

N^o 267
bis

Vol. 4
p. 4

21/2
29. 10. 1883

IL VIOLINO

OSSIA

ANALISI DEL SUO MECCANISMO

ESPOSTA

DA

F. PWORZAK VON WALDEN

GIÀ PROFESSORE ORDINARIO DI VIOLINO NEL REALE CONSERVATORIO DI LIPSA

1^o VIOLINISTA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO

IN NAPOLI



NAPOLI 1883

F. FURCHHEIM — Libreria Hoepli

50, Piazza dei Martiri, 50.

267

N. 267/1 Big

All'onorevole Direzione
del Liceo musicale
di Bologna

perchè ne dia
giudizio
l'autore

Pworzak

N. 17

*vico Felso
a Chiaja*

Napoli.

IL VIOLINO

OSSIA

ANALISI DEL SUO MECCANISMO

ESPOSTA

DA

F. PWORZAK VON WALDEN

GIÀ PROFESSORE ORDINARIO DI VIOLINO NEL REALE CONSERVATORIO DI LIPSA

1° VIOLINISTA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO

IN NAPOLI



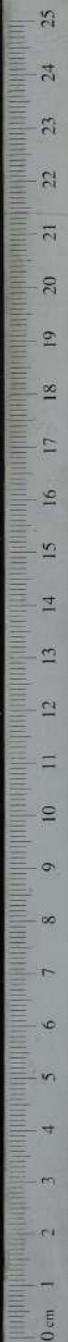
NAPOLI 1883

F. FURCHHEIM — Libreria Hoepli
53, Piazza dei Martiri, 53.

The above is a list of the
 names of the persons who
 have been appointed to
 the various offices of the
 Society, and who are
 now engaged in the
 work of the Society.

OSSIA

MOVIMENTI DELLA MANO SINISTRA NELLA FORMAZIONE DEI SUONI



PREFAZIONE

Per esprimere un'idea musicale fa d'uopo produrre suoni. Spiegare quali sono i mezzi che — in riguardo al violino — vengono adoperati, per riuscire a tale scopo, ed in qual modo i suoni vengono prodotti con la cooperazione delle mani, ecco l'obbietto di questa opera; la quale può anche servire come complemento ai laconici e succinti precetti, registrati in molti metodi pratici.

Il contenuto di questo lavoro è ripartito in tre parti: nella prima sono esposti il modo come funziona la mano sinistra e i diversi movimenti di essa, ed è spiegato pure in quale maniera vengono utilizzati i singoli movimenti per *formare* i suoni.

Nella seconda parte viene preso a disamina il modo come funziona la mano destra nel maneggio dell'arco, sotto l'intervento del quale il suono prodotto già *virtualmente* dalla mano sinistra diventa *reale*.

Nella terza ed ultima parte sarà esposto in sintesi tutto ciò che fu detto analiticamente nelle parti precedenti. Ivi sarà trattato a fondo il modo come amendue le mani agiscono simultaneamente, per produrre effettivamente i suoni, in tutta la loro molteplice varietà. Ivi saranno esaminate tutte le difficoltà tecniche, ed il modo come funzionano le mani per superarle, e sarà preso eziandio in debita considerazione il grado di reciproca correlazione in cui stanno queste ultime, in riguardo alla scelta dei

mezzi, per eliminare taluni inconvenienti, che promanano dalla natura stessa dell'istrumento.

Da ciò che finora ho detto, emerge chiaramente, che nella presente opera non saranno prese a disamina nè la parte musicale dell'arte del violino, nè la interpretazione in generale. Ciò formerà argomento di un'opera che vedrà la luce fra non guari. Inoltre, non verranno neppure esposti i principii elementari della musica, giacchè li presuppongo noti al lettore.

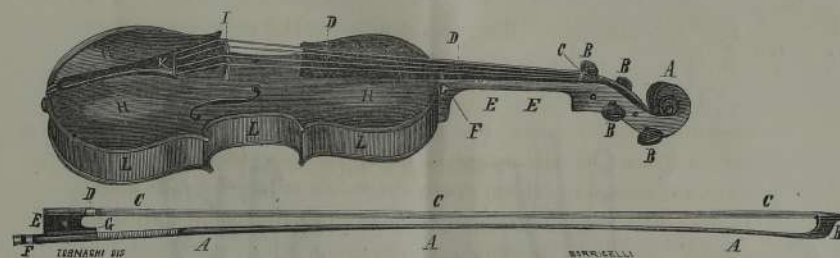
Nella spiegazione delle diverse funzioni della mano, mi sono studiato di esporre tutto con la massima chiarezza, ed ho posto soprattutto mente a descrivere i singoli movimenti con tale precisione, da farli risaltare chiaramente all'occhio dello studioso. Tuttavia, resta sempre come inconcusso il fatto, che nella esecuzione definitiva, il tatto deve supplire alla vista, rimanendo l'orecchio giudice sovrano della bontà della esecuzione.

La causa per cui quest'opera fu scritta nella italica favella, deve essere ricercata in ciò, che durante il mio gradito soggiorno in Italia, avendo avuto occasione di conoscere molti valorosi giovani, dediti allo studio del violino, ho voluto mostrare loro quanto mi sta a cuore il loro progresso in quest'arte, scrivendo un libro nel quale è esposto minutamente tutto ciò che fa d'uopo conoscere in riguardo alla corretta esecuzione tecnica.

Se questo mio lavoro potrà conseguire lo scopo a cui ho mirato, mi terrò appieno compensato delle durate fatiche nello elaborare quest'opera, che io dedico — a tutti i cultori italiani di quel nobile istrumento che è il Violino — come segno della perenne gratitudine, che serbo nel cuore, per la gentile accoglienza fattami dal pubblico musicale in Italia.

Napoli, addì 27 Luglio 1883.

E. DWORZAK VON WALDEN



Arco

- A, Bacchetta;
- B, Testa o punta;
- C, Crine;
- D, Fascetta;
- E, Tallone;
- F, Vite;
- G, Poggiadito.

Violino

- A, Voluta;
- B, Bischeri;
- C, Capotasto;
- D, Tastiera;
- E, Asta;
- F, Incavo dell'asta;
- G, Naso;
- H, Tavola armonica;
- I, Ponticello;
- K, Cordiera;
- L, Fasce.

Il *Fondo* è quella parte del violino che non si vede su questo disegno, ed è proprio quella opposta alla Tavola armonica.

Le quattro corde del violino si chiamano *MI*, (Prima corda);
LA, (Seconda corda);
RE, (Terza corda);
SOL, (Quarta corda).

La prima corda è quella più prossima alle lettere *E*.



