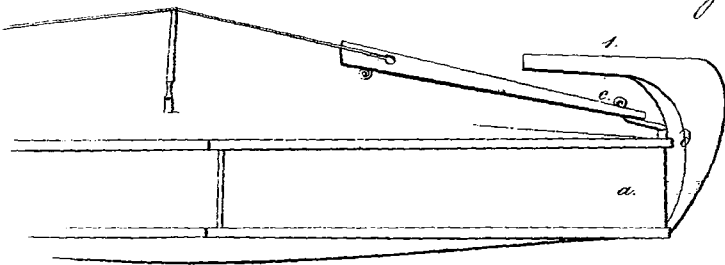


Fig. IV.

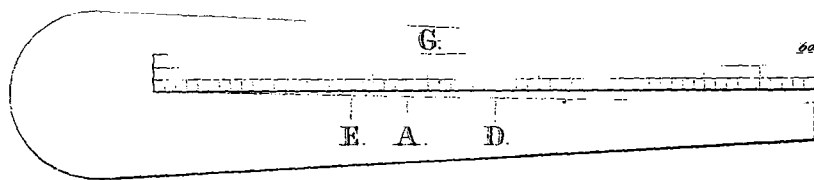
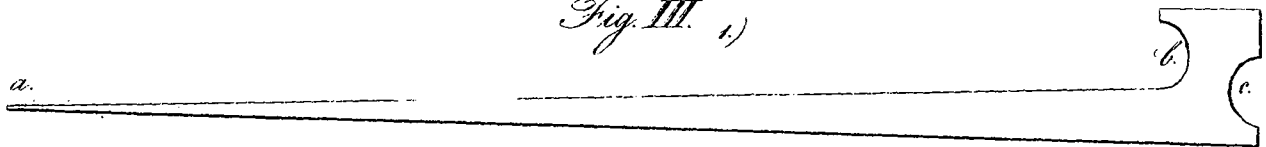
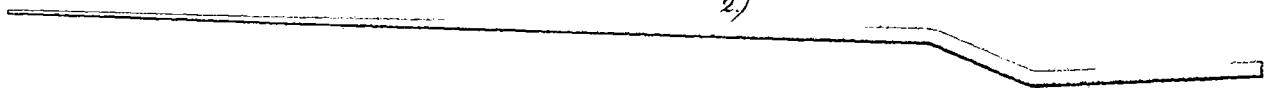


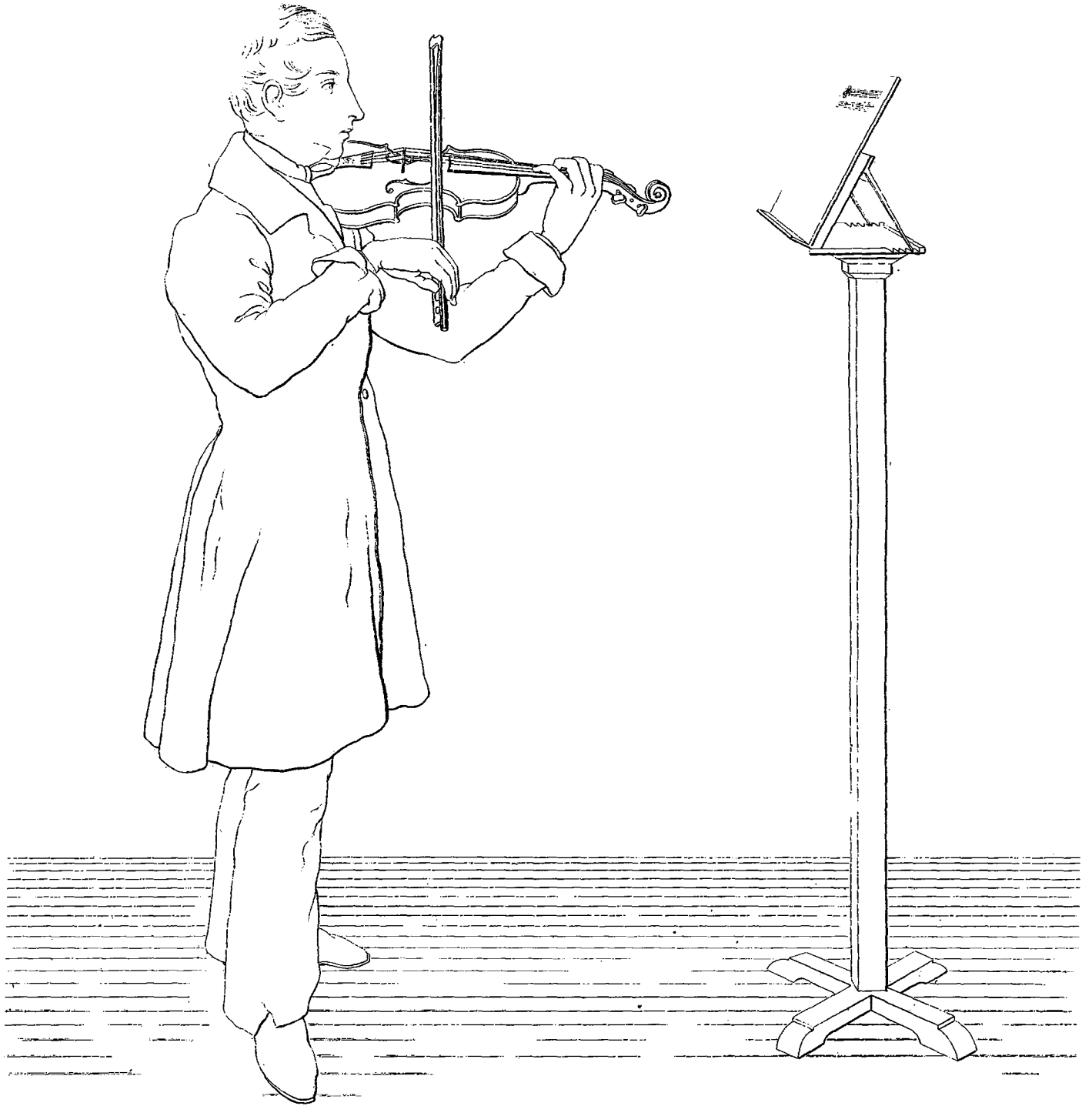
Fig. III. 1.)



