METODO

per esercitarsi a ben suonare

L'ALTO-VIOLA

COMPOSTO E DEDICATO

al Signor

Enrico Ernst

EGREGIO CULTORE DELL'ARTE MUSICALE

dal Cavaliere

Ferdinando Giorgetti

ISTITUTORE DELLA SCUOLA DI VIOLINO

NELLA R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN FIRENZE

e Professore Maestro di Cappella nell'Accademia suddetta

Op. 34

27624	Parte I.	Fr. 7.—
27622	» II.	» 9.—
27623	» III.	» 4.—
	Metodo completo	» 16.—

Reg. all'Arch. dell'Unione. Propr. degli Editori.

MILANO

R. STABILIMENTO RICORDI

Napoli ROMA Firenze

LONDRA

PREFAZIONE

L' *Alto-Viola*, questo strumento così omogeneo, così interessante, e tanto indispensabile per un perfetto insieme nei concerti musicali, era da qualche tempo trascurato, almeno qui fra noi. Io mi trovava spesse volte nel caso di non poter fare il mio esercizio settimanale *di quartetto*, per non esservi uno fra i miei scuolari che potesse disimpegnare convenientemente la parte della Viola.

Allora mi risolsi di destinare un numero di quei giovanetti ad occuparsi di questo strumento: e scelsi di mano a mano quelli, il di cui carattere e le attitudini materiali mancavano in qualche modo della energia e vivacità necessarie, onde riescire violinisti di qualche distinzione. E non già perchè lo strumento di cui ora si tratta, non richieda per ben suonarlo uno squisito sentimento musicale, come pure una certa tal qual forza di esecuzione: ma, essendo l'indole dell'Alto-Viola assai più dolce e più pacato del violino, e come destinato quasi sempre alle parti intermedie, ha bisogno nell' individuo che lo esercita, *più che forza e vivacità, intelligenza* e *pacatezza*.

Questa operetta adunque, che io intitolai *Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto-Viola*, premette che lo studioso, oltre ad esser perfettamente istruito nei principj generali della musica, sia eziandio iniziato sufficientemente nel suonare il violino; trattandosi ora esclusivamente di prender particolare cognizione *delle proprietà e del carattere dell' Alto-Viola*, e condurre in pari tempo lo studioso a divenire *Violista perfetto*, ponendosi nel caso di bene eseguire, non solo *le composizioni le più difficili d'insieme*, ma giungere altresì al grado di *abile concertista*.

Questo Metodo è diviso in tre parti. Nella prima si dà cognizione della chiave nella quale suona *l'Alto-Viola:* della sua accordatura: della sua estensione: e quindi qualche breve cenno sulla posizione della mano sinistra e sul portamento dell'arco.

Queste teorie, sebbene comuni con l'insegnamento del violino, credo sia tanto necessario che restino bene impresse nella mente dello studioso, che, presumendo ancora che egli le conosca, non reputo cosa inutile il ripeterne ora qui qualcuna fra esse, almeno delle più essenziali.

m. 27621 m

Seguita questa prima parte con un *Esercizio sulla scala diatonica ascendente e discendente*, con la *pratica dei diversi intervalli*, e della *Scala cromatica parimente che monta e discende*. Questo esercizio sarà bene che sia fatto all'unisono col maestro, acciò lo scolare acquisti sicurezza nel leggere la chiave di contralto, non meno che nella intuonazione, portamento d'arco, ecc.

Dopo ne succedono le *Scale con accompagnamento, nelle cinque prime posizioni*; ed annesso a ciascheduna scala *un Duettino* per la pratica della posizione alla quale appartiene. Questi *piccoli Duetti*, sebbene di un genere ognuno un poco diverso fra loro, ho procurato però, che sieno tutti nel carattere dello strumento per il quale sono scritti. Questa prima parte termina con un riepilogo delle cinque posizioni, fatto col mezzo di un *Esercizio, in forma di preludio*, e nel quale vengono poste in pratica eziandio la *sesta*, la *settima* e l'*ottava posizione*.

La seconda parte è formata di *sei Studj caratteristici, per la pratica di tutti i colpi d'arco, e per bene istruirsi nella doppia e tripla corda*.

La terza ed ultima parte contiene un *Gran Solo per l'Alto-Viola in forma di Scena Drammatica, con accompagnamento di pianoforte*.

In quest'ultima parte del presente Metodo son posti in pratica tutti gli esercizj e studj precedentemente fatti nel corso di questa operetta; e per quanto pare a me, vi si contengono tutte le difficoltà ammissibili, nel carattere dell'Alto-Viola.

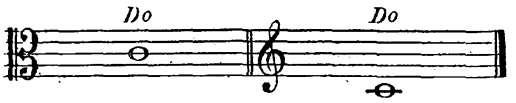
Firenze Ottobre L'AUTORE.

27624

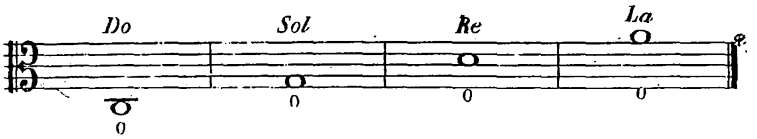
PARTE PRIMA

L' Alto-Viola suona nella chiave di contralto. Questa chiave ha la nota *Do* posta nel terzo rigo; considera una settima discendente dalla chiave di Violino.

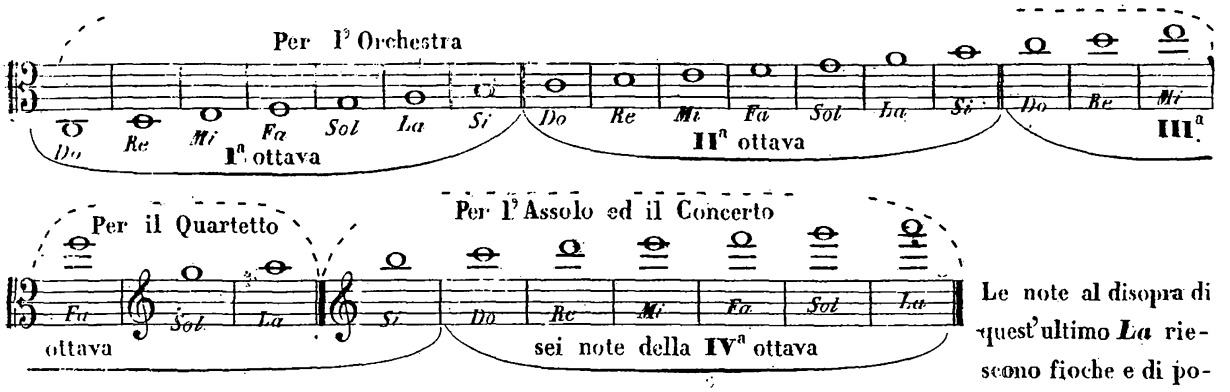
Esempio.

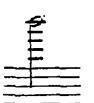
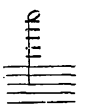


ACCORDATURA DELL' ALTO-VIOLA.



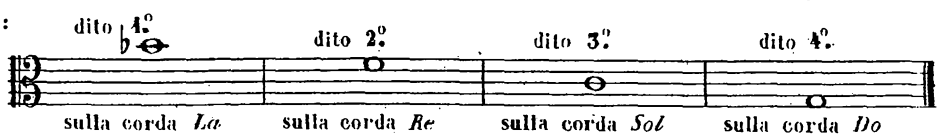
ESTENSIONE DELL' ALTO-VIOLA.



Le note al disopra di quest'ultimo *La* riescono fioche e di poco effetto: ciononostante un *gran solo di concerto*, per una sola volta, e in una cadenza, si può anche toccare il *Si*  e *Do*  . Abusandone, si esce dal carattere dello strumento.

BREVE CENNO SULLA POSIZIONE DELLA MANO SINISTRA.

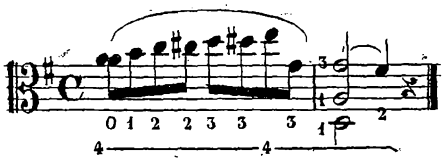
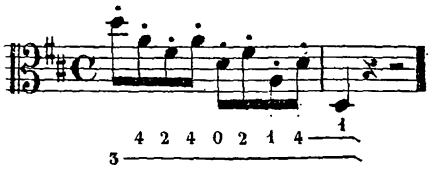
Per situare convenientemente la mano sinistra sul manico dell'Alto-Viola si imposterà, eseguendo le noseguenti:



Quando lo studioso avrà abituata la sua mano sinistra a posarsi sulla tastiera nel modo indicato da

que quattro note, dovrà porre ogni cura acciò una tal posizione resti sempre invariabile, almeno per quanto possibile, ancora mentre ei suona, e in maniera che le dita si presentino perpendicolari sulla corda che devon modificare, tenendo le falangi piegate a guisa di martelletti, e premendo le corde con nettezza, ed in modo che mai oscillino tra dito e tastiera. Di più, bisogna procurare di tenere uno, o più diti (se lo rende possibile il passaggio che si eseguisce) fermi sulle note già fatte; il che, oltre a facilitare moltissimo l'intuonazione, rende più agevoli le difficoltà, avendo il dito che succede un punto d'appoggio nell'altro che lo ha preceduto: oltredichè il volume della voce riesce più forte e più rotondo.

A tale effetto si troveranno nel corso di questo ***Metodo*** alcuni numeri indicanti le dita, i quali sono accompagnati da una lineetta, più o meno prolungata, e sopra la medesima collocati altri numeri: in tal caso si avrà cura di tener fermo il dito indicato col numero accompagnato dalla lineetta, nel mentre che si eseguiscono le altre note indicate con i numeri al disopra di essa.

Esempio  ossivero 

Questo sistema di diteggiare, oltre al vantaggio di facilitare la intuonazione, (come si rilevò di sopra) senza la quale non esiste più vera musica) rende fra loro le dita indipendenti; cosa del massimo rilievo, giacchè, se il movimento di un dito forza gli altri a muoversi nello stesso senso, l'esecuzione sarà sempre confusa, il suonatore faticherà molto, e mai otterrà un resultato veramente perfetto.

L'Alto-Viola, come il Violino, si situa sotto il mento, e questo si posa leggermente e senza troppo forzarlo sulla cordiera.

SUL MODO DI TENER L'ARCO, E SUL PORTAMENTO DI ESSO.

L'Arco, che io chiamai altre volte la ***lingua del Violino,*** perchè è quello che accenta il discorso musicale, e che ora posso appellare la ***lingua dell'Alto-Viola,*** dopo la intuonazione, è quello che caratterizza l'eccellenza dell'artista; ed è assai importante che i maestri non trascurino ne' loro scolari l'osservanza scrupolosa di quelle regole ormai riconosciute ottime, con l'evidenza di ottimi resultati.

L'Arco deve esser tenuto dal suonatore con molta naturalezza e flessibilità. Il pollice si situa ***al disotto della bacchetta,*** e precisamente nell'angolo che forma la ***bietta,*** o ***tallone,*** con la bacchetta medesima. Le altre quattro dita si pongono al disopra di detta bacchetta, le quali sostengono l'Arco leggermente, e con la prima falange. Si osservi che esse sien fra loro bene unite: soltanto il dito mi- può scostarsi alcun poco dalle altre, specialmente allorquando l'arcata in tirare è presso al suo

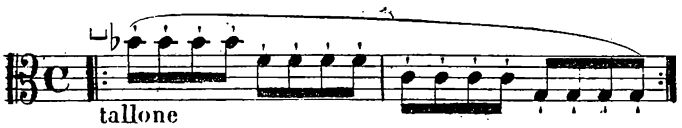
termine. Il dito minimo de trovar a poca distanza dal pallino che regge la vite, e deve appe toccar la bacchetta. (*)

Se l'Arco non è sostenuto in questo modo, non potrà mai bilanciare in maniera da render perfetti alcuni colpi d'arco, come *il picchettato, il balzato, lo staccato a mezz'arco*, ecc., ecc.; le difficoltà in generale, oltre a rendersi faticose al suonatore che le eseguisce, faticheranno benanche chi lo vede, e lo sente.

SUL PORTAMENTO.

I crini dell'Arco deggiono strisciare sulla corda sempre parallelli alla linea che descrive il ponticello ove posano le corde, e alla distanza di un pollice scarso. Quando l'arcata è in *tirare*, (ciò che s'indica col segno ⊔ già accennato nella scorsa *nota*) l'Arco deve essere *attaccato esattamente al tallone*, ed il polso, voltato con grazia, ma senza caricatura, verso la bocca del suonatore. *L'attacco* deve essere *corto* e *netto;* ed a tale effetto sarei d'avviso che lo studioso si esercitasse ad eseguire delle note (per esempio quelle istesse che gli dimostrarono la situazione della mano sinistra) e le eseguisse in picciolissima porzione d'Arco, e ben distinte tra loro.

Esempio.



Quando l'arcata comincia in levare (che è indicata col segno ⌒ o con questo V) l'Arco deve essere attaccato *decisamente alla punta, e con nettezza*. Tanto salendo che discendendo, il braccio destro non deve scostarsi dalla vita del suonatore, e si deve suonare *con l'avambraccio, non colla spalla;* nel girare che fanno i crini per trovare le corde basse, la parte superiore e inferiore del braccio può essere alzata; basta però osservare che giammai il gomito sporga in fuori facendo angolo contro il corpo di chi suona: in questo caso, la vera forza dell' avambraccio sarebbe perduta, e ne succederebbe un genere di forza che, partendosi totalmente dalla spalla, non è più quella che richiedesi veramente per trarre dei bei suoni dall' Alto-Viola, o dal Violino.

Suonando in piedi, tutto il corpo del suonatore deve posarsi sulla gamba destra, la quale si tucrà un poco indietro dalla sinistra. Questa positura, oltre a disegnare dignitosamente e con eleganza il suonatore, dà agio al braccio destro di lavorare più liberamente, e nel calare che fa nelle arcate in discendere, scostarsi il meno possibile dal totale del corpo di chi suona.

Finalmente si raccomanda di non abituarsi a marcare il tempo con i piedi, menochè dirigendo pezzo d'insieme, come un quartetto, un quintetto ecc: ed in questo caso pure, solamente alle

(*) Il segno ⊔ indica *l'arco in tirare*, cioè: attaccarlo sulla corda *dal tallone*, e portarlo *alla punta*. L'altro segno ⌒ indica *l'arco in levare*, cioè: *attaccarlo alla punta* e *portarlo al tallone*. Quando un intiero disegno melodic si deve eseguire al tallone dell'arc si indica le parole *tall:*

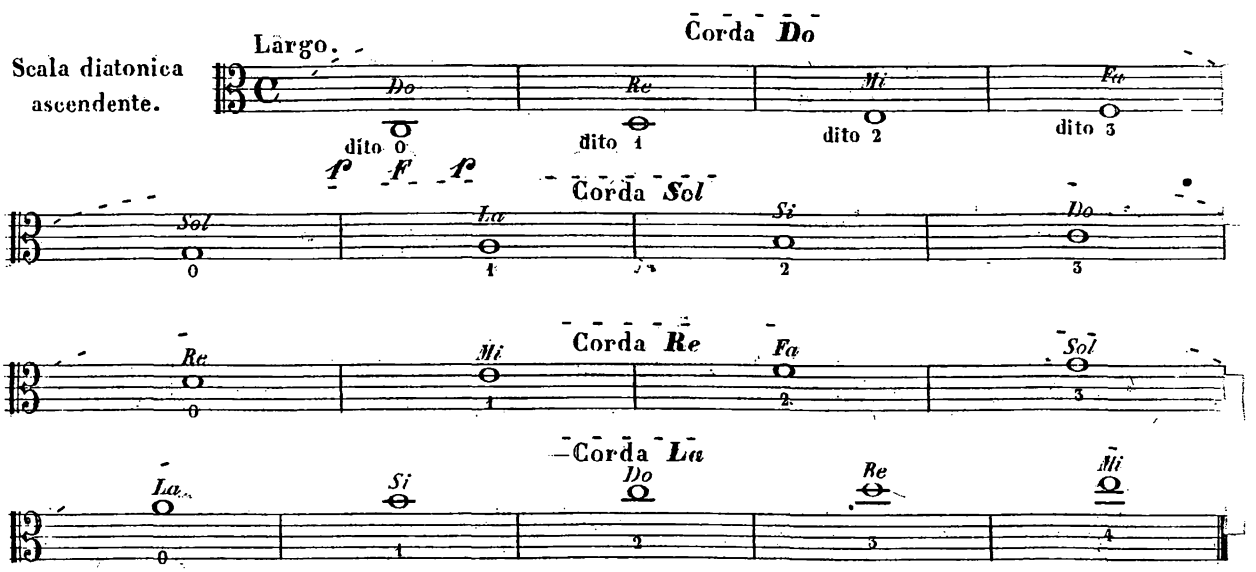
prime battute per indicarne il movimento; o in qualche altro caso, come in un *ritardando, dopo una corona, o corona*, ecc.

Il tempo nella musica deve misurarsi con la mente; e coloro che hanno la goffa abitudine di affidarne la direzione alle estremità inferiori, dimostrano chiaramente di aver più fiducia nei loro piedi che nella loro testa. Nella direzione di un' Orchestra intiera, il caso è diverso. Là son troppe le menti per trovarsi tutte in buon accordo, e si rende indispensabile che ne unisca il sentimento una norma materiale, marcata da chi ha l'incarico della direzione. Allora il capo d'orchestra non suona, ed è la sua bacchetta che indica i movimenti.

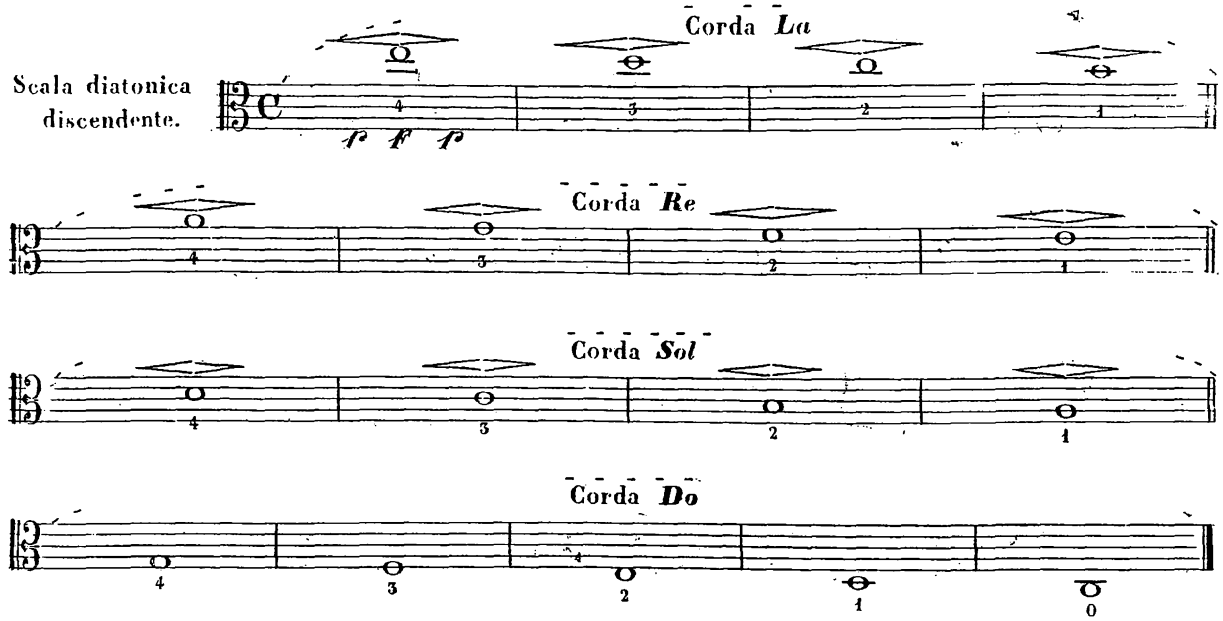
Per ultimo voglio rammentare che, *essendo lo Stramento e l'Arco i due mezzi che deggion da noi essere impiegati onde ottenere quel felice resultato, scopo dei nostri studj,* cioè quello *di eseguir bene e con buon effetto della buona e bella musica;* noi potremo arrivare alla meta dei nostri desiderj con minori difficoltà, se *queste due macchinette* saranno tenute fra loro *più unite che sarà possibile.*

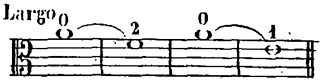
ESERCIZIO PRELIMINARE ALLE POSIZIONI.

Ogni nota deve essere eseguita in una arcata grandiosa e ben distinta, facendo una piccola pausa prima di cambiar l'arco, per abituarsi ad attaccarlo con nettezza: e ciascheduna nota deve avere la gradazione di forza che trovasi indicata alla prima della scala seguente.

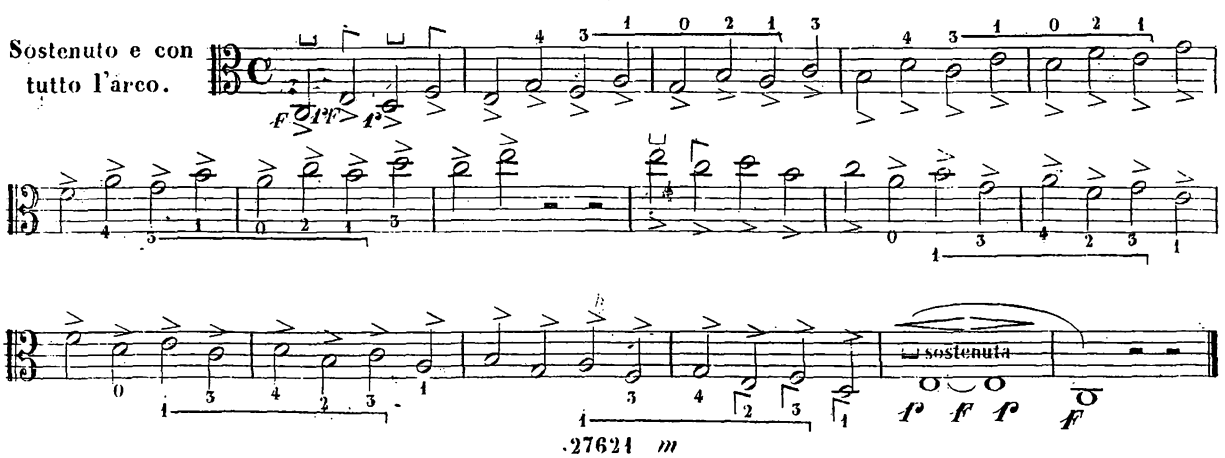


Nell'eseguire questa Scala ascendente, si faccia bene attenzione acciò il quarto dito non si ripieghi, ma bensì resti sopra alla tastiera, inclinato verso le corde, e pronto sempre a modificarle.

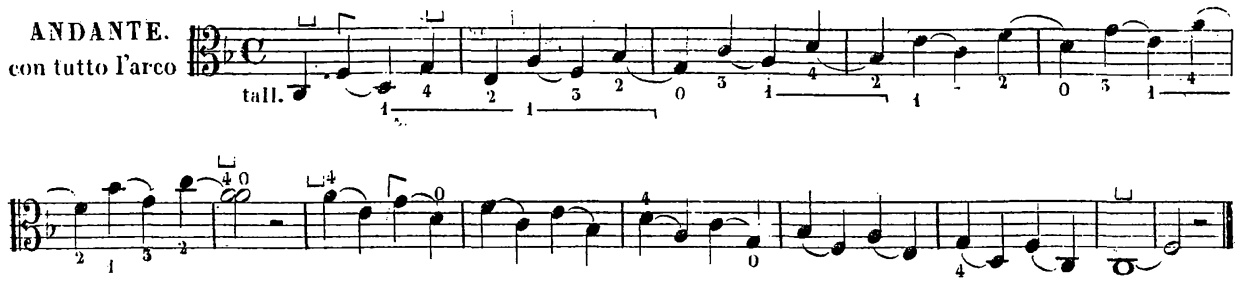


Quando s'incontrerà una nota della medesima denominazione segnata così $\overset{4}{\circ}\overset{0}{\circ}$ $\overset{4}{\bullet}\overset{0}{\bullet}$, significa eseguire la metà del valore della nota istessa col quarto dito, l'altra metà con l'avvuoto; e ciò si usa specialmente nei movimenti lenti, per togliere alla nota istessa quell' effetto poco omogeneo che ha sempre la *corda vuota,* se il valore è prolungato. Così, gli avvuoti che discendono si deggion fare sempre col quarto dito, per l'unità della voce, giacchè il passaggio, per esempio, dal *La* al *Sol* ero dal *La* al *Fa,* o dal *La* al *Mi*  eseguiti con *l'avvuoto,* hanno l'espressione del *miagolio del gatto,* piuttostochè assomigliare ad *una bella portata di voce umana.* Se mai si trattasse di un movimento rapido, ove quel cattivo effetto si perde, ed anzi in qualche caso può facilitarne l'esecuzione, e renderlo più brillante, allora si marca *lo zero* sull'avvuoto che discende, come trovasi qualche volta negli studj per violino di P. Rode.

INTERVALLI DI TERZA.

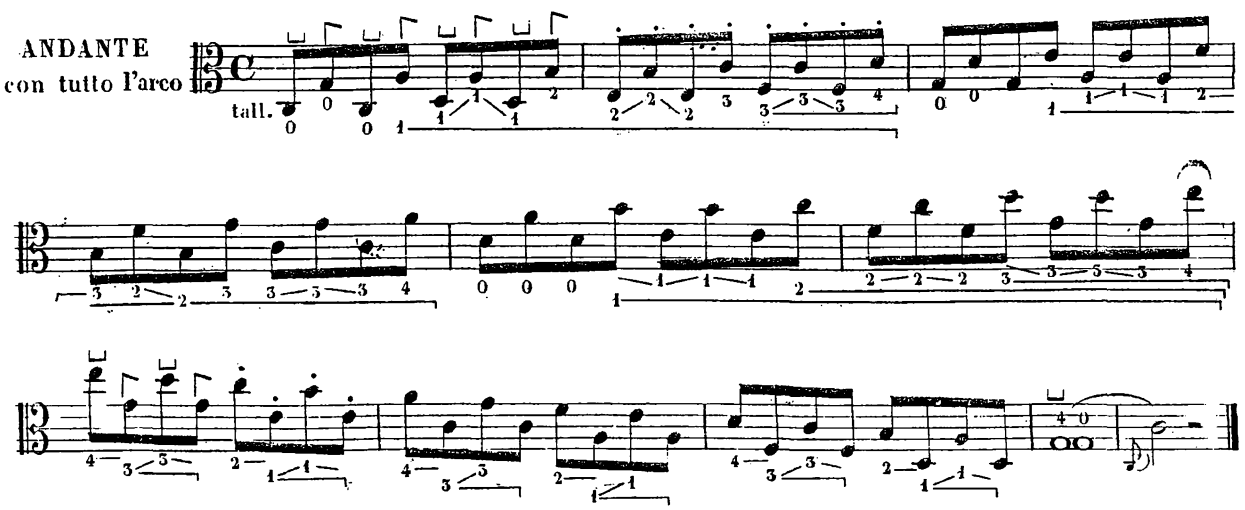


INTERVALLI DI QUARTA.

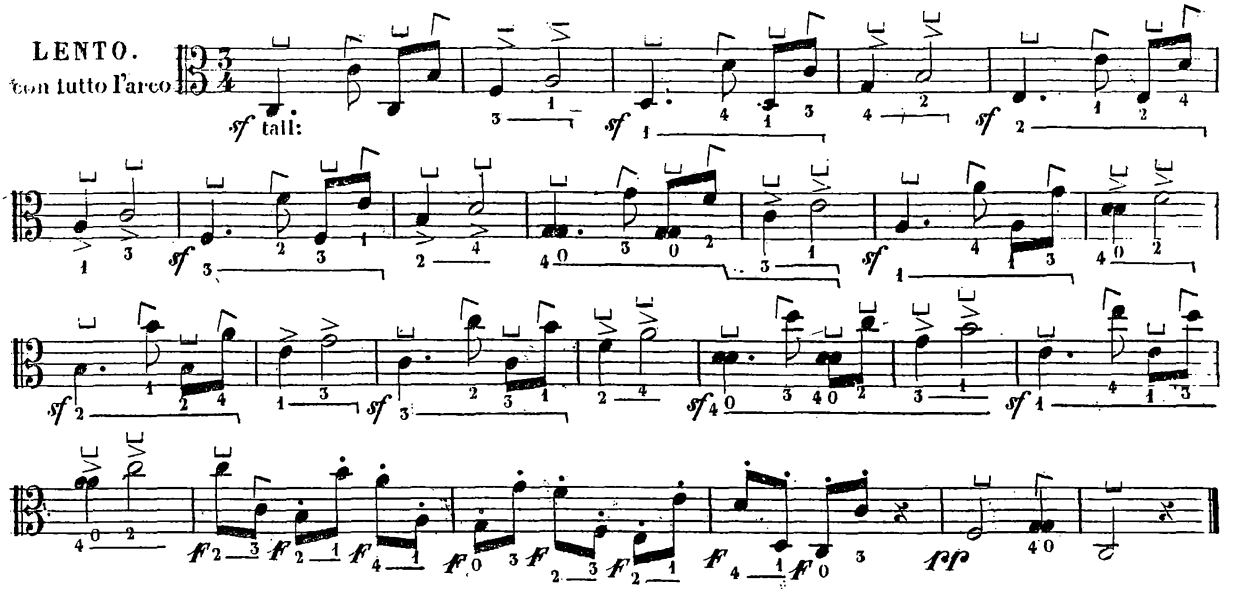


Quando si è nel caso di riprender l'arco, sia in tirare, sia levare, bisogna far conoscere *che è per propria volontà, o per maggiore espressione nell'accentare una frase che si riprende.* A chi non è bene esperto ne' diversi colpi d'arco e nelle risorse che si hanno, onde rimetterlo *o in levare, o in discendere, senza riprender l'arcata,* accade talvolta di mancare un passaggio, per non aver preveduta l'arcata medesima che in un punto determinato si era stabilita, in levare, o in discendere. Dell'Arco, bisogna che il suonatore ne sia padrone, come lo della sua spada il bravo spadaccino. Se tu *manchi una parata,* se *non conduci bene una cavazione,* se tu *ti lasci scoperto;* l'avversario ne profitta, e ti stende morto. Nel nostro caso non muore fisicamente: ma un passaggio mancato, o male eseguito, ti toglie l'approvazione di chi ti ascolta; e un silenzio profondo, in vece di un applauso clamoroso, ti ghiaccia l'anima, poco meno di una stoccata nel cuore.