La mano in SUPINAZIONE

- a, Articolazione della mano (polso);
 b, Polpaccio del Pollice o *eminenza tenare*;
 c, Polpaccio del mignolo o *eminenza ipotenare*;
 d, margine cubitale della mano;
 e, falange del pollice;
 f, falangetta del pollice.



La mano in PRONAZIONE

- A, Articolazione della mano (polso);
 B, Articolazioni metacarpo-falangee;
 C, Prime articolazioni interfalangee;
 D, Seconde articolazioni interfalangee;
 E, falangi (primo falangi);
 F, falangino (seconde falangi);
 G, falangette (terze falangi);
 A—B, Margine radiale della mano.

PRIMA LEZIONE

NOZIONI PRELIMINARI PER LA CHIARA INTELLIGENZA DI QUANTO VERRÀ ESPOSTO
 NELLE SEGUENTI LEZIONI.

Definizione del Meccanismo del Violino. — Produzione dei suoni. — Accordi del Violino. — Carattere e timbro delle corde del Violino. — Intonazione. — Le sette Posizioni.

Il meccanismo del violino consiste — riguardandolo dal punto di vista accennato nella prefazione — nei mezzi adoperati per *produrre* i suoni, nelle loro varietà ritmiche, dinamiche e di timbro.

A tale scopo è necessario, salvo in rarissimi casi, l'attività di ambo le mani, le funzioni delle quali differiscono essenzialmente, tuttochè per la produzione del suono esse debbano agire simultaneamente.

La mano destra fa scorrere il crine dell'arco sulle corde, le quali cadendo in vibrazione risuonano, oppure le inflette e le fa scattare mediante il cosiddetto *pizzico*, ma in questo secondo modo non produce se non suoni brevi e secchi, simili a quelli della chitarra.

La mano sinistra serve per la *formazione* dei suoni in due modi: o premendo forte sopra un punto qualsiasi delle corde, o toccando leggermente certi dati punti di esse.

L'altezza dei suoni varia, e si modifica secondo il punto ove la corda viene compressa o toccata.

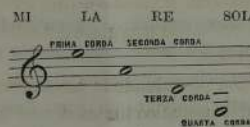
La pressione raccorcia la parte della corda, messa in vibrazione dall'arco, la quale emette suoni tanto più acuti quanto maggiore è il raccorciamento che subisce.

Il leggiero *contatto*, in vece, il quale permette che le vibrazioni si propaghino anche al tratto della corda posteriore al punto ove è fissato il dito, determina l'altezza dei suoni secondo altre leggi fisiche, giacchè ciò che l'un tratto vibrante perde in lunghezza lo guadagna l'altro. Da ciò risulta, che taluni raccorciamenti della porzione della corda, messa in diretta vibrazione dall'arco, non danno suoni armonici tanto acuti quanto quelli prodotti da altri raccorciamenti meno rilevanti.

Il timbro dei suoni, prodotti mediante pressione o semplice contatto, è diverso. Nel primo caso si ottengono suoni più intensi, mentre invece nel secondo i suoni riescono più dolci, simili a quelli del flauto, ragion per cui vengono denominati *flautini* o suoni *armonici*.

L'altezza dei suoni non viene determinata solamente dai mezzi finora riferiti. Una più forte *tensione* della corda eleva eziandio il suono di questa. Tale fenomeno si utilizza per l'*accordo* del violino, sul quale tutte le corde hanno la stessa lunghezza, e ciò nondimeno debbono dare suoni diversi.

L'*accordo* del violino, accettato generalmente, è fondato sulla stessa consonanza, cioè sulla *quinta giusta*, di guisa che le quattro corde sono tese all'altezza dei seguenti suoni:



Sono stati anche adoperati diversi altri modi di accordare il violino; si è ricorso cioè alle cosiddette *scordature*, le quali vengono talvolta usate con buon effetto, modificando esse il timbro di certi suoni o anche quello di tutto il violino. In certe *scordature*, diminuendo la tensione della quarta corda, si guadagnano anche uno o parecchi suoni di più.

In generale, queste *scordature* offrono taluni vantaggi in riguardo ad aumento del numero dei suoni del violino o ad effetti di timbro.

Tuttavia, ciò che si guadagna da un lato — mediante modificazioni nella *scordatura* — si perde dall'altro. E l'*accordo* ordinario anzitutto menzionato,

ha sulle *scordature* il vantaggio di accoppiare alla semplicità la ricchezza di risorse, e si adatta ad impartire ai suoni delle corde una equabile intensità.

Il carattere e il timbro delle quattro corde del violino differiscono fra di loro. In fatti, indipendentemente dalla qualità di suono determinata dalla speciale costruzione di ogni singolo violino, ogni corda ha un timbro speciale, il che rende possibile — usando pure taluni mezzi — di impartire al violino approssimativamente il carattere di altri strumenti (come per esempio del corno da caccia, del flauto, dell'armonica). E usando la *doppia corda*, il violino può finanche assumere, fino ad un certo grado, un carattere simile a quello dell'organo o dell'arpa.

La *prima corda*, il cui timbro è chiaro e penetrante, si adatta in modo speciale per i tratti brillanti, che spiccano per la loro altezza; questa corda messa in contrasto con quelle più basse fa sembrare queste più soavi, e pone in rilievo la bellezza dei loro suoni. Il timbro del *cantino* corrisponde nelle *posizioni* elevate al flauto piccolo (ottavino), ed ha un carattere molto vivace e penetrante.

La *seconda corda*, alla quale è devoluto dare suoni voluttuosi ed affascinanti, presenta somiglianza con la voce muliebre. Ponendola in vibrazione con l'arco, al quale venga impartito un movimento rapido e leggiero in prossimità della *tastiera*, dà suoni simili a quelli del flauto (specialmente a partire dalla *quarta* in poi); esercitando il crine dell'arco su di essa (e proprio in prossimità del *ponticello*) una pressione maggiore del solito, essa emette suoni che si accostano a quelli dell'oboe.

La *terza corda*, pur non possedendo la potenza della *quarta*, gareggia — per qualità di suono — con il simpatico timbro di voce del contralto. Con questa corda si possono imitare nel modo più perfetto che mai i suoni del flauto.

La *quarta corda*, la quale possiede una qualità di suono potente e maestosa, non la cede per bellezza alla voce del tenore. Premendo fortemente col dito sopra le sue parti elevate, in quel che l'arco è avvicinato al *ponticello*, dà suoni che hanno somiglianza con il corno da caccia.

Poichè sul violino i suoni non si presentano già belli e pronti, come sugli strumenti da tasto, ragion per cui nel produrli si può dar loro un'intonazione a piacere, ne risulta che una perfetta intonazione di esso è onninamente attuabile, il che conferisce maggior melodia al suo timbro.

