

N. 269
b7s

IL VIOLINO
OSSIA
ANALISI DEL SUO MECCANISMO

ESPOSTA

DA

F. DWORZAK VON WALDEN

GLA PROFESSORE DI VIOLINO NEL REAL CONSERVATORIO DI LIPSI
1^o VIOLINISTA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO
MAESTRO DI VIOLINO NEL R. COLLEGIO DI MUSICA
DI NAPOLI



269

NAPOLI 1888

F. FURCHHEIM - Libreria Horrelli
59, Piazza del Martir, 59.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

IL VIOLINO

1880

ANALISI DEL SUO MECCANISMO

LIBRO

E. DWORZAK



1880

1
N. 267/3 bis

IL VIOLINO

OSSIA

ANALISI DEL SUO MECCANISMO

ESPOSTA

DA

E. DWORZAK VON WALDEN

GIÀ PROFESSORE DI VIOLINO NEL REAL CONSERVATORIO DI LIPSIA
1º VIOLINISTA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO
MAESTRO DI VIOLINO NEL R. COLLEGIO DI MUSICA
DI NAPOLI



NAPOLI 1888

F. FURCHHEIM — Libreria Hoepli
59, Piazza dei Martiri, 59.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

L'autore avverte che avendo adempiute tutte le formalità prescritte dalla legge sulla proprietà letteraria, intende valersi della protezione che la legge stessa accorda.

IL VIOLINO

OSSIA

ANALISI DEL SUO MECCANISMO

TERZA PARTE

LE MANI NELLA LORO AZIONE SIMULTANEA

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

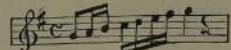
VENTUNESIMA LEZIONE

POSIZIONI

Per poter produrre tutti i suoni del violino, la mano deve spesso cambiare di *posizione*; tuttavia, non sempre la scelta delle *posizioni* è arbitraria, specialmente quando si tratta di produrre suoni molto acuti o molto bassi, giacchè questi non sono attuabili che in date *posizioni*.

Per i suoni medi la scelta delle *posizioni* sovente è a libito del suonatore, giacchè la maggior parte di essi possono essere prodotti in diverse *posizioni*. Da ciò move che identici suoni vengono bensì *formati* sullo stesso punto della corda ma con altro dito, oppure possono essere prodotti addirittura sopra un'altra corda. Nel primo caso il timbro del suono resta immutato, supposto — bene inteso — che sulla corda si eserciti la stessa pressione con il dito; ben altrimenti però accade nel secondo caso, in quanto che il timbro subisce allora una modifica. Quindi, nella scelta delle *posizioni*, bisogna non solo tener presente la facilità della esecuzione, ma fa d'uopo anche badare se il timbro della relativa *posizione* da scegliere corrisponde al carattere dei suoni o dei passi da eseguire.

Così, per es., la seguente scala diatonica può essere eseguita in tutte le sette *posizioni*.



Nel *fortissimo* è indicato servirsi della prima *posizione*, mentre invece nel *piano* è aconciò preseguire la terza, giacchè i suoni in questa *posizione*, venendo prodotti con le corde medie, riescono più dolci, e velati per così dire. Nel caso che si volesse ottenere un timbro molto velato, si può scegliere una *posizione* più elevata, per es. la sesta o la settima, nelle quali la sopra cennata scala viene eseguita sulle due corde più basse.

Per facilitare la scelta in riguardo al timbro, possono bastare a un dipresso i seguenti cenni, riserbandoci di prendere — in prosieguo — a disamina la scelta della *posizione* più favorevole per i singoli casi.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

In generale, il timbro delle corde alte è — per la loro speciale natura — più penetrante di quello delle corde basse. Così, per es., uno stesso suono prodotto sulla prima corda è molto più penetrante che non quando viene prodotto sopra una corda più bassa.

In riguardo al timbro di ogni singola corda, si può ammettere — in generale — che la prima corda emette i suoni più penetranti. Segue poscia — per serie decrescente — la seconda corda, tuttochè per pienezza di suono questa sia notevolmente superata dalla quarta, mentre alla terza è inerente la produzione di suoni dolci.

Tuttavia, nella scelta delle *posizioni* non sempre è sufficiente prendere in considerazione soltanto il timbro. Fa d'uopo badare anche alla equabilità della esecuzione, e tener conto delle manovre dell'arco. Così, per es., il miglior modo per eseguire il seguente passo è di effettuarlo nella seconda o nella sesta *posizione*, giacchè ricorrendo ad un'altra *posizione* la perfetta egnaglianza della esecuzione verrebbe perturbata nei passaggi dell'arco da una corda sull'altra, o da digitazioni incomode.



In tutti quei casi, nei quali non si può scegliere una posizione a piacere, come, per es., quando non è indicato di abbandonare quella che si occupa, si ricorre all'arco per modificare il timbro e impartirgli il carattere che si desidera (vedi parte II, Lezioni N.° 11 e 15).

Da ciò che abbiamo detto, si scorge agevolmente che la mano destra e quella sinistra sovente cadono in conflitto fra di loro, nel senso che spesso una data digitazione rende difficile e talvolta impossibile di maneggiare l'arco in modo soddisfacente. In tutti questi casi, si scelga il male minore, e val meglio tollerare fugaci inconvenienti (come, per es., poche areate di incomoda esecuzione) anzichè ricorrere a cambiamenti di *posizioni* remote fra di loro, od altro.

Il dominare equabilmente tutte le *posizioni*, presenta difficoltà rilevanti, le quali consistono non pure in che le corde distano sempre tanto più dalla tastiera quanto più le posizioni sono elevate (e quindi le dita nell'ascendere debbono sempre usare una forza progressivamente maggiore), ma eziandio in che le distanze fra un suono e l'altro diminiscono in proporzione della elevatezza delle *posizioni*, di guisa che per produrre suoni fa d'uopo — nelle

posizioni elevate — premere molto la punta delle dita fra di loro, il che rende molto difficile una giusta intonazione.

Oltre a ciò, la esecuzione delle cosiddette « doppie corde » riesce difficilissima nelle *posizioni* elevate, di guisa che, per es., il formare una *quinta giusta*, su due corde, con un dito, riesce malagevole, a causa della maggiore distanza di una corda dall'altra. Il maneggio dell'arco viene reso, alla sua volta, anche più difficile, quando la mano agisce in *posizioni* più elevate, in quanto che le corde venendo molto raccorciate dalle dita della mano sinistra, l'arco viene sempre più spinto verso il *ponticello*, e bisogna agire con precauzione per evitare suoni duri o stridenti.

Poichè la digitazione varia in ogni *posizione*, e poichè identici suoni ponno essere formati con varie dita, o per lo meno stanno sopra altre corde, gli esercizi nel genere di quello da noi riportato nel primo fascicolo della « *Scuola Pratica del Meccanismo del Violino* » sono molto utili, per abituarsi a trovare subito la debita digitazione per ogni posizione.

È opportuno notare, che la digitazione della prima corrisponde a quella della quinta *posizione*, quella della seconda a quella della sesta, mentre la digitazione della terza corrisponde a quella della settima, in quanto che suoni identici vengono prodotti sopra altre corde, ma con le stesse dita.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

VENTIDUESIMA LEZIONE

CANGIAMENTI DI POSIZIONE — PORTAMENTO

Nel suonare il violino, una delle maggiori difficoltà è il *cangiamento di posizione*, non solo perchè spesso riesce malagevole dare una perfetta intonazione ai suoni che si debbono formare cangiando di *posizione*, ma anche perchè non è facile eseguire i vari cangiamenti di *posizione*, in modo che passino inosservati all'orecchio, il che è assolutamente indispensabile, se non si voglia incorrere nella taccia di ammanierato.

I cangiamenti di *posizione* sono molteplici, e noi li prenderemo qui a dimostra partitamente.

a) Il cangiamento di *posizione* con lo stesso dito rappresenta il caso più semplice, in quanto che allora fa d'uopo soltanto spingere la mano regolarmente verso la *posizione* da raggiungere, mentre il dito che è applicato sulla corda scivola su questa, finchè raggiunge il punto ove deve fermarsi. Va da sè, che il movimento della mano deve essere eseguito con tale rapidità e precisione da non fare avvertire lo scivolamento. Per es.:



b) Nei cangiamenti di *posizione*, in cui il suono da produrre non viene formato col dito scivolante sulla corda, basta in generale — non appena la mano ha raggiunto la *posizione* — far cadere l'altro dito con la massima precisione sul punto richiesto. Per es.:



Le piccole appoggiature indicano approssimativamente il punto ove il dito scivolante si deve fermare. Nel primo esempio, il primo dito si ferma sul punto ove viene formato il suono *sol* in quel che il mignolo cade sul *do*.

Nel secondo esempio, il mignolo viene sollevato non appena è pervenuto a

— 9 —

toccare il punto della corda, ove si *formerebbe* il suono *la*, mentre il primo dito cade sul punto dove esso deve formare il *mi*. Tuttavia, queste manovre debbono essere eseguite con tale precisione e celerità, da non fare avvertire menomamente le appoggiature segnate nei due suesposti esempi, affinchè i due suoni da legare risuonino nettamente, come se fossero prodotti sopra un pianoforte. Per es.:



Questi casi sono i più semplici. Tuttavia, ve ne sono di quelli complicati, che si hanno soprattutto quando il dito che deve formare il suono — nella *posizione* da raggiungere — si trova più lontano dal suono richiesto, che non il dito scivolante. Per es.:



In questo caso, il primo dito scivola indietro sulla corda; e il secondo deve — non appena la mano ha raggiunto la *posizione* a cui deve pervenire — sostituire il primo dito, cadendo sul *fa*. Tuttavia, è da notare, che il secondo dito deve *cadere di botto* sul punto richiesto, e non deve pervenire su di esso scivolando antecedentemente sulla corda, giacchè — in caso opposto — l'effetto sarebbe deplorevole. Oltre a ciò, si eviti di far percepire qualsiasi *appoggia-tura*, cagionata dal movimento scivolante del primo dito. Per es.:



Il seguente esempio riguarda il caso in cui il cangiamento di *posizione* accade sul medesimo suono. In questo caso si tratta di una vera sostituzione di dito:



La esecuzione è difficile non solo per la intonazione, ma anche perchè non è facile far retrocedere il primo dito (che deve far posto all'altro) in modo tale, che la manovra non venga avvertita. Per conseguire tale scopo, fa d'uopo eseguire con rapidità e tatto il movimento retrogrado della mano, e bisogna far cadere senza indugio il terzo dito sulla corda.

In ultimo, diremo qui, che ci sono pure importanti casi eccezionali, nei quali — per attuare il cangiamento di *posizione* — sulla corda scivola non già il dito che ha *formato* il suono precedente, bensì un altro dito. Nei salti molto rilevanti da una *posizione* ad un'altra accadrebbe che, anche procedendo a regola d'arte e con la massima rapidità di esecuzione, il cangiamento di *posizione* degenererebbe in un ululato lamentevole. Quindi, è opportuno di far scivolare sulla corda lo stesso dito, che deve raggiungere il suono lontano.

Es.:

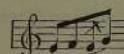


Qui viene applicato il terzo dito sulla corda, non appena la mano si pone in movimento. La difficoltà consiste nel non fare avvertire il momento in cui il terzo dito viene applicato sulla corda, e ciò per evitare qualsiasi appoggatura.