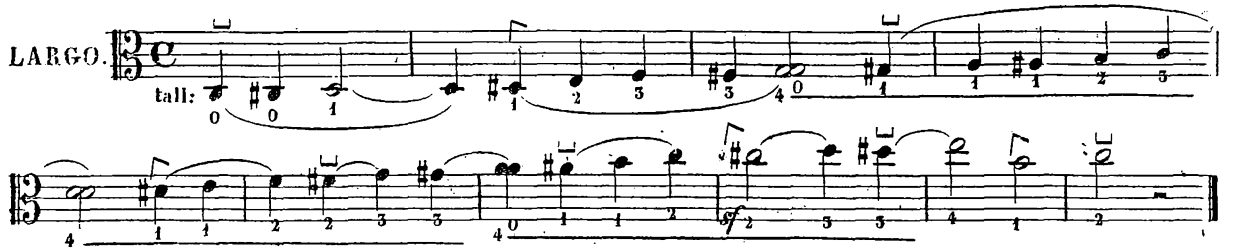
INTERVALLI DI QUINTA E SESTA.



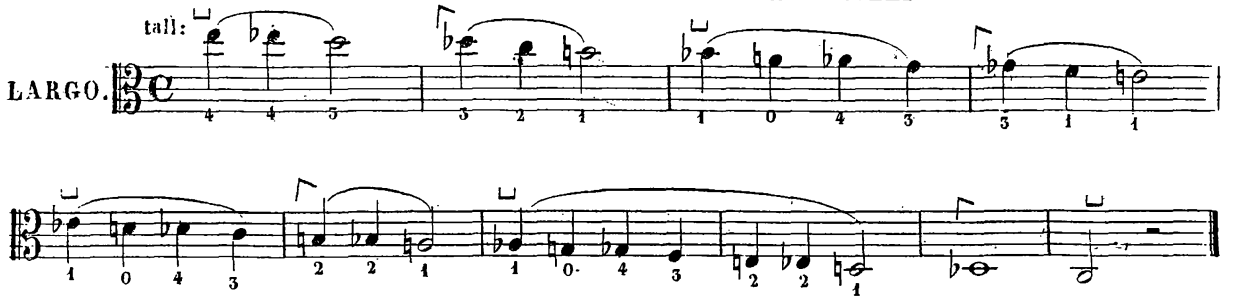
INTERVALLI COMPOSTI *DI OTTAVA, DI SETTIMA E DI TERZA.*



SCALA ASCENDENTE CROMATICA PER DIESIS.



SCALA DISCENDENTE CROMATICA PER BEMOLLI.

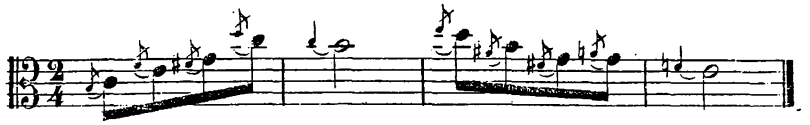


Queste due Scale si eseguiranno impiegando tutto l'arco; sostenendolo bene; ed osservando di impiegarne in ciascheduna nota quella porzione che le si conviene, a seconda del suo valore.

Prima di incominciare lo studio sulle diverse posizioni, sarà opportuno, mi pare, di esporre qualche esempio relativo alle note di abbellimento; come dell'*appoggiature*, dei *gruppetti*, o *mordenti*, del *trillo*, ecc.; acciò, incontrando lo studioso certi segni di convenzione con i quali si suol marcare talvolta questi abbellimenti, sappia come si deggiono interpretare.

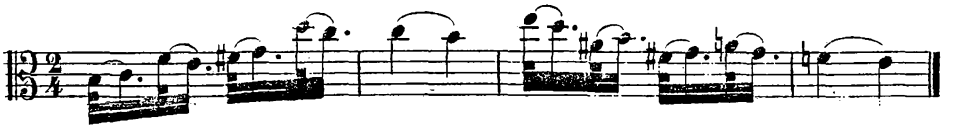
DELL' APPOGGIATURA.

L'*appoggiatura* è una nota che pone di grado congiunto e per ornamento ad un' altra nota essa può aver luogo o *al disotto*, o *al disopra* della nota che si vuole ornare.

1.° Esempio. 

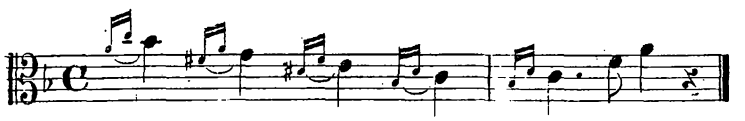
L'appoggiatura ha generalmente la metà del valore della nota sulla quale posta.

Ecco come bisogna leggere la frase che si è data in esempio.

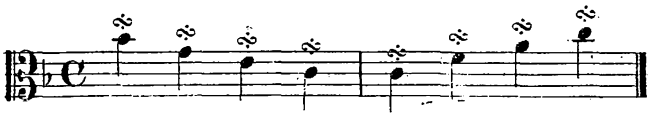
L' istesso Esempio. 

Il compositore di musica può segnare le appoggiature, *colle piccole note*, come nel primo Esempio, o nel modo che si è dimostrato la seconda volta.

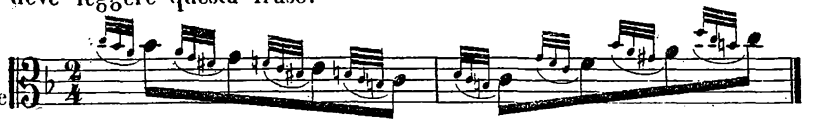
Una nota può avere ancora due note di abbellimento, o appoggiature, cioè una *al disotto*, *al disopra*, nella maniera seguente:

Esempio. 

Vi sono inoltre certi *abbellimenti* o *note di gusto* che si chiamano *gruppetti* o *mordenti*, i quali segnano nella maniera seguente:

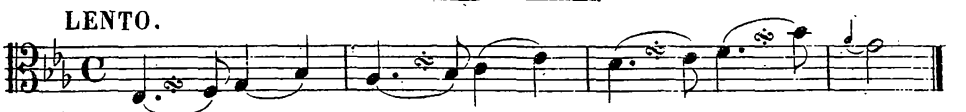
2.° Esempio. 

Ecco come si deve leggere questa frase:

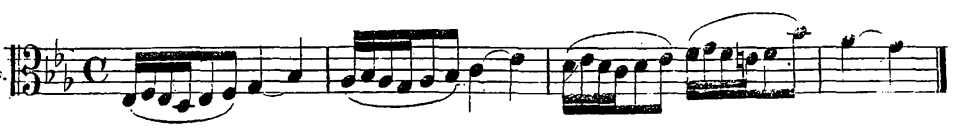
L'istesso Esempio in un tempo celere 

L' istesso Esempio in un movimento più lento.

LENTO.

3.° Esempio. 

Questa frase si deve leggere come segue, in qualunque movimento:

L' istesso Esempio. 

DEL TRILLO.

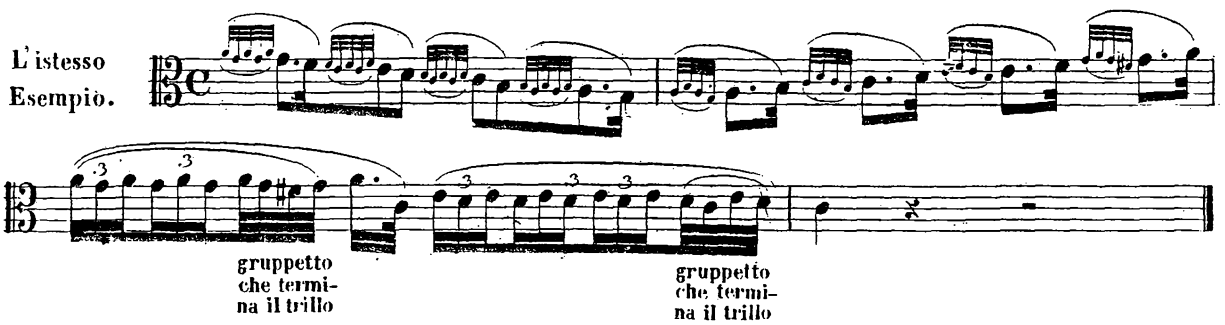
Il ***Trillo*** è una ***reiterata appoggiatura***, che fa ad una nota qualunque.

Se il Trillo vien posto sopra una nota di qualche valore, allora richiede di esser terminato ***in un gruppetto*** di due o tre note:

4.° Esempio.

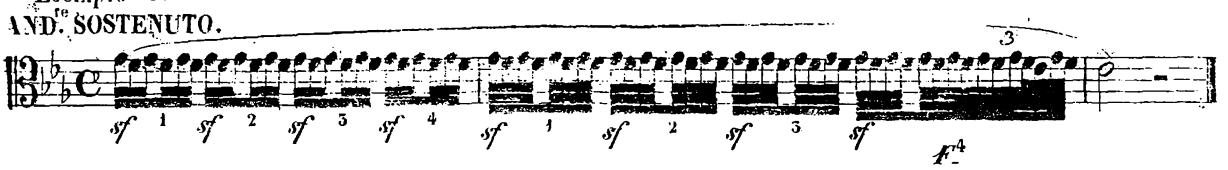
Gli ultimi due trilli, della penultima battuta, richiedono un gruppetto che li termini. Questa frase dell' Esempio N.° 4. deve essere eseguita come appresso.

L' istesso Esempio.

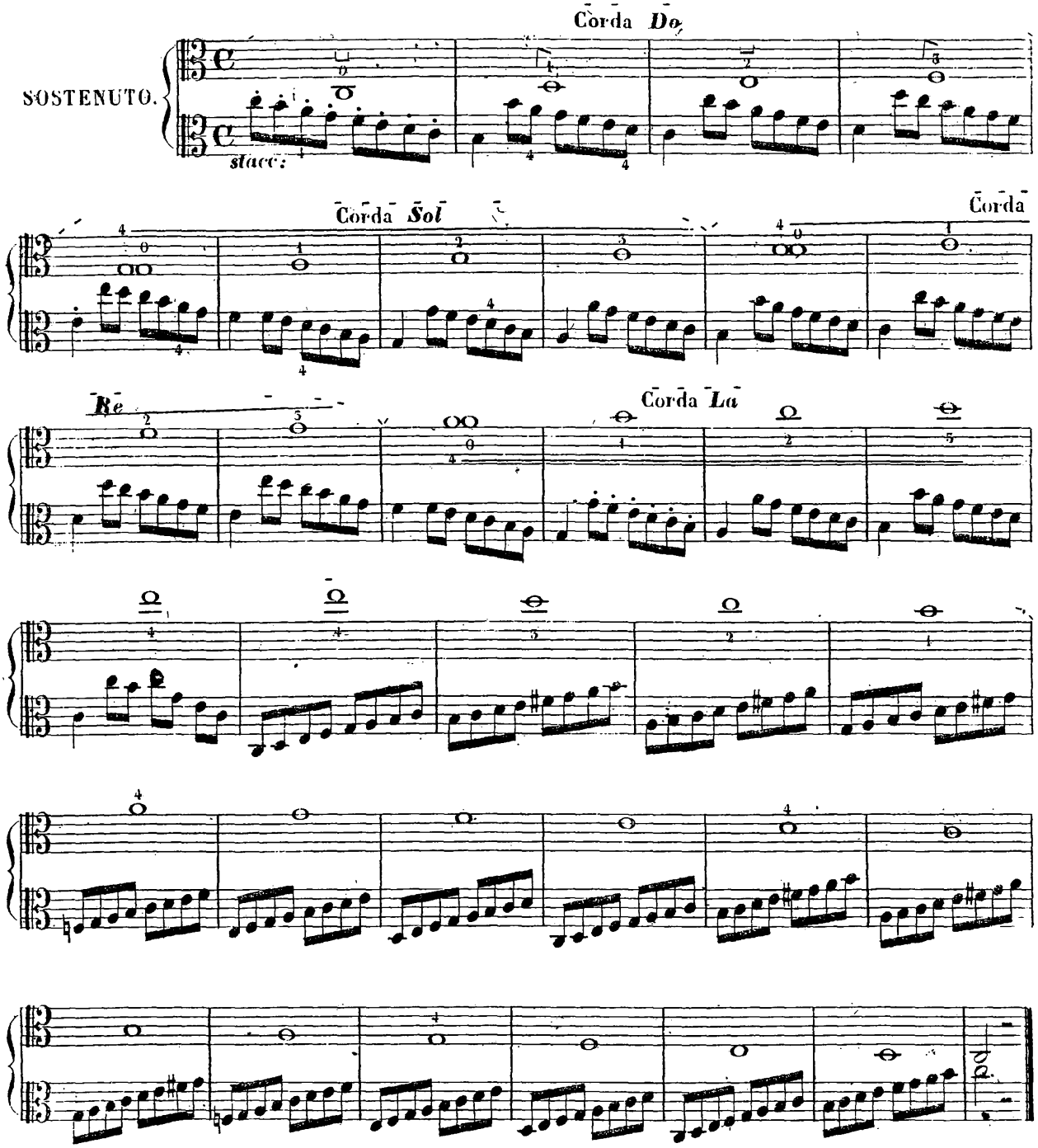


Essendo il Trillo un' appoggiatura che si fa ad una nota, la quale vien ripetuta a seconda del valore della nota medesima, le si darà il movimento coerente a quello della composizione che si eseguisce. Un ***Adagio***, un ***Largo***, e tutti i movimenti lenti deggiono per conseguenza aver de' trilli più lentamente eseguiti; soltanto si può rinforzare ed accelerare verso il suo termine, se egli è di qualche durata.

Esempio 5.°
AND.te SOSTENUTO.



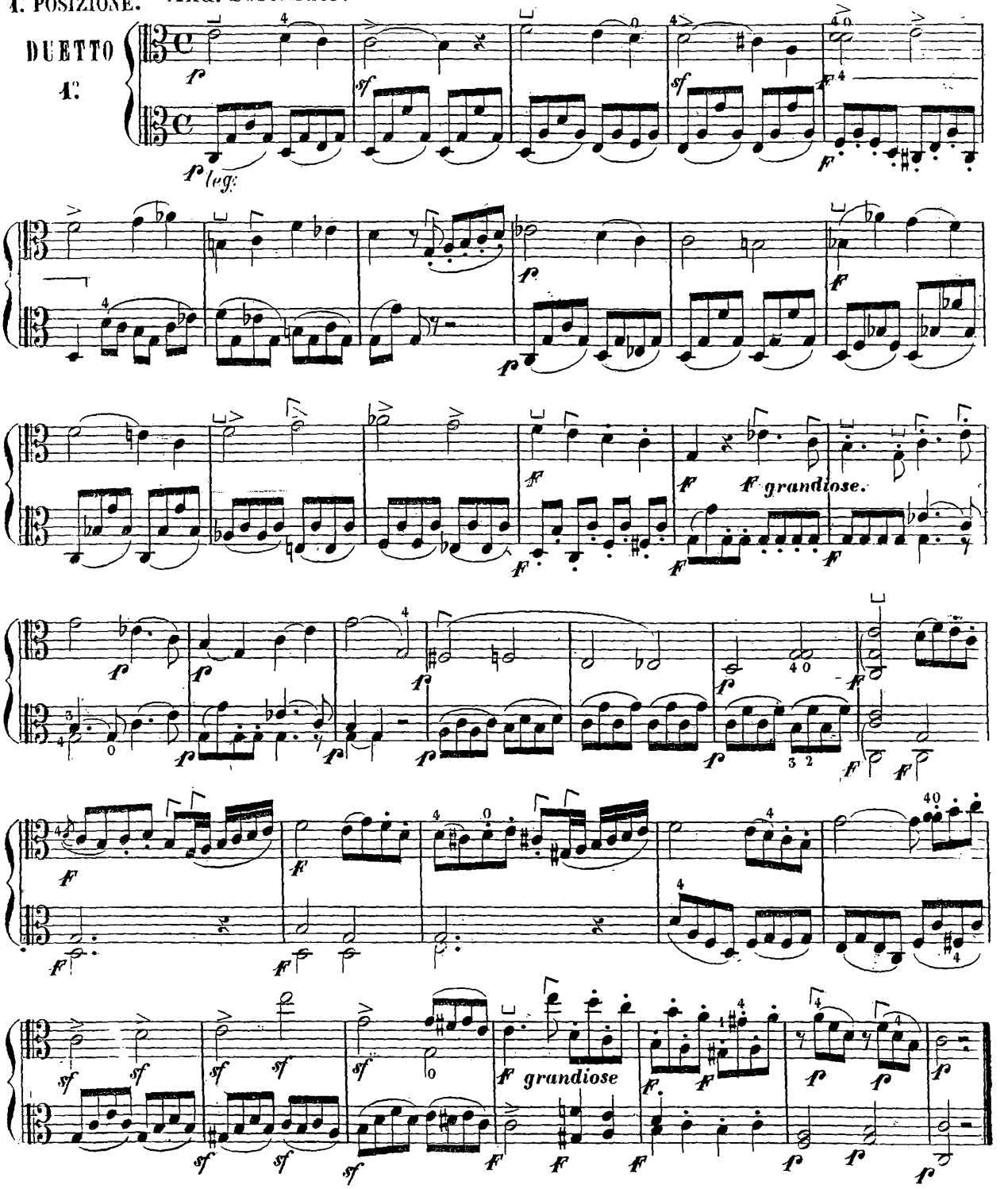
In un movimento ***Presto*** bisognerebbe accrescere il valore delle note che compongono la battuta e per conseguenza diminuirne la quantità, facendo ***crome*** le ***semicrome*** ecc.; ma in tutti i casi, il trillo, o lungo o breve che sia, ***deve esser sempre misurato con la mente di chi lo eseguisce***, immaginandoselo come se realmente fosse scritto distesamente con le note tutte decifrate; altrimenti questo genere di abbellimento, che, non abusandone, produce un ***bell' effetto***, riescirebbe confuso e di ***effetto non buono***.

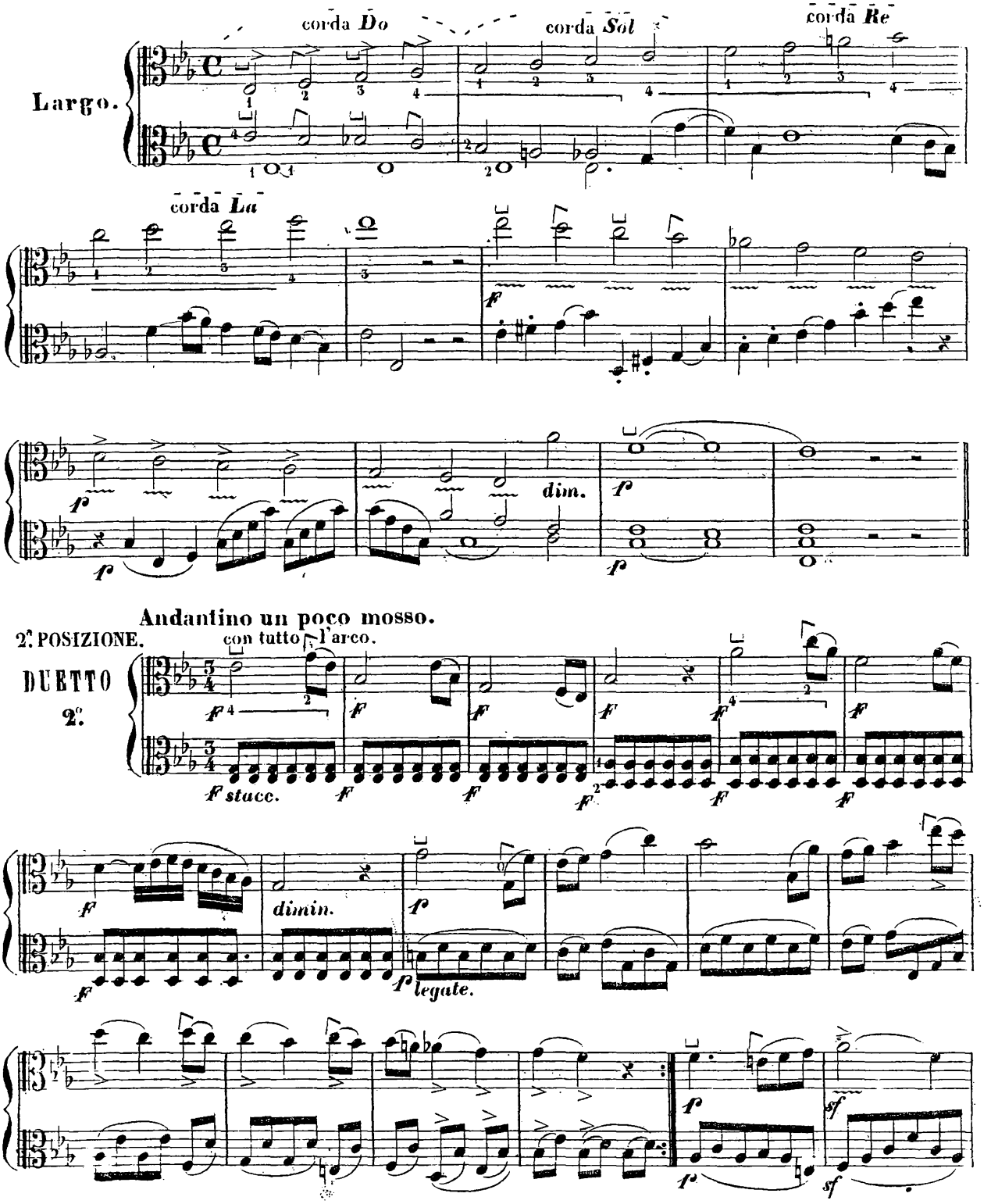


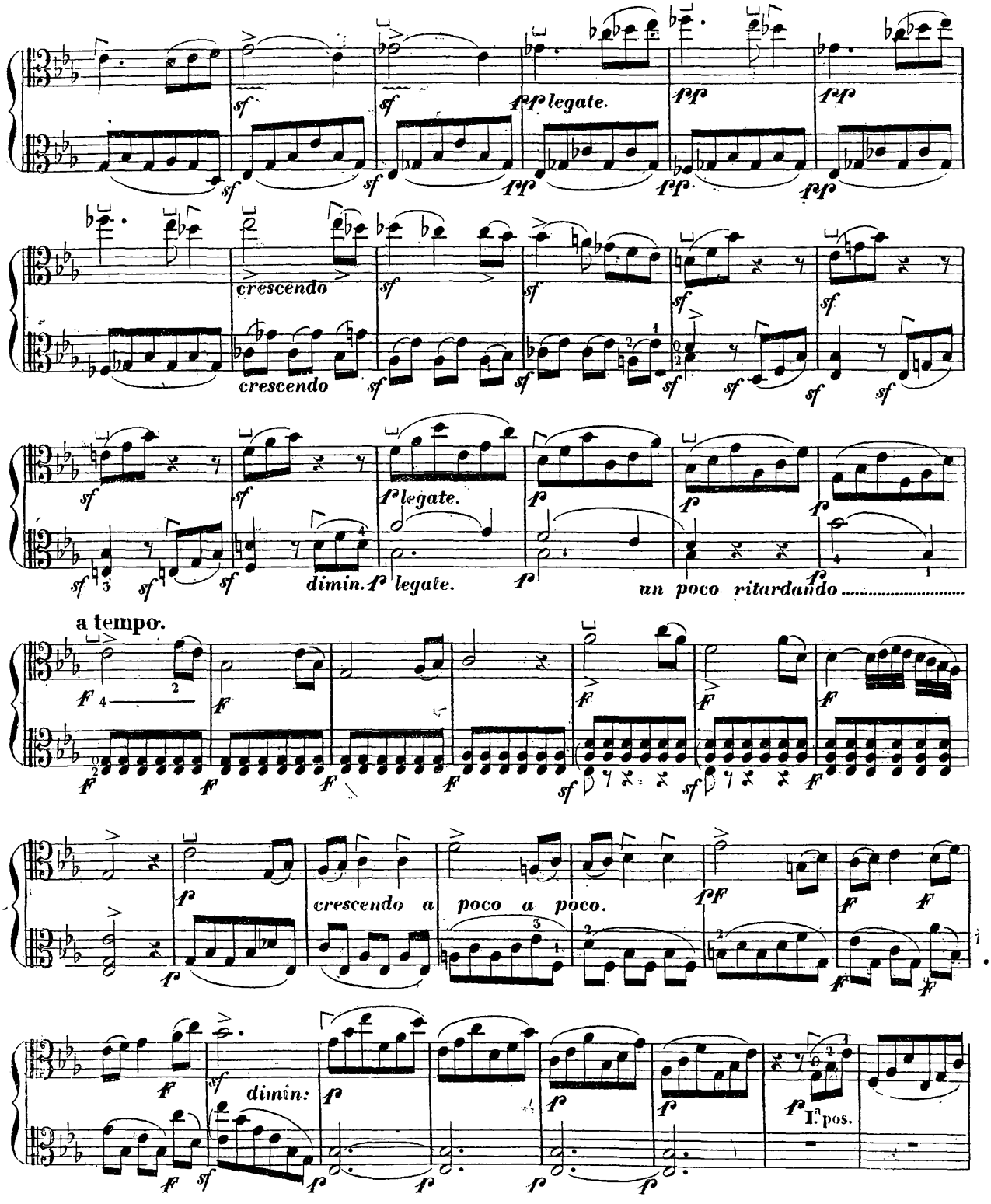
NB. Quando si trova un segno così ~~~ sopra o sotto una nota, quello vuole indicare di dare alla nota stessa una tal vibrazione col mezzo del dito, il quale ben calcato sulla corda, fa una piccola ondulazione, precisamente nel modo che accenna il segno medesimo ~~~ e della quale non bisogna abusare, onde non diventi caricatura.

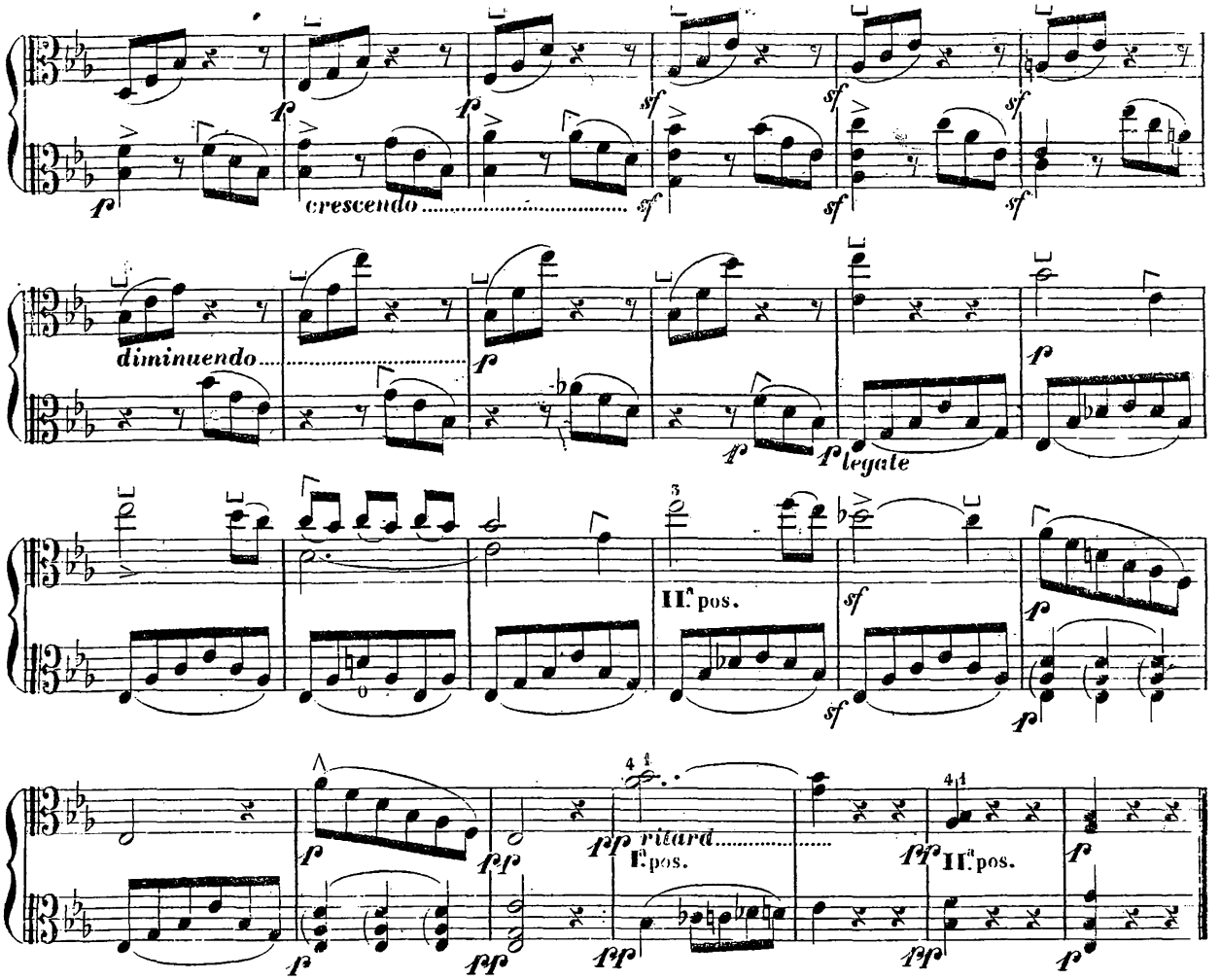
4ª POSIZIONE. And.te Sostenuto.