Ora, per *formare* questi suoni si richiede anzitutto un orecchio dotato di squisita sensibilità. Laonde, pria di iniziarsi allo studio del violino, è oppor-

tuno coltivare il canto, per educare l'orecchio alla percezione delle minime differenze dei suoni.

E poichè in riguardo al violino l'intonazione perfetta deve essere preferita alla graduazione che nasce dal sistema *temperato*, bisogna non solo fare una distinzione fra toni e semitoni, fra intervalli giusti, maggiori e minori, eccedenti o diminuiti, ma fa d'uopo eziandio tener presente che i cosiddetti suoni *enarmonici* non debbono — volendo usare una perfetta intonazione — essere perfettamente omofoni.

Dopo avere spiegato in qual modo i suoni vengono prodotti, ci resta ancora a menzionare che, a causa della lunghezza di ogni corda, la mano non può — stando fissa in un sol punto — padroneggiare tutti i suoni che si possono produrre sulla corda, e quindi deve sovente recarsi dall'uno all'altro posto della *tastiera*. — Per rendere possibile una chiara nozione dei differenti posti che la mano occupa a tale uopo sulla *tastiera*, le corde (e rispettivamente la stessa *tastiera*) sono state divise in singole determinate sezioni, a ciascuna delle quali è stato dato il nome di *posizione*.

La *prima posizione* è quella contigua al *capotasto*; in essa la mano si dispone in modo, che l'indice si possa applicare comodamente sul punto della prima corda ove, mediante pressione, si *forma* il suono *fa*, e il mignolo su quel punto della quarta corda, ove premendo si *forma* il suono *re*. Se la mano si porta avanti, fino ad un tono di distanza, in modo che l'indice venga a giacere sopra il suono *sol* della *prima* corda, la mano sta nella *seconda posizione*. E così via via, procedendo *diatonicamente*.

Le prime sette *posizioni* sono quelle più in uso, vuoi perchè la mano resta per lo più soltanto fugacemente nelle *posizioni* più elevate (a causa della difficoltà che si incontra nel produrre i loro suoni in quelle sezioni della corda che distano molto dalla tastiera), vuoi ancora perchè, in *posizioni* meno elevate, si possono di gran lunga più facilmente produrre la maggior parte di quegli stessi suoni, che — stando la mano in *posizione* molto elevata — non riesce di produrre se non con grave incomodo del suonatore.

SECONDA LEZIONE

POSIZIONE DEL CORPO.

La massima parte del peso del corpo deve gravitare sul piede sinistro, mentre il piede destro si adagia leggermente, un po' discosto da esso, con la punta rivolta a destra, e nella stessa linea di quella del piede sinistro. In siffatto modo viene messo in riposo il lato sinistro del corpo, e quello destro è completamente libero nei suoi movimenti; ciò favorisce una grande libertà di azione al braccio destro, richiesta appunto per il maneggio dell'arco. Si tenga il tronco ed il capo quanto più è possibile dritto, il petto libero, avvertendo che in complesso la posizione del corpo non deve essere menomamente stentata o inceppata, ma deve apparire naturale, semplice e dignitosa.

Oltre a ciò, si badi a non contrarre difettose abitudini, alle quali è facile adularsi, come per esempio rattenere il respiro, contrarre involontariamente il viso, convellere il corpo od il capo, inarcare le ciglia, portare la battuta col piede, e via dicendo.

Non eseguendo un pezzo a memoria, è acconcio situarsi di fronte al leggio, pur tenendosi alquanto a sinistra e in opportuna distanza da esso, acciò senza smuovere nè punto nè poco il violino, si possano leggere comodamente le due pagine della carta.

Due sono i modi di situarsi quando si suona davanti al pubblico: il violinista o rivolge ad esso il lato destro, rendendo completamente visibile il maneggio dell'arco; oppure gli si pone di fronte, la quale posizione sembra essere la più naturale e acconcia.

TERZA LEZIONE

MODO DI TENERE IL VIOLINO.

Il violino viene appoggiato con il margine inferiore del *fondo* sulla clavicola sinistra, e viene a contatto del collo; il mento, applicato in prossimità immediata della *cordiera*, preme sul violino, e lo tiene fermo.

Il mento non deve sporgere molto in avanti, e deve naturalmente appoggiarsi sul margine della *tavola*.

Si tenga il *manico* del violino sollevato a tal punto, che le corde stieno orizzontalmente; e ciò anzitutto affinchè l'arco, scorrendo sopra un piano orizzontale, non venga — nei suoi maneggi spesso leggieri — deviato da una inclinazione della corda.

Inoltre, si inclini il lato destro del violino in modo da dare all'istrumento un'inclinazione, che ascenda pressochè a 45 gradi. Con ciò si evita che il braccio destro, conducendo l'arco sulla quarta corda, venga troppo sollevato.

La direzione del violino non deve essere in perfetta linea retta, ma con la *voluta* rivolta alquanto a sinistra; in fatti qualora la sua direzione fosse proprio quella di una linea retta, sarebbe ben malagevole tenerlo fissato in una posizione stabile. Oltre a ciò, s'incontrerebbe la difficoltà di non potere portare il gomito abbastanza al di sotto del *fondo* del violino, il che è assolutamente indispensabile, come vedremo a suo luogo.

Per evitare un'incomoda e soverchia elevazione della spalla sinistra, allo scopo di sostenere il violino, è opportuno far uso di una cosiddetta *mentoniera* (in ogni caso si può applicare, là ove cade il sostegno del violino, un piccolo cuscinetto o un panno piegato a parecchi doppi) per facilitare una tenuta sicura ed immobile del violino, quasi senza richiedere la cooperazione della mano sinistra, già pur troppo impegnata nel laborioso suo ufficio.

QUARTA LEZIONE

POSIZIONE DELLA MANO, DEL GOMITO E DEL BRACCIO SINISTRO.



La mano nella prima Posizione.

Il *manico* del violino riposa fra il pollice e l'indice della mano sinistra, e senza essere compresso deve essere tenuto con la metà della falangetta del pollice e con la metà della falange dell'indice. In siffatto modo, l'*asta* del manico del violino non viene a contatto dello spazio interdigitale, che non deve toccare, per evitare che il lasco connettivo fra pollice e indice non riesca d'impaccio a qualsiasi movimento della mano, e soprattutto ai cangiamenti di *posizione*.

La palma della mano che non deve toccare l'*asta* si tenga ad una distanza equabile, senza punto irrigidire il polso.