Il caso che segue, merita di essere preso seriamente in considerazione, giacchè si presenta sempre nelle *scales* ascendenti :



In questo caso non deve scivolare il secondo dito, bensì il primo, che deve già stare sulla corda. Per eseguire con precisione il passaggio da una *posizione* all'altra, fa d'uopo aver cura di sollevare il secondo dito non appena la mano si pone in movimento. Va da sè, che in ciò bisogna evitare qualsiasi appoggatura, come sarebbe quella esposta nell'esempio sottostante:



Nei passi, in cui i cangiamenti di *posizione* discendenti si ripetono con continua successione, spesso il dito, che già sta applicato sulla corda, non si adatta a scivolare su di questa, giacchè se ciò facesse, sarebbe resa molto difficile la giusta intonazione, come emerge dal seguente esempio:



In questo esempio giova piuttosto lasciare applicato sulla corda l'indice che ha formato il primo *do*, pur quando avvengono cangiamenti di *posizione*. In ciò, fa d'uopo notare, che le altre dita, ogni qualvolta la mano si pone in movimento, vanno sollevate con precisione. Va da sè, che la esecuzione dei singoli cangiamenti di *posizione* deve essere fatta con rapidità e garbo, e ciò sia per evitare appoggature nel sollevare il quarto dito, sia per non fare percepire lo scivolamento del primo dito sulla corda.

In generale, la scuola francese vuole, in analoghi cangiamenti di *posizione* discendenti, procedere sempre nel modo ora esposto, il che anche nei casi in cui si potrebbe fare a meno di questa speciale esecuzione, non arreca inconvenienti, e ciò soprattutto nei passi staccati.

Prima di terminare questa lezione, richiamiamo l'attenzione sul fatto, che in essa colla espressione *scivolamento* abbiamo alluso soltanto al necessario movimento di scivolamento del dito sulla corda, e che bisogna aver cura, che nel cangiamento di *posizione* questo scivolamento venga percepito il meno possibile, giacchè appunto in ciò consiste l'arte di un cambiamento di *posizione* corretto.

Portamento

Nel violino al pari che nel canto, il portamento non deve essere altro che il dolce passaggio da un suono all'altro. A tale uopo è a notare, che lo scivolamento del dito sulla corda viene eseguito in modo da percepirla. Tuttavia si badi a che questo scivolamento — prodotto per es. con una esecuzione troppo lenta — non degeneri in un lamento.

Il portamento è sempre associato a cangiamenti di *posizione*, e viene eseguito giusta le regole prescritte per questi ultimi. Tuttavia, esso deve essere eseguito con lo stesso dito che sta applicato sulla corda.

In altri casi, il portamento deve essere evitato, giacchè esso sarebbe di un effetto sgradito.

In ultimo, c'incorre qui l'obbligo di far notare, che bisogna ben distinguere il portamento dal cangiamento di *posizione*. Il primo produce un effetto, di cui bisogna fare uso sobrio ed a tempo debito, e sarebbe certamente un errore grossolano il volere da ogni cangiamento di *posizione* trarre un portamento.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

VENTITREESIMA LEZIONE

SUONI PREPARATI

Per *suono preparato* s'intende la previa applicazione — sulla corda — di un dito, per *formare* un suono, che non deve risuonare immediatamente. Ciò va fatto sempre nello scopo di trovare il suono già formato, quando fa d'uso.

La preparazione dei suoni è un mezzo principale per agevolare una esecuzione sicura e precisa di *passi* complicati.

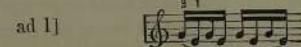
La preparazione va fatta:

- 1] Facendo restare semplicemente in *sito* un dito;
- 2] Mediante contemporanea applicazione di un dito su due corde;
- 3] Mediante previa favorevole applicazione di un dito, per tenersi pronto a formare un suono sull'altra corda, non appena fa d'uso.

Oltre a ciò, bisogna prendere in considerazione i seguenti casi:

a) La *preparazione* del suono può essere associata a cambiamento di posizione;

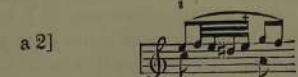
b) Tali fatti viene *preparato* un suono non nell'intento di farlo poscia risuonare, ma soltanto per facilitare la intonazione sicura di un altro.



In questo esempio, l'indice resta fissato sul *mi*.

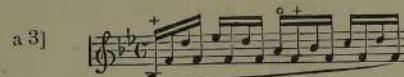


In questo caso, nel formare il primo suono dell'esempio, il primo dito viene applicato contemporaneamente su due corde, per preparare il *si*; in siffatto modo si evita — in prosieguo — il salto del primo dito da una corda sull'altra.



— 13 —

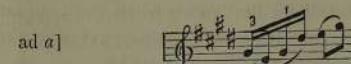
In questo caso, nel formare il *mi*, segnato con una croce, si applica il dito contemporaneamente su due corde, per preparare il *la*.



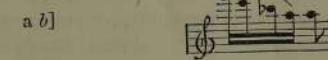
Questo caso è abbastanza complicato; nel formare il primo suono, il secondo dito viene applicato contemporaneamente su due corde, per preparare il *fa*, e resta consecutivamente in *sito*, ma soltanto fino al *la vuoto*. Allora, bisogna utilizzare il momento, in cui viene prodotto quest'ultimo suono per sollevare il dito, e riapplicarlo (soltanto sul *fa*) in modo che esso stia sulla corda in prossimità dell'unghia.

In siffatto modo, quando si presenta il *do*, non fa d'uso sollevare il dito per formare questo suono, giacchè basta impartire ad esso un piccolo movimento, per addurlo nella posizione richiesta, nella quale il dito forma una *quinta*.

In tutto ciò la preparazione consiste nel dare una favorevole *posizione* al secondo dito.



Nel primo *mi* dell'esempio, l'indice viene applicato contemporaneamente su due corde, e proprio sulla seconda e sulla terza, e nel cambiamento di *posizione* esso scivola su ambedue le corde, per preparare il consecutivo *re diesis*. In fatti, in caso opposto, un salto del dito dal *sol diesis* sul *re diesis* sarebbe di grave impedimento ad un'esecuzione precisa.



In questo esempio, il *sol* è di difficile intonazione, ed è opportuno applicare anzitutto l'indice sulla corda, per esser sicuro della *posizione*. Ma poichè non è neppur facile intonare con sicurezza il *do* o il *do diesis* nella

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

quinta *posizione*, è indicato — prima di far strisciare l'arco sulla corda — di eseguire la seguente manovra:

Si applichi il primo dito sul *la* della terza *posizione*,



e si faccia avanzare la mano nella quinta *posizione*, soffermando l'indice sul *do diesis*



Allora non si avrà alcuna difficoltà di formare con precisione il *sol*, mediante estensione del mignolo.

In ultimo, faremo ancora notare, che anche lo applicare un dito prima dell'altro, nell'esecuzione di accordi, può essere ritenuto come un mezzo di *preparazione*. In fatti, s'incorrerebbe nel pericolo di produrre una *stonatura*, qualora per *formare* un accordo si volessero applicare tutte le dita contemporaneamente. Invece, è utile *formare* — anzitutto — il suono più sicuro, acciò nella consecutiva applicazione delle dita, queste trovino un appoggio per formare, con giusta intonazione, gli altri suoni dell'accordo. Così, per es., nel seguente accordo è opportuno di applicare anzitutto il terzo dito, di guisa che l'*incrociamiento* con il mignolo si possa verificare facilmente e con intonazione giusta.



VENTIQUATTRESIMA LEZIONE

SCALE DIATONICHE

Le scale diatoniche quando non oltrepassano l'estensione di due ottave possono essere eseguite sul violino con uniformità e rapidità. In fatti, per eseguirle, non fa neppure d'uso di cambiare la *posizione*, quando si ha cura di scegliere quella che si adatta per la data tonalità. La questione però muta di aspetto, quando si tratta di scale di là di due ottave. Mercè il cangiamento di *posizione*, necessario per l'esecuzione di queste ultime, è reso difficile eseguire in modo uniforme le scale in parola, soprattutto quelle discendenti, di guisa che si richiede un'abilità speciale da parte del suonatore per l'esecuzione di scale di tre ottave.

La maggior parte delle scale della estensione di due ottave ponno essere eseguite in diverse *posizioni*; così, per esempio, la seguente scala è suscettibile di essere eseguita in tre diverse *posizioni*, cioè nella *prima*, nella *seconda* e nella *terza*;



tuttavia, è bene ricordare — come già fu spiegato nella lezione precedente — che relativamente al timbro non è punto indifferente in quale *posizione* venga eseguita una medesima sequela di suoni, e che circa la scelta della *posizione*, spesso per taluni casi è indicato — in riguardo all'arco — preferire una determinata *posizione*.

In generale, le scale maggiori sono di più facile esecuzione che non quelle minori, giacchè nelle prime la digitazione è più regolare, in quanto che nella estensione di ogni singola ottava i semitonni vengono formati da un medesimo dito, ed in seguito a ciò le dita con l'esercizio si abituano facilmente al punto dove debbono cadere.

Per far comprendere agevolmente i vari modi come vengono eseguite le scale diatoniche, esponiamo qui un'analisi delle più adeguate digitazioni per le scale di una o più ottave.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Le scale, che non oltrepassano l'estensione di due ottave, possono essere ripartite — relativamente alla esecuzione — in tre classi:

- 1) Scale che vengono eseguite sopra più corde, ma senza cambiare la *posizione*;
- 2) Scale che vengono eseguite sopra più corde, ma con cambiamento di *posizione*;
- 3) Scale che vengono eseguite interamente sopra una sola corda.

Per contro, le scale che oltrepassano le due ottave possono essere eseguite con diverse digitazioni, ma soltanto su più corde e con cambiamenti di *posizione*.

Scale di un' Ottava

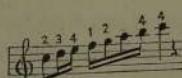
Per la esecuzione di queste scale possediamo — allorchè esse vengono eseguite senza cambiamento di *posizione* — quattro varie digitazioni.

Esaminiamo per es. la seguente scala maggiore, e vediamo che essa può essere eseguita in quattro diverse *posizioni*, con la differenza che la digitazione varia per ciascuna di esse.



Eseguendola nella prima *posizione*, il semitono viene formato dall'anulare, nella seconda dal medio, nella terza dall'indice (e coincide allora col cambiamento di corda), nella quarta dal mignolo.

Oltre queste quattro digitazioni per la esecuzione delle *scale maggiori di un' ottava*, ci ha pure una digitazione sussidiaria, la quale viene adoperata quando non volendo abbandonare una *posizione*, si preferisce l'estensione del mignolo per formare l'ultimo suono della scala.



Le scale che vengono eseguite sopra una sola corda, non possono essere attuate se non con cambiamenti di *posizione*, i quali nello ascendere ordinariamente vengono effettuati con l'indice.

Per la discesa sono possibili tre digitazioni, val dire che il cambiamento di

posizione discendente può essere eseguito tanto con il medio quanto con l'anulare o con il mignolo.

Tuttavia, è a notare, che non in tutti i casi si snoda adoperare esclusivamente uno solo di questi diti per i cambiamenti di *posizione*, vuoi ascendenti vuoi discendenti, e che sovente, soprattutto per le scale discendenti, è opportuno di adoperare alternativamente queste dita per i cambiamenti di *posizione*, con che si ha una digitazione mista.