DUETTO 4.

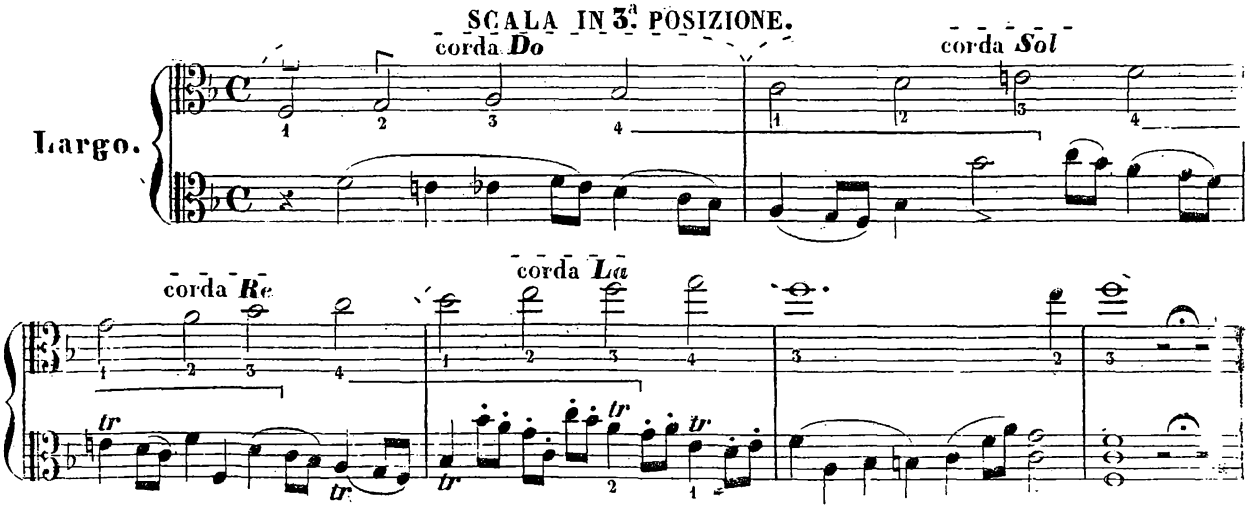


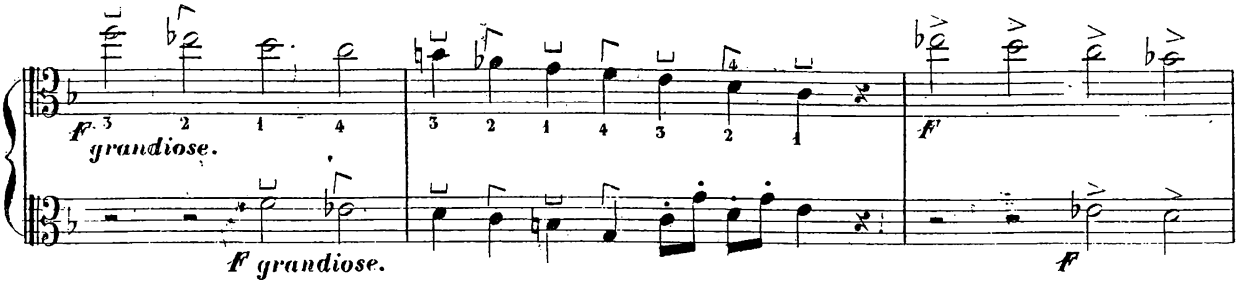

corda Do
corda Sol
corda Re
Largo.
corda La
dim.
Andantino un poco mosso.
2ª POSIZIONE.
con tutto l'arco.
DUETTO
2°.
stacc.
dimin.
legate.

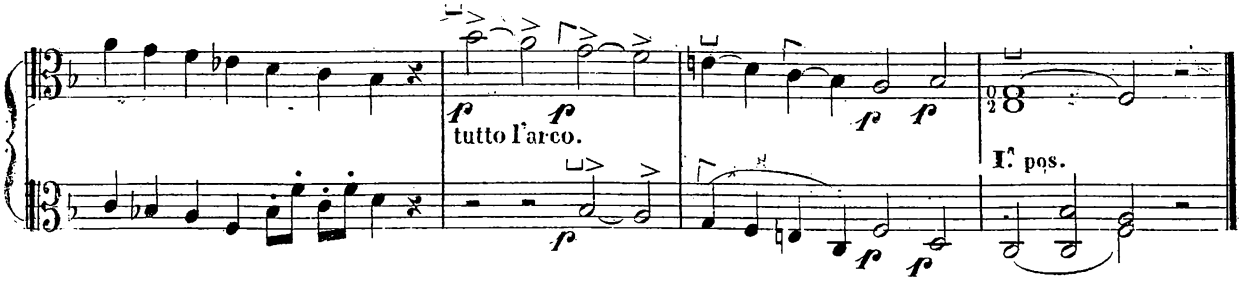

pp legate.
crescendo
crescendo
p legate.
dimin. p legate.
un poco ritardando
a tempo.
crescendo a poco a poco.
dimin:
I.a pos.



SCALA IN 3.ª POSIZIONE.





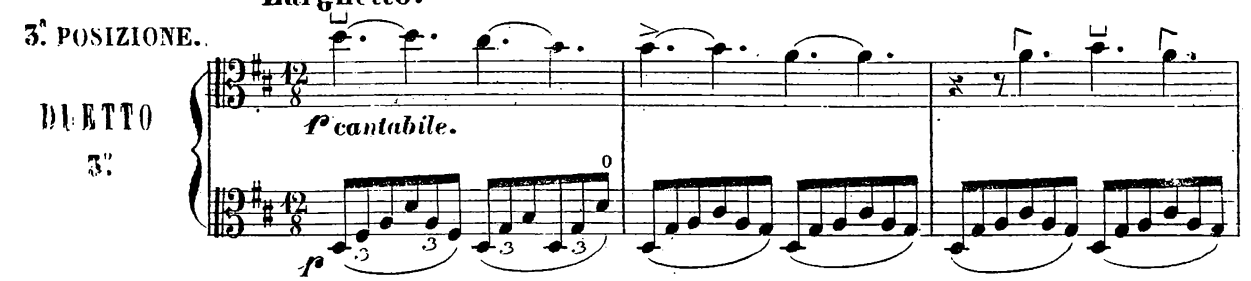


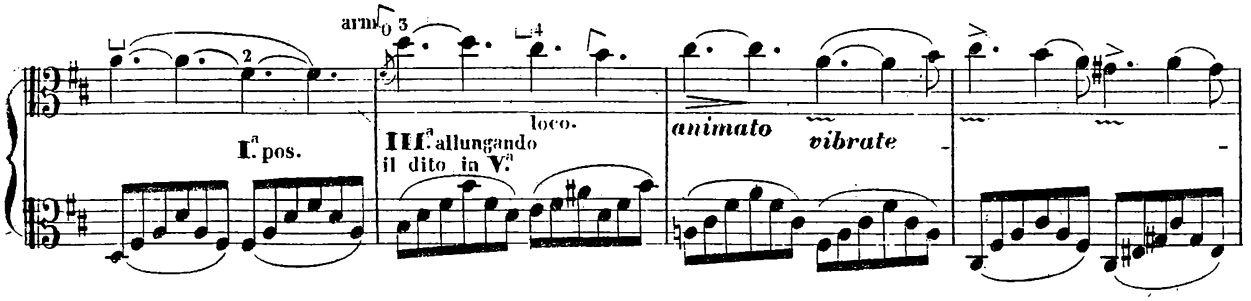
Larghetto.

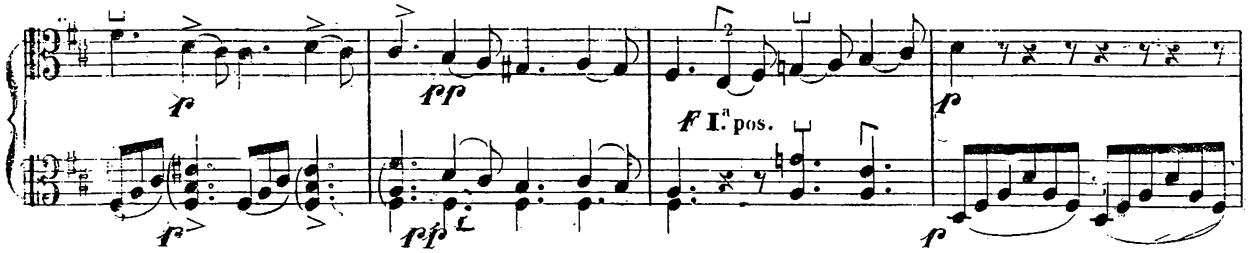
3ª POSIZIONE.

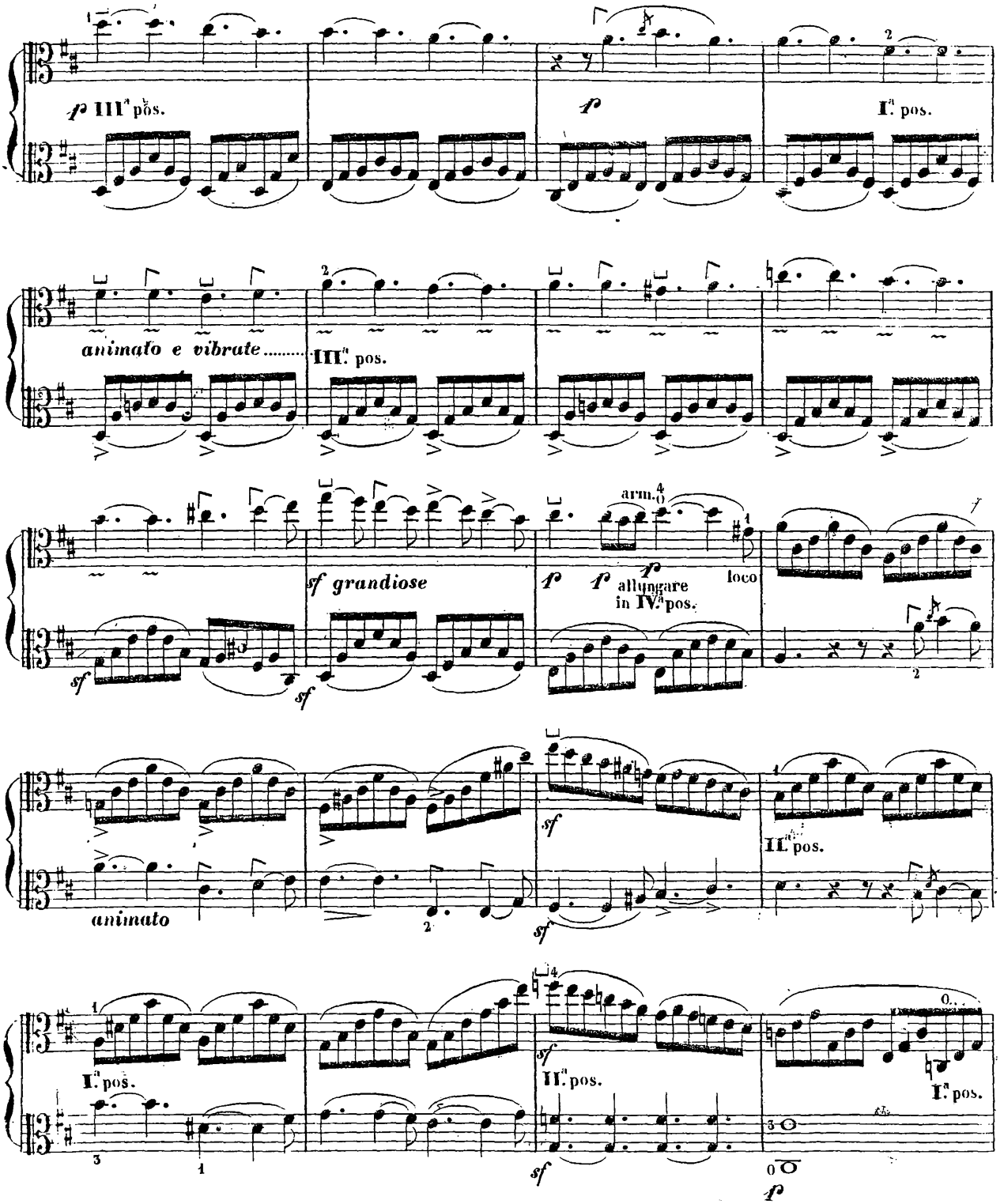
DUETTO

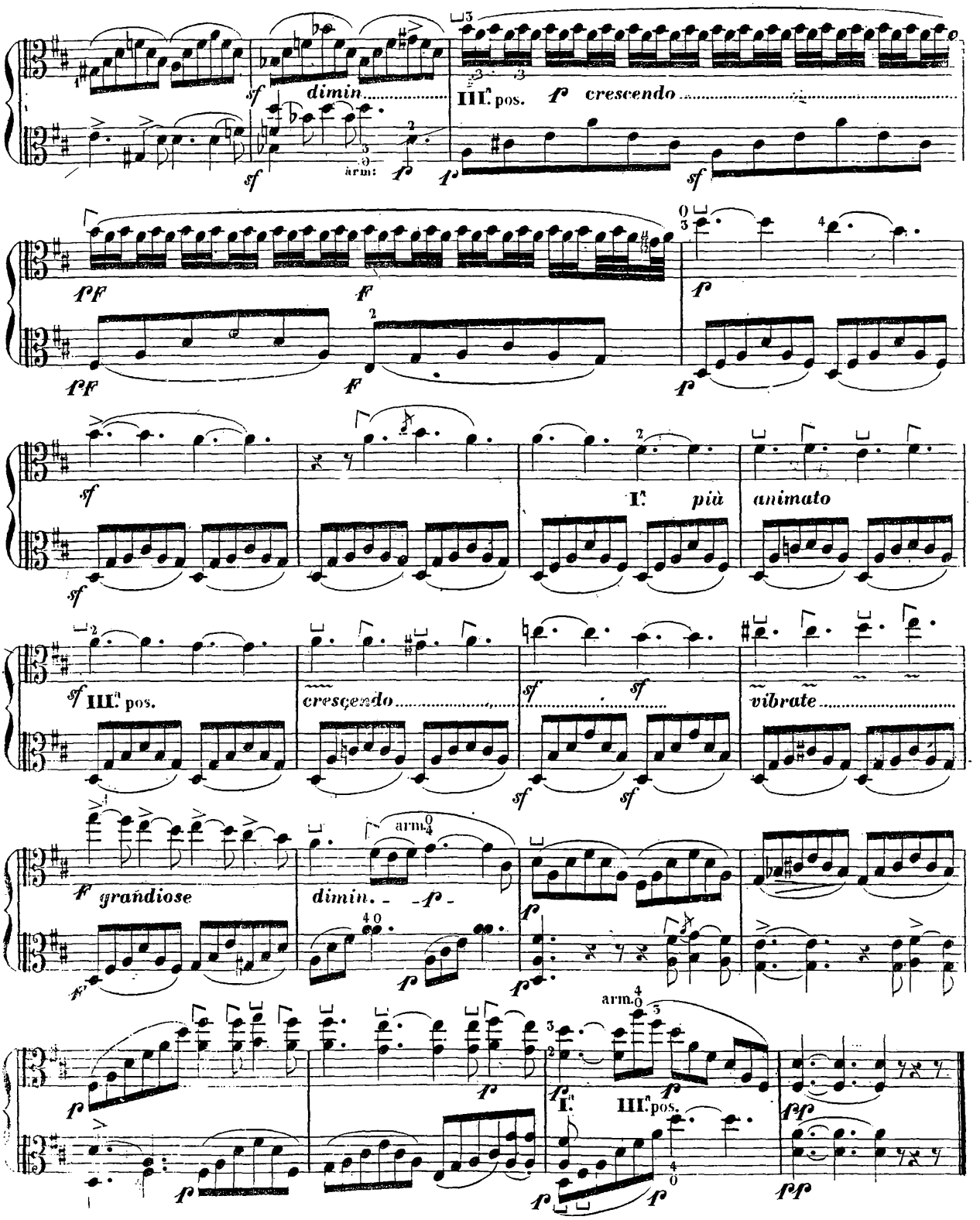
3ª



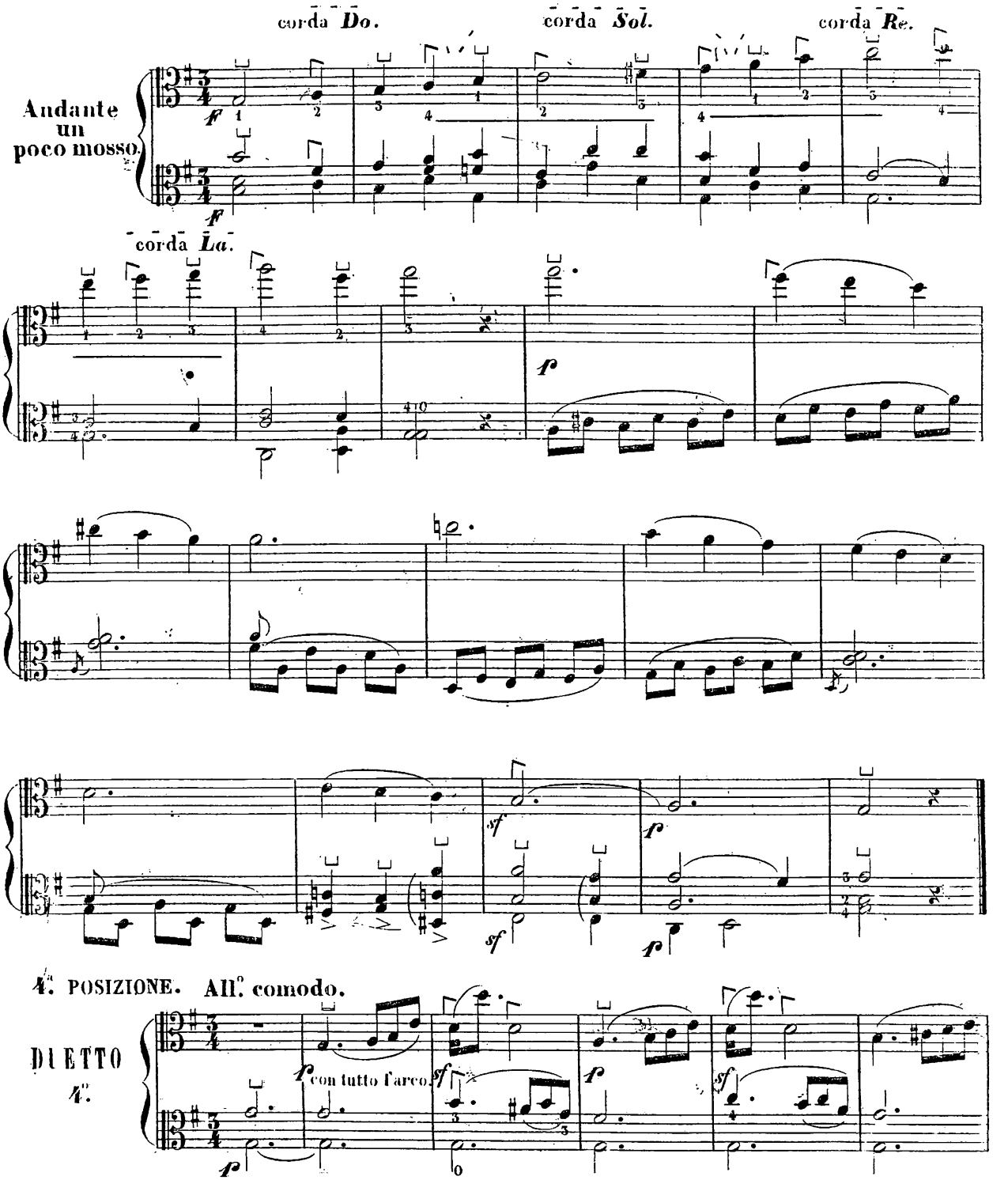




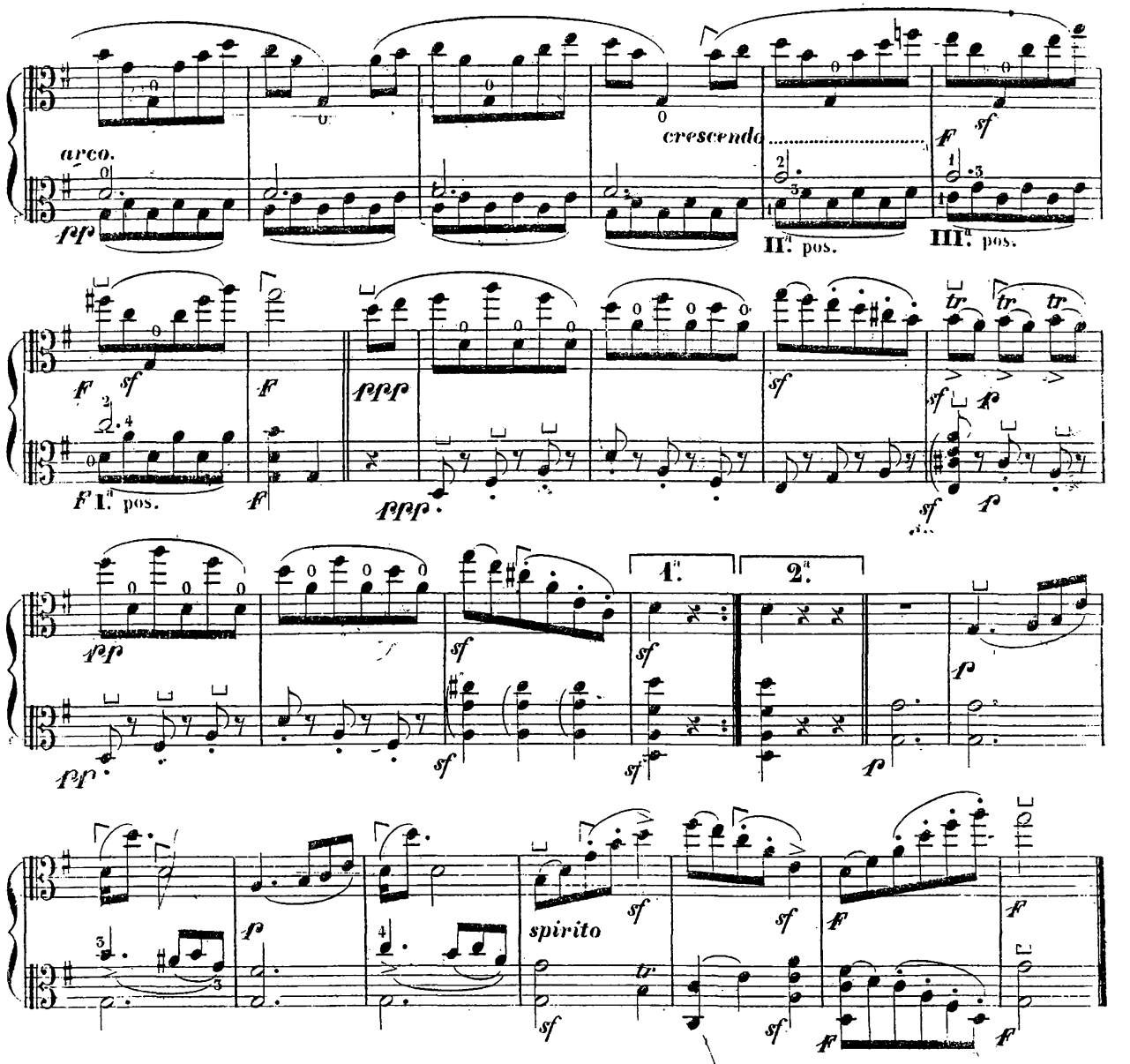

p III.a pos.
p
I.a pos.
animato e vibrate.....
III.a pos.
sf grandiose
arm.
p
f allungare
in IV.a pos.
loco
animato
II.a pos.
I.a pos.
II.a pos.
I.a pos.


dimin.
III.a pos.
crescendo
arm:
I.a
più
animato
III.a pos.
crescendo
vibrate
grandiose
dimin.
arm.
I.a
III.a pos.

SCALA IN 4ª. POSIZIONE.

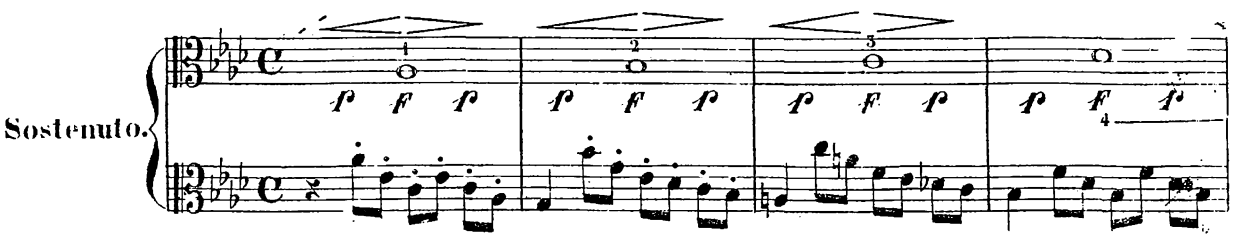


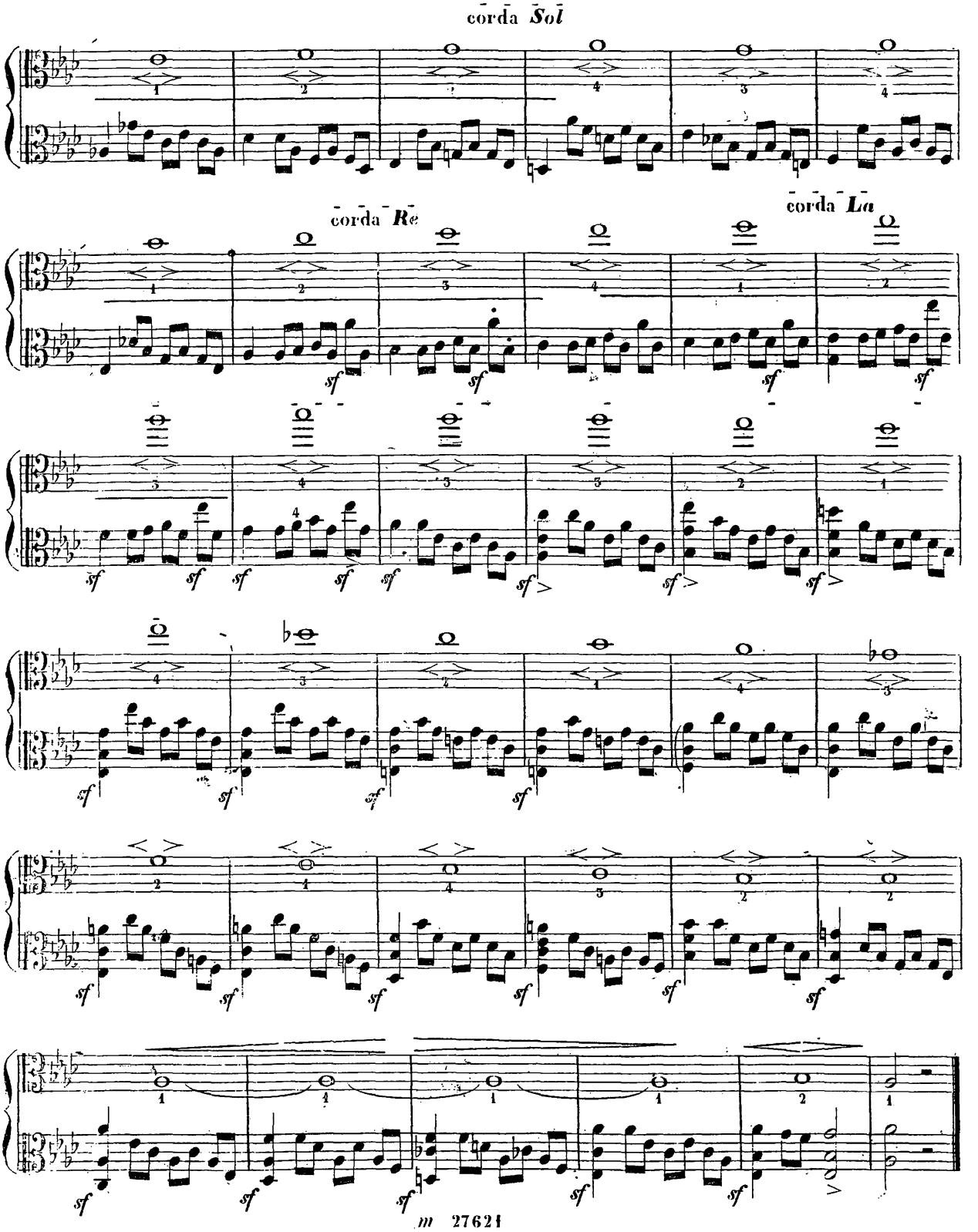
cres
rest in pos.
tr
cres
bene uniti.
1.a
2.a
tutto l'arco.
pizzicato.