Il polpaccio del mignolo deve essere tenuto sempre sufficientemente vicino alla *tastiera*, affinchè il mignolo non disteso — e quindi non indebolito — possa al pari delle altre dita venire a *cadere*, con le articolazioni piegate, da sopra in giù.

Si porti il gomito quanto più è possibile davanti al petto, senza però toccarlo, altrimenti il violino verrebbe a subire una inclinazione in giù, dal lato della *voluta*.

L'avambraccio decorre verso il *manico* del violino, e la mano — senza piegare il polso — costituisce la continuazione di esso.

Ciò premesso, si tenga presente che la posizione della mano non può es-

sere assolutamente fissa, e che lice spostarla lievemente, secondo le varie tonalità oppure le diverse corde che fa d'uopo toccare. Così, per esempio, è evidente che, eseguendo nella *prima posizione* la scala di *La bemolle maggiore*, per evitare incommode e penose diversioni laterali delle dita, bisogna avvicinare alquanto tutta la mano al *capotasto*. Per contro, è indicato di avvicinarla un poco alle *fasce*, quando nella *seconda* posizione si debba suonare in *Si maggiore* anzichè in *Si bemolle terza minore*.

Per ciò che concerne l'avambraccio, è da notare, che quando si suona sulla *quarta* corda, il gomito viene a stare pressochè sotto il margine inferiore destro del violino, e che tutto il polpaccio della mano si rende visibile — al suonatore — al di là della *tavola*.

Ora, se dovendo suonare sul *cantino*, si volesse conservare rigorosamente il braccio e la mano in questa posizione, sarebbe giuoco-forza flettere le dita in tal modo, da non poter comprimere debitamente le corde sulla *tastiera*, e si eserciterebbe in vece su di queste una trazione in giù. Da ciò emerge a chiare note, che una temporanea modificazione della posizione del braccio e della mano — portando il gomito più o meno davanti al petto — è inevitabile, secondo che si debba suonare su corde *basse* o su quelle *alte*.

È agevole cosa intendere, che questi movimenti non debbono essere bruschi, a scatto, per così dire, ma invece vanno eseguiti con tatto e garbo.

QUINTA LEZIONE

POSIZIONE E FUNZIONE DEL POLLICE.

Il pollice serve di appoggio al *manico* del violino, e funziona anche da puntello contro la percussione e la pressione delle dita sulla *tastiera*; nei cangiamenti di *posizione* la sua azione è essenzialmente importante, in quanto che sovente esso è l'unico dito che resti in contatto dell'*asta*, e, nel caso di bisogno, è di valido sostegno al manico.

Esso viene applicato al lato sinistro del manico, senza premerlo; in quanto che, non dovendo servire che da puntello contro la pressione delle dita sulla *tastiera*, avverte questa pressione senza esercitarla volontariamente.

Il suo punto di applicazione viene regolato — nelle prime tre *posizioni* — sulla posizione dell'articolazione metacarpo-falangea dell'indice. Nella *prima posizione*, p. e., esso viene a stare a distanza di un tono dal *capotasto*, e di fronte alla falange del medio. Per contro, a partire dalla *quarta posizione*, esso non può più serbare il suo abituale posto rispetto alla mano, in quanto che, rattenuto dal *naso* dell'*asta*, deve restare impretebabilmente indietro della mano, e perciò si dovrà applicarlo trasversalmente nell'*incavo* dell'*asta*, con la falangetta a contatto del *naso*, al quale resta accollato a guisa di uncino, che non rimane già abbrancato ivi in posizione immobile, ma girando (attirato dalla mano intorno al *naso*), segue docilmente i movimenti della mano.



La mano nella quarta Posizione.

Già dalla terza posizione in poi, il polpaccio del pollice viene a contatto del *corpo del violino*. Non appena il polpaccio è pervenuto a procacciare alla mano una posizione sicura, — il che si verifica a partire dalla *quarta posizione* — non fa più d'uopo l'applicazione della falange dell'indice sull'orlo della *tastiera*. E valga il vero, in siffatto modo verrebbe impedito alla mano di

sollevarsi al di sopra della *tavola*, nello scopo di poter tenere il polpaccio del mignolo in debita vicinanza alle corde; il che è assolutamente necessario, qualunque sia la *posizione* in cui si suoni.

Circa il posto esatto che il pollice deve occupare in ogni singola *posizione* (bene inteso dalla *quarta* in poi), basta osservare scrupolosamente il precetto ora cennato, cioè di avvicinare sufficientemente il polpaccio del mignolo alla tastiera, per esser sicuri che il pollice andrà ad occupare spontaneamente il posto ad esso pertinente.

Nei cangiamenti di *posizione* la cooperazione del pollice varia col variar dei casi, e le sue diverse funzioni possono esser classificate come segue:

1. Cangiamenti di *posizione* nelle *tre posizioni inferiori*;
2. Cangiamenti di *posizione* nelle *posizioni superiori*;
3. Cangiamenti di *posizione* nei salti, o nel passaggio dalle *posizioni inferiori* a quelle *superiori*, e viceversa.

A 1.—Nei cangiamenti di *posizione* ascendenti il pollice progredisce oltre, contemporaneamente alla mano, la quale non può impartire la menoma scossa al violino, che sta appoggiato al collo.

Ben diversa è la bisogna, quando si tratta dei cangiamenti di *posizione* discendenti. In fatti, se si volesse nel contempo retrocedere con pollice e mano, si potrebbe facilmente spostare il violino. Laonde, per ovviare a questo inconveniente, è assolutamente indispensabile procedere come segue: Mentre dura ancora l'ultimo suono, si stenderà (proprio nell'ultimo momento) il pollice in direzione discendente, lungo il manico, e non appena esso, essendo completamente esteso, è pervenuto in tale *posizione*, da poter essere di sostegno al manico, la mano intera si reca in blocco nella *posizione* inferiore, e non appena è pervenuta a questo punto, il pollice occuperà incontanente la sua *posizione* normale. — Tuttavia è bene tener presente, che il movimento del pollice deve attuarsi in un tempo, e quindi non deve menomamente soffermarsi nel suo corso.

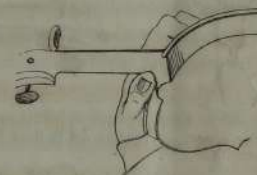


La mano nella terza *Posizione*.

Estensione del Pollice.

La mano nella prima *Posizione*.