Qui segue una tabella dei casi principali, che si presentano nella digitazione con cambiamento di *posizione*.

Alle scale eseguite sopra una sola corda non si può negare una maggiore uniformità di timbro. Ma, d'altra parte, è pur certo, che la esecuzione viene notevolmente più difficile, e che — malgrado tutta l'abilità dell'artista — i frequenti cambiamenti di *posizione* si accusano sempre, specialmente nel *legato*. Per tal fatto queste scale (segnatamente quelle di più ottave) hanno un carattere del tutto speciale.

Ora, nella scelta della digitazione, fa d'uopo considerare il carattere, che si vuole impartire ad una data scala. Se fa d'uopo serbare uniformità di esecuzione, si preferisca quella digitazione in cui i cambiamenti di *posizione* si avvertono il meno possibile; se, invece, si tende ad ottenere peculiari effetti di esecuzione, come vengono sovente richiesti nelle composizioni di grande bravura, sarebbe più acconci ricorrere ad un continuo cambiamento di *posizione*.

Nella digitazione N. 5 fa d'uopo — discendendo — cambiare una sola volta la *posizione*; tuttavia, siccome allora il salto del quarto dito è rilevante, riesce difficile eseguire questo in modo che esso passi inosservato, e quindi la sua esecuzione va fatta con movimento rapido ed in un preciso. Laonde, questa

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

digitazione si adatta precipuamente per le scale a rapido movimento, e nelle quali un frequente cangiamento di *posizione* sarebbe inopportuno.

Le scale da eseguire su più corde e con cangiamenti di *posizione* vengono spesso adoperate per raggiungere una *posizione*, nella quale la mano deve agire dopo che la scala fu eseguita, od anche semplicemente per impartire alla scala un dato timbro. Così, per esempio, la seguente scala viene spesso eseguita nella prima e terza *posizione*, per dare a tutti i suoi suoni un timbro chiaro ed intenso.



Ci siamo trattenuti tanto a lungo sulle scale di un'ottava, giacchè le loro digitazioni costituiscono la base di quelle usate per scale di più ottave, venendo in queste la digitazione composta sulle norme di quelle testè prese a disamina.

Scale di due Ottave

Ciò che fu detto per le scale di un'ottava, vale in generale anche per quelle di due ottave. E noi crediamo che, dopo ciò che abbiamo detto, il discente non dovrà affaticarsi molto per accettare quali sono le digitazioni richieste per ogni singolo caso.

In ultimo, ci resta ancora a notare, che ogni *posizione* ha alcune scale di due ottave, speciali ad essa. E queste sono appunto quelle il cui suono fondamentale — nella rispettiva *posizione* — viene *formato* sulla quarta corda con il secondo dito.

Così, per es., le scale speciali, pertinenti alla terza *posizione*, sono quelle di *Re bemolle maggiore*, *Re maggiore* e *Re minore*.

Scale di tre Ottave

Queste non possono essere eseguite intere né in una sola *posizione* né sopra una sola corda. In queste scale è spesso difficile scegliere la rispettiva digitazione, in quanto che ciascuna digitazione lascia sempre qualche cosa a desiderare. In fatti, ciò che con talune digitazioni si guadagna in uniformità di

timbro, si perde in parte per la eguaglianza della esecuzione. Si esamini, per es. la seguente scala:



Mediante questa digitazione, molto in uso, si producono suoni di timbro molto uniforme. Tuttavia, lo stesso non può dirsi per la perfetta uniformità dell'esecuzione, giacchè i continui cangiamenti di *posizione* non possono essere effettuati in modo da passare del tutto inosservati.

Tentando, invece, una digitazione che limiti, quanto più è possibile, il numero dei cangiamenti di *posizione*, si producono altri inconvenienti. Per es.:



Mercè questa digitazione si ottiene un timbro molto velato per la maggior parte dei suoni, il quale contrasta molto con quello dei suoni acuti che vengono prodotti sulla prima corda.

Da questi due esempi — che riguardano digitazioni diametralmente opposte, relativamente a tendenza nel cambiamento di *posizione* — si può acquisire il convincimento che, a stretto rigore, manca una digitazione tipica, la quale risponda pienamente a tutte le seguenti condizioni: facilità ed uniformità di esecuzione, nonchè uniformità di timbro. A causa di questo inconveniente, che deriva dalla natura stessa dell'istruimento, bisogna ordinariamente contentarsi di digitazioni, le quali permettano una uniformità relativa in quanto a timbro ed esecuzione. La qui sotto riportata scala contiene le migliori digitazioni in uso.



L'intelligente esecutore farà bene di non attenersi esclusivamente a nessuna digitazione, ma scegliere — secondo il singolo caso — quella che corrisponde meglio all'effetto che si ha in mira di ottenere.

Dopo aver preso cognizione di questa e della ventunesima lezione, sarà facile rendersi conto — anche senza fare alcun esperimento sul violino — dell'effetto di timbro di ogni singola digitazione.

Scale di quattro Ottave

Queste possono essere eseguite soltanto in alcune tonalità, e poichè sono di una esecuzione straordinariamente difficile (specie per quelle discendenti), ne risulta, che la scelta della digitazione è limitata, giacchè in queste scale ciò che importa soprattutto è la precisione della esecuzione. Siccome queste scale si presentano soltanto nelle composizioni di grande bravura, ne risulta che si adoperano spesso le digitazioni più arrischiata, per ottenere certi effetti di sorpresa. Per es.:



La seguente scala presenta due digitazioni, che possono bastare sufficientemente per ogni caso.



Prima di espletare questa lezione, esponiamo qui alcune massime, che meritano essere prese in considerazione:

1] Nella esecuzione delle scale si facciano cadere le dita dall'alto e con forza (ciò soprattutto nel *legato*), il che agevola la precisione della esecuzione.

2] Si tenga applicato l'indice sulla corda quanto più è possibile, altrimenti si perderebbe facilmente ogni appoggio, e la mano potrebbe facilmente subire uno spostamento.

3] I cangiamenti di *posizione* riescono agevolmente impercettibili, effettuandoli nel passaggio di un tono ad un semitono il più prossimo, perchè allora la mano deve retrocedere o avanzare ben poco.

4] Il cangiamento impercettibile di *posizione* riesce ottimamente allorchè coincide con il cangiamento di arcata.

5] Le digitazioni delle scale ordinariamente sono tali, che queste vengono eseguite passando consecutivamente per *posizioni* esclusivamente pari o esclusivamente dispari. Queste ultime sono più facili, perchè in esse la mano, a causa della speciale costruzione del manico, ha un appoggio più solido. Tuttavia, non si accordi sempre la preferenza ad una data digitazione, se si vuol giungere a padroneggiare con sicurezza qualsiasi sezione del manico.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

VENTICINQUESIMA LEZIONE

SCALE CROMATICHE

E difficile eseguire con chiarezza queste scale sul violino, giacchè dovendo si per lo più adoperare lo stesso dito per formare due suoni consecutivi, lo *scivolamento* di quest'ultimo sulla corda rende facilmente indistinti i suoni. In alcuni casi si può allontanare quest'inconveniente, adoperando — per ciascun suono — un altro dito.

Per la esecuzione delle scale cromatiche si possono adoperare varie digitazioni, le quali sono le seguenti:

- a] Digitazione con *scivolamento* delle dita sulle corde, e con ciascun dito vengono formati due suoni consecutivi;
- b] Digitazione mercè la quale ogni suono viene prodotto da un altro dito;
- c] Digitazione con dito continuamente scivolante, e nella quale tutti i semitonini della scala vengono eseguiti con un solo dito.

Con queste tre digitazioni principali è possibile — associanole insieme — ottenere una quantità di digitazioni di genere *misto*, le quali trovano un'adeguata applicazione in molti casi.

ad a] Questa digitazione è quella più in uso, avvegnacchè sia innegabile che è difficile eseguirla con chiarezza, giacchè dovendo quasi sempre far scivolare lo stesso dito, per formare due suoni consecutivi, facilmente accade che ciascuno di questi confondendosi con l'altro perde in spiccatezza, con svantaggio della perfetta distinzione nell'avvicendamento dei suoni.

Per ovviare quanto è più possibile a questo inconveniente, le dita debbono agire con grande slancio non scompagnato a precisione, per non fare avvertire lo scivolamento del dito fra un suono e l'altro. Tuttavia, è bene notare, che in ciò non bisogna spostare la mano dalla posizione che essa occupa.

Oltre a ciò, si tengano presenti le seguenti regole per la digitazione in parola:

1] Nelle scale cromatiche a tempo rapido, il mignolo ogni qual volta entra in gioco non deve giammai essere adibito per formare più di un suono, giacchè esso è il dito più corto e nel tempo stesso più debole; con tutte le altre dita si possono sempre — senza tema alcuna — formare due suoni consecutivi;

— 23 —

2] Nessun dito deve formare più di due suoni consecutivi;

3] Nei passi cromatici a *tempo rapido*, per agevolare la esecuzione si possono anche adoperare le corde *vuote*, giacchè — in questi casi — ciò che importa più di tutto è la *precisione*. Nei passi da eseguire a *tempo moderato*, si evitano, quanto più è possibile, le corde vuote, giacchè il suono che esse danno è più penetrante di quello formato con le dita.

Riportiamo qui alcuni esempi delle varie digitazioni:

Il numero 1 presenta la massima uniformità di timbro. A tempo rapido vengono anche spesso usate le digitazioni contrassegnate con i numeri due e tre, nell'ultimo dei quali lo scivolamento delle dita è devoluto soltanto alle due dita più robuste, cioè all'indice ed al medio.

Molti violinisti associano insieme volentieri le due ultime digitazioni; così, per es., essi usano nella scala ascendente la digitazione N.° 2, e nella discendente la digitazione N.° 3, o viceversa.

Non ci è molto a ridire su questo processo, il quale viene usato semplicemente per abitudine, oppure nell'intento generalmente lodevole di assegnare a ciascun dito la formazione dei suoni, che abitualmente gli sono dovuti a stretto rigor di termine. Ma, questo modo di agire non è sempre attuabile in modo da non arrecare svantaggio, in quantochè nelle scale cromatiche esso sovente rende molto difficile la esecuzione. Sia comunque, è nell'interesse della chiarezza e della precisione non attenersi con imprevedibile rigore al surriferito processo, giacchè con ciò viene notevolmente menomata la difficoltà che si ha nell'eseguire le scale cromatiche.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Così, verbi grazia, nell'esempio seguente è indicato formare il suono *la die-sis* non già col primo ma col secondo dito.



a b] Questa seconda digitazione in molti casi (soprattutto quando si debbono eseguire con rapidità brani ascendenti o discendenti di scale cromatiche) può essere adoperata con vantaggio, come — per es. — nel seguente caso:



Questa digitazione, la quale permette una esecuzione molto rapida e distinta, può essere usata anche per intere scale, soprattutto nella prima posizione. Tuttavia, l'inconveniente che si ha in questo caso, consiste non solo in che la mano dev'essere sovente spostata, ma ezandio in che le dita vengono applicate sulle corde in un modo che si divaria da quello normale.

a e] Di rado si fa uso di questa digitazione; la si adopera soltanto nei pezzi



di bravura. Il suo effetto colpisce molto. La si può eseguire con qualsiasi dito, ma a stretto rigor di termine viene praticata soltanto col terzo o col quarto dito. Questo modo di esecuzione viene detto *scivolamento a scosse*; e relativamente ad esso rimandiamo il lettore alla lezione N.º 37.