SCALA IN 5.ª POSIZIONE.

corda *Do*




corda Sol
corda Re
corda La

5ª POSIZIONE.

DUETTO

5ª

All.º Moderato.

Fugato. *il soggetto ben marcato.*

la risposta ben marcata.

III.ª po

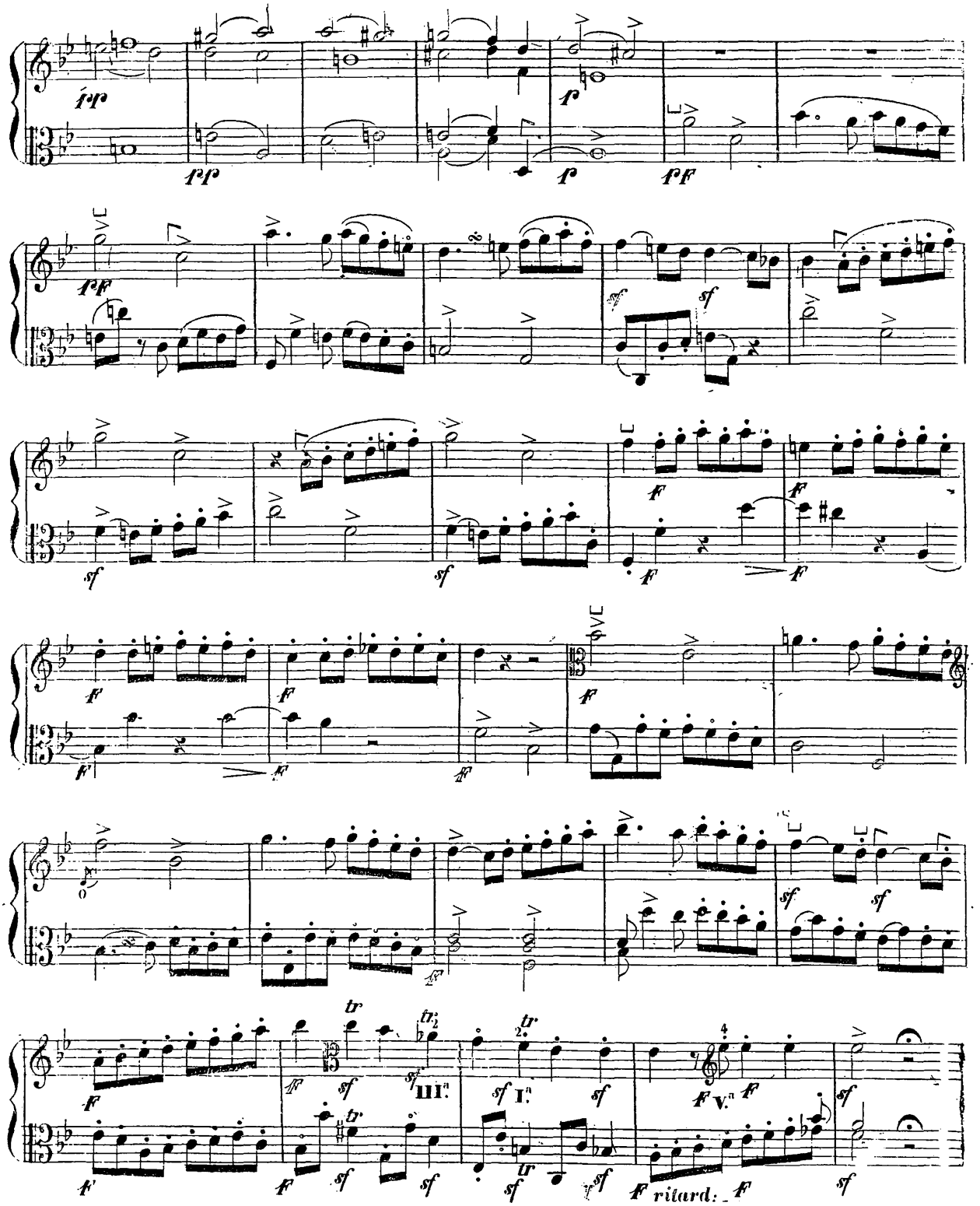
V.ª pos.

III.ª

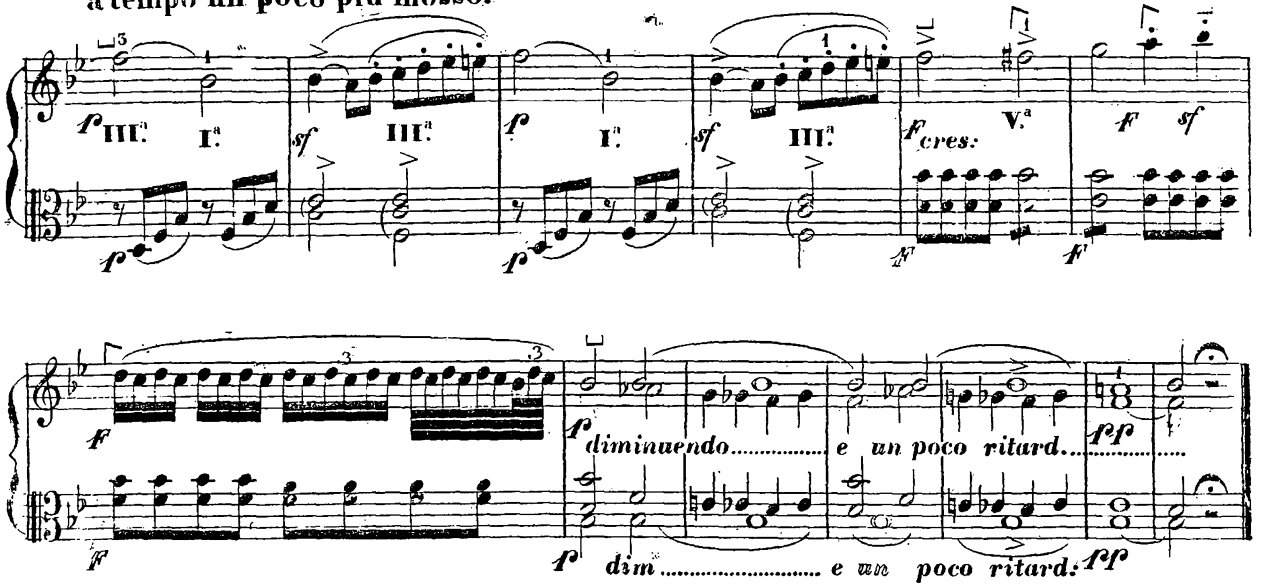
fp

fp

V.ª


III.
I.
V.
ritard.

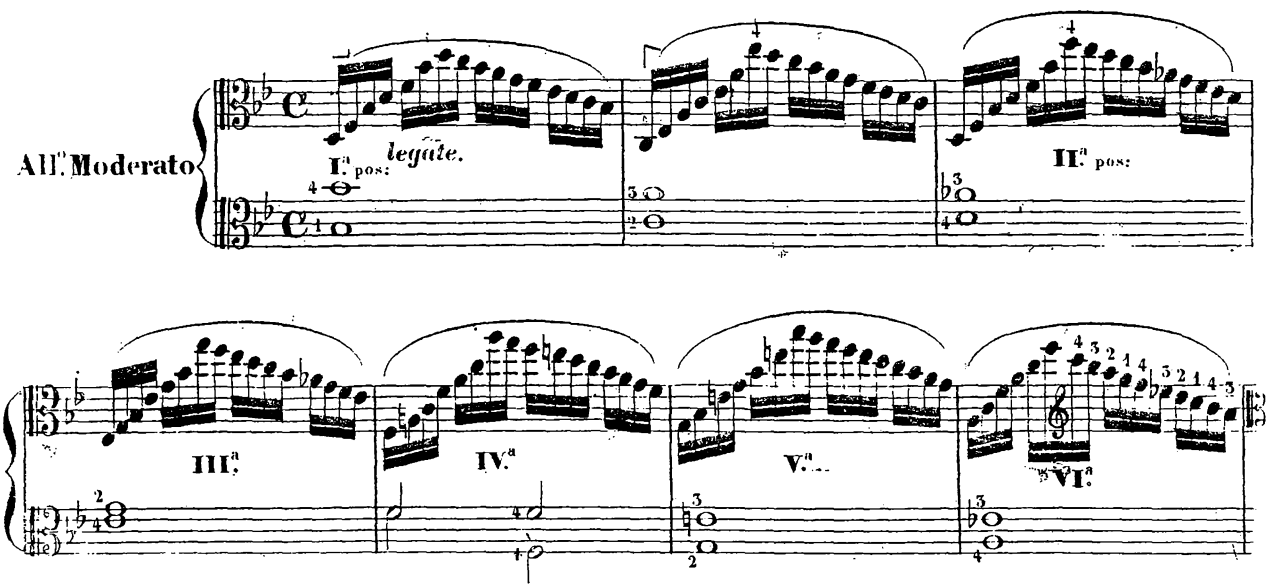
a tempo un poco più mosso.

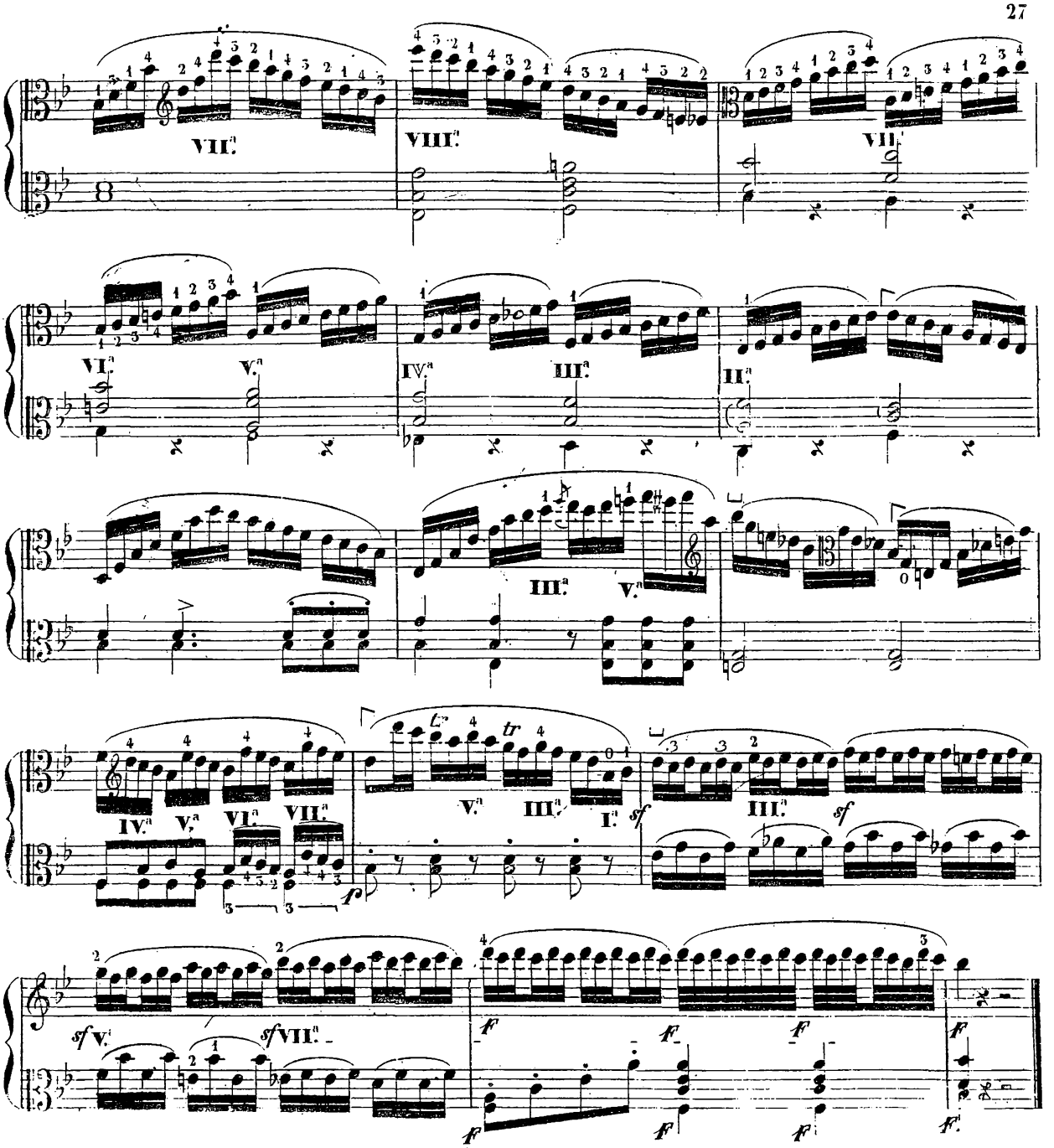


I Trilli che servono di cadenza per terminare un periodo musicale, specialmente se è un periodo finale, sarà bene che sieno fatti ***con l'arco in levare,*** acciò l'ultima nota che forma la cadenza medesima sia eseguita naturalmente ***con l'arco in tirare.***

Riepilogo di tutte le posizioni antecedenti, toccando di più la 6.ª, la 7.ª e l'8.ª posizione.

Esercizio in forma di Preludio.





NB. Dopo che lo studioso avrà imparato bene la parte superiore delle cinque Scale, coi rispettivi Duetti nelle prime cinque posizioni, nonchè quest'ultimo Esercizio, sarà assai profittevole se il maestro lo eserciterà ancora ad eseguire quella di accompagnamento. L'*Alto-Viola* essendo il più delle volte destinato ad accompagnare, bisogna che colui che studia questo strumento si abitui per tempo all'intelligenza che richiede questa specie di esecuzione. A tale effetto ho poste delle segnature ben anche nella detta parte, le quali potevano essere tralasciate, senza la circostanza di doverla quindi eseguire lo Scuolare.

FINE DELLA PARTE

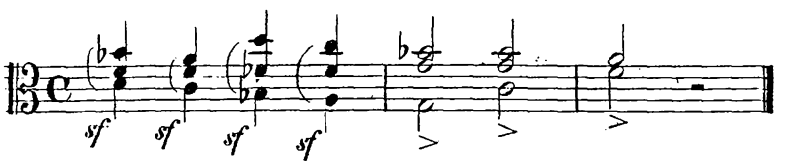
PARTE SECONDA

L' Alto-Viola è suscettibile di eseguire non solo delle melodie, ma benanche delle armonie, composte di due, tre, e quattro parti. Ora, ognun sa che, per rendersi ragione di una successione di accordi, come pure di un solo accordo, si ferma la nostra attenzione in primo luogo sulla nota più bassa dell'armonia; tantochè, in alcune composizioni si trova questa nota solamente decifrata, con sopra apposti dei numeri, che indicano i diversi intervalli con i quali s'intende armonizzare la nota medesima.

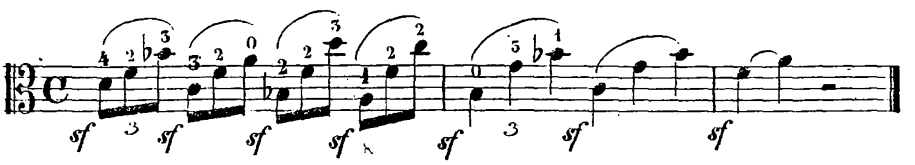
Con questo istesso sistema, ***di attenzione primaria alla nota più bassa,*** si dovranno accuratamente studiare nell' atto pratico le doppie e triple corde, ponendo sempre, prima di ogni altro, il dito che deve eseguire la nota più bassa, e quindi le altre, a seconda della loro disposizione. Dietro reiterata esperienza di successi soddisfacentissimi, raccomando questo sistema di studio per le doppie e triple corde.

Avvegnachè in questa seconda e terza parte della presente operetta s' incontreranno anche intiere frasi nel genere che all'armonia più propriamente appartengono sia in ***accordi simultanei*** (che i Francesi chiamano ***plaqués***) sia in ***accordi spezzati,*** o ***arpeggiati;*** credo cosa non inutile dare ora qualche esempio del modo pratico di applicarsi allo studio delle doppie corde, come pure di far precedere un Esercizio di doppia e tripla corda ai sei studj caratteristici, accennati nella prefazione.

Esempio 1.°



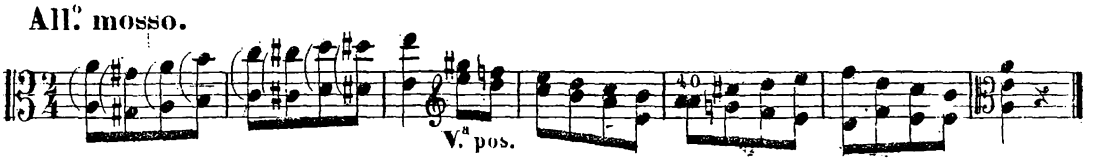
Ecco come bisogna porre le dita sulle corde per istudiare questa frase.



Qualunque sia il movimento col quale dovranno eseguirsi le doppie - triple corde, sempre il dito che deve eseguire la nota più bassa dell' accordo dovrà situarsi il primo, procurando che quella nota che deve dare il carattere all' accordo medesimo sia perfetta e ben marcata.

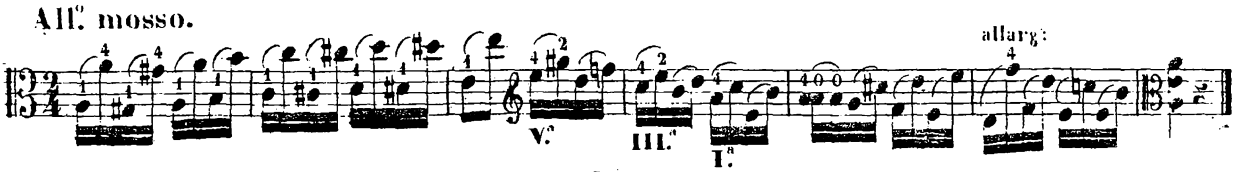
Esempio 2.°

All.° mosso.



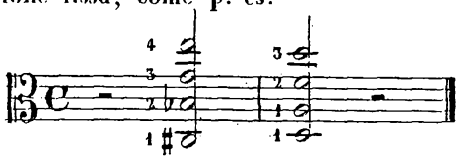
Ecco come deve essere studiato questo periodo.

All.° mosso.



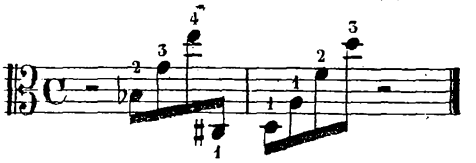
Una sola eccezione può aver luogo a questa regola, ed è nel caso che in un accordo siavi la nota del ba fuori della posizione fissa, come p. es:

Esempio 3.°



nel primo accordo di 7.ª diminuita, il ***Do*** ♯ bisogna eseguirlo in mezza posizione, mentre il ***Si*** ♭, il ***Sol*** il ***Mi*** si fanno in prima posizione. Ora, se si pone per il primo il dito indice per fare il ***Do*** ♯, le altre dita vengono facilmente fuori di posizione, trasportate indietro dall'indice medesimo, e ricalanti. Per eseguire quel primo accordo con sicurezza d'intuonazione si pongano le dita come segue

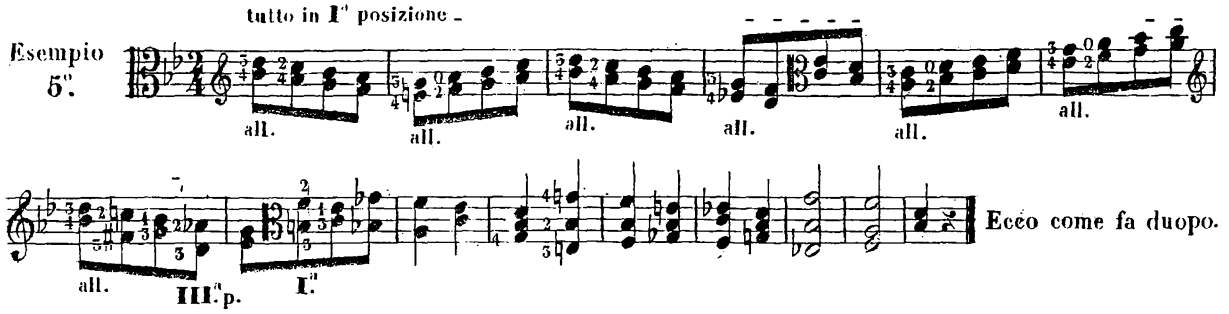
Esempio 4.°



ciò che con l'esercizio si arriverà a fare con tanta celerità, che al momento di dovere eseguire quell'accordo, sia pure il movimento rapidissimo, il primo dito sarà già in ordine per far sentire il suo ***Do*** ♯ per prima nota dell'accordo, e le altre dita saranno alla distanza necessaria da quello, per intuonare perfettamente le note che gli competono.

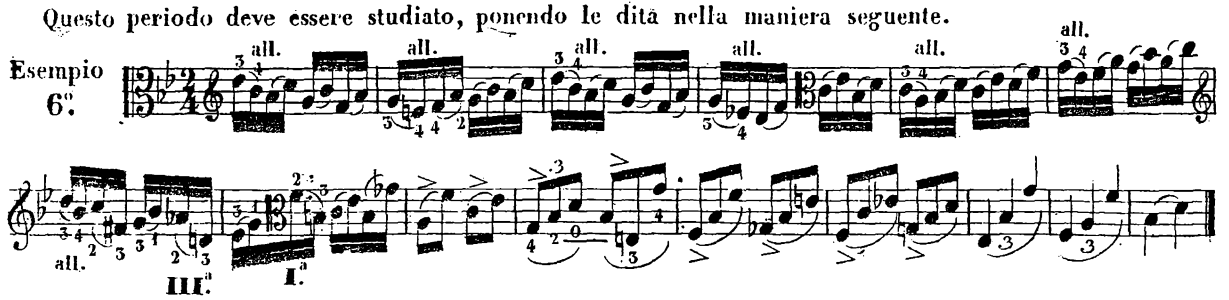
Così pure negli accordi di 5.ª diminuita, o in un passaggio di terze, nel quale non si voglia mutar posizione, avrà luogo la medesima eccezione. (*)

Esempio 5.°



Questo periodo deve essere studiato, ponendo le dita nella maniera seguente.

Esempio 6.°

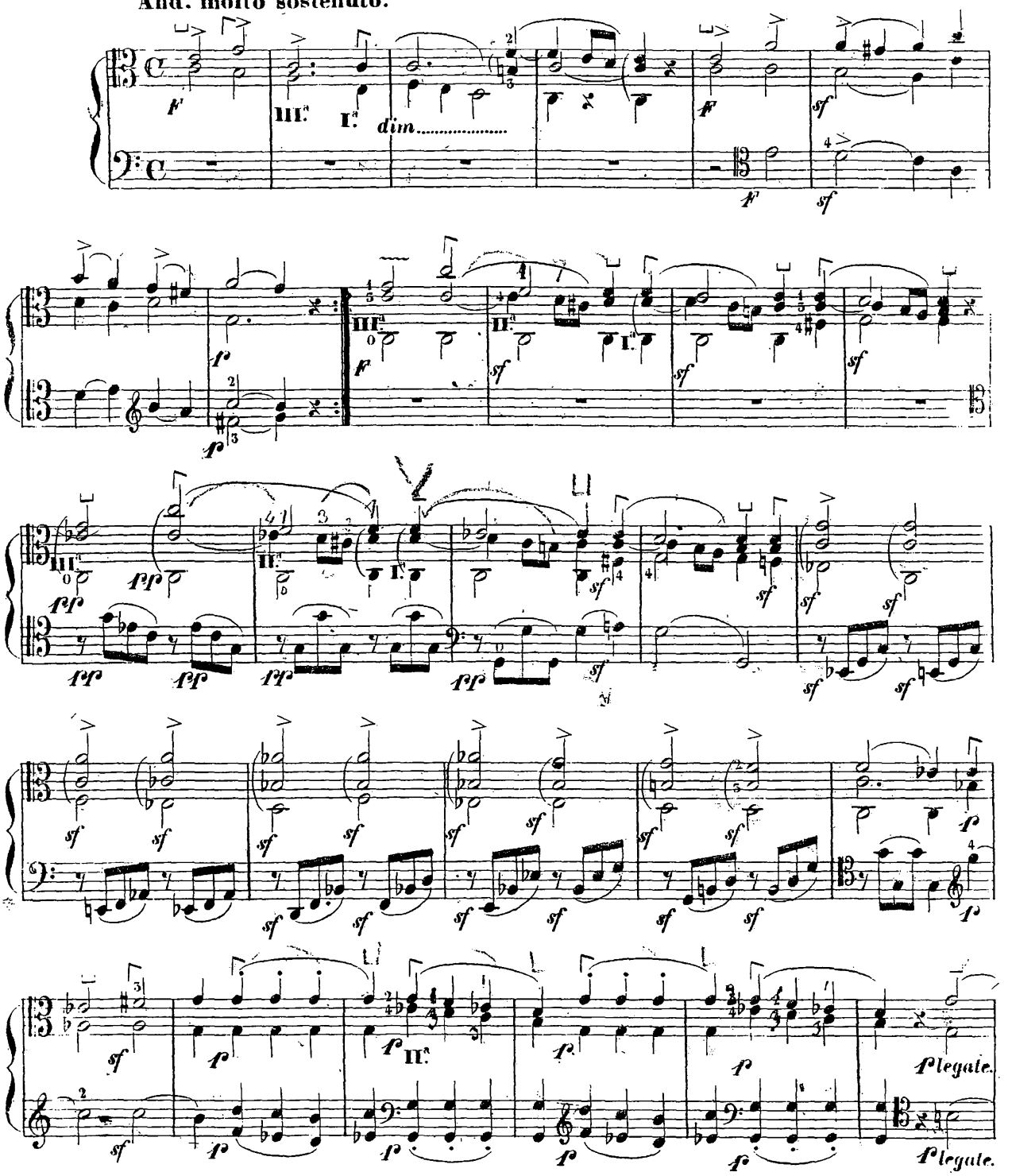


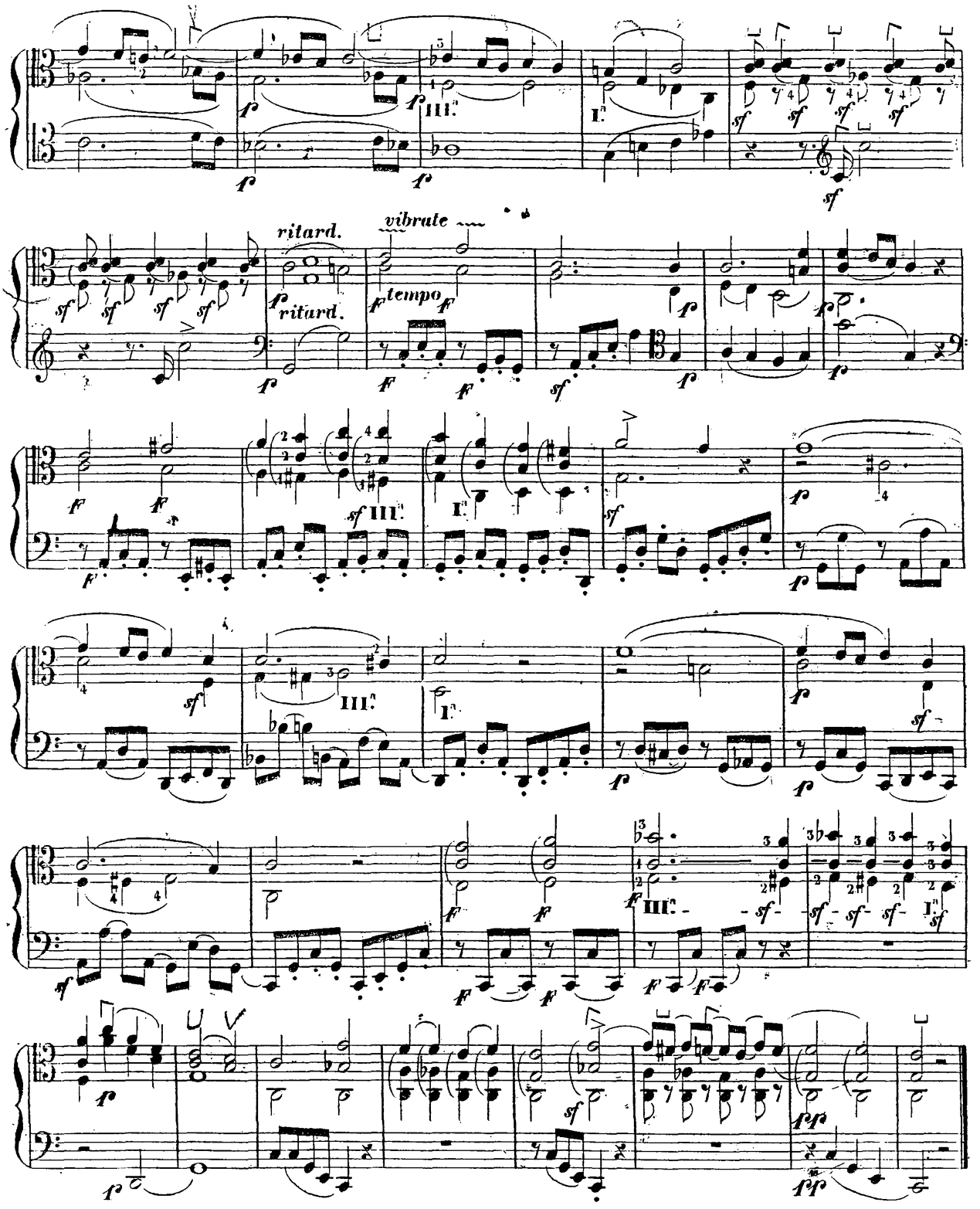
Questo Esempio si studierà in un movimento assai lento, fintantochè le dita sieno abituate a situarsi prontamente a seconda del modo indicato. Quindi, se ne accelererà la esecuzione sino al ***prestissimo***, osservando che, mentre le dita poseranno come all'Esempio N.° 6., l'effetto deve risultare come all'Esempio N.° 5.