A 2.—Circa i cangiamenti di *posizione*, dalla *quarta* in poi, ci è da notare, che non fa d'uopo guidare in modo speciale i movimenti del pollice, perchè — come già fu accennato, parlando del punto di appoggio di quest'ultimo nell'*incavo* dell'*asta*, — in queste *posizioni* basta attenersi scrupolosamente ai surriferiti precetti di tenuta, giacchè allora la mano nel movimento ascendente o discendente attira o fa retrocedere spontaneamente il pollice intorno al *naso*. Infatti, a suggello irrefragabile di quanto ora abbiamo detto, possiamo addurre ancora il fatto, che, mentre l'osservatore scorge un movimento di rotazione del pollice intorno all'*asta*, la esperta mano di un violinista non avverte quasi alcuna sensazione di un movimento del pollice.



La mano nella settima *Posizione*.

A 3.—Nei salti da un suono in *posizione* inferiore ad un altro in *posizione* elevata e viceversa, il pollice funziona come fu indicato ad 1, a proposito dei cangiamenti nelle tre prime *posizioni*; tuttavia il movimento di estensione del pollice nella discesa non è molto accentuato, trovandosi esso più in basso.

Nei grandi salti da un suono in *posizione* inferiore ad un altro in *posizione* molto elevata, il pollice e la mano si muovono contemporaneamente, vuoi nel movimento ascendente vuoi in quello discendente, trovandosi in quest'ultimo caso il pollice già a sostenere l'*asta*.

Avendo già esposto tutte le manovre del pollice, tanto nel gruppo delle *posizioni inferiori* quanto in quello delle *posizioni superiori*, ed avendo tenuto anche parola della sua azione nei salti, ci incombe ora soltanto di prendere a disamina il modo con cui il pollice prepara — per così dire — il passaggio da un gruppo all'altro (per concatenarli entrambi), per esempio nel caso in cui si debbano percorrere tutte le *posizioni*, a partire dalla prima fino alle più elevate.

Questa connessione fra il gruppo delle *posizioni inferiori* e quello delle *posizioni superiori* (cioè il punto di passaggio fra la terza e la quarta o la

quinta posizione) riesce alquanto malagevole nell'ascendere, e una mano abile prepara questo passaggio nel modo che segue:

Mentre sta per finire l'ultimo (nei passi rapidi il penultimo) suono nella terza posizione, il pollice precedendo la mano si adagia — con un movimento abile — nel suo solito posto, cioè nell'incavo dell'asta, e la mano continua liberamente il suo corso. Nella discesa questa concatenazione non riesce tanto difficile, giacchè il pollice trovandosi in condizione più favorevole, si perviene senza intoppo alla terza posizione.



La mano nella terza Posizione.

Discesa del Pollice che prepara il passaggio.



La mano nella quinta Posizione.

Ci resta ancora a contemplare il caso speciale, in cui il pollice sta nello stato di inazione, cioè che mentre la mano ascende, esso resta nel punto che occupa. Questo caso si verifica, quando la mano in una sequela di rapide note si reca (a partire dalla terza posizione) da una posizione a una di quelle due più prossime, che le sono consecutive, per ritornare poscia di botto a quella pristina.

(Primo Concerto per Violino di Niccolò van Westerhout).



SESTA LEZIONE

FUNZIONE, POSIZIONE E MOVIMENTI DELLA MANO SINISTRA.

Il compito delle dita della mano sinistra consiste, secondo il bisogno, in ciò:

- 1° A formare i suoni, il che può attuarsi in due modi diversi; cioè premendo sulle corde o toccandole leggermente.
- 2° A far risuonare queste ultime senza intervento dell'arco (il che è reso possibile soltanto mediante il cosiddetto *pizzico*).
- 3° Ad usare mezzi artificiali per impartire un'espressione al suono.
- 4° A smorzare il suono.

Le dita nell'esercizio della loro attività si comportano in modo diverso, e la loro funzione consiste nei seguenti atti:

1. Apposizione.
2. Caduta.
3. Percussione.
4. Soffermamento.
5. Leggero contatto.
6. Pressione.
7. Estensione.
8. Tremolio.
9. Scioglimento (sulla corda).
10. Pizzico.
11. Sollevamento.
12. Sospensione.

Accingiamoci ora ad esaminare minutamente, il modo come questi diversi movimenti debbono essere eseguiti, e utilizzati per formare o produrre i suoni.

A 1. — L'apposizione (cioè l'applicazione senza violenza del dito sulla corda) si adopera a preferenza per preparare i suoni, che non debbono risuonare proprio nello stesso momento in cui il dito viene applicato sulla corda. Questi suoni preparati sono per così dire *virtuali*, essi divengono *reali* nel momento in cui il suonatore lo giudicherà opportuno.

A 2. — La *caduta* consiste nel fare piombare il dito con impeto, sulla corda, allorchè mediante l'intervento di esso si vuole abbreviare la lunghezza della corda, per fare risuonare *immediatamente* un altro suono.

Qui è da notare, che il dito per *cadere* con slancio deve essere piegato nelle due articolazioni, e muoversi soltanto nell'articolazione metacarpo-falangea; esso deve *cadere* sulla corda a mo' di un martello (l'indice, — tenendo la falange applicata sul manico, e per ciò inceppato nei movimenti — compensa questo svantaggio con un movimento dell'articolazione interfalangea).

Si eviti possibilmente qualunque sfregamento delle dita fra di loro, il che menomerebbe lo slancio con cui il dito *cade* sulla corda.

A 3. — La *percussione* va eseguita con la maggiore forza possibile, facendo cadere il dito sulla corda da una grande altezza, di guisa che la caduta diviene più o meno percepibile. Ad essa si ricorre soprattutto quando si vogliono eseguire con la massima forza note *legate*.

È pregio dell'opera il fare qui notare che nei suoni di brevissima durata si usa soltanto la *percussione* più o meno forte, in quanto che non si avrebbe allora il tempo di esercitare consecutivamente una pressione.

A 4. — Il *soffermamento* del dito sulla corda deve durare per tutto lo elasso di tempo in cui dura un suono; in caso opposto quest'ultimo cessa. Ad esso si associano o un semplice contatto, oppure la pressione della corda.

Salvo rare eccezioni, il *soffermamento* di un dito deve durare finchè un altro dito viene applicato. Stando il dito soffermato, un altro dito può facilmente — tenendo per base il punto ove il primo sta fissato — misurare la distanza in cui sta un altro suono.

Il *soffermamento* viene altresì usato ogni qualvolta fa d'uopo conservare *preparato* un suono che si ripete spesso, e per dispensarsi di dover applicare sulla corda il dito tutte le volte in cui questo suono è richiesto.

A 5. — Il *leggiere contatto* si adopera segnatamente per i suoni *armonici*; con esso le vibrazioni possono comunicarsi a tutta la corda, in quanto che al punto dove questa viene toccata non si forma che un *nodo*.