2.)



2^{tes} Blatt.



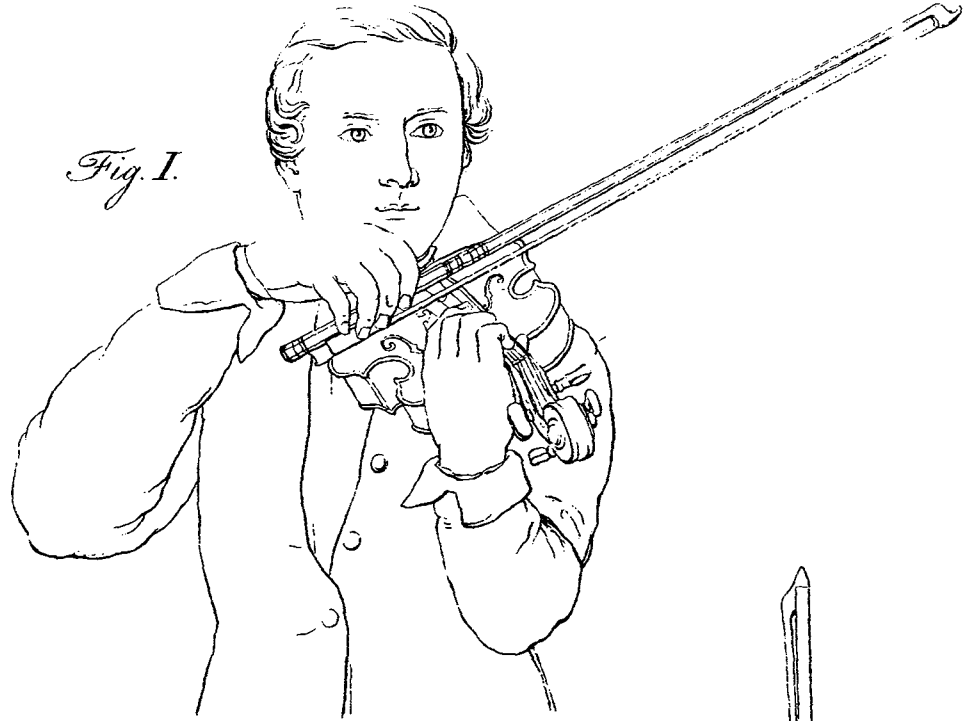


Fig. I.

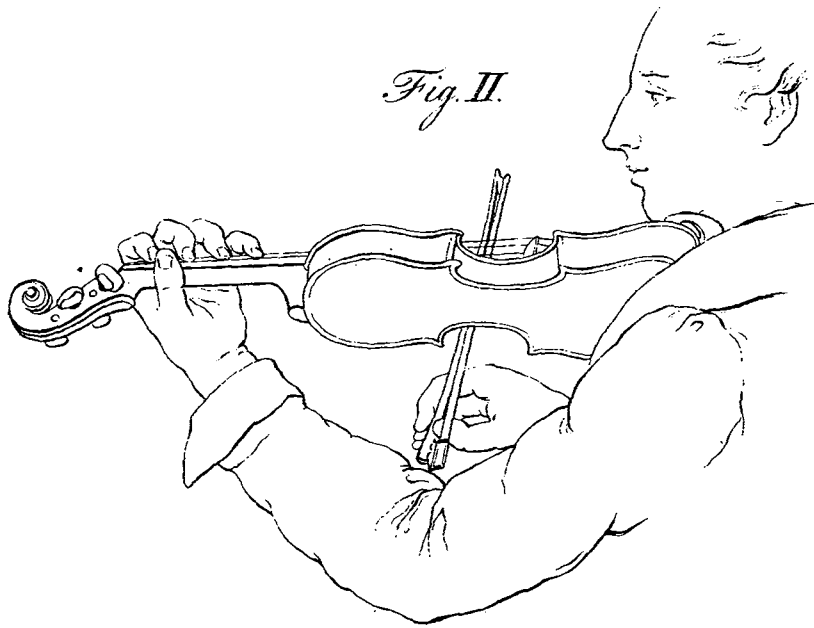
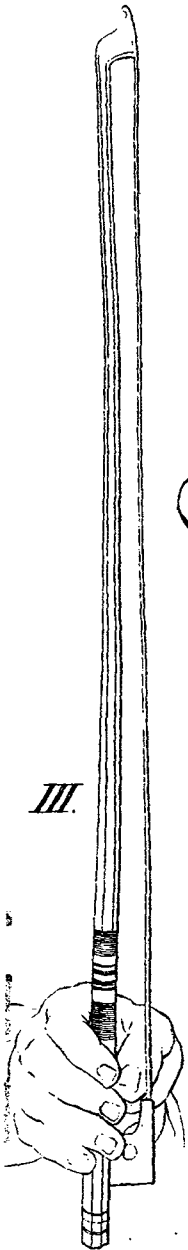


Fig. II.

Fig. IV.



III.