(*) segnato *all:* significa, *con allungatura del dito.*

ESERCIZIO PER LA DOPPIA E TRIPLA CORDA.

And.^te molto sostenuto.




ritard.
vibrate
tempo
ritard.

ALCUNE AVVERTENZE CHE SERVONO D'INTRODUZIONE AI SEI STUDI CARATTERISTICI.

La musica, essendo un' arte d'ispirazione, avente un linguaggio suo proprio, e che si rende vidente col mezzo dei suoni; non copia oggetti materiali, ma può esprimere bensì (e forse meglio di ogni altra fra le arti belle) i sentimenti e le passioni dell' animo e può farlo talvolta anche in modo evidentissimo, e senza il soccorso della poesia scritta.

In fatti, vi hanno delle composizioni puramente strumentali, ove vi è più poesia, maggiore espressione, più sentimento, e ti parlano più al cuore, che certi poemi, alcuni drammi, e molti sonetti. Vero è però che la musica strumentale fa di mestieri che sia concepita con ispirazione, che la ispirazione ed il concetto sieno interpretati con giusto criterio da chi la eseguisce, affine che ella produca tali mirabili effetti.

Lo studio della musica applicato ad uno strumento qualunque deve essere, a parer mio, diviso in tre periodi. Nel primo, acquistare cognizione perfetta del meccanismo e rendere, per così dire, la materia obbediente alla volontà. Nel secondo, colorire la esecuzione e dare al discorso musicale quel sentimento e quella espressione che rendono quest' arte ***cosa più dello spirito che dei sensi.*** Nel terzo, scorrere le composizioni di tutte le epoche di tutti gli autori, per divenire buon leggitore, e quindi attingendo da tutti, formarsi un gusto suo proprio e individuale di **esecuzione.**

A tale effetto io diedi ***un titolo caratteristico*** ai sei studj che seguono, acciochè lo studioso, dopo aver superate molte delle difficoltà di meccanismo, delle quali è suscettibile l'Alto-Viola, e che sono esposte nella prima parte di questo metodo, incominci a ***poetizzare un poco la sua esecuzione,*** dando ad essa un deciso carattere.

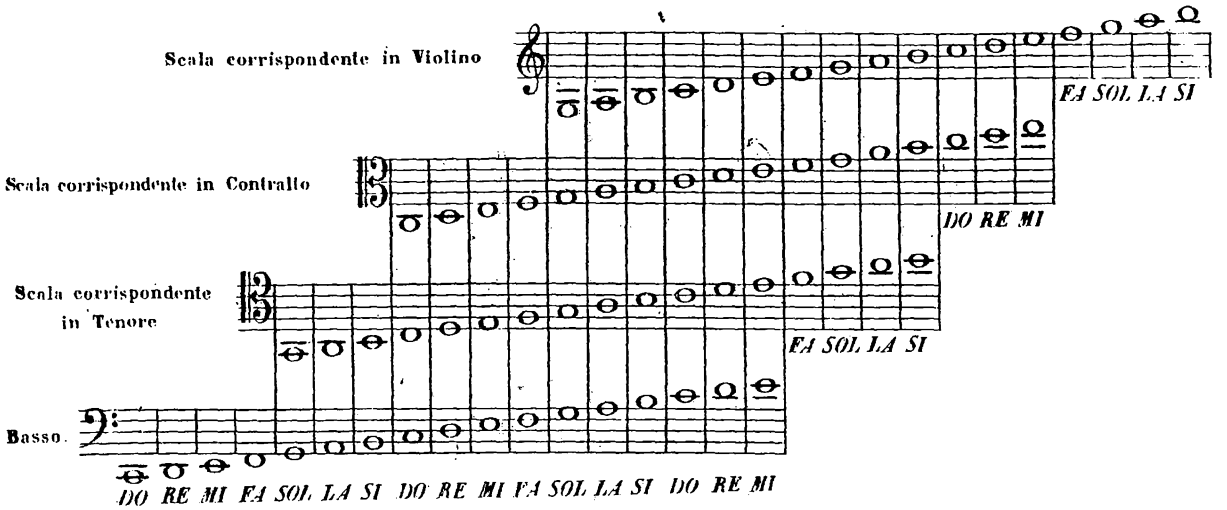
Il Chiaccherone, Il Retrogrado, L' Irrequieto, Il Matto, La Marcia funebre, Il Tranquillo, sono i titoli che portano in fronte questi sei studj; e ciascheduno di questi titoli ne indica il relativo concetto. E' quanto al secondo, ***Il Retrogrado,*** lo intitolai così, perchè in esso ho imitato il genere di comporre del passato secolo, sia nello stile, sia nelle forme, come nella maniera di cadenzare, ecc., e più specialmente procurai di accostarmi al fare del Corelli e del Veracini. Intesi con questo mezzo di dare un' idea allo studioso di quella musica, la quale, come improntata di un sentimento molto dissimile dalla maniera di comporre dei nostri tempi, richiede eziandio una assai diversa maniera nell'eseguirla.

Io sarei di parere che l'Opera quinta del Corelli, e le composizioni del Veracini, trasportate da la chiave di violino a quella di contralto, (e trasportando pure il basso una 5ª. sotto,) sarebbe uno studio eccellente anche per chi si è dedicato esclusivamente allo strumento dell' ***Alto-Viola.***

Per ultimo dirò, che consiglierei lo studioso di esercitarsi, non solo nella parte protagonista di questi sei studj, ma benanche in quella di accompagnamento, la quale essendo scritta in chiave di b tenore (quella di Violino è già conosciuta dallo studioso) egli potrà contemporaneamente prender cognizione di queste due chiavi, cosa assai giovevole, se non indispensabile; come pure ad esercitarsi nel modo di accompagnare convenientemente una parte principale, esercizio di prima importanza per l' ***Alto-Viola.***

Queste cose suggerisco, dopo che l'esperienza pratica me ne diede resultati soddisfacentissimi. Però ignoro che ogni regola soffre le sue eccezioni, e che sta alla saviezza di un esecuttore di modificarle a seconda degli individui ai quali esse regole deggiono applicarsi.

Nella ipotesi che si voglia profittare di quest' ultimo mio consiglio, espongo un prospetto delle quattro scale basso, tenore, contralto e violino, acciò possasi scorgere a colpo d'occhio i rapporti di posizione che esistono fra queste quattro scale.



L'analisi di questo prospetto farà scorge con facilità, che eseguendo una parte di basso con l'*Alto-Viola* spesse volte avverrà che sarà costretti a suonare un' ottava più alta della vera posizione del *basso scritto,* e che per conseguenza l'armonia potrebbe risultare rovesciata. Ma avendo io scritta quella parte di accompagnamento allo scopo che sia piuttosto eseguita dall' *Alto-Viola,* che da un Violoncello, o Contrabasso, ho preveduto il caso dei rovesci dell'armonia; e questo accompagnamento passa al disopra della parte protagonista, soltanto dove è stato mio deciso pensiero di distribuire in quel tal modo le parti fra loro.

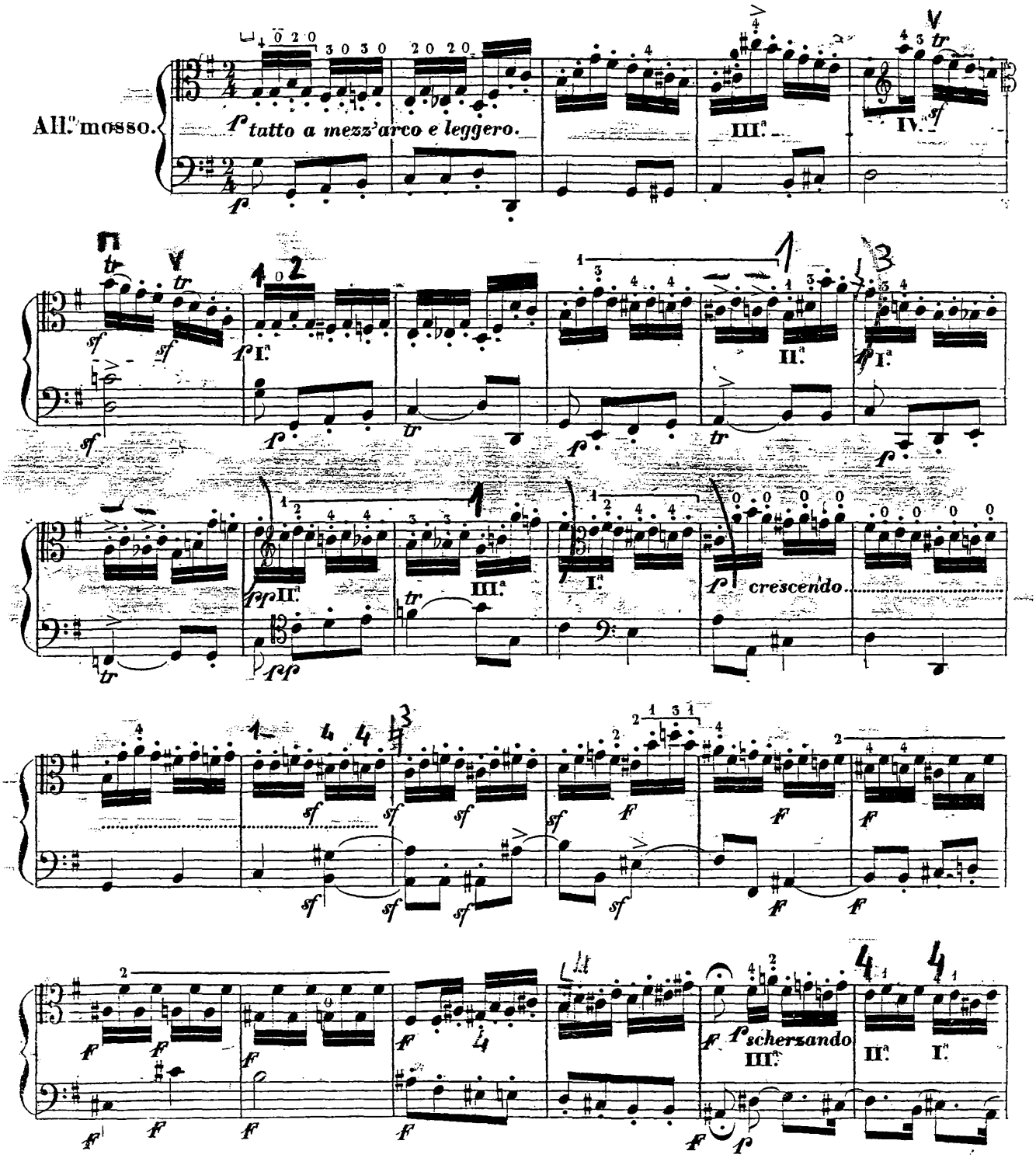
Il primo Studio seguente bisogna eseguirlo con un colpo d'arco leggero, e alla metà della bacchetta, balzandolo in modo che le note risultino tutte eguali e pure; ciò che si otterrà, tenendo il gomito del braccio de assai vicino al corpo del suonatore, suonando col polso e con l'avambraccio esclusivamente.

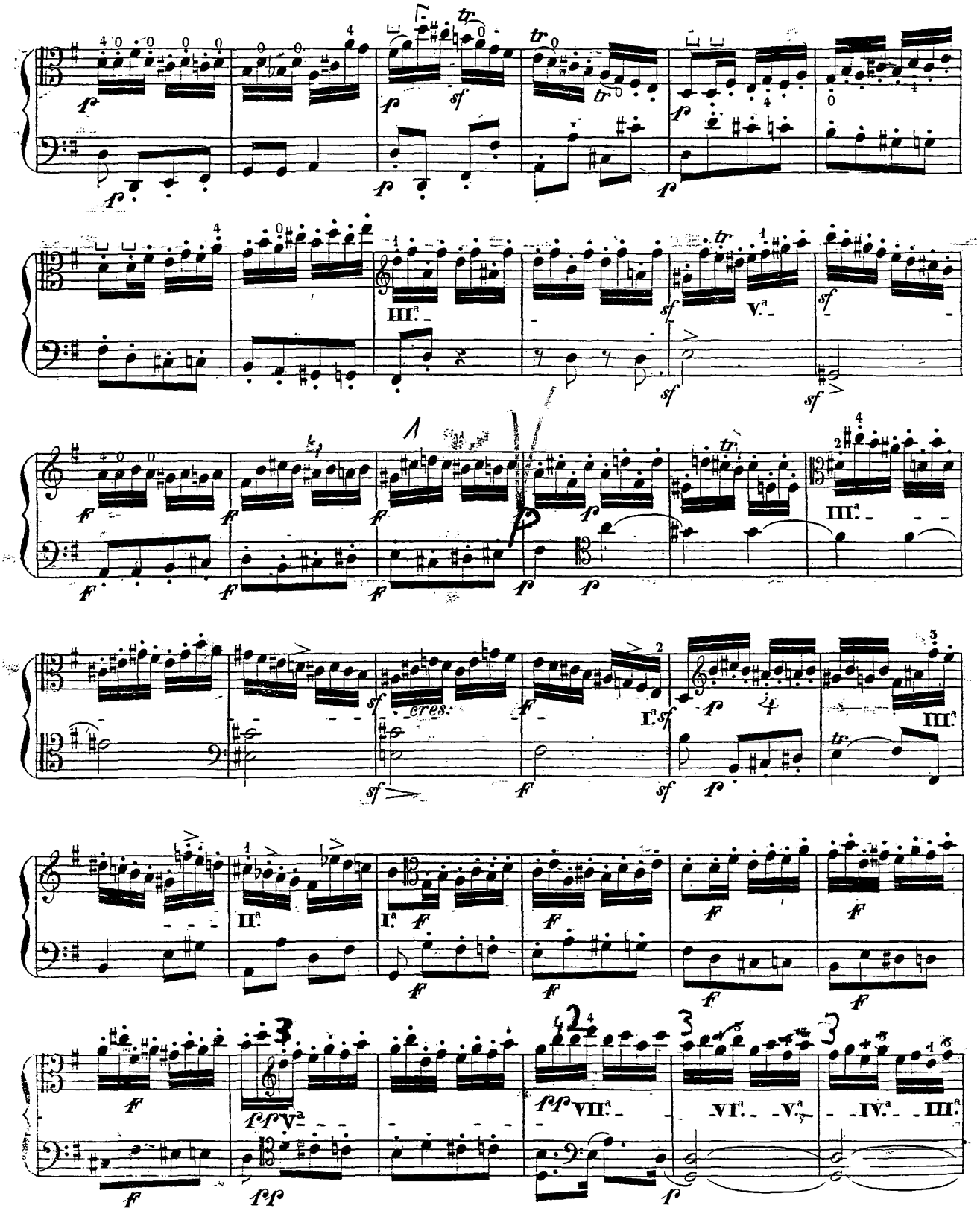
Prima però di eseguirlo nella maniera indicata, si può studiare lentamente, e alla punta dell'arco in modo di non impiegarne che una picciolissima porzione, e martellando le note con forza uguale, facendole sentire nettissime. Con questo mezzo si otterranno due scopi: il primo, di assicurarsi del meccanismo prima di eseguire lo studio con celerità: il secondo, di esercitarsi non solo nel ***balzato a mezz'arco,*** ma benanche nel ***martellato alla punta.***

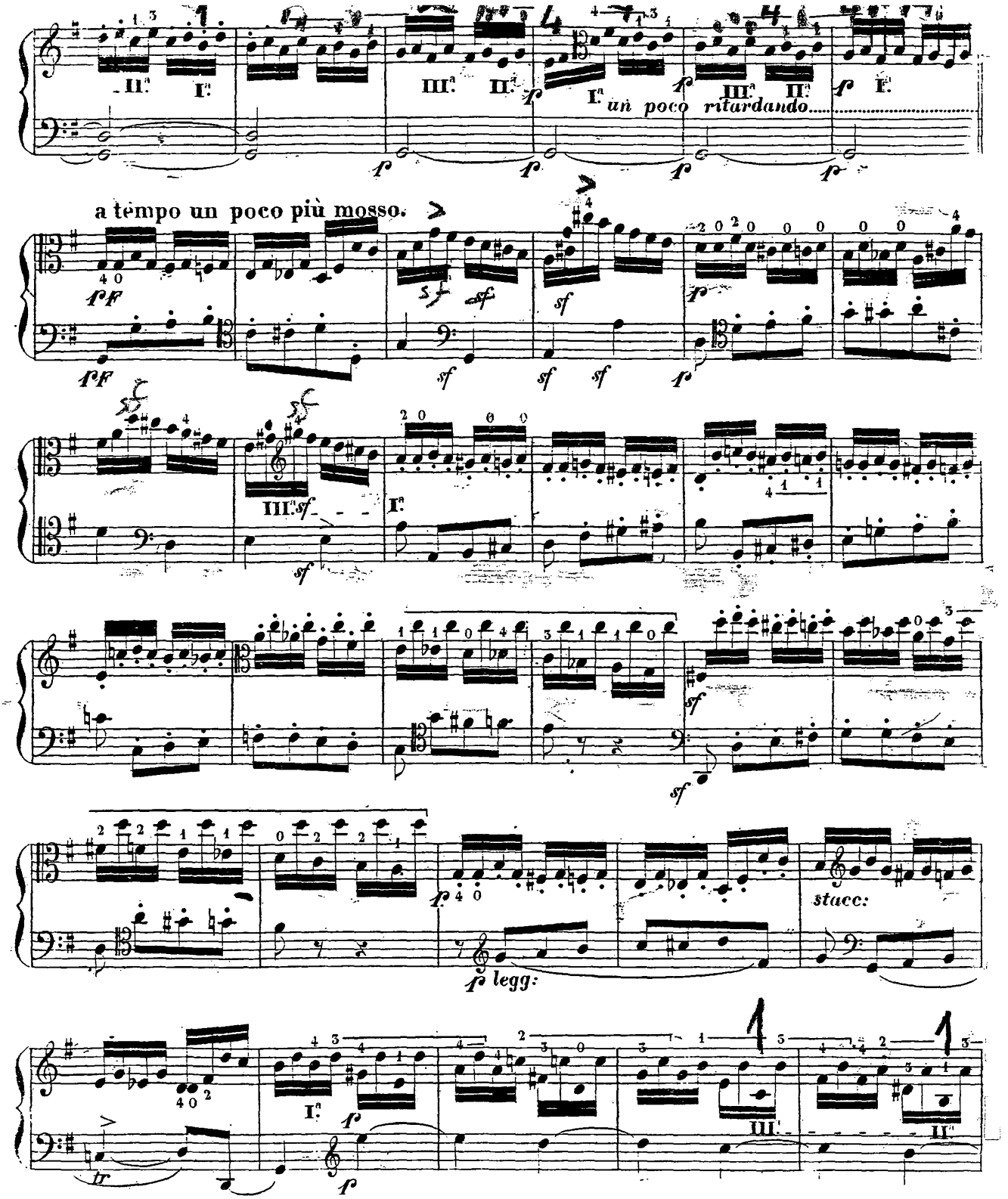
Assicurato il meccanismo, si studj di mano a mano con più celerità, fintantoche si ottenga una esecuzione perfetta.

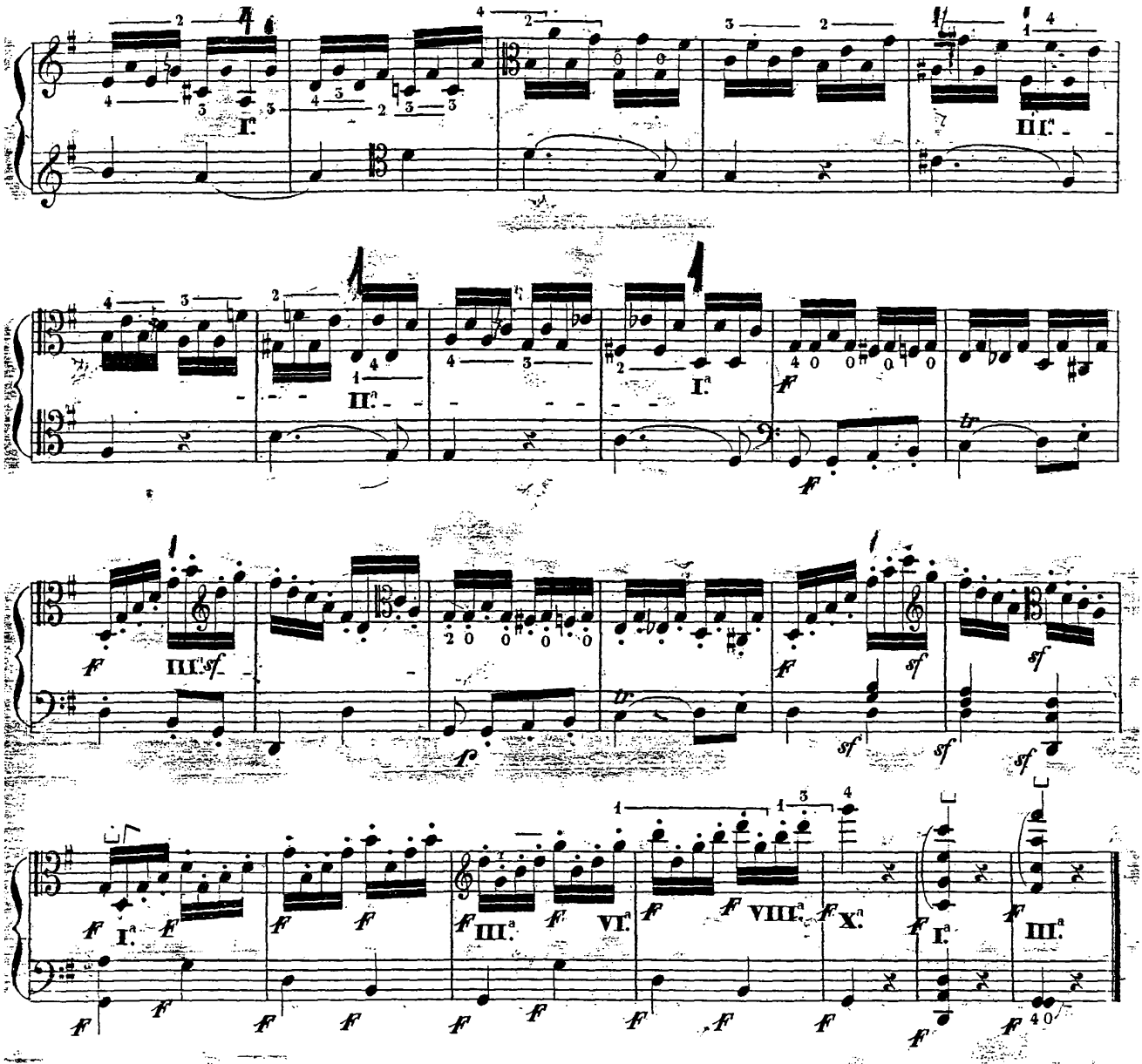
IL CHIACCHERONE

STUDIO 4°.




cres.
III.ª
V.ª
I.ª
II.ª
VII.ª
VI.ª
V.ª
IV.ª
III.ª


II. I.
III. II.
I. un poco ritardando
III. II. I.
a tempo un poco più mosso.
III.
I.
stacc:
I.
III.
II.



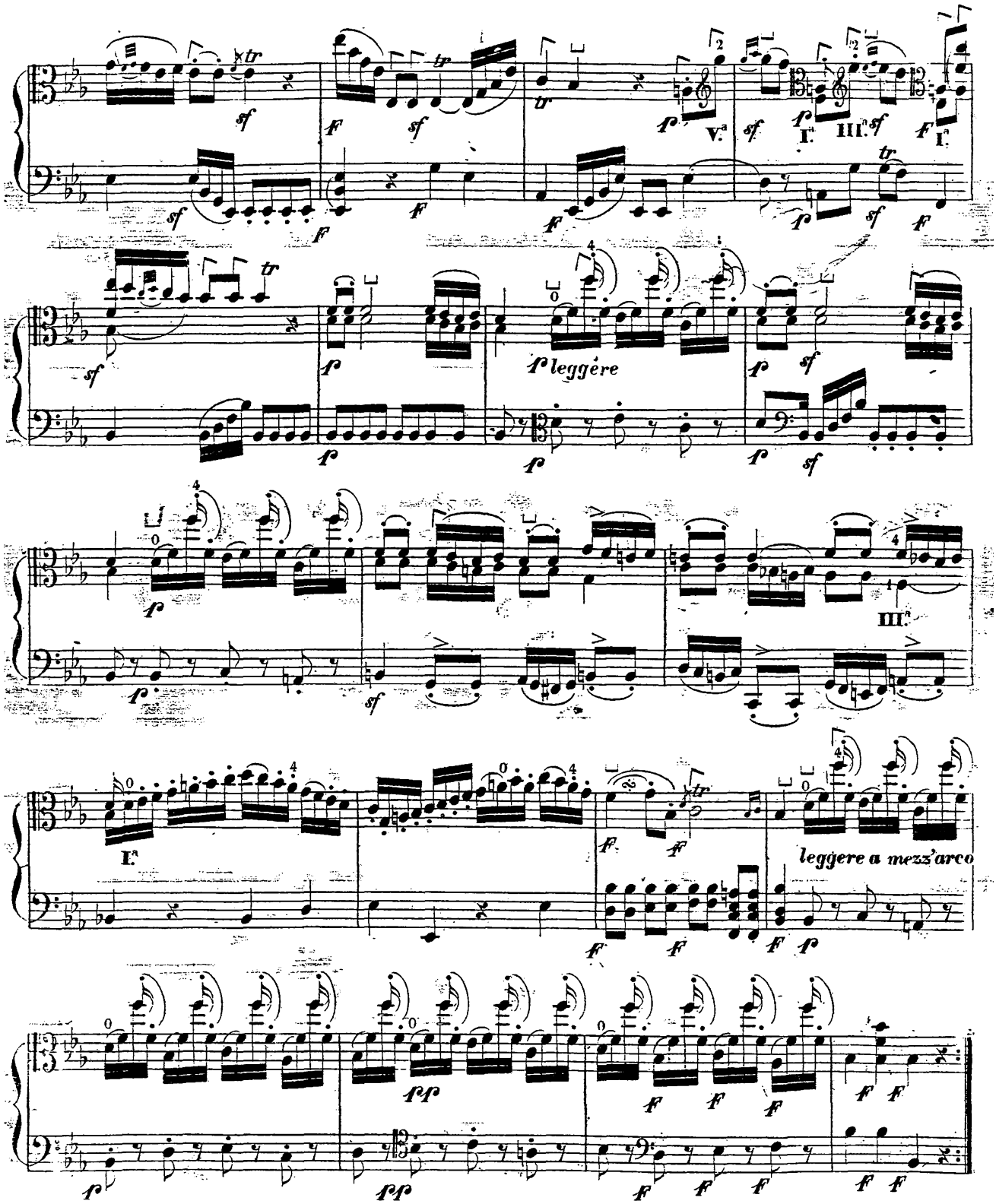
Il secondo Studio richiede una esecuzione grandiosa e nel tempo stesso brillantissima. I trilli (dei quali forse abusavano i nostri antichi, particolarmente Tartini e Nardini) che sieno ben chiari e misurati, come se le note che li formano fossero *là scritte ad una ad una*. Ben distinti, e forse direi con esagerazione, sien fatti i *piani, i forti, gli sforzati* ecc.; le cadenze sieno fraseggiate in un modo piuttosto risoluto, che leggero. In somma; in questo studio, deve spiccare più il colorito ed il brio della esecuzione, che un sentimento appassionato, od un concetto qualunque. Nell'*Qvertura* però, havvi qualcosa di patetico, ad imitazione delle Sarabande del Corelli.