Il *contatto* serve eziandio per *smorzare* suoni, i quali debbono essere troncati repentinamente; esso può essere attuato con ogni dito, e soprattutto con il mignolo, quando si tratta di più suoni simultanei.

A 6. — La *pressione* del dito serve per la ordinaria formazione dei suoni, e si noti che essa deve sempre superare quella dell'arco, giacchè nel caso opposto le vibrazioni prodotte da quest'ultimo si propagherebbero dall'altra parte della corda, in modo analogo ma più imperfetto di ciò che suole avve-

rarsi nei suoni armonici, e si produrrebbe un suono di carattere indistinto e sgradito.

Nelle *posizioni* elevate la pressione deve essere notevolmente rinforzata, giacchè le corde distano molto dalla tastiera.

A 7. — L'indice e il mignolo mediante la loro *estensione* laterale possono — senza che la mano abbandoni la *posizione* che occupa — *formare* suoni pertinenti ad una *posizione* contigua nonchè (in talune speciali contingenze) a *posizioni* più lontane. Diremo di più: in queste estensioni delle dita valga come precetto, di non spostare menomamente la mano.

Le *decime* debbono essere considerate come *estensioni* simultanee di due dita; così per esempio, quando si deve formare il suono *Si bemolle* sulla seconda corda e col mignolo il suono *Re* sul *cantino*, la mano non si trova nella prima o nella terza *posizione*, ma nella seconda.



Osservando questo precetto, riuscirà agevole — anche ad una mano piccola — di intonare con sicurezza le decime.

Le *estensioni* delle dita si verificano non pure al di là della *posizione* ma eziandio nella *stessa posizione*.

Sovente accade, che le dita di mezzo della mano sono costrette di formare un suono, la produzione del quale è devoluta ad altre dita, che però in quel momento non possono disimpegnare la loro funzione, essendo occupate in altro. Nei casi in discorso, si lasci l'indice applicato sulla corda, con che viene impedito uno spostamento della mano.

A 8. — Il *tremolio* viene adoperato eccezionalmente, per impartire al suono una grande analogia con una voce umana, profondamente commossa.

L'esecuzione è la seguente:

Si applica un dito sulla corda per *formare* il suono, in quel che le altre tre dita si sollevano, e la mano mediante un tremolio (la cui direzione è dal capotasto al ponticello) trasmesso al dito, rende il suono ondeggiante, per così dire, giacchè esso subisce alternativamente elevazioni ed abbassamenti.

Affinchè l'udito non venga offeso in siffatto modo, e nel tempo stesso la impressione prodotta venga subito attenuata, bisogna fare un uso sobrio di

questo movimento, avvertendo che fa d'uopo cominciare e finire col suono reale, acciò il tremolio appaia piuttosto come un abbellimento della nota.

Accelerando o rallentando il *tremolio* delle dita, si possono conseguire diversi effetti; tuttavia è opportuno non essere troppo artificiosi su tal riguardo, giacchè il *tremolio* essendo l'espressione di un sentimento appassionato, di una profonda commozione, risulta chiaramente che questa espressione deve essere spontanea, giacchè in caso opposto sarebbe artificiosa e quindi spregevole.

A 9. — Lo scivolamento sulla corda si pratica nelle scale semitonate, nelle quali si adopera lo stesso dito per elevare o abbassare il suono, e per il cangiamento di *posizione*; sovente esso viene pure usato per produrre il cosiddetto *portamento di voce*.

Nello scivolamento semplice (cioè senza portamento) bisogna osservare in tutti i casi rigorosamente che esso non deve essere percepito affatto dall'orecchio, e lo stesso dicasi in riguardo a suoni intermedi che stanno nello spazio percorso dal dito scivolando. In fatti, ponendo in non cale questo precetto, nel primo caso si produrrebbe un *portamento* e nel secondo un' *appoggiatura* superflua. Per rimediare a questo inconveniente, bisogna progredire con un movimento deciso e rapido della mano, e il dito non deve punto restare indietro, ma deve arrivare con precisione nella rispettiva posizione per produrre il suono.

Se il suono, che deve essere *formato* nella posizione da raggiungere, deve essere ingenerato — anzichè dal dito scivolante sulla corda — da un altro dito, fa d'uopo soltanto far cadere con la massima precisione quest'ultimo sul posto del suono richiesto, non appena la mano avrà raggiunto la *posizione*.

Lo scivolamento associato al *portamento di voce*, va eseguito in modo del tutto identico, ma un pochino più adagio; tuttavia si abbia cura che non vengano percepiti suoni intermedi oppure un piagnucolo sgradito, cagionato da uno scivolamento troppo lento. In altri termini, il *portamento* al pari che nel canto, non deve essere altro se non il soave passaggio da un suono all'altro.

A 10. — Mediante il cosiddetto *pizzico* le dita della mano sinistra possono produrre suoni anche senza la cooperazione dell'arco.

Quando una corda vuota deve risuonare, fa d'uopo soltanto *pizzicarla* con un dito qualunque; tuttavia, si adopera a preferenza il dito mignolo, giacchè la corda verso il suo tratto centrale è più cedevole, e quindi ivi la si può far cadere più facilmente in vibrazione.

Il *pizzico* va eseguito nel modo che segue:

Un dito *forma* il suono premendo fortemente sopra una corda, mentre

l'altro (possibilmente quello che sta più verso il *ponticello*) tira col polpastrello lateralmente la corda, fino a che questa gli sfugge, per così dire, e si produce la risuonanza.

La mano sinistra non può, senza la cooperazione della mano destra, eseguire con rapidità più di quattro suoni consecutivi col *pizzico*, ed anche ciò soltanto nelle *scale* discendenti, e facendo uso della corda *vuota*. Per favorire tal cosa (specialmente se si tratta di brevissime note, e richiedendosi a tale scopo un'immensa forza) fa d'uopo che la mano coadiuvi il movimento delle dita, allontanando il polpaccio del mignolo dalla *tastiera* con un movimento rapido e deciso.

A 11. — Col *sollevamento* del dito cessa il suono; questo movimento deve effettuarsi con la massima precisione, per non alterare la durata del suono.

In generale, non si deve sollevare un dito prima che non ne sia stato applicato un altro. In fatti, in caso opposto, o si produrrebbe una discontinuità nella sequela dei suoni, oppure continuando a condurre l'arco, la corda vuota risuonerebbe, e si produrrebbe un suono superfluo.

In casi eccezionali, nel sollevare un dito, la corda viene pizzicata contemporaneamente in modo quasi impercettibile. Ciò viene usato a titolo di compenso nelle serie di suoni *discendenti* (a preferenza quando si tratta di suoni fortissimi, da legare col medesimo colpo di arco, e da produrre colla massima forza), non godendo queste il vantaggio della *caduta* delle dita che si ha appunto nelle serie *ascendenti*.