Nelle scale non legate, da eseguire con un dito, nelle quali ogni singolo suono viene staccato mediante l'arco, lo scivolamento a scosse del dito è inutile e persino nocivo. In questo caso basta soltanto far scivolare uniformemente il dito sulla corda. Solamente fa d'uso allora preferire il colpo d'arco saltellante o il piechettato a quello di qualsiasi altra specie, altrimenti i suoni facilmente riuscirebbero confusi. Del resto, questo modo di esecuzione è il più facile.

Come già fu menzionato, da tutte queste digitazioni si può—associandole insieme—ottenere digitazioni di genere misto, il che in certi casi può riuscire vantaggioso.

VENTISEESIMA LEZIONE

GENERALITÀ SULLE DOPPIE CORDE E SUGLI ACCORDI

Il violino per sua natura è un istruimento melodico, e corrispondentemente a ciò è devoluto ad esso la produzione di sequele di suoni. Tuttavia, non è impossibile di poter produrre con esso—contemporaneamente e con grande precisione—due suoni, oppure di produrre tre fin quattro suoni, che si seguano rapidissimamente l'un l'altro, ed in modo che risunino quasi nel tempo stesso. In vero, il suonare adoperando doppie corde riesce molto difficile, e proprio non pure in riguardo all'accresciuta difficoltà della giusta intonazione, ma altresì in riguardo al maneggiò dell'arco, giacchè non è facile regolare la pressione sull'arco in guisa tale, da far vibrare con eguale intensità le corde che debbono risuonare contemporaneamente; e ciò per la ragione semplicissima, che le corde non posseggono tutte un'eguale spessezza e non sono tutte egualmente tese.

Tuttocchè non si possa negare, che a causa dei fatti or ora cennati, l'udito in molti casi sia il giudice assoluto—relativamente alla distribuzione della pressione dell'arco sulle corde—ciò nondimeno si può assegnare, come regola generale, che la pressione deve essere un poco più energica che all'ordinario, e che fa d'uopo ripartirla in eguale proporzioni sulle due corde. Procedendo in siffatto modo, viene assicurata la chiara risuonanza delle due corde, e le piccole e spesso inevitabili differenze, che eventualmente possono verificarsi, passano facilmente inosservate.

Qui è bene anche notare, che bisogna prendere in considerazione il punto ove l'arco tocca la corda. In fatti, è risaputo, che quando esso scorre in vicinanza del ponticello, le corde più grosse risuonano meno facilmente di quelle più sottili, di guisa che fa d'opo di un tatto squisito per trovare sempre — secondo le corde da toccare contemporaneamente — il punto ove l'arco deve scorrere su di esse.

Quanto alla formazione degli accordi mediante la mano sinistra, bisogna tener conto dei seguenti dati:

a) Nello studiare gli accordi, bisogna anzitutto accettare la esatta intonazione dei singoli suoni, prima di farli risuonare tutti contemporaneamente.

con l'arco. In ciò è molto utile di istituire (ogni qualvolta si presenta l'occasione) il confronto fra i suoni prodotti con le dita e quelli omofoni delle corde vuote.

b) Siccome è difficile concatenare le *corde doppie* fra di loro, in modo da non risultarne alcuna discontinuità (giacchè spesso si è costretti di saltare con le dita da una corda sopra l'altra, oppure si deve ricorrere a frequenti cambiamenti di posizione), fa d'uopo soprattutto aver cura, che i cambiamenti di applicazione delle dita succedano rapidamente e con precisione. Oltre a ciò, fa d'uopo specialmente non trascurare la cosiddetta *preparazione* dei suoni (Vedi questa), in quanto che sovente soltanto in questo modo è reso possibile una esecuzione a modo degli accordi.

In prosieguo esamineremo la preparazione dei suoni in ogni singolo caso. Ci limiteremo qui, in ultimo, soltanto a notare, che spesso sequele di suoni monofoni consistono in alternanze di suoni, che produrrebbero un accordo, qualora fossero fatti risuonare contemporaneamente; ragion per cui queste sequele di suoni debbono essere trattate—relativamente alla mano sinistra—come semplici accordi, applicando cioè contemporaneamente le dita, e facendole restare in sito fino a che fa d'uopo produrre un altro accordo.

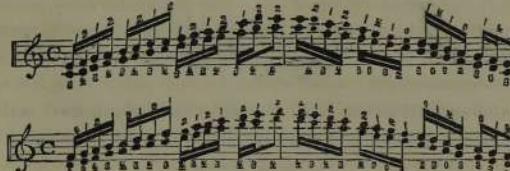
In alcune composizioni di pura e semplice bravura si hanno talvolta doppie note, risultanti da due suoni *armonici*. Tuttavia, poichè è difficile far risuonare contemporaneamente questi ultimi, e quindi per produrla fa d'uopo armare il violino di corde sottili (il che riuscirebbe svantaggioso per il volume totale dei suoni naturali non armonici), in questi ultimi tempi i suddetti armonici doppi sono caduti — e con ragione — in disuso, e ciò tanto più in quanto che il loro effetto non basta a compensare lo svantaggio ora citato.

Per poter produrre contemporaneamente suoni di accordi tetraconi, parecchi virtuosi hanno eseguito diverse manovre col *tallone* dell'arco avitato. Ma, siccome tali esperimenti oggidì non vengono più accettati da nessuna scuola seria, crediamo che sia sufficiente aver tenuto qui questi pochi cenni su tale riguardo, per ammonire gli studiosi a guardarsi bene da tali stravaganze. Tuttavia, a coloro che avessero vaghezza ed accentuata tendenza a non voler rinunciare a tale effetto, raccomandiamo di fare almeno uso di un violino con ponticello dritto e non arcuato, giacchè ricorrendo a questo expediente, il desiato effetto viene conseguito con perfezione maggiore, e nel tempo stesso con più decoro e serietà artistica.

VENTISETTESIMA LEZIONE

SCALE PER TERZE — PASSI AD INTERVALLI DI TERZE

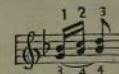
Le scale per terze possono essere eseguite sul violino fino alla estensione di due ottave; di là di questo limite non sono più attuabili in tutte le tonalità. Le difficoltà principali, in cui c'imbattiamo nella loro esecuzione, consistono sia nel frequente cambiamento di posizione, sia in che fa d'uopo applicare con forza e contemporaneamente due dita, che debbono essere poi sollevate nel tempo stesso e con precisione. La esecuzione di queste scale viene agevolata utilizzando sovente le corde vuote, il che è assolutamente permesso quando essa viene fatta a tempo rapido, e ciò tanto più in quanto che in generale negli accordi l'orecchio non avverte in modo spiccato il suono penetrante delle corde vuote. La seguente digitazione è quella più in uso, e può essere addotta come modello per tutte le altre tonalità.



Nella esecuzione a tempo lento si preferisce di evitare le corde vuote, giacchè allora è possibile eseguire la digitazione più difficile che si voglia per ottenere una egualianza massima di timbro.

Nell'eseguire frammenti di una scala per terze si suole spesso, per evitare cambiamenti di posizione, estendere il mignolo.

Nelle serie di terze ascendenti, questa digitazione non merita essere troppo raccomandata, giacchè con essa riesce difficile concatenare i suoni esattamente fra di loro, specie quando debbono essere eseguiti con arcata ligata. Per es.:



In vero, in parecchi metodi si trova sovente prescritta questa digitazione, per le scale di terze; tuttavia, ciò è fatto soltanto per esercitare il quarto dito,

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

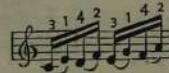
ovvero per quei casi eventuali, in cui non si può ricorrere ad un'altra digitazione.

Niccolò Paganini soleva adoperare la estensione del mignolo anche in associazione ai suoni armonici naturali, ma ciò soltanto nei passi staccati, il che non arreca punto inconvenienti.

Dopo tutto ciò che abbiamo detto nella lezione precedente, fa d'uso appena menzionare che, in riguardo al maneggiò dell'arco nelle scale per terze, bisogna badare soprattutto a ripartire la pressione del crine equabilmente, sopra ambedue le corde.

Passi ad intervalli di terze

Allorchè questi passi debbono essere eseguiti alternativamente sopra due corde, il che ha un effetto peculiare, le dita della mano sinistra debbono essere applicate in modo completamente identico a ciò che si usa nella esecuzione di scale per terze, cioè debbono essere applicate contemporaneamente sulla corda (per formare le terze), badando, nel sollevarle, ad eseguire questo movimento con precisione, alzando le due dita nel tempo stesso. Per es.:



Nei passi ordinari ad intervalli di terze, si suole adoperare il medio tanto nei cangiamenti di posizione ascendenti quanto in quelli discendenti. Per es.:



In vece, quando nei suddetti passi le note sono legate a due a due, si può pessimo adoperare l'indice nei cangiamenti di posizione, giacchè in siffatto modo questi ultimi passano facilmente inosservati, coincidendo essi con i cangiamenti di arcata. Per es.:



In ultimo facciamo ancora notare, che è vantaggioso far cadere le dita dall'alto ed uniformemente sulle corde, per non alterare il ritmo, e che bisogna rivolgere un'attenzione speciale ai cangiamenti di corde, che occorrono in questi passi, altrimenti facilmente potrebbero verificarsi scabrezze o jati fra un suono e l'altro.

VENTOTTESIMA LEZIONE

SCALE PER SESTE — PASSI AD INTERVALLI DI SESTE



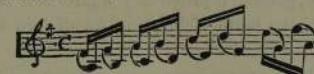
La esecuzione di queste scale riesce difficile in tempo rapido, giacchè per la formazione di ogni sesta un dito deve saltare da una corda sull'altra.

L'esecuzione delle scale ascendenti viene molto facilitata quando si fa restare continuamente applicato il primo dito sulla corda; tuttavia, ciò non riesce sempre vantaggioso per le scale discendenti, giacchè in tal caso si può facilmente alterare l'intonazione.

Quanto ai passi ad intervalli di seste, facciamo notare, che essi possono essere eseguiti soltanto sopra due corde, e quindi la mano sinistra deve procedere come se si trattasse di dover far risuonare contemporaneamente le seste, il che implica che le dita debbono essere sempre applicate a due a due, e non già l'uno consecutivamente all'altro.

CAPRICCIO (inedito)

N. D'ARIENZO



0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

VENTINOVESIMA LEZIONE

OTTAVE — UNISONI

Le scale ad ottave possono essere eseguite — fino all'estensione di due ottave — in tutte le tonalità, ma sono difficilissime in riguardo alla intonazione; giacchè nelle ottave, al pari che negli unisoni, anche minime alterazioni della perfetta intonazione riescono di gran lunga più sgradite di ciò che si ha negli altri intervalli. Oltre a ciò, la esecuzione presenta grandi difficoltà, giacchè ad ogni cangiamento di ottave la posizione della mano muta più o meno, ed a misura che essa si avvicina al ponticello, il quarto dito deve sempre più accostarsi al primo. Quando fa d'uopo eseguire consecutivamente più ottave (poco importa se debbano risuonare all'unisono o a salti), queste due dita non vengono sollevate, ma stando applicate sulle corde vengono spinte, nel tempo stesso, in un senso o nell'altro. Come agevolmente si scorge, la giusta intonazione delle ottave dipende in gran parte da ciò: se le dita vengono applicate in modo fermo e sicuro. A tale uopo, è opportuno di non sollevare il secondo ed il terzo dito, ma farli restare sulla corda, acciò il primo ed il quarto dito stano a contatto con loro trovino un appoggio. Trattandosi di ottave acute si deve fare un'eccezione su tale riguardo, e fa d'uopo sollevare il secondo ed il terzo dito, giacchè il primo ed il quarto nell'eseguire le ottave in posizioni elevate, stanno tanto vicini, che fra di loro non resta posto per le altre dita.