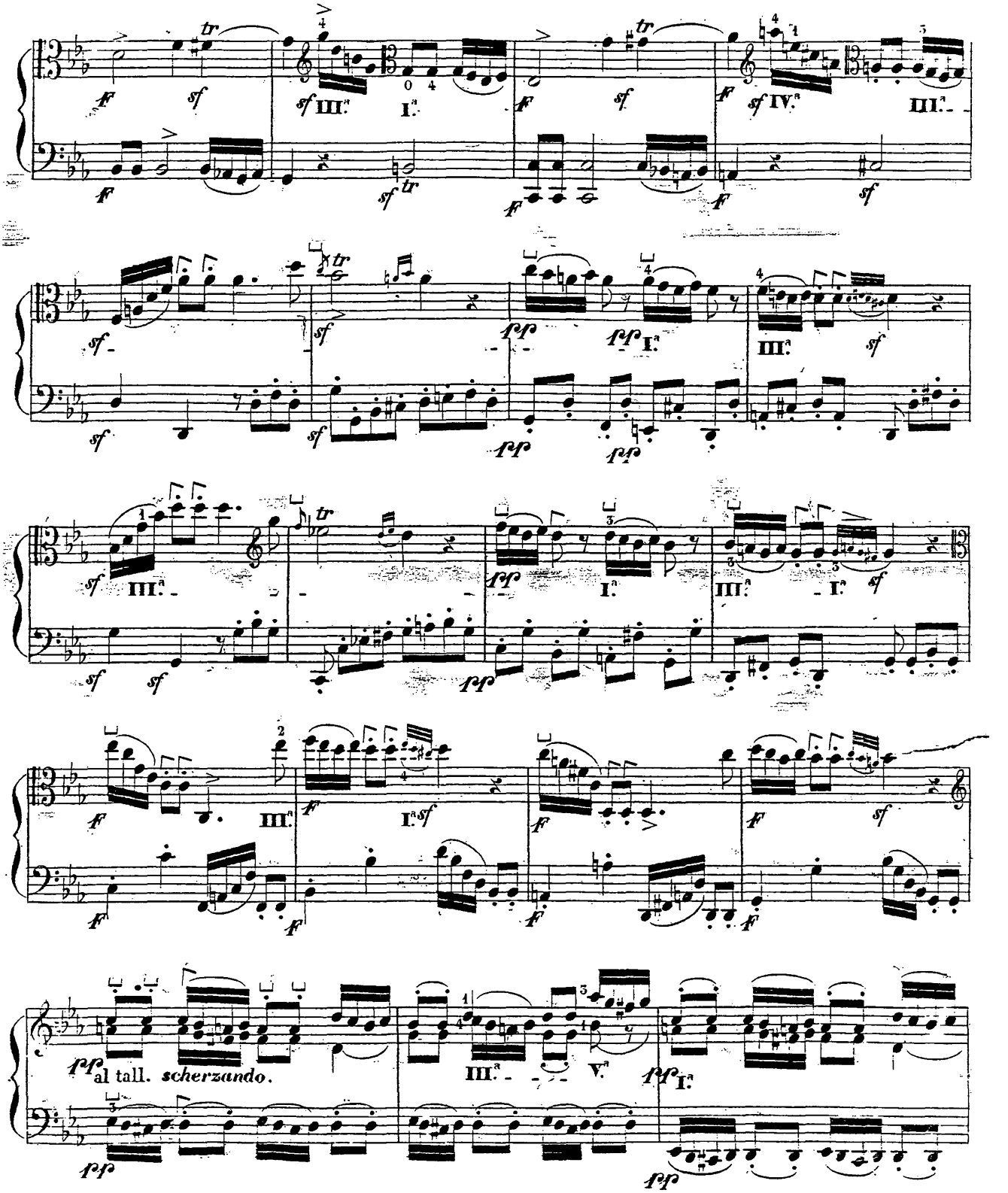
IL RETROGRADO

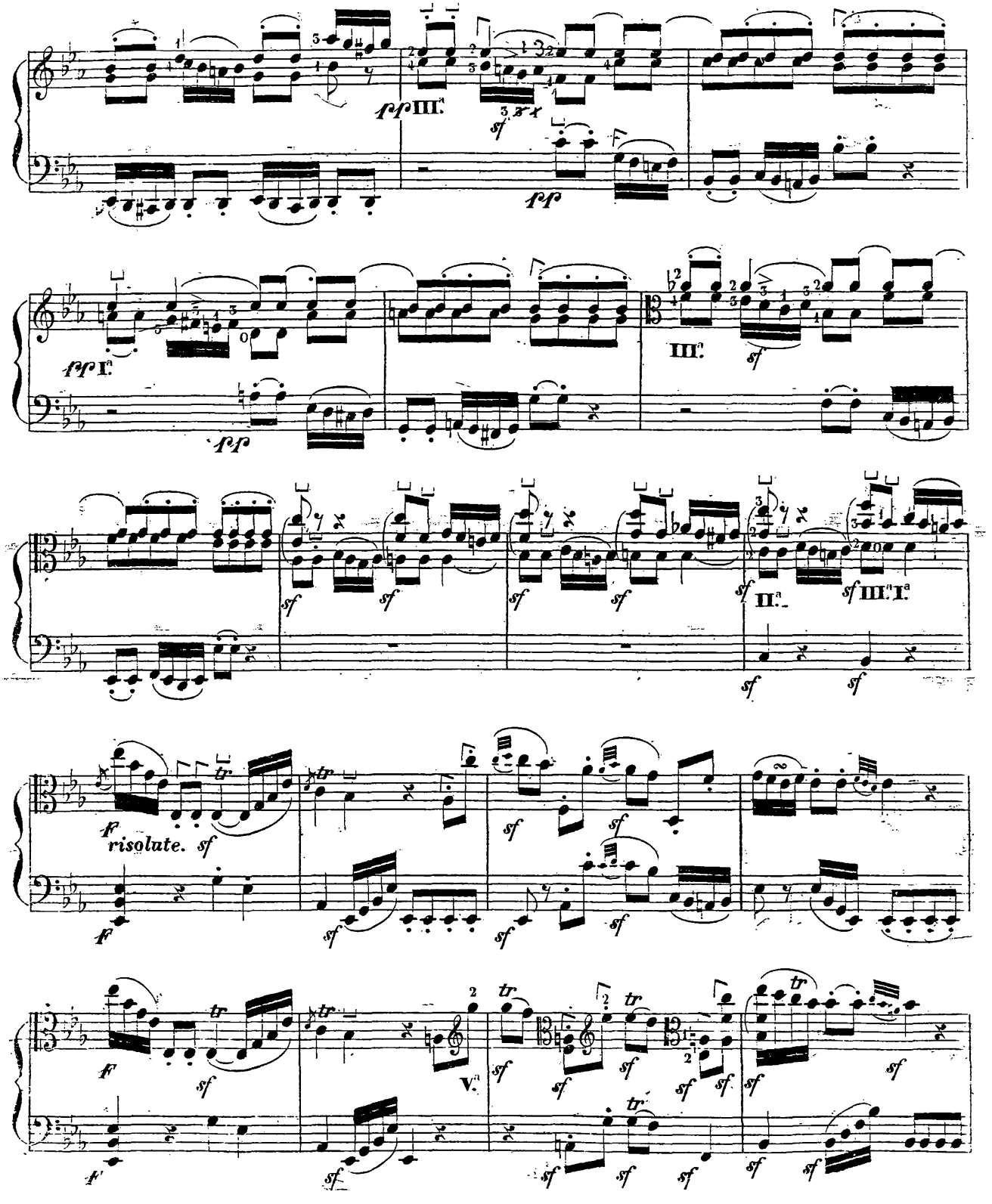
STUDIO 2°

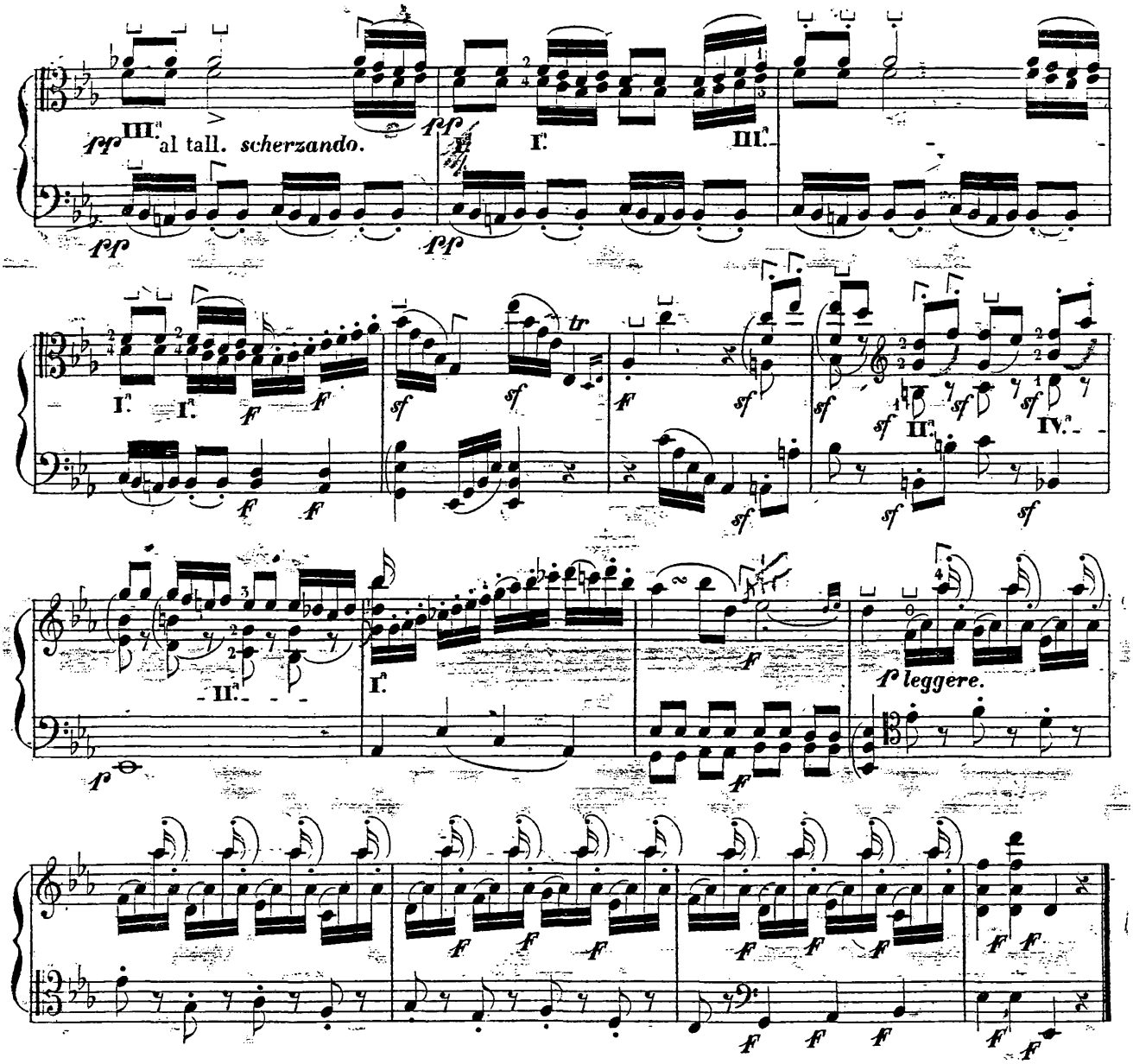
OVERTURA.

SONATA.


V.a
I.a
III.a
I.a
leggere
III.a
I.a
leggere a mezz'arco


al tall. scherzando.


pp III.a
sf
pp
pp I.a
pp
III.a
sf
sf
sf
sf
sf
II.a
sf III.a I.a
sf
sf
F
risolute.
sf
F
sf
sf
sf
F
sf
F
sf
V.a
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

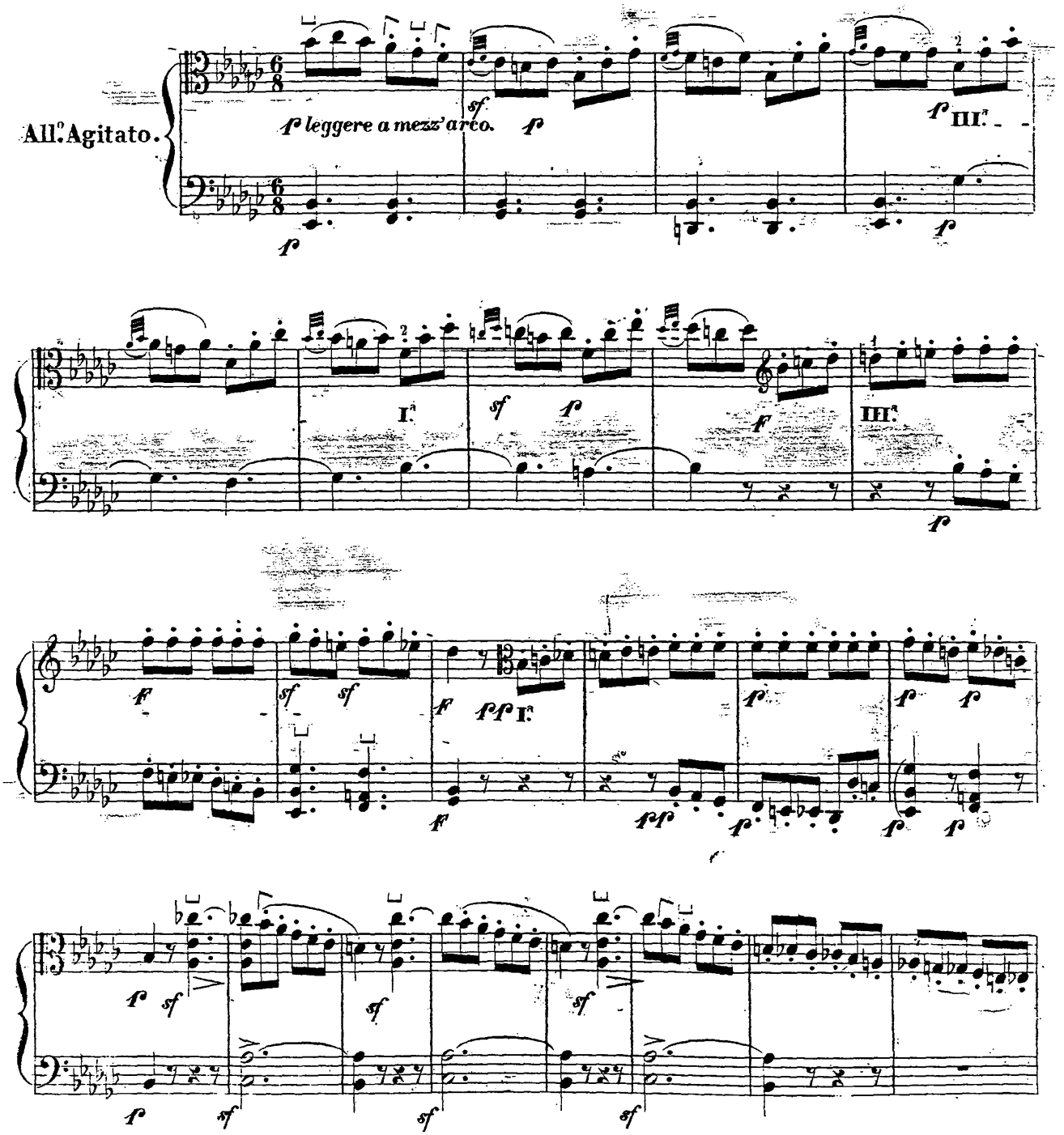


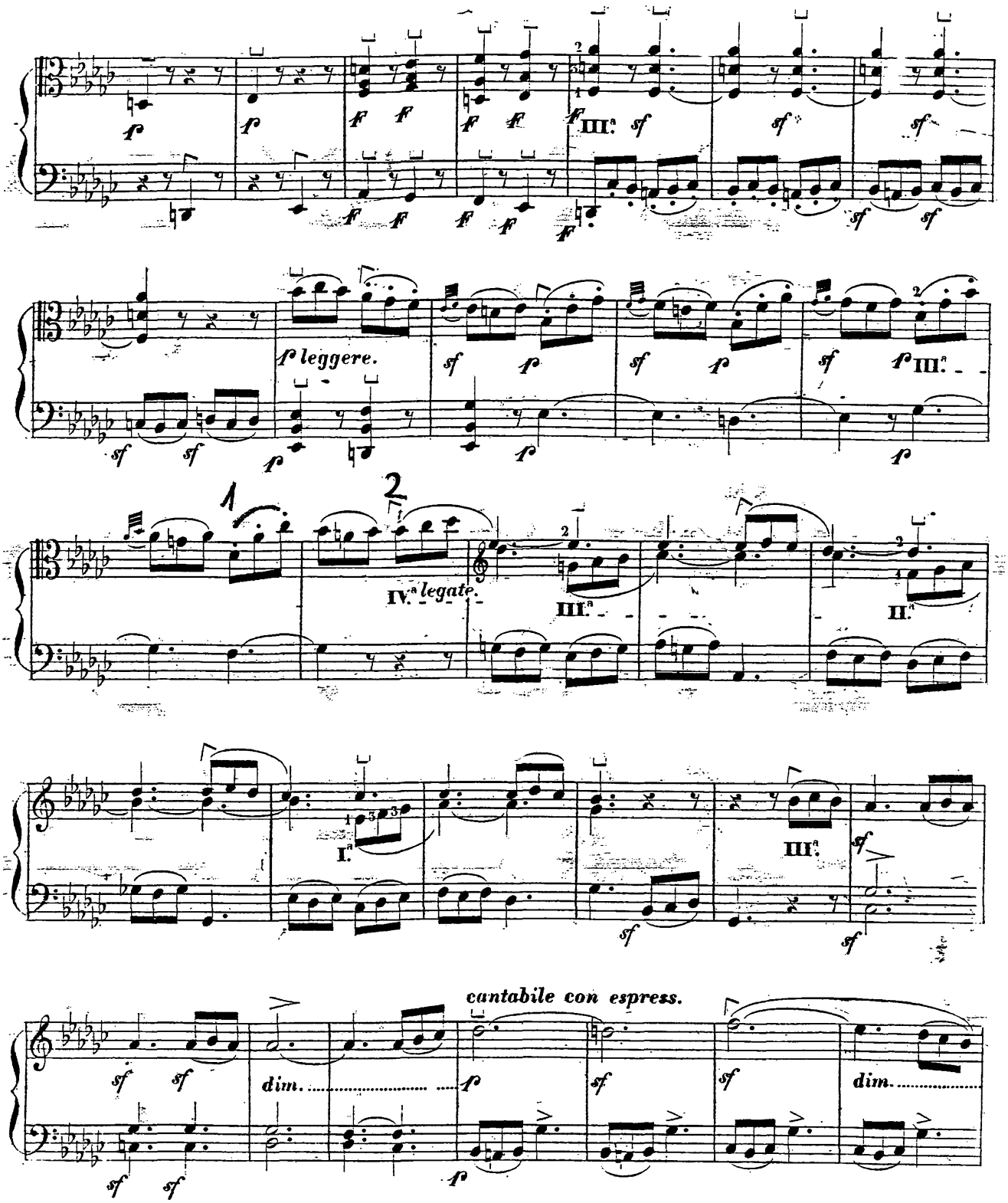
Nel seguente terzo studio raccomando soprattutto la perfetta intuonazione, specialmente nelle ***progressioni***, o ***andamenti***, ove incontransi ***ritardi, rovesci di dissonanze, transizioni enarmoniche*** ec.

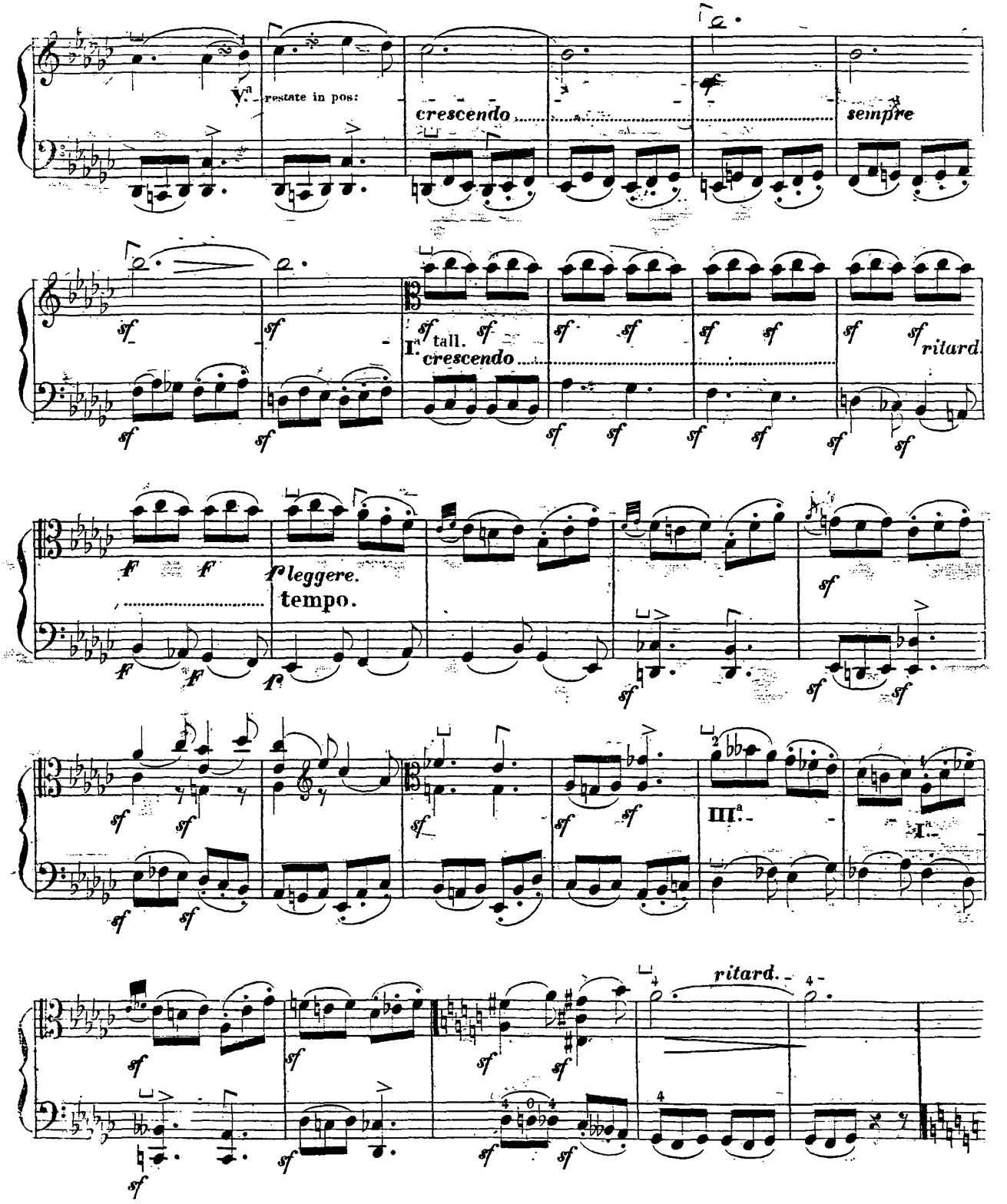
L' ***irrequietezza***, che viene espressa in questo studio col mezzo di continue modulazioni e con l'impiego di accordi dissonanti e artificiali, bisogna che sia bene interpretata dall'esecutore, giacchè mio primo intendimento fu qui di esercitare lo studioso a praticare le dissonanze e le spesse modulazioni. Quanto poi al ***concetto caratteristico***, intesi tratteggiare un ***Irrequieto***, ma con buon senso. Senza una perfettissima esecuzione di questo studio, se ne formerebbe facilmente una sequenza di suoni priva di concatenazione d'idee, che accennerebbe ***alla confusione*** piuttostochè ***all'irrequietezza***.