A 12. — Il dito dopochè è stato sollevato resta *sospeso* in aria, in direzione del punto che ha or ora abbandonato, pronto a reiterare il suono, ove mai la ripetizione di quest'ultimo fosse richiesta. Ma l'esperto violinista non si arresta già a questo punto, giacchè sovente quando solleva il dito, egli lo lascia sospeso quasi inscientemente (frutto del suo lungo esercizio) sopra un punto diverso da quello ove lo ha sollevato, tenendolo così pronto a farlo *cadere* dove fa d'uopo, per il suono che deve seguire.

Da tutto ciò che abbiamo detto emerge, che la più gran parte di questi movimenti delle dita non viene eseguita isolatamente, ma per lo più è associata ad altri.

Nella terza parte di quest'opera, quando terremo parola della esecuzione pratica di ogni singola difficoltà tecnica, prenderemo in considerazione — ogni qualvolta ci si presenterà il destro — tutte le varie combinazioni dei movimenti delle dita.

SETTIMA LEZIONE

SUONI ARMONICI.

Senza volere qui menomamente dare una completa spiegazione dei fenomeni fisici, che si hanno nei suoni *armonici*, giacchè questo compito è devoluto alla fisica, esporremo ora i seguenti cenni, per dare almeno un'idea sommaria di tutto il processo.

Se con un esile corpo si tocca esattamente una corda — messa in vibrazione dall'arco — nella sua metà, si impedisce, al punto toccato, di vibrare; si forma cioè un *nodo*, e risuona l'ottava prodotta dal numero doppio di vibrazioni.

Toccando un altro punto della corda, e proprio ad un terzo di questa, si formano due *nodi*, e si scorge chiaramente che la corda vibra in tre parti eguali; in siffatto modo il numero delle vibrazioni viene triplicato, e risuona la *duodecima*. Che se, invece, si tocca la corda ad un quarto, ad un quinto della sua lunghezza totale, il numero delle vibrazioni sarà quadruplicato, quintuplicato, e così via dicendo.

I suoni ottenuti in questo modo, non si producono tutti sul violino facilmente, e parecchi non sono perfettamente intonati. Quindi in pratica ne vengono adoperati a preferenza alcuni, che sono i seguenti:



Crediamo superfluo aggiungere anche il quadro, relativo ai suoni armonici delle altre corde, giacchè anche in queste i suoni armonici si trovano esattamente sugli stessi punti della quarta corda. Quindi, lo studioso non dovrà fare altro che tener presente il suono fondamentale di ogni corda, per calcolare l'effetto dei suoni armonici.