Riguardo alla digitazione, facciamo notare, che ordinariamente per formare le ottave si adopera il primo ed il quarto dito; tuttavia, parecchi violinisti sogliono invece adoperare spesso il primo ed il terzo, il che sovente è inevitabile, come, per es., nel seguente caso:



In questi ultimi tempi si è andato oltre, ed i migliori violinisti non si peritano di eseguire intere scale diatoniche o cromatiche alternando il primo

— 31 —

ed il terzo dito con il secondo ed il quarto, il che non è tanto inattuabile quanto a prima vista potrebbe sembrare. In fatti, esercitandosi molto in questa digitazione, si può pervenire fino al punto da eseguire (soprattutto in direzione ascendente) scale legate in ottave con grande rapidità e con perfetta precisione¹⁾. Per es.:



Unisoni

Questi vengono per lo più adoperati per rinforzare il suono di talune note, e ben poco vi è a dire sul loro riguardo. E qui facciamo rilevare soltanto, che gli unisoni debbono essere eseguiti in modo, che la mano non venga spostata dalla *posizione* che occupa. Quindi, nella *formazione* degli unisoni bisogna estendere un solo dito, e proprio quello a cui è devoluto la *formazione* del suono che sta fuori della *posizione* occupata dalla mano.

¹⁾ In una notevolissima e recentissima composizione, cioè nella *cadenza* esistente nella terza parte del concerto per violino di Niccolò van Westerhout, si incontrano persino difficilissimi passi in ottave legate, ad intervalli dell'*accordo di settima diminuita*, i quali sono eseguibili soltanto con la sopra cennata digitazione, e riescono di un effetto sorprendente.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

TRENTESIMA LEZIONE

DECIME

Possono essere eseguite o sopra due corde contigue, oppure su due corde separate fra di loro da un'altra (per esempio sulla terza e prima o sulla seconda e quarta).

Primo modo di esecuzione



Con esso le decime sono facilmente attuabili—relativamente al maneggio dell'arco—sia staccate sia legate sia a mo' d'accordi. Esse, però, presentano una notevole difficoltà per la mano sinistra, non pure in riguardo alla estensione del mignolo, ma anche perché nei movimenti ascendenti o discendenti della mano sinistra incontra spesso, che mentre il primo dito deve spingersi ad un tono di distanza, il mignolo deve contemporaneamente spingersi di un semitonico, e viceversa. Questa circostanza rende molto difficile la giusta intonazione nelle scale diatoniche per decime.

In generale, alla produzione delle decime concorrono soltanto il primo ed il quarto dito, con la loro simultanea estensione, di guisa che per formare i seguenti due suoni, la mano deve trovarsi non già nella prima ma nella seconda posizione. Per es.:



Nelle posizioni elevate invece si può—in caso di bisogno—fare a meno della regola ora cennata, giacchè in esse la distanza fra un suono e l'altro è tenissima, e basta semplicemente estendere il quarto dito per formare una decima.

Nella esecuzione delle decime, su due corde contigue, è indicato portare il

— 33 —

gomito sinistro più del solito sotto il violino e davanti al petto, nonchè estendere alquanto il pollice in direzione della voluta, giacchè in siffatto modo la mano viene addotta in posizione favorevole ed opportuna.

Secondo modo di esecuzione



Le decime eseguite su due corde non contigue sono attuabili soltanto a salti e con arcate staccate. La loro esecuzione riesce meno impicciosa alle dita della mano sinistra, giacchè esse non debbono estendersi. Fa d'opo, però, tener presente il preccetto, di non sollevare le dita dalle corde senza bisogno. Oltre a ciò, è a menzionare, che il maneggio dell'arco implica una grande flessibilità dell'articolazione della mano, nel passaggio da una corda sull'altra, senza toccare quella intermedia.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

TRENTUNESIMA LEZIONE

ACCORDI TRIFONI E TETRAFONI

Ordinariamente, gli accordi i quali non debbono formare un'armonia sostenuta, ma che debbono essere brevi ed energici, vanno eseguiti con un certo tal quale arpeggiamento, per impartire loro la debita chiarezza, forza ed effetto brillante. Infatti, è facile convincersi, che i suoni prodotti contemporaneamente (sopra qualsiasi strumento) hanno, per così dire, un effetto molle.

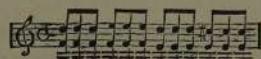
La esecuzione degli accordi in parola consiste in ciò, che tutta la loro energia poggia sulla nota più elevata, di guisa che le note inferiori dell'accordo sono in certo qual modo una preparazione di quella elevata. Per es.:



Gli accordi di tal genere vengono eseguiti con il terzo inferiore dell'arco ed ordinariamente con arcata discendente (specie quando intercedono pause fra di loro), il che al discente non deve impedire di attuarli, in caso di successione rapida e non interrotta, con alternanti arcate discendenti ed ascendenti.

Dopo ogni arcata, bisogna aver cura di far restare applicate alquanto le dita della mano sinistra sulle corde, dopo aver sollevato con slancio e vivacità l'arco da queste ultime, acciò le corde possano vibrare liberamente.

Tuttochè in molti casi gli accordi trifoni e tetrafonì debbano essere eseguiti nel modo testè esposto, ciò nondimeno talvolta incontra, che l'idea musicale richiede che risuonino contemporaneamente tutte le note dell'accordo. Negli accordi tetrafonì è impossibile una tale esecuzione, in quelli trifoni essa è attuabile, specialmente quando gli accordi non debbono essere sostenuti ma piuttosto brevi. Per es.:



— 35 —

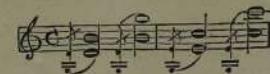
Tali accordi vengono eseguiti in prossimità del tallone dell'arco, con alteranti arcate discendenti ed ascendenti, in che si avrà cura che l'articolazione della mano serbi una sufficiente flessibilità. Acciò la risuonanza di questi accordi non riesca aspra, si eviti di troncarli troppo bruscamente, e si faccia strisciare alquanto il crine dell'arco sulle corde, il che viene attuato facilmente, prolungando alquanto le singole arcate, mercè piccoli movimenti dell'avambraccio, corrispondentemente a ciò che nella Lezione 18^{ma} fu detto quanto al *Detaché* di N. Paganini.

Relativamente agli accordi trifoni sostenuti, fa d'uopo notare, che la loro esecuzione non è impossibile anche quando si vogliano far risuonare contemporaneamente tutte le note; tuttavia, ciò nel solo caso in cui la loro durata al massimo non sorpassi una mezza battuta. Per es.:



La esecuzione viene resa possibile avvicinando alquanto l'arco alla tastiera, dove le corde sono più cedevoli alla pressione esercitata da esso. Naturalmente, fa d'uopo aver cura che tutte le tre corde vengano attaccate contemporaneamente, mercè sufficiente pressione del crine dell'arco.

Da ciò che or ora abbiamo detto, risulta che ci sono soltanto pochi casi, in cui è possibile far risuonare contemporaneamente tutti i suoni degli accordi trifoni, e che effetti analoghi a quelli propri dell'organo non possono essere ottenuti completamente in siffatto modo. Ci ha tuttavia un espeditivo, il quale impartisce il carattere sostenuto (che si desidera) persino agli accordi tetrafonì, e che viene realizzato quando gli accordi invece di essere completamente arpeggiati sono prodotti in guisa che l'arco tocchi sempre contemporaneamente due corde. Per es.:



Si abbia, però, cura di far restare tutte le dita sulla corda, in modo che le corde basse, abbandonate dall'arco, non cessino di vibrare per tutto il tempo in cui dura l'accordo.

Relativamente alla mano sinistra, facciamo notare, che nella esecuzione di accordi difficili è vantaggioso preparare le combinazioni digitali, applicando — per un istante prima — quelle dita che si riesce a piazzare più facilmente e

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

sicuramente delle altre. Così, per es., nel seguente accordo si può applicare anzitutto il terzo dito, giacchè allora l'incrociamiento col quarto dito può accadere facilmente e con giusta intonazione.



Infine, c' incombe l'obbligo di menzionare, che talvolta nella esecuzione di peculiari accordi — cioè quando il motivo melodico cade sulle note più basse — spesso grandi violinisti ricorrono a manovre insolite di esecuzione, come, a mo' d'esempio, quella di iniziare l'accordo sulle corde alte passando poscia a quelle basse, e ciò per sostenere, su queste ultime, il canto. Per es.:



TRENTADUESIMA LEZIONE

TRILLI

Con questo nome s'intende una reiterata ma uniforme alternanza, più o meno persistente, di due suoni contigui; cioè un'alternanza del suono, sul quale è apposto il segno convenzionale del trillo, e della sua seconda maggiore o minore. Es.:



Come è agevole intendere, la durata del trillo è determinata dal tempo indicato nella nota; la rapidità dei movimenti del dito trillante è indicata dal ritmo. I singoli suoni del trillo non sono mai staccati, ma sempre legati.

Secondo l'uso generale, si può dar principio e termine al trillo in diversi modi. Gli inizi vengono denominati *preparazioni*, ed i diversi modi con cui esso termina vengono detti *risoluzioni* o *terminazioni*.

Le preparazioni e le risoluzioni più in uso sono le seguenti:



Facciamo osservare, che le singole note, le quali costituiscono la risoluzione del trillo, ordinariamente debbono essere eseguite con celerità pari a quella delle singole note di cui consta lo stesso trillo.

Al tatto del suonatore è riservato, di scegliere — in ogni caso — quella preparazione e quella risoluzione, che egli giudicherà essere più confacenti ed acconce, ove mai l'autore avesse omesso di indicarle.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

In generale, si adoperano le preparazioni e le risoluzioni semplici per i trilli che si incontrano nel canto semplice, quelle complesse per il canto fiorito.

Del resto, tanto le preparazioni quanto le risoluzioni vengono per solito indicate esattamente dagli autori recenti. Circa le risoluzioni è a notare, che spesso certi trilli a causa della loro breve durata o di ciò che segue non comportano alcuna risoluzione. Per es.:



Tuttavia, qui è bene rilevare, che quando la nota consecutiva al trillo è più alta che non lo stesso trillo, la risoluzione è indispensabile. Per es.:



Una eccezione a ciò si ha, tuttavia, spesso nelle sequele di trilli che si succedono più o meno rapidamente, senza un riposo armonico. Ma, in questo caso, l'ultimo trillo deve avere la risoluzione.

Senza addentrarci ulteriormente in questi particolari, che sono sottoposti a regole musicali, le quali non cadono qui in speciale considerazione, giacchè si tratta di difficoltà tecniche di esecuzione, vogliamo accingerci bentosto ad esaminare il modo di eseguire il trillo.