L' IRREQUIETO

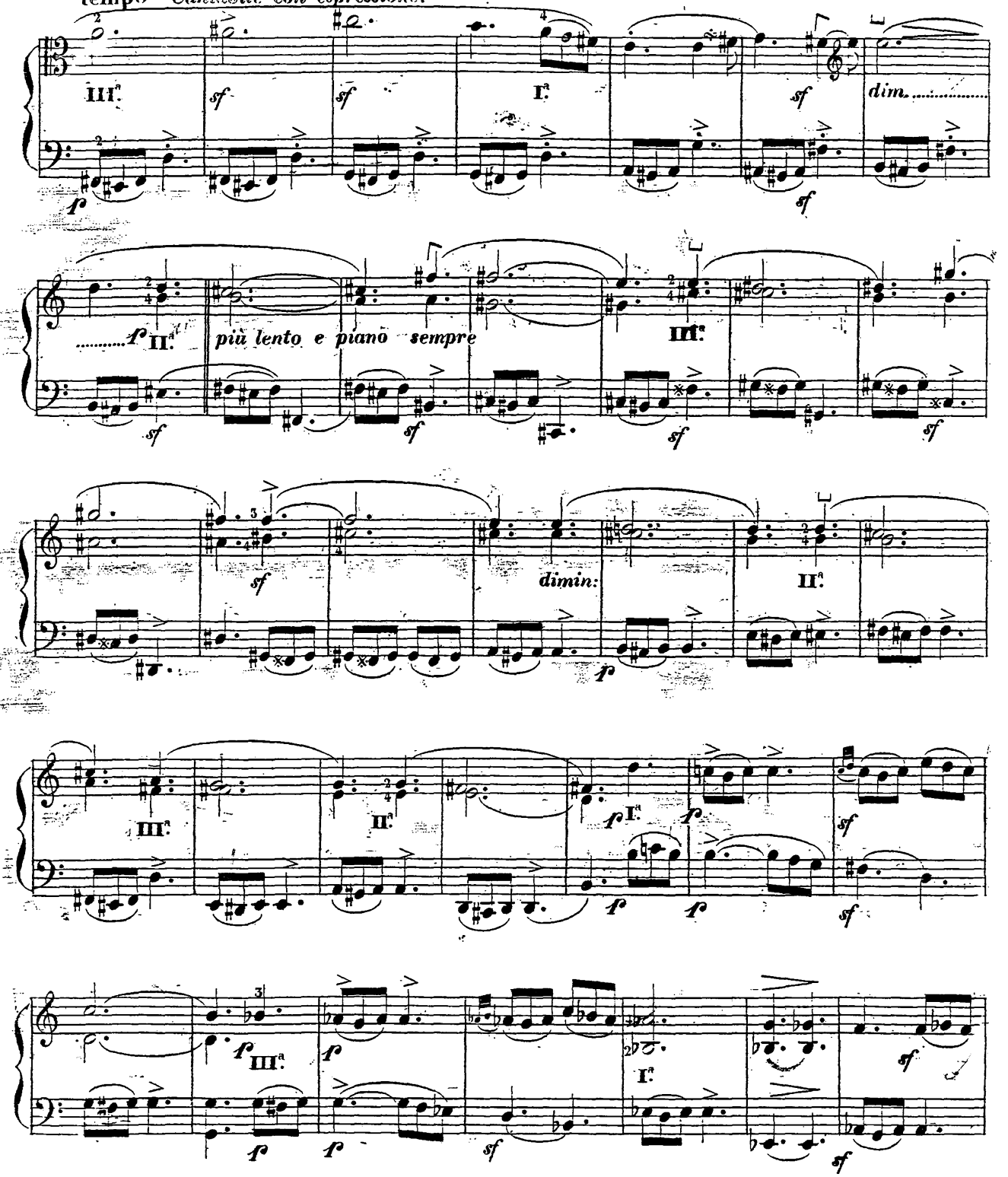
STUDIO 3.°

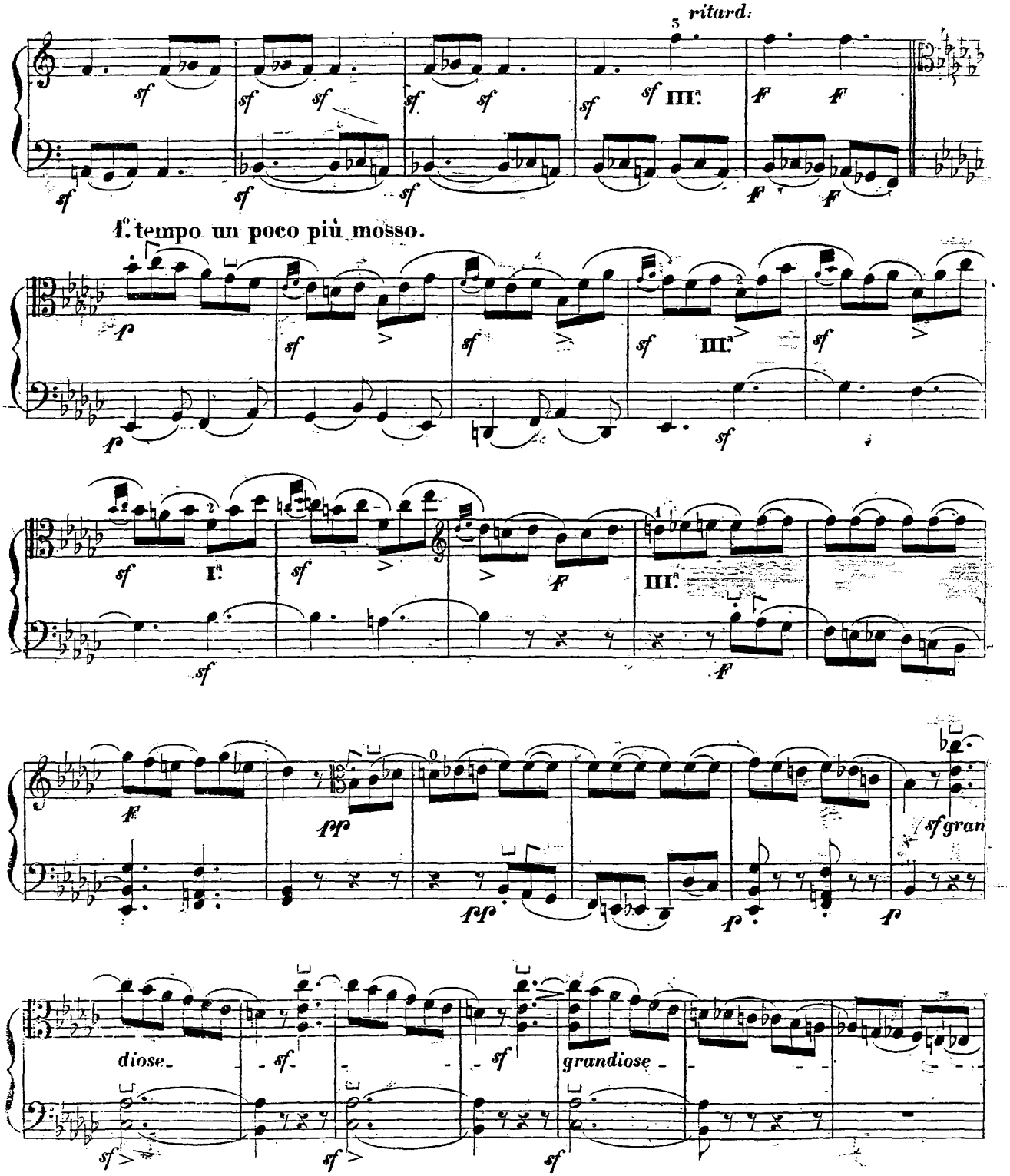


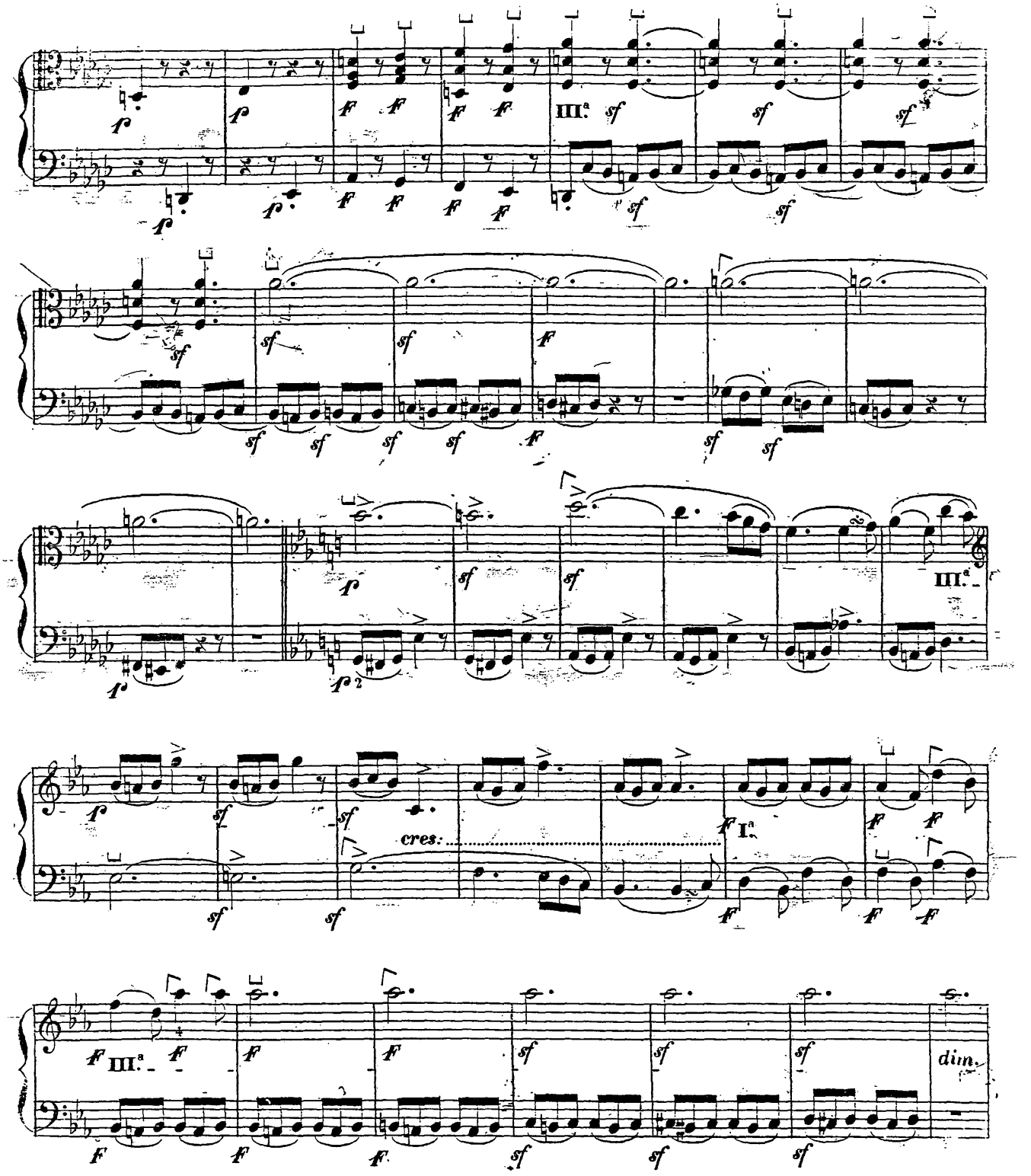

f leggere.
IV.a legate.
cantabile con espress.
dim.

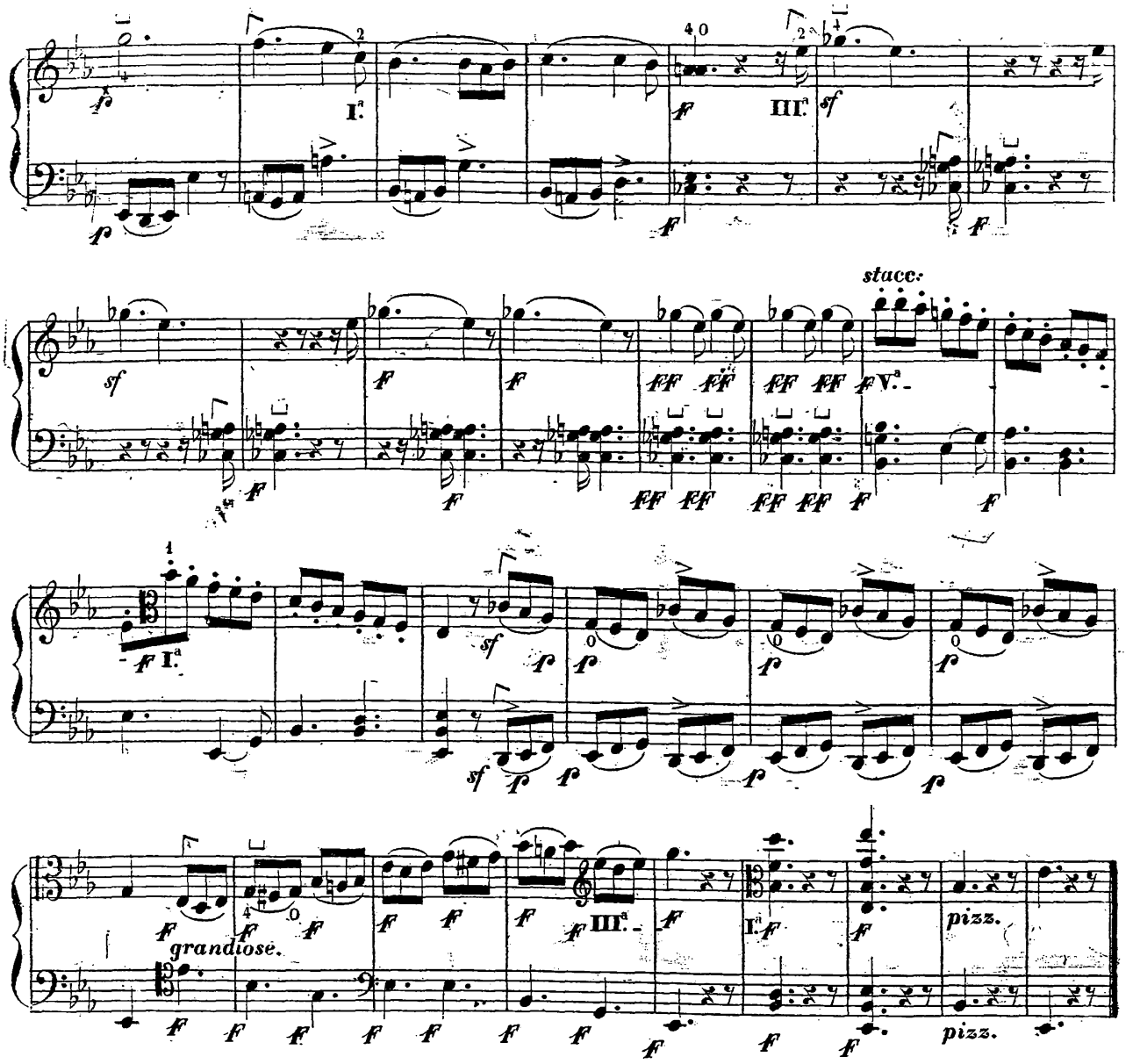

V.ª
restate in pos:
crescendo
sempre
sf
I.ª tall.
crescendo
ritard.
f leggere.
tempo.
III.ª
I.ª
ritard.

tempo *Cantabile con espressione.*




ritard.
III.ª
1.° tempo un poco più mosso.
I.ª
III.ª
sf gran
diose
grandiose


III.ª
I.ª
cres:
dim.



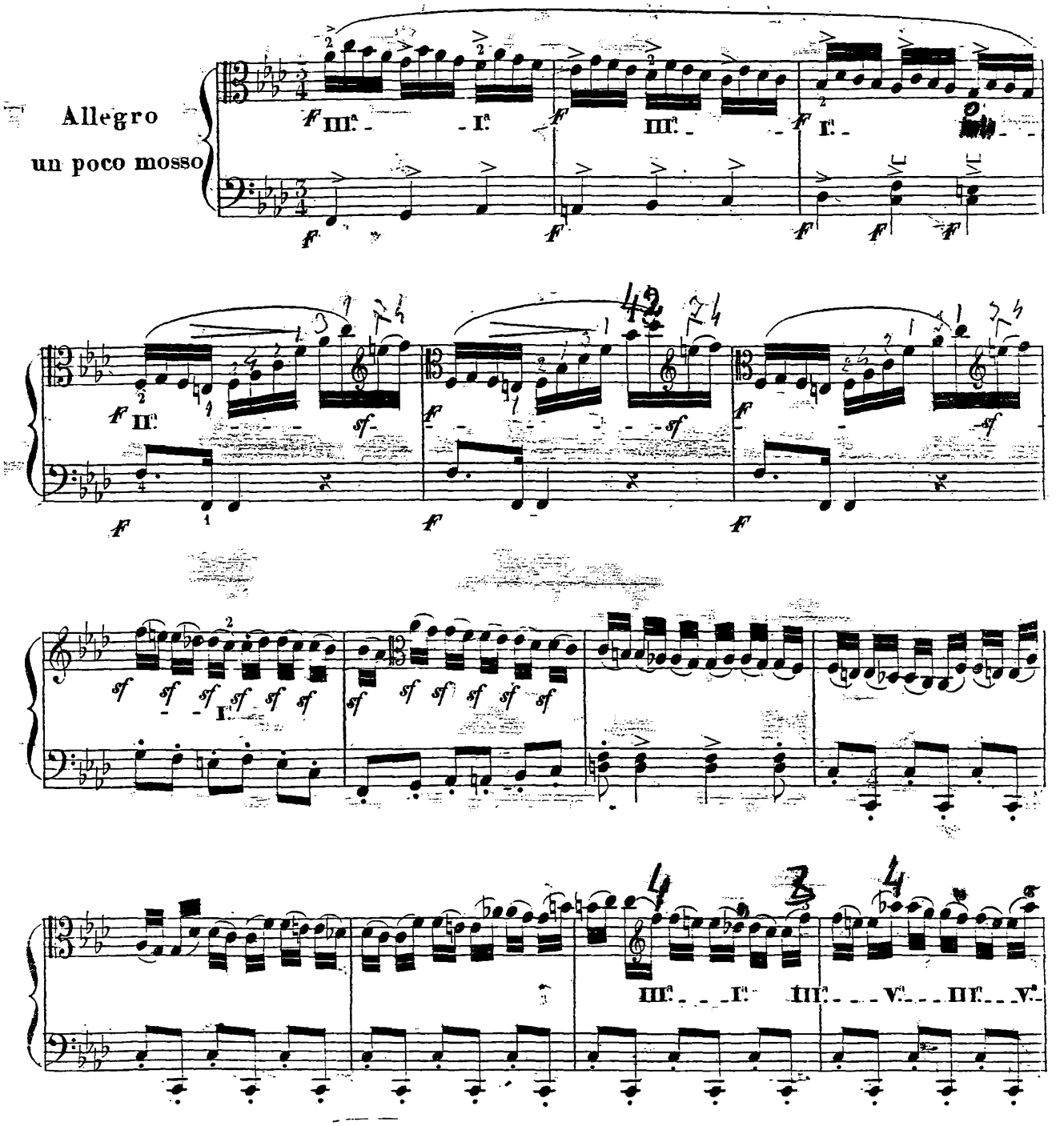
Il quarto studio ha per iscopo principale l'esercizio delle diverse legature, sia in *intervalli congiunti,* come in *accordi spezzati* o *arpeggiati.*

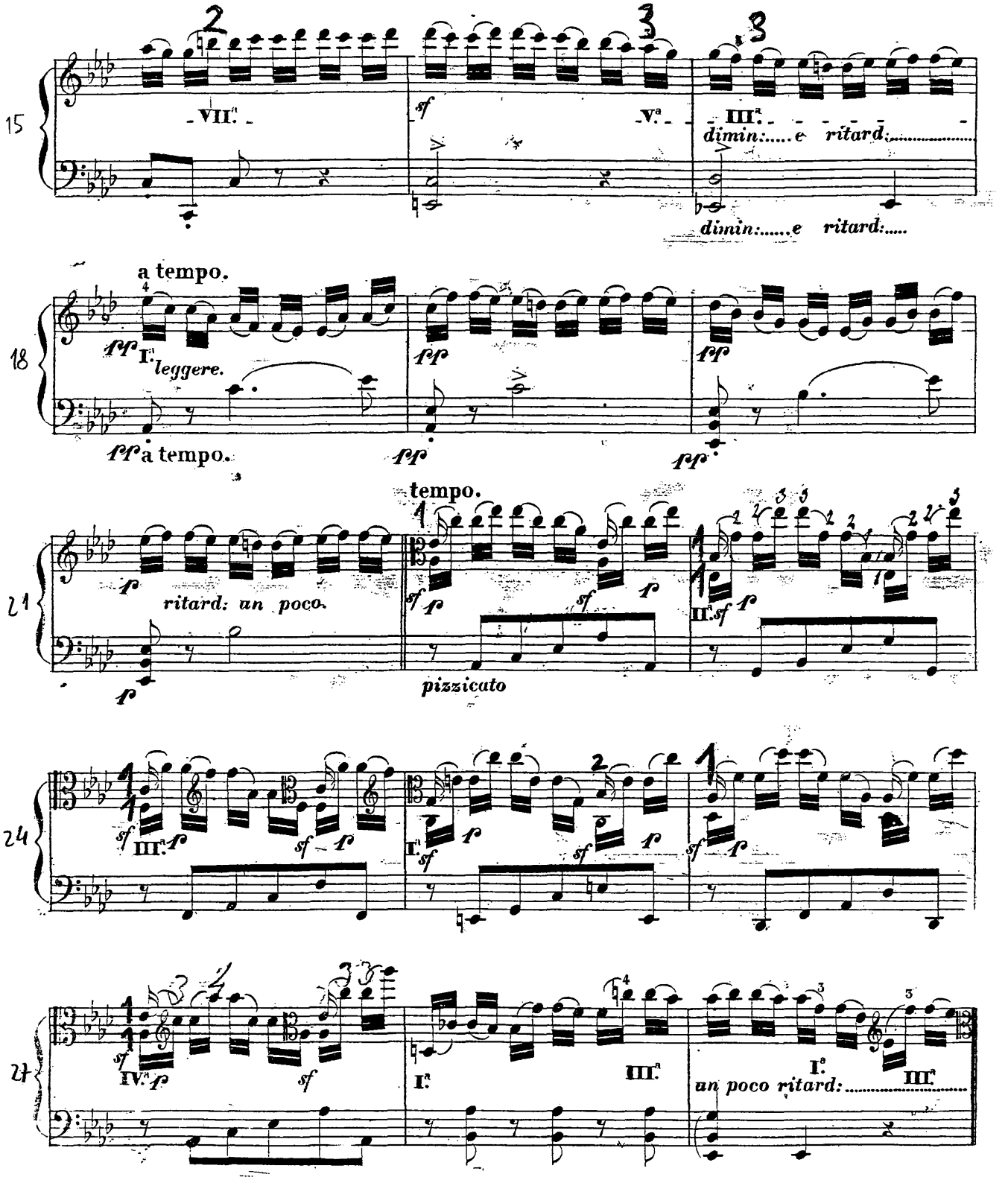
La esecuzione che deve darne il carattere sarà ora *ardita* e *piena di fuoco,* ora *appassionata* e *quasi languente.* In questa ultima maniera dovrà eseguirsi tutta la *Marcia funebre,* che è il 5° studio, e che è altresì parte integrale e compimento del 4°.

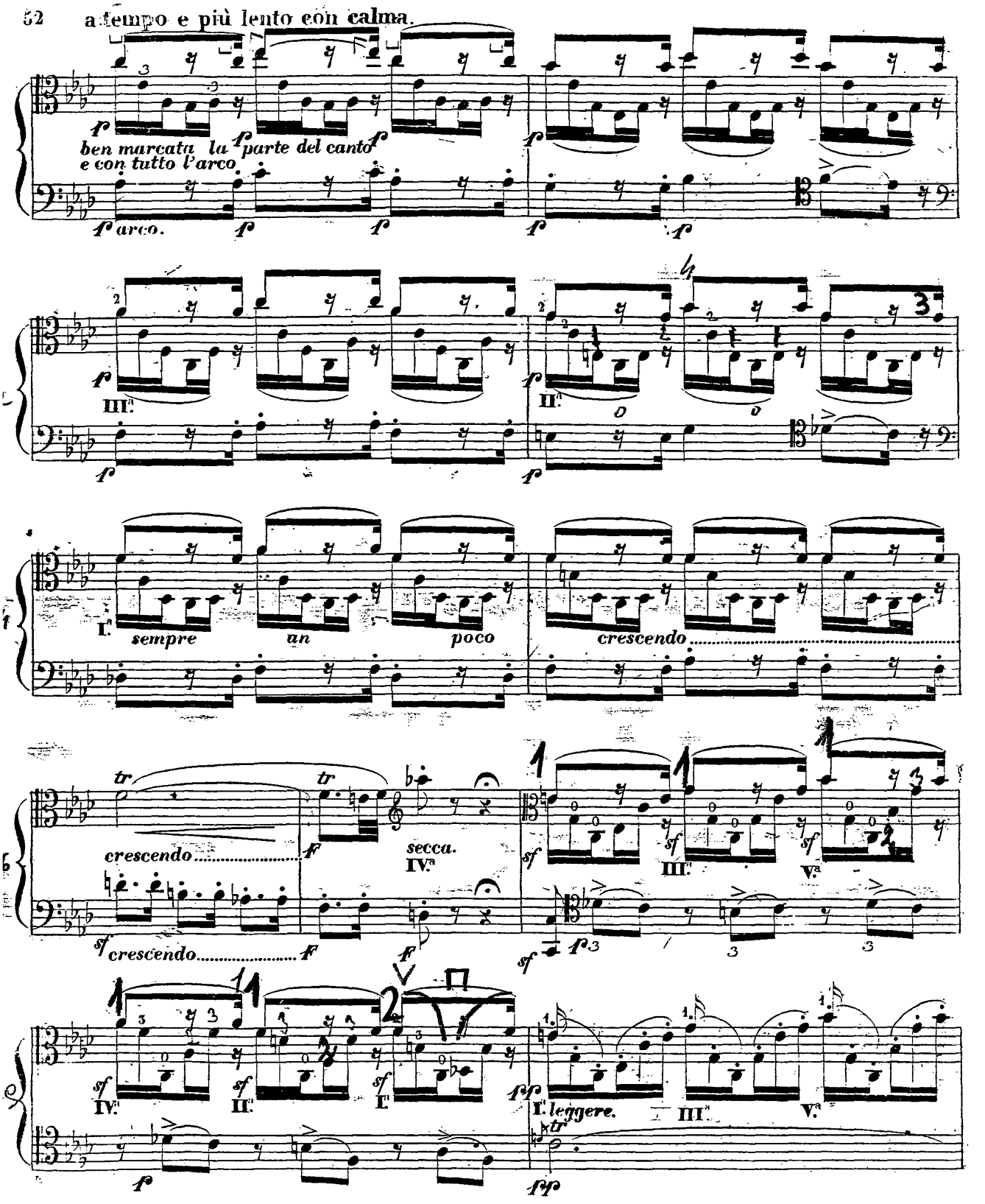
In quella Marcia funebre sono introdotti degli *accordi simultanei,* la esecuzione dei quali, di non poca difficoltà per le dita, verrà dallo scuolare studiata con la massima cura, onde trarne profitto.

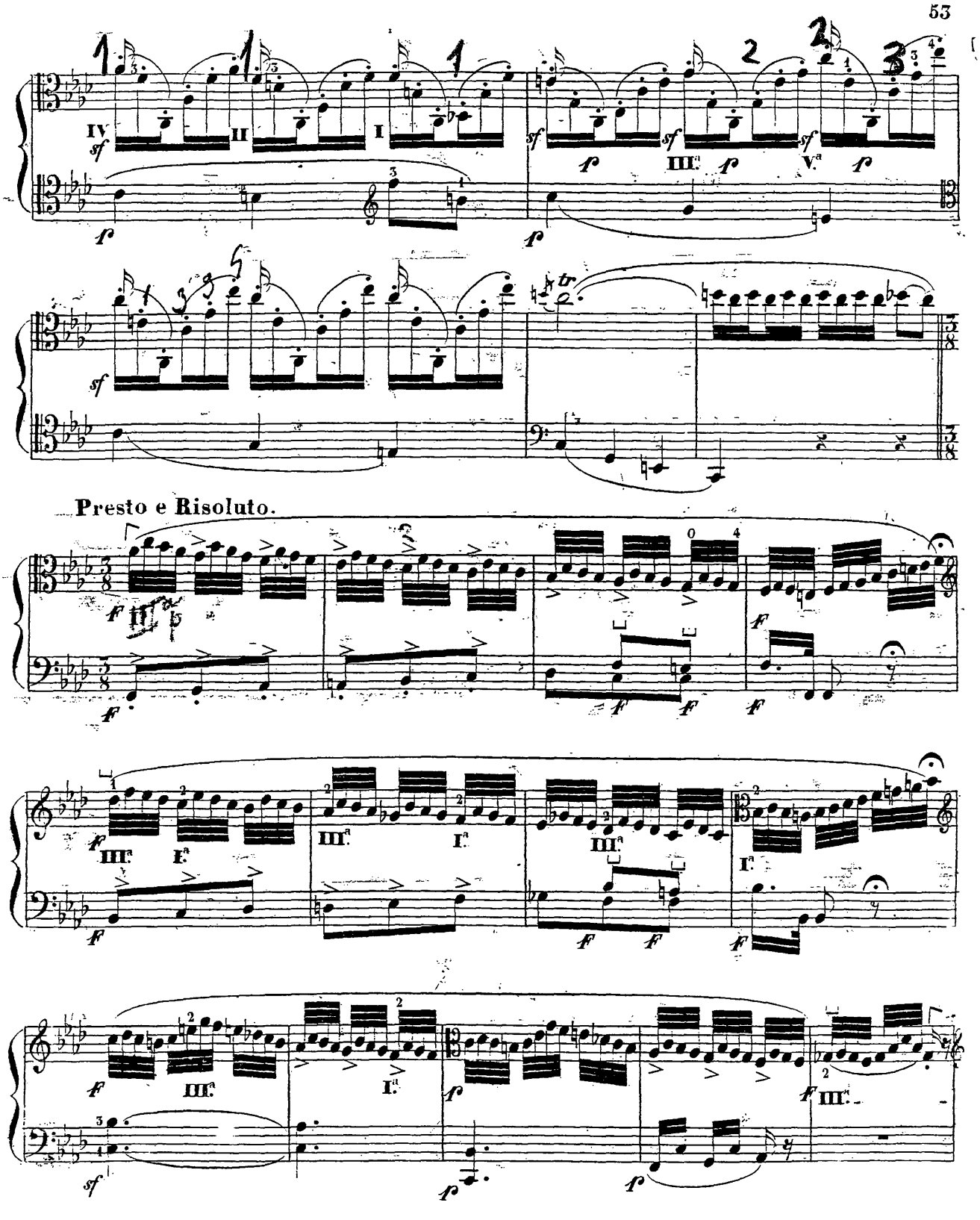
IL MATTO

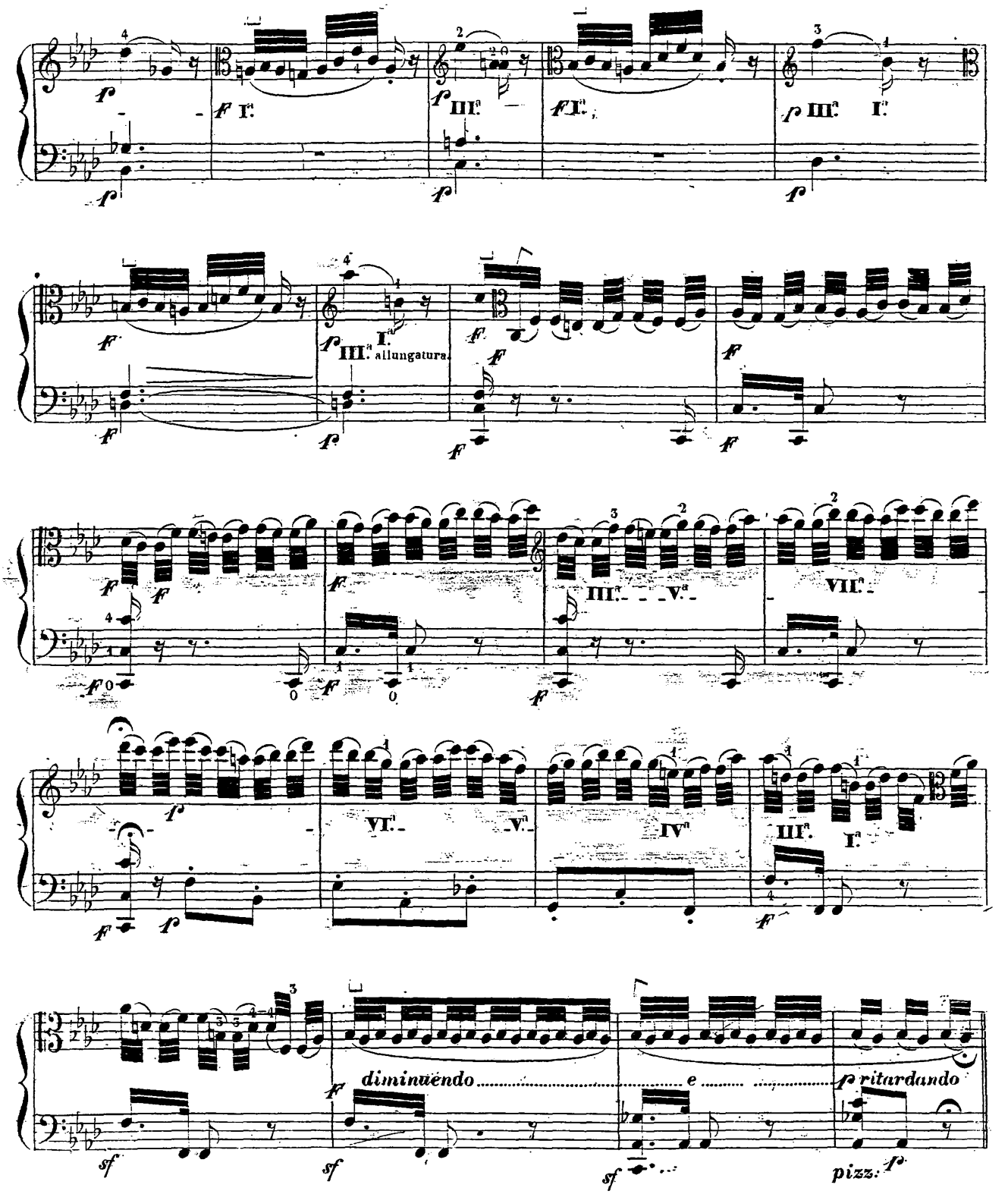
STUDIO 4.