Oltre questi suoni *armonici* che vengono denominati *naturali*, ci sono i

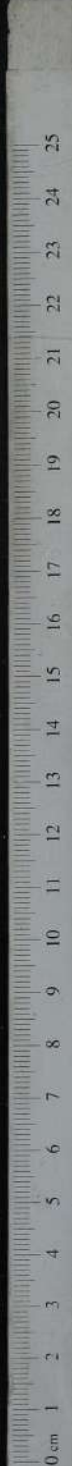
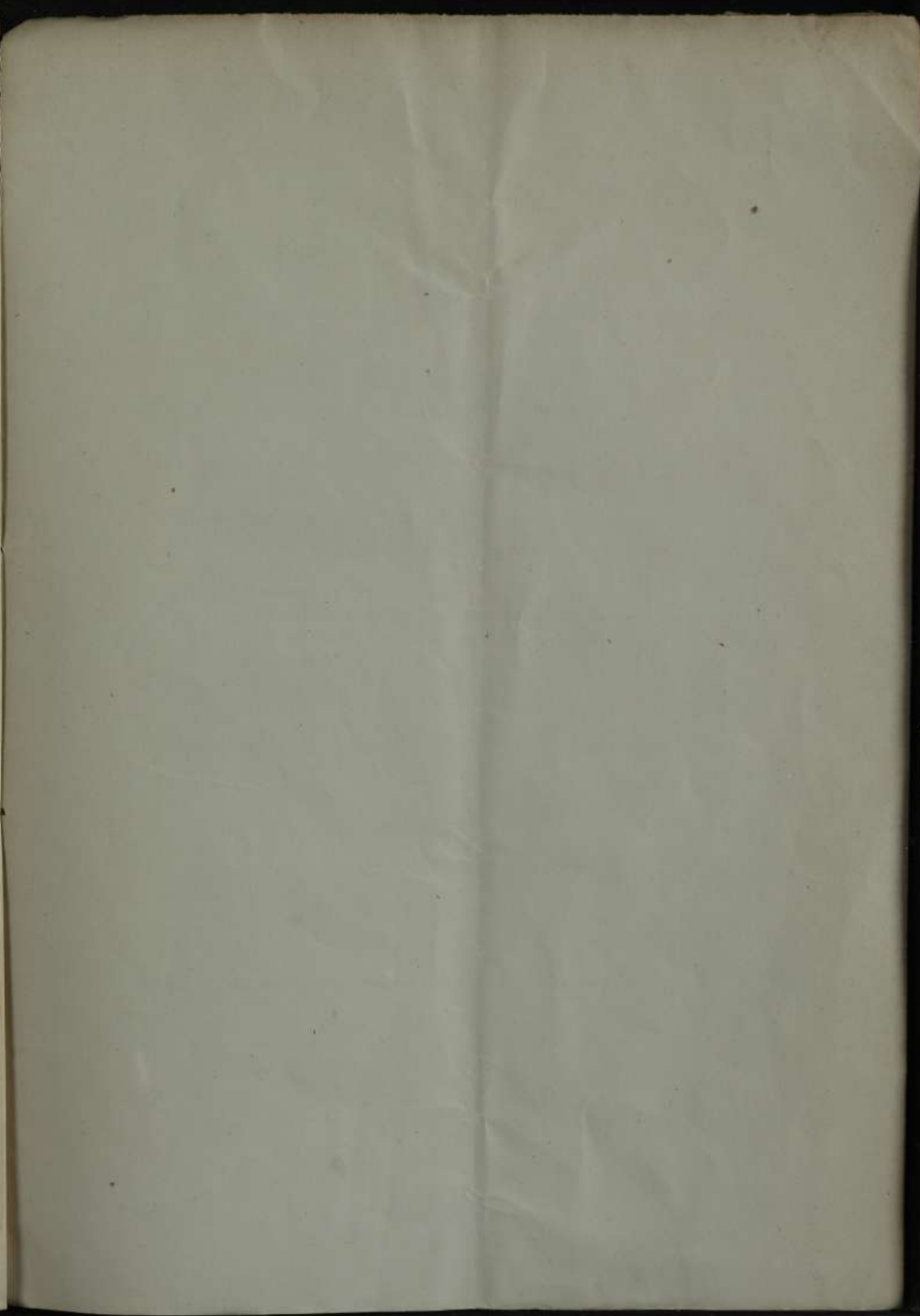
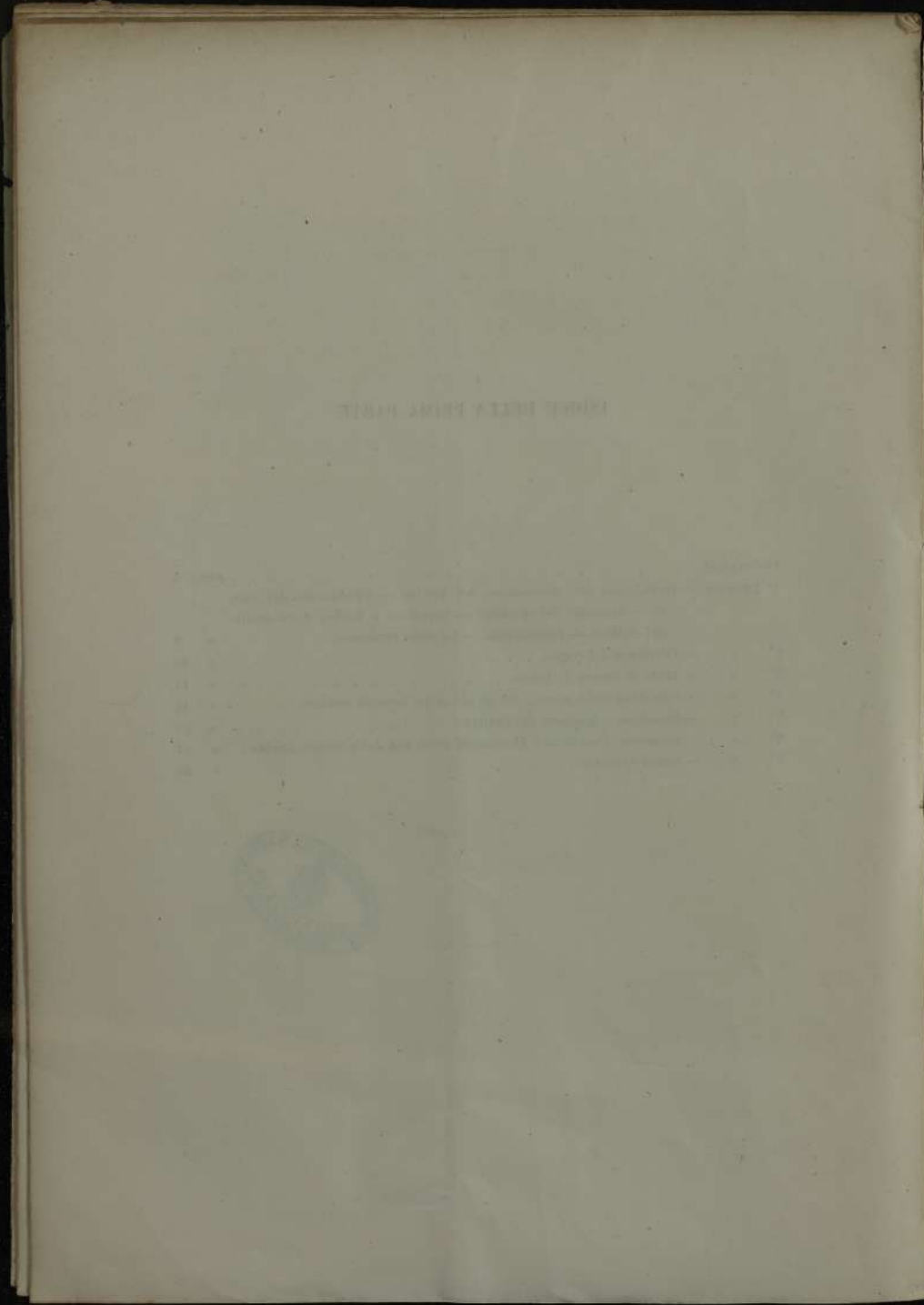
cosiddetti suoni *armonici artificiali*, i quali si distinguono per il fatto, che si applica un secondo dito, il quale premendo fortemente raccorcia la corda, con che viene elevato il suono *armonico*. Mediante questi suoni *armonici artificiali* si possono eseguire intere scale, vuoi *diatoniche* vuoi *cromatiche*.

Si badi, che il suono *armonico* non si trova esattamente nel medesimo punto dei suoni ordinari, ma un pochino più in alto, giacchè la *pressione* esercitata sulla corda la tende di più, e quindi il suono si eleva alquanto.

INDICE DELLA PRIMA PARTE

Prefazione	pag. 5
1 ^a Lezione. — Definizione del Meccanismo del Violino. — Produzione dei suoni. — Accordi del Violino. — Carattere e timbro delle corde del Violino. — Intonazione. — Le sette Posizioni.	» 9
2 ^a » — Posizione del corpo.	» 13
3 ^a » — Modo di tenere il violino.	» 14
4 ^a » — Posizione della mano, del gomito e del braccio sinistro.	» 15
5 ^a » — Posizione e funzione del Pollice	» 17
6 ^a » — Funzione, Posizione e Movimenti delle dita della mano sinistra	» 21
7 ^a » — Suoni Armonici.	» 26





Composizioni per Violino

di E. DWORZAK von WALDEN

Dodici pezzi per Violino con accompagnamento di Pianoforte:

N.º 1 — Ander Wiege (<i>Berceuse</i>)	Mark 1,20
N.º 2 — Spinnerlied (<i>La Fileuse</i>)	" 1,80
N.º 3 — Gavotte	" 0,80
N.º 4 — Gitana	" 1,30
N.º 5 — Villanelle	" 1,20
N.º 6 — Ständchen (<i>Serenata</i>)	" 1,20
N.º 7 — Praeludium	" 1,20
N.º 8 — Walzer	" 1,20
N.º 9 — Gavotte	" 0,80
N.º 10 — Saltarello	" 1,30
N.º 11 — Menuetto	" 0,80
N.º 12 — Capriccio	" 1,20

VENDIBILI

Presso l'editore di musica FRIEDRICH KISTNER a Lipsia

e RAFFAELE IZZO a Napoli, Piazza Dante, N.º 33.

6 Capricci per Violino a solo

EDIZIONE RICHAU LT

Vendibili presso R. Izzo, Napoli.