Le condizioni principali per la esecuzione di un buon trillo sono le seguenti: I singoli movimenti del dito che suona il trillo debbono essere attuati in modo del tutto uniforme e con eguale celerità, senza che l'uno dei suoni costitutivi del trillo venga percepito — in modo qualsiasi — più dell'altro. Ogni trillo deve durare — compresa la risoluzione — per tutto il tempo indicato dalla nota. Sarebbe un errore grossolano se il trillo cessasse anzi tempo, e se fra esso e la nota consecutiva si producesse un iato. Parimenti, non è neppure a lodare l'abitudine di prolungare i trilli brevi oltre il tempo prescritto, nell'intento di aumentarne le note, per renderli più brillanti. In fatti, con questo malvezzo molti passi ne vengono a scapitaro in chiarezza, giacchè la divisione ritmica viene alterata.

È agevole intendere, che nei trilli, al pari che in tutti i casi, è presupposta la giusta intonazione; ma, fa pur d'upò notare, che nei trilli duraturi si può facilmente incorrere nell'errore di intonare la nota ausiliare troppo alta. Per

ben padroneggiare la esecuzione del trillo, bisogna addestrarsi lentamente all'esecuzione, facendo cadere il dito dall'alto con uniformità e slancio energico.

La mano in ciò non deve affatto muoversi. L'abitudine di tenere come paralizzato — in prossimità della corda — il dito che suona il trillo, e di produrre mediante un tremolino nervoso della mano un trillo rapido ma ineguale, denominato belante, deve essere assolutamente biasimata.

Il dito che forma la nota fondamentale del trillo non deve esercitare sulla corda una pressione maggiore di quella necessaria per produrre un suono chiaro, altrimenti il dito che suona il trillo verrebbe inceppato nei suoi movimenti. Bisogna anche ben guardarsi di voler ottenere forzatamente un trillo energico e rapido, mercè esagerata tensione dei tendini. Gli agili movimenti del dito verrebbero con ciò sempre più ostacolati, e lo stesso dito si stancherebbe facilmente. Alle dita bisogna dare tale una posizione, che non vengano in attrito fra di loro. Non ogni dito può suonare il trillo con pari agilità; il quarto è quello che si presta meno, a causa della sua debolezza, e quindi non bisogna trascurare di esercitarlo bene, giacchè si presentano molti casi in cui esso non può essere sostituito da altre dita.

Relativamente alla celerità di esecuzione del trillo, è a notare, che in generale i trilli eseguiti sulle due corde più basse non debbono essere attuati con rapidità pari a quella che si può adoperare sulle due corde alte, le quali cadono più facilmente in vibrazione. Inoltre, anche i trilli al semitono (suono ausiliare), per solito vengono anche eseguiti un poco più lentamente che non quelli col tono ausiliare intero, perchè l'orecchio non percepisce tanto facilmente la rapida alternanza fra il suono fondamentale ed il semitono ausiliare, come nel caso in cui l'intervallo fra due suoni è più rilevante.

In ultimo, è a menzionare, che nei trilli i quali servono ad abbellire il canto, talvolta eccezionalmente la rapidità dell'alternanza dei suoni viene indicata (mediante segni convenzionali sulla nota) a tempo più o meno lento, per lasciare aumentare progressivamente in celerità. In questi casi, bisogna aver cura, che tale progressione sia equabile, altrimenti il contrasto diverrebbe troppo brusco e poco piacevole.

Non mai accade che un trillo esordisca con rapidità e termini rallentandosi; ciò produrrebbe un cattivo effetto, e darebbe l'impressione come se il dito fosse stanco.

La preparazione e la risoluzione non vengono separate dal trillo, ma congiunte ad esso mediante un'arcata legata.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

TRENTATREESIMA LEZIONE

TRILLI DOPPI

Sotto questo nome vengono indicati due trilli, eseguiti contemporaneamente. Questi si presentano a terze, a seste, ad ottave ed all' unisono. Per es.:



Relativamente all'esecuzione, è a notare, che le due dita, le quali debbono eseguire il trillo, vengono sollevate a pari altezza, facendole poscia cadere con forza. Le altre due dita, che restano fisse sulla corda, non debbono premere troppo su quest'ultima, giacchè ciò pregiudicherebbe l'agilità delle due dita in movimento.

La difficoltà dell'esecuzione consiste anzitutto in ciò, che il dito più forte può facilmente precedere, nei movimenti, quello più debole, il che determinerebbe ineguaglianza del trillo. Quindi, fa d'uopo addestrarsi a suonare il trillo con lentezza, fino a che le dita meno forti abbiano acquistato tale agilità e robustezza, da poter gareggiare con le altre nella speditezza dei movimenti.

Bisogna anche badare alla giusta intonazione, che è difficile nei trilli doppi, specie quando accade che un dito deve produrre un tono in quel che l'altro produce un semitonico. Spesso la risoluzione deve, assolutamente, essere eseguita in una posizione diversa da quella in cui viene prodotto il trillo; si badi, però, che la risoluzione non riesca troppo lenta, e che non si produca una interruzione fra il trillo e la risoluzione.

Per evitare questi inconvenienti, raccomandiamo insistentemente di prendere in seria considerazione le già esposte regole, relative all'attività del pollice nei cangiamenti di posizione.

TRENTAQUATTRESIMA LEZIONE

TRILLI CON UNA SECONDA PARTE CONCOMITANTE

Questi sono i più difficili. Le difficoltà da superare consistono in ciò, che nè il dito che produce il trillo deve essere disturbato nei suoi movimenti regolari, nè la continuità dell'arcata dev'essere pregiudicata od impedita merè l'intervento della parte concomitante. L'effetto complessivo deve esser tale, come se agissero insieme due violinisti, l'uno dei quali eseguisse un trillo uniforme mentre l'altro lo accompagnasse con suoni intercisi o anche con suoni sostenuti e legati.

Quando le note concomitanti sono brevi, fa d'uopo condurre l'arco con precisione sulla corda, sulla quale con la mano sinistra vengono formati tali suoni, senza tuttavia abbandonare menomamente con l'arco l'altra corda, sulla quale viene prodotto il trillo. Per es.:



Durante le pause nella parte concomitante, l'arco dev'essere sollevato ben poco dalla corda, sulla quale viene eseguito l'accompagnamento, per poterla toccare bentosto quando ricomincia quest'ultimo. Per evitare disturbi del trillo da parte della mano sinistra, fa d'uopo, in caso di bisogno, preparare certi suoni (Vedi Lez. sopra i suoni preparati), i quali tuttochè non debbano risuonare sul colpo, ciò non pertanto è opportuno che siano previamente formati per il momento in cui debbono risuonare, giacchè in caso opposto si produrrebbe un salto del dito da una corda sull'altra, il che determinerebbe un'interruzione od ineguaglianza del trillo.

In ultimo, facciamo rilevare, che le brevi note della parte concomitante debbono sempre, nel dato momento, coincidere non già colla nota ausiliare, bensì con quella fondamentale del trillo.

Talvolta accade, che le note che accompagnano il trillo vengono eseguite col *pizzicato*; per tali casi rimandiamo il Lettore a ciò che abbiamo detto nelle lezioni sul *pizzicato*.

TRENTACINQUESIMA LEZIONE

SUONI ARMONICI SEMPLICI E DOPPII

Le difficoltà tecniche inherenti alla esecuzione di questi suoni furono già contemplate nella prima parte di quest'opera. Tuttavia, non possiamo passare sotto silenzio certi casi, che rendono difficile la esecuzione oppure producono certi effetti speciali.

Circa i suoni armonici in genere, resta a menzionare, che nell'eseguirli bisogna por mente — relativamente all'arco — di prescogliere per bene il genere di arcata da usare. Se debbono essere sostenuti a lungo, non ci è nulla a notare sul riguardo, giacchè nel dato caso ponno essere eseguiti — secondo il bisogno — con una porzione a piacere dell'arco.

Il miglior modo per produrre suoni armonici brevi è di eseguirli in vicinanza del tallone dell'arco, facendo cadere questo leggermente sulla corda, per po- scia sollevarlo dopo ogni suono, acciò le corde possano liberamente vibrare, il che favorisce l'effetto di suoni armonici squillanti.

Per poter produrre bene suoni armonici doppi, fa d'uopo armare il violino di corde sottili, il che del resto non esercita alcuna influenza favorevole sulla pienezza e bontà del suono totale del violino¹⁾. Inoltre bisogna che le corde siano a quinte giuste, giacchè in caso opposto non si avrebbe una intonazione perfetta nei suoni armonici doppi. Nello studio di questi suoni, si farà bene di pro- durre ogni suono isolatamente, prima di farli risuonare nel tempo stesso.

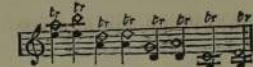
¹⁾ Nell'intento di facilitare la produzione dei suoni armonici doppi, senza ricorrere all'espedito di armare il violino di corde sottili, mi balenò, non ha guari, alla mente, l'idea di togliere dal violino l'*anima* (ossia *spirito*) di legno, e sostituirla con un'altra di cristallo. Il risultato di questo esperimento riuscì mirabilmente, non pure per aver io raggiunto lo scopo prefisso, ma anche per il fatto che in generale il suono dell'istrumen- to aveva acquistato maggiore sonorità ed egualanza di timbro.

Richiamo l'attenzione dei Violinisti su tal fatto, e sarò sommamente grato a chiunque volesse tenermi informato del risultato ottenuto mediante ulteriori esperimenti su tale riguardo.

L'AUTORE

— 43 —

I trilli possono essere prodotti esizandio con suoni armonici, ma soltanto so- pra certi dati armonici naturali, per esempio:



La esecuzione va fatta come segue: si fa restare in sito il dito che produce il suono armonico fondamentale, e si trilla colla *seconda maggiore*; il dito che produce quest'ultima si fa cadere leggermente sulla corda. La esecuzione di questi trilli riesce ottimamente quando essa è rapida.

Prima di terminare questa lezione, vogliamo notare, che nel formare i suoni armonici, può facilmente accadere, che alcuni suoni falliscano, cioè che invece del suono giusto si percepisca uno sgradito fischiottio della corda. Qualche volta ciò è provocato da influenze termiche ed atmosferiche sulle corde molto sensibili del violino. Tuttavia, nella maggior parte dei casi questo fenomeno è dovuto al crine dell'arco, che produce il fischiottio finanche nei suoni ordi- nari, non armonici.

Il signor Vincenzo Postiglione in Napoli, uno dei più distinti e più coscien- ziosi costruttori di violino in Italia, ha per il primo richiamato la nostra at- tenzione sul fatto, che il surriferito fenomeno si verifica facilmente, quando il pulviscolo si fissa sul crine dell'arco. E l'inconveniente aumenta, naturalmen- te, quando il crine è già molto usato, e quindi ha perduto la sua debita ruvi- dezza. Noi siamo molto grati al signor Postiglione per questa sua osservazione, ed abbiamo ritratto gran vantaggio dal suo consiglio, cioè ogni volta dopo aver suonato, abbiamo avvolto l'arco in un panno di seta, ed in siffatto modo abbiamo evitato l'accumulazione del pulviscolo sul crine.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

TRENTASEESIMA LEZIONE

PIZZICATO ED ARCO

Nella prima parte di questo libro fu già tenuto parola del *pizzicato* colla mano destra o sinistra. Ci resta soltanto a prendere in esame certe difficoltà speciali, le quali consistono in una rapida alternanza di suoni, prodotti con l'arco e con il pizzicato.

Già nella Scuola italiana ai tempi di Mestrino spesso veniva adoperato questo miscuglio di arco e di pizzicato; più tardi esso cadde in oblio sia nella scuola francese sia nella tedesca. Tuttavia, Niccolò Paganini sovente traeva pro dell'effetto umoristico di questo miscuglio, e dopo di lui nelle moderne composizioni di bravura spesso si incontrano associati il *pizzicato ed arco*.

Casi principali di pizzicato ed arco sono i seguenti:

- a] Passi o scale discendenti da eseguire con la mano sinistra;
- b] Canto sostenuto con l'arco e con accompagnamento di pizzicato;
- c] Pizzicato con la mano destra, alternantesi con note brevi, da eseguire con l'arco.

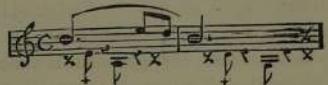
ad a) Le note segnate in questo esempio con la croce, vengono eseguite



mercé *pizzicato* con la mano sinistra, e proprio in modo tale, che ogni pizzico venga attuato col dito che formava la nota precedente.

Le note non segnate con una croce vengono eseguite con l'arco, che con la sua porzione centrale deve leggermente toccare la corda con arcata quasi salutaria. Per solito, queste brevi arcate vengono eseguite in direzione ascendente.

a b) Qui l'arco sostiene il canto, mentre l'accompagnamento di esso esce-



— 45 —

guito col pizzicato si effettua col mignolo della mano sinistra; spesso a quest'ultimo si sostituisce qualche altro dito, in quel momento inattivo. Tuttavia, è bene notare, che fa d'uopo scegliere — a tal bisogno — il dito che dista di più dal capostato.

Le scale ascendenti di pizzicato (quando bisogna contemporaneamente sostenerne con l'arco il suono di una corda vuota) sono da eseguire in modo, che ogni suono venga formato con l'indice, mentre il mignolo esegue il pizzicato. Per es.:



a c) Le note da eseguire con l'arco vanno attuare con arcate ascendenti



in vicinanza del tallone; mentre gli accordi da eseguire col pizzicato sono praticati con l'indice od il medio della mano destra, che viene esteso, senza per altro mutare, in nessun modo, la tenuta dell'arco.

Da questi esempi si può scorgere facilmente, che le combinazioni di pizzicato ed arco possono essere svariatissime. Enumerarle qui tutte sarebbe superfluo, giacchè le casi principali, ora addotti, sono del tutto sufficienti, per non lasciare menomamente in dubbio il discente, circa l'esecuzione di qualsiasi combinazione del pizzicato. Tuttavia, menzioneremo qui ancora il caso speciale, in cui pizzicati da eseguire rapidissimamente vengono attuati alternativamente con la mano destra e con quella sinistra. Per es.:



Le note segnate con zero vengono eseguite con l'indice od il medio della mano destra; le altre con il mignolo della mano sinistra.

In ultimo facciamo ancora notare, che in generale la difficoltà di esecuzione del pizzicato consiste soprattutto nell'uniformità ed equabile pienezza dei suoni.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Difficoltà maggiori presenta il pizzicato nella esecuzione con la mano sinistra, sulle due corde più basse (perchè è meno facile farle cadere in vibrazione), e soprattutto poi nei suoni dove il dito che pizzica giace immediatamente contiguo a quello che forma il suono. Per ottenere la chiarezza e la intensità dei suoni che si desiderano, bisogna far sì, che non venga percepito qualsiasi toccamento delle corde con l'unghia del dito, il che potrebbe facilmente accadere soprattutto nel pizzicato eseguito con la mano sinistra. Oltre a ciò, non bisogna pizzicare troppo violentemente le corde, giacchè il ribattere di queste sulla tastiera produce un cattivo effetto.

TRENTASETTESIMA LEZIONE

SCIVOLAMENTO A SCOSSE

Qualche volta si adopera questo mezzo tecnico per eseguire scale cromatiche (anche a terze, seste, ottave e decime) con grande celerità e con una sorprendente bravura, la quale è di un effetto speciale.

Le scale prodotte mediante lo scivolamento a scosse possono essere ascendenti o discendenti. Queste ultime sono più in uso, non solo perchè la loro esecuzione riesce — naturalmente — alquanto più agevole, ma anche perchè il loro effetto in complesso è più gradito. Per es.:



La esecuzione dello scivolamento a scosse è la seguente: La mano procedendo uniformemente, in senso ascendente o discendente, lungo il manico, esegue un movimento convulso ed a scosse distinte, che viene trasmesso al dito scivolante sulla corda.

Ciò basta per far distinguere fra di loro i singoli suoni; fa d'opo però soltanto aver cura, che la rapidità del movimento della mano e le scosse del dito scivolante sulla corda si accordino adeguatamente con la celerità di esecuzione della scala cromatica.

Nelle semplici scale cromatiche monofone, viene — naturalmente — applicato un solo dito sulla corda; in quelle difone un dito è applicato sopra una corda e l'altro sull'altra.

Parecchi virtuosi nelle loro composizioni di bravura hanno persino intercalato scale diatoniche, da eseguire con lo scivolamento a scosse. In generale, è indicato di preferire possibilmente la digitazione ordinaria, perchè la giusta intonazione, negli esperimenti di questo genere, lascia spesso qualcosa a desiderare, e ciò per la semplice ragione, che la mano nel suo rapido movimento a scosse, in senso ascendente o discendente, non può quasi attuare le debite distinzioni fra toni e semitonni, che si hanno nelle scale diatoniche.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

TRENTOTTESIMA LEZIONE.

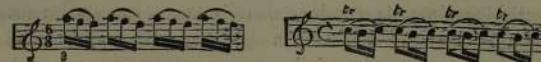
SOFFERMAMENTO DELLE DITA SULLE CORDE — USO DELLE CORDE VUOTE

Tuttochè già nella prima Parte di questo Libro, e proprio nella Lezione 7^a, sia stato tenuto parola del soffermamento delle dita, ciò nonpertanto riteniamo necessario, dare qui indicazioni più particolareggiate, relativamente ai casi in cui è indicato di non sollevare le dita dalla corda, essendo ciò sovente uno dei mezzi principali per assicurare la rapida e precisa esecuzione di molti passaggi, e per superare talune difficoltà tecniche.

Nella esecuzione di note piuttosto sostenute, in generale non è necessario far restare sulla corda le dita che hanno formato suoni precedenti. Basta non sollevare un dito prima che l'altro non sia stato già applicato. Da ciò segue, che quando un dito è stato applicato, gli altri — secondo la loro posizione naturale — vengono più o meno sollevati, acciòchè più tardi cadano naturalmente, secondo il bisogno, per formare nettamente i suoni.

Invece, nello studio delle scale (da eseguire con la mano fissa in una data posizione), è utile di non sollevare le dita senza bisogno; cioè fa d'uopo farle restare in situ fino a che si suona sopra una corda, a meno che le scale non debbano essere eseguite rapidamente e con slancio, nel qual caso si potranno sollevare il primo ed anche il secondo dito, ma non prima che sia stato applicato sulla corda il terzo.

Questi cenni basteranno per porre il discente a caso, di poter giudicare nella pratica, in ogni singolo caso, quando le dita debbono restare soffermate e quando è opportuno sollevarle. Menzioneremo ancora soltanto, che bisogna ben guardarsi di sollevare le dita, quando i suoni da esse formati si ripetono in un passo a brevi intervalli. Per es.:



In ambedue questi casi, è opportuno far restare continuamente applicato il primo dito sulla corda; invece, nei trilli sostenuti non è acconcio di far restare soffermato il dito che deve produrre la risoluzione, giacchè ciò impedirebbe il libero movimento del dito che trilla.

— 40 —

In ultimo crediamo utile di accennare, che nelle *posizioni* molto elevate, spesso riesce quasi impossibile di attenersi rigorosamente alle regole generali, relative al *soffermamento* delle dita sulle corde, e che spesso si è obbligati di sollevare (specie nella formazione dei semiton) un dito quasi prima che l'altro sia stato esattamente applicato sulla corda.

Questo inconveniente è inevitabile, e spesso, per ajutarsi alla meglio, si suole adoperare consecutivamente lo stesso dito per la formazione di più di un suono.

Uso delle corde vuote

Il suono delle corde vuote è molto più penetrante di quello prodotto mercè pressione digitale, e ciò perchè il capotasto esercita sulla corda una pressione più forte del dito.

L'uso delle corde vuote dev'essere, quindi, limitato a quei casi dove si tende all'effetto della cosiddetta brizzolatura, o a facilitare l'esecuzione di certi passi. In quest'ultimo caso, le dita devono premere più del solito sulle corde, per produrre i suoni, acciò questi non contrastino troppo rispetto a quelli delle corde vuote.

Riporteremo qui un esempio, relativamente alla facilitazione dell'esecuzione, mediante uso delle corde vuote.



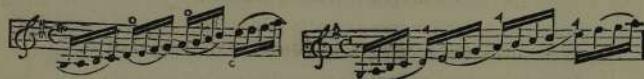
È chiaro, che qui se invece della corda vuota si volesse adoperare il quarto dito, la difficoltà dell'esecuzione si aumenterebbe tanto per la mano sinistra quanto per l'arco, forzato ai cangiamenti di corda.

Nella esecuzione delle scale diatoniche a tempo rapido, si adoperano spesso le corde vuote. In ciò si può procedere tenendo presente due differenti principi fondamentali, e proprio o per facilitare la giusta intonazione, o per facilitare il maneggio dell'arco nei cangiamenti di corda. Nel *primo caso* si suole adoperare, invece della corda vuota, il quarto dito nelle scale ascendenti, e nelle discendenti si fa uso delle corde vuote (e ciò perchè nelle prime il terzo dito si trova già sulla corda quando bisogna applicare il quarto, mentre nelle scale discendenti l'applicazione isolata del quarto dito si connette a maggiore difficoltà).

Nel *secondo caso*, cioè quando si mira soprattutto a facilitare il maneggio

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

dell' arco nei cangiamenti di corda, si farà uso (secondo il caso concreto) delle corde vuote, tanto nelle scale ascendenti quanto in quelle discendenti, regolandosi secondo la divisione delle arcate. Per es.:



Questi pochi cenni qui esposti, sull' uso delle corde vuote, sono sufficienti. Riassumendo, affermeremo che la regola fondamentale per l' uso delle corde vuote è la seguente: 1) nella esecuzione di passi lenti si evitino i suoni delle corde vuote, e ciò per serbare la uniformità del timbro, mentre nei passi rapidi si può ricorrere ad esse per le ragioni sopra addotte.

2) Le note comprese in una *legatura* vengono eseguite, a preferenza, sopra una corda, per serbare l'uniformità di timbro e di esecuzione. Quindi, dovrà, per es., eseguire nella prima *posizione* i suoni *la, si, do, re* (sulla seconda corda), si farà uso della corda vuota per produrre il *la*; mentre dovrà eseguire *si, do, re, mi*, si dovrà adoperare il quarto dito per *formare* il *mi*.

TRENTANOVESIMA LEZIONE

VIBRAZIONI ASSOCiate, ARTIFICIALMENTE PRODOTTE.

È noto, che quando un suono viene prodotto mediante percussione, ovvero strisciando col crine sulla corda, altre corde *omofone* cadono in vibrazione, con che il suono originario acquista un timbro vibrante ed un'intensità maggiore. A causa di tal fatto, tutti quei suoni prodotti sul violino, che sono omofoni con le corde vuote, hanno un suono più chiaro e penetrante degli altri.

Nell'intento di ottenere — sul violino — questo vantaggio anche per i suoni meno vibranti ed alcun poco velati, si snuole spesso, con ottimo successo, produrre artificialmente le sopra dette vibrazioni concomitanti di un'altra corda, formando su quest'ultima il suono omofono ovvero l'ottava superiore o inferiore. Per es., per rinforzare il suono fondamentale *la* della seconda corda, basta soltanto formare col dito sulla terza corda il *la* omofono, e lasciare il dito in *sito*, per tutto il tempo in cui coll' arco si fa risuonare il suono della seconda corda.

Si è cercato, talvolta, di aumentare questo effetto, associandovi la cadenzata percussione di un dito sulla corda che produce le vibrazioni ausiliari (cioè quella corda che non deve essere toccata dal crine dell' arco); in siffatto modo, le vibrazioni concomitanti assumono — approssimativamente — il carattere cadenzato del *tremolo* (V. questo), senza però che il suono fondamentale subisca quelle lievissime modificazioni di intonazione, che si hanno appunto nel *tremolo*. In fatti, si formi — a ragion di esempio — col secondo dito il *la* nella terza *posizione*, mentre si produce questo suono coll' arco, si faccia cadere, a più riprese e *leggermente*, il quarto dito sulla seconda corda, proprio come se si volesse eseguire un trillo a tempo lento, e si otterrà l'effetto desiderato.

Tuttochè questa *leggiera percussione* in talune evenienze dia un buon effetto, ciò nonpertanto è opportuno non abusarne, altrimenti si cadrebbe nel manierato.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

QUARANTESIMA LEZIONE

OSSERVAZIONI SULLE PIÙ NOTEVOLI COMBINAZIONI DELLE DIVERSE ARcate

Nella seconda parte di questo Trattato furono spiegate tutte le singole specie di arcate. Tuttavia, qui meritano essere menzionate alcune combinazioni di certe arcate, le quali, mediante la loro ripetizione uniforme e sistematica, assumono un carattere tipico. Sarebbe superfluo prendere qui in esame tutte le possibili combinazioni delle diverse arcate. Qui esporremo soltanto alcune combinazioni più notevoli, le quali si distinguono in ciò: che spesso furono adoperate con ottimo effetto da eminenti violinisti.

N.^o 1. Ha il nome di arcata di *Viotti*, perchè questi l'usava spesso con gran-



dioso effetto nei suoi concerti. La esecuzione è come segue: la prima e la terza nota si fanno risaltare prolungando l'arcata ed impartendo a questa un'accentuazione vivace, la seconda e la quarta nota vengono eseguite debolmente, con arcata brevissima.

N.^o 2. La cosiddetta arcata di *Kreutzer* ha questo nome, perchè s'incontra



per la prima volta nelle composizioni di questo autore. In ogni arcata sono comprese due note, delle quali le due prime sono nettamente staccate, e le due seguenti legate. La seconda delle note staccate viene eseguita con arcata più lunga della prima, per farla maggiormente risaltare.

N.^o 3. È un'arcata di effetto bizzarro. Per esegirla con uniformità, si fan-



— 53 —

no risaltare molto le note staccate, badando che per ogni nota staccata fa d'uopo adibire un'arcata, la cui lunghezza equivalga esattamente a quella consecutiva che liga le due note.

N.^o 4. Sarebbe questa la cosiddetta arcata *s'ferzata*, la cui esecuzione con-



siste in ciò, che la prima e la terza nota vengono eseguite con arcata ascendente, e proprio in modo che l'arco venga sollevato alquanto dalla corda, per poscia farlo cadere su quest'ultima con forza. Dopo il colpo, eseguito in prossimità della punta dell'arco (per evitare un rimbalzo), si spinga innanzi quest'ultimo, senza interruzione. Per contro, la seconda e la quarta nota vengono eseguite semplicemente e con arcata discendente, senza sostenerla fino all'ultimo, per avere il tempo di sollevare l'arco per il colpo consecutivo. Si abbia cura, che l'arco venga sempre sollevato ad eguale altezza per ogni singolo colpo, e che tutte le arcate siano di pari lunghezza. L'effetto di quest'arcata è sorprendente. Il suo carattere ha del capriccioso e del brillante.

I numeri 5, 6 e 7 sono sottospecie dell'arcata tremula (Vedi questa).



L'arcata segnata col N.^o 5 fu spesso adoperata in modo abilissimo e con successo da *Ferd. David*, come per es., nel *Trio* del quarto quartetto a corde di *Beethoven*.

La difficoltà di quest'arcata consiste nella uniforme esecuzione delle *terzine*. Quindi, la prima nota dev'essere eseguita con arcata tanto lunga quanto si adopera per le due note consecutive prese insieme. Parimenti, per l'arcata N.^o 6, che *N. Paganini* ha usato qualche volta, per le prime tre note non bisogna adibire un tratto di arco maggiore di quello che si adopera per la sola quarta nota. La difficoltà da sormontare consiste appunto in ciò, che la quarta nota non dev'essere accentuata più delle altre, affinchè le quattro note siano tutte uniformi.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Il N.^o 7 è una combinazione alternante dell'arcata (tremula e dell'arpeggio; essa fu adoperata per la prima volta da *D. Alard*. Siccome noi nella Seconda Parte di questo Trattato abbiamo già tenuto parola di queste due specie di arcate, qui non ci resta altro da aggiungere.

Prima di terminare quest'ultima Lezione, relativa alle arcate, facciamo ancora notare, che spesso arcate semplici o complesse vengono rese molto difficili, perché occorrono molti cangiamenti di corde (vedi la Lezione sui Cangiamenti di Corde). Per es.:



Siccome in questi casi l'articolazione della mano deve essere più che mai flessibile, facilmente accade, che talvolta la costante ed uniforme pressione del crine sulla corda viene meno, con che le note riescono sbiadite. Ma, sarebbe un grave errore il voler evitare quest'inconveniente facendo gravitare il peso del braccio, giacchè per mantenere uniforme la pressione del crine sulla corda, basta premere un poco — col pollice e l'indice — sulla bacchetta, la quale viene mantenuta in equilibrio mercè l'anulare.

QUARANTUNESIMA LEZIONE

USO DEL SORDINO, COSIDDETTO SUONARE COL LEGNO

1.^o

Il *Sordino* è un legnicciuolo, nel quale sono intagliate tre pinze; esso si accavalla sul ponticello, per modificare il timbro del violino, mediante la pressione che le pinze esercitano sul ponticello. La modifica dovuta al sordino consiste in ciò: che i suoni divengono — per così dire — velati, con che assumono un carattere soave, che talvolta è l'espressione di lui misteriosi. L'effetto caratteristico del sordino riesce estremamente efficace nell'orchestra ed altresì nel quartetto a corde, alquanto meno nell'*a solo*, nel quale talfiata incontra il caso, in cui si fa anche uso del sordino.

Tutto ciò che sul violino può essere eseguito senza sordino, può essere attuato pur quando vi si ricorre. Importa — però — soltanto, che il compositore abbia cura di accordare, mercè pause, sufficiente tempo per applicare o allontanare il sordino.

Ora, siccome nel suonare queste interruzioni implicano uno svantaggio, sono stati inventati diversi apparecchi che, adattati alla cordiera, mercè semplice pressione del mento agiscono sul ponticello in modo da produrre l'effetto del sordino. *Vuillaume* di Parigi, il celebre costruttore di Violino, ha portato ad una certa perfezione queste cordiere, munite di sostitutivi del sordino. Tuttavia, non è a tacere, che esse non sono completamente esenti da certe pecche, come, p. es., il loro gran peso nonchè il rumore da esse prodotto quando accidentalmente accade il menomo spostamento del ponticello o dell'apparecchio stesso. Oltre a ciò, non viene neppure eliminato lo svantaggio inerente al sordino, cioè di alterare alquanto l'accordo del violino.

2.^o

Circa il « suonare col legno » è a notare quanto segue: Talfiata, avvegnacchè di rado accade — nel suonare in orchestra — che per produrre certi effetti caratteristici (p. es. nell'imitare le nacchere), invece di toccare le corde

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

col crine, si gira l'archetto, e lo si picchia sulle corde. Ma, prescindendo da che, in siffatto modo, non si possono produrre se non suoni molto brevi, è a notare, che i suoni ingenerati in tal modo sono talmente sparuti — per così dire — ed in un crepitanti, che per produrre l'effetto desiato, nel suonar forte, è opportuno di non girare completamente l'arco, ma di ruotarlo soltanto in modo, che mentre lo si picchia sulle corde, una parte del crine strisci an-ch'essa su queste ultime.

Conclusione

E con ciò l'Autore dà termine alla terza ed ultima parte di questo lavoro, il quale destinato a fissare i principii fondamentali teorici del meccanismo del violino, trova il suo riscontro pratico nell'altra opera, già data alle stampe (*Metodo pratico del meccanismo del violino*, Gherardini, Napoli, Via Baglivo Uries, 27), la quale contiene un sufficiente materiale di esercizio, per apprendere a padroneggiare le principali difficoltà tecniche del violino, come pure chiarimenti atti a servire di guida al discente ed a completare — nel campo della pratica — le teorie svolte nella presente opera¹⁾).

INDICE DELLA TERZA PARTE

21 ^a	Lezione — Posizioni	pag. 5
22 ^a	» — Cambiamenti di posizione — Portamento	» 8
23 ^a	» — Suoni preparati	» 12
24 ^a	» — Scale Diatoniche	» 15
25 ^a	» — Scale Cromatiche	» 22
26 ^a	» — Generalità sulle doppie corde	» 25
27 ^a	» — Scale per terze — Passi ad intervalli di terze	» 27
28 ^a	» — Scale per seste — Passi ad intervalli di seste	» 29
29 ^a	» — Ottave — Unisoni	» 30
30 ^a	» — Decime	» 32
31 ^a	» — Accordi Trifoni e Tetraconi	» 34
32 ^a	» — Trilli	» 37
33 ^a	» — Trilli doppi	» 40
34 ^a	» — Trilli con una seconda parte concomitante	» 41
35 ^a	» — Suoni armonici naturali e doppi	» 42
36 ^a	» — Pizzicato ed arco	» 44
37 ^a	» — Scivolamento a scosse	» 47
38 ^a	» — Soffermamento delle dita sulle corde — Uso delle corde vuote	» 48
39 ^a	» — Vibrazioni associate, artificialmente prodotte	» 51
40 ^a	» — Osservazioni sulle più notevoli combinazioni di arcate	» 52
41 ^a	» — Uso del sordino, cosiddetto suonar col legno	» 55
	Conclusione	» 56



¹⁾ E qui l'A. si pregia di esternare i suoi sentiti ringraziamenti al signor Lodovico Tornaghi, per la volenterosa e gentile benevolenza dimostrata, eseguendo la maggior parte dei più importanti disegni che servirono da modello all'incisore.

0 cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