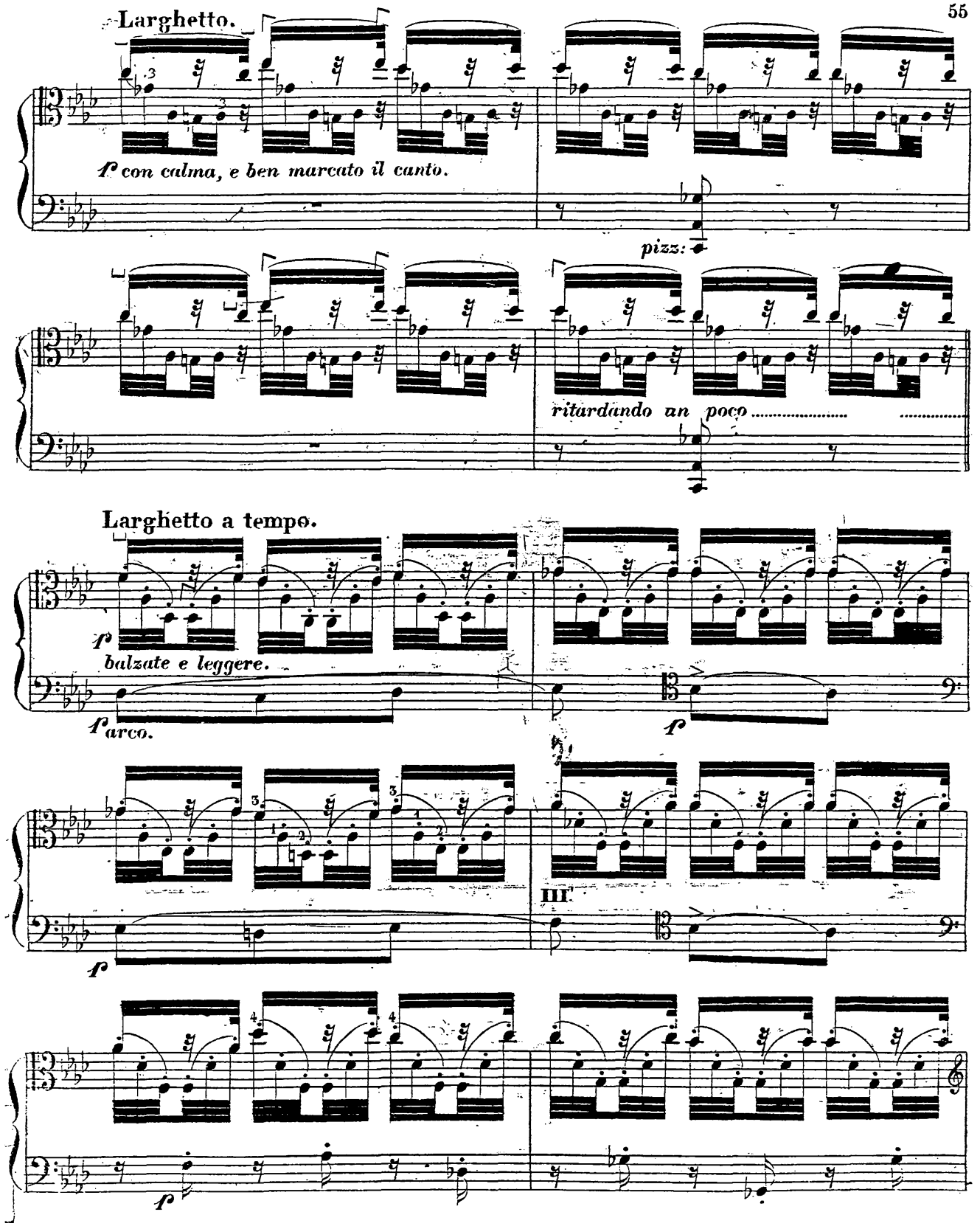


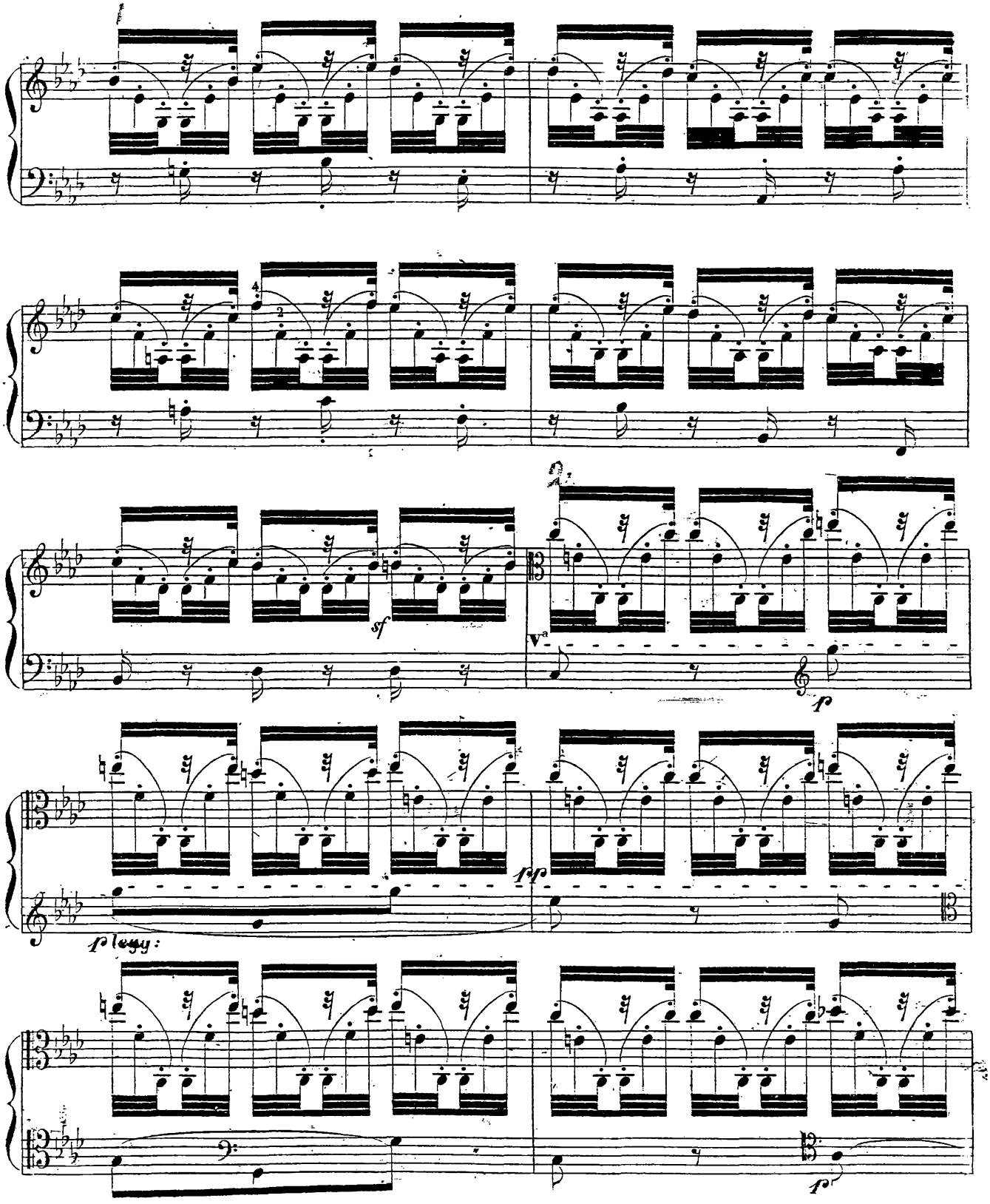

15
VII.a
V.a
III.a
dimin:.....e ritard:.....
dimin:.....e ritard:.....
a tempo.
18
I.a leggere.
a tempo.
21
ritard: un poco.
tempo.
pizzicato
II.a
24
III.a
I.a
27
IV.a
I.a
III.a
I.a
III.a
un poco ritard:.....

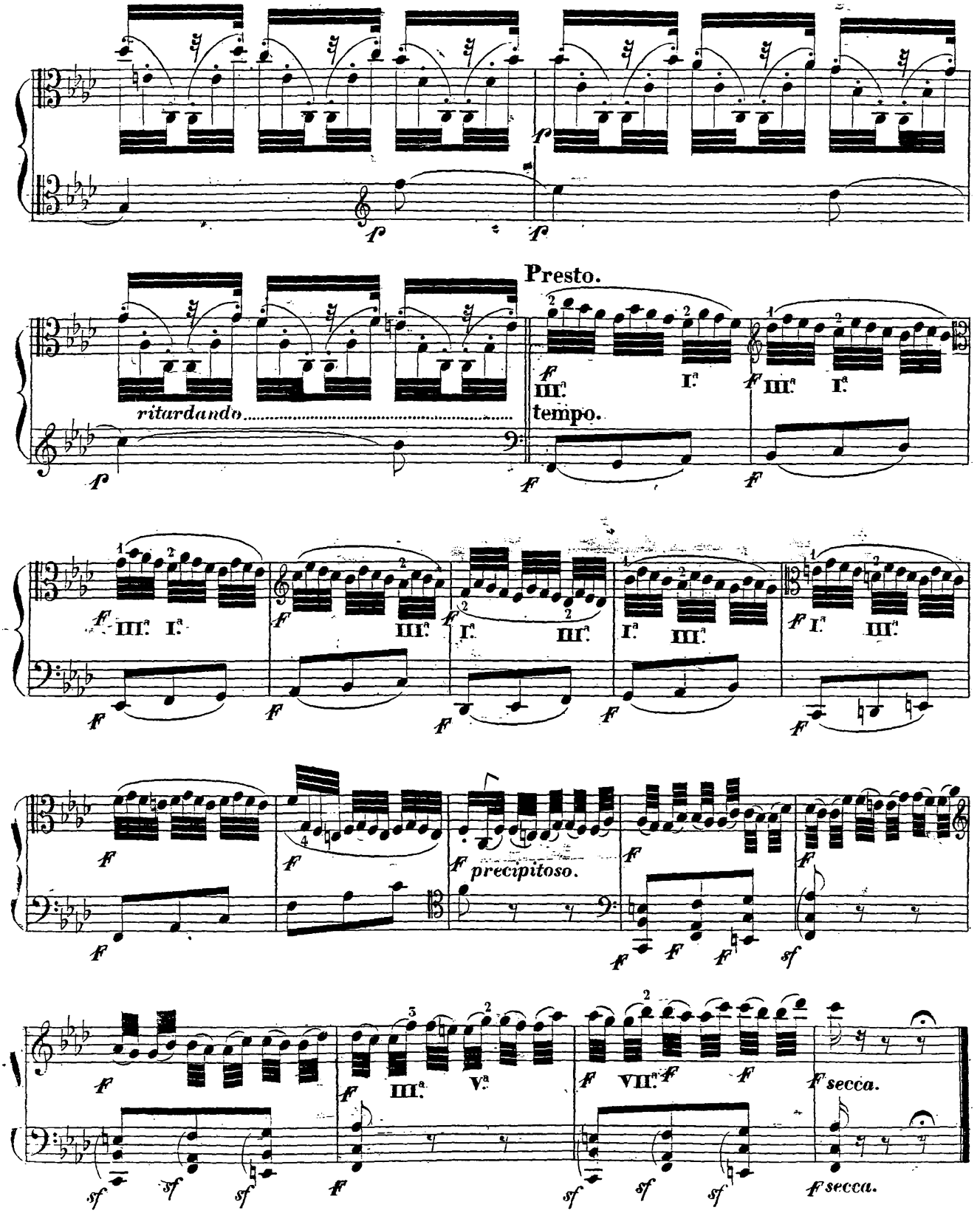

a tempo e più lento con calma.
ben marcata la parte del canto
e con tutto l'arco
arco.
III.a
II.a
I.a
sempre
un
poco
crescendo
crescendo
crescendo
secca.
IV.a
III.a
V.a
IV.a
II.a
I.a
I.a leggere.
III.a
V.a


Presto e Risoluto.


I.a
III.a
I.a
III.a
I.a
III.a allungatura
III.a
V.a
VII.a
VI.a
V.a
IV.a
III.a
I.a
diminuendo
e
ritardando
pizz:


Larghetto.
f con calma, e ben marcato il canto.
pizz:
ritardando an poco
Larghetto a tempo.
f
balzate e leggere.
f arco.
f
III.
f
f

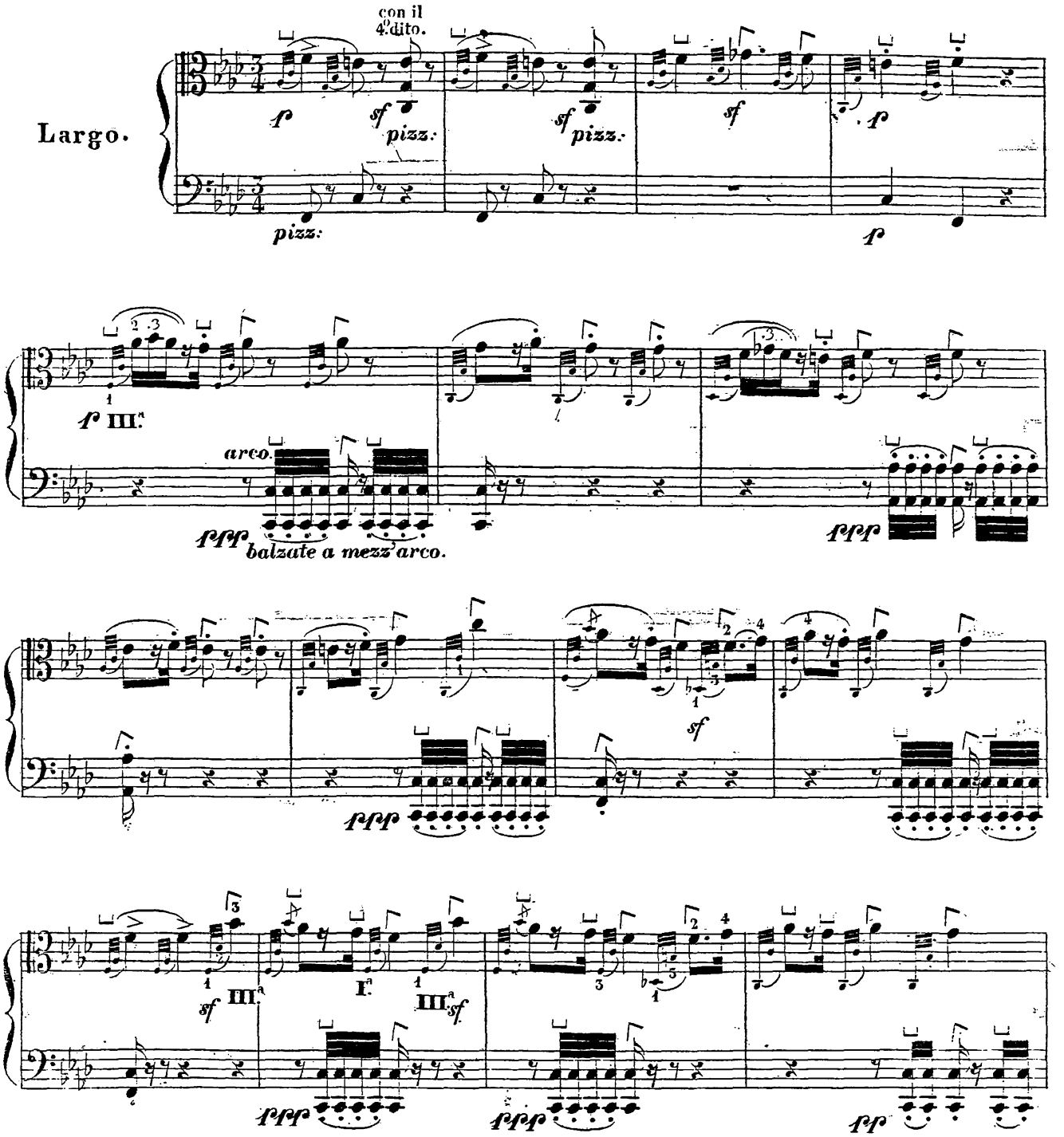

sf
p
pp
p legg:
p

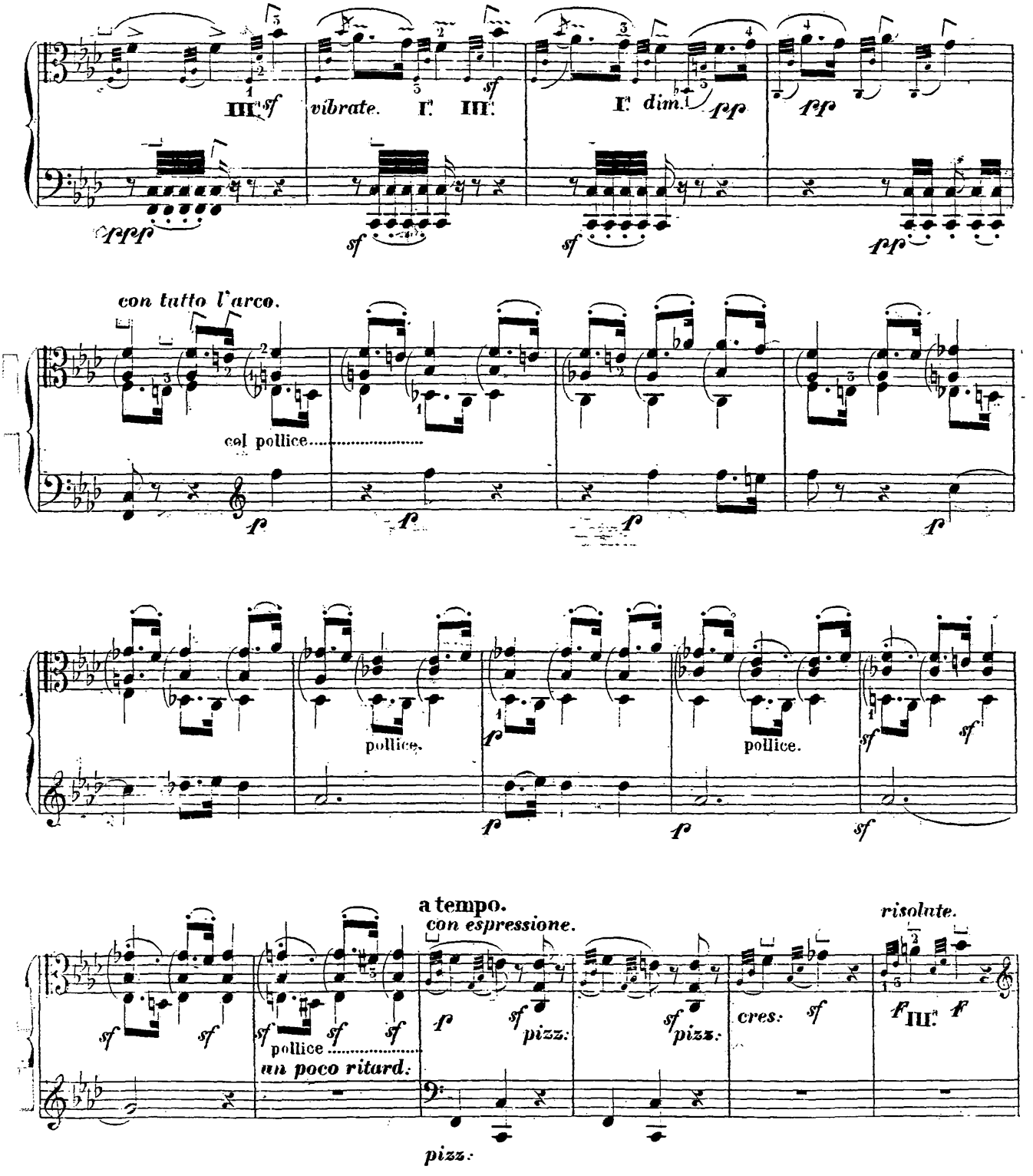


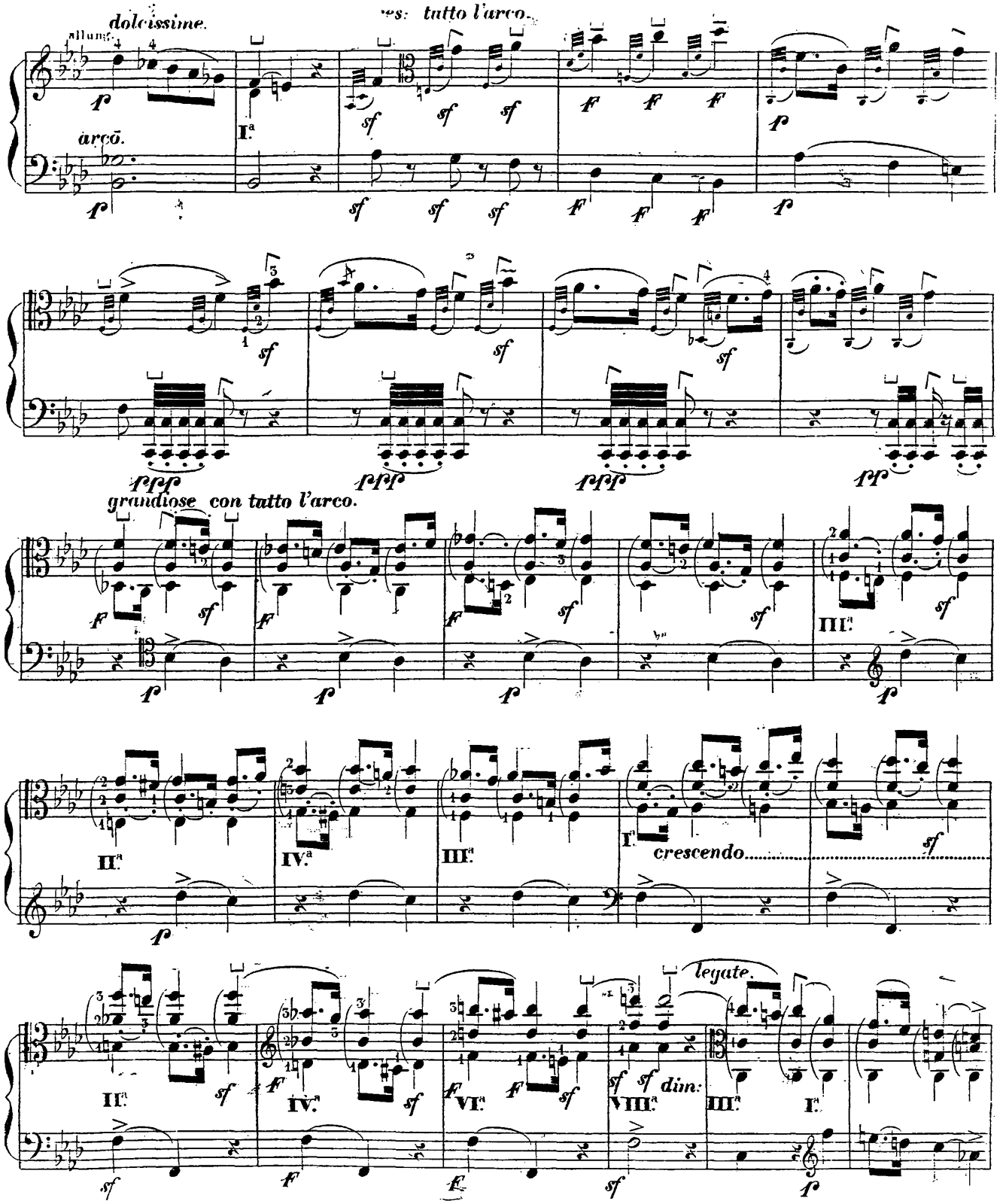
ATTACCA SUBITO LA MARCIA FUNEBRE.

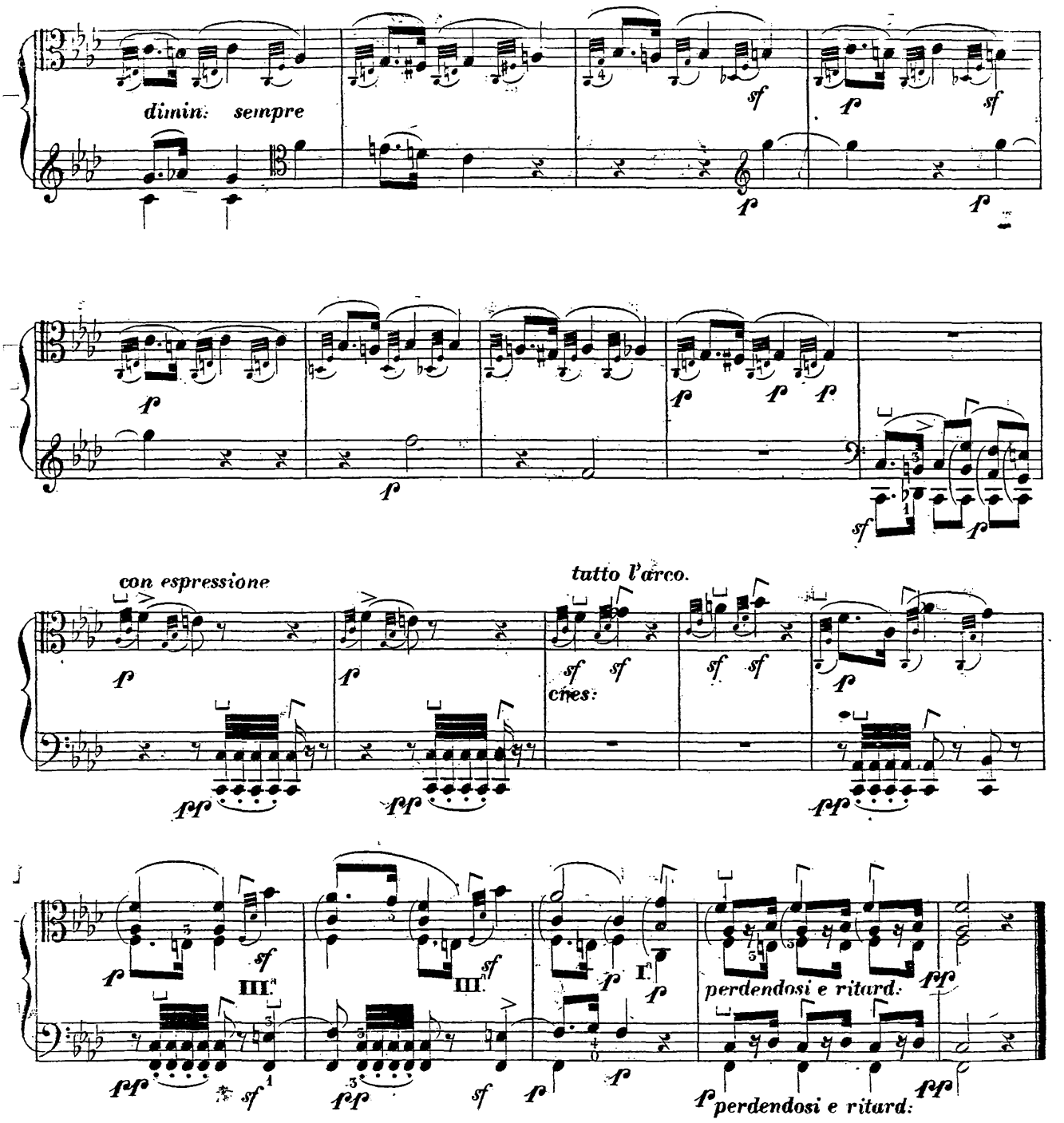
MARCIA FUNEBRE

STUDIO 5°.




III. sf
vibrate.
I. III.
I. dim.
fpp
fpp
fff
sf
sf
fpp
con tutto l'arco.
col pollice.....
f
f
f
f
pollice.
pollice.
f
f
f
sf
sf
a tempo.
con espressione.
risolate.
sf
sf
sf
pollice
sf
sf
un poco ritard.
f
sf
pizz.
sf
pizz.
cres.
sf
f
III.
f
pizz.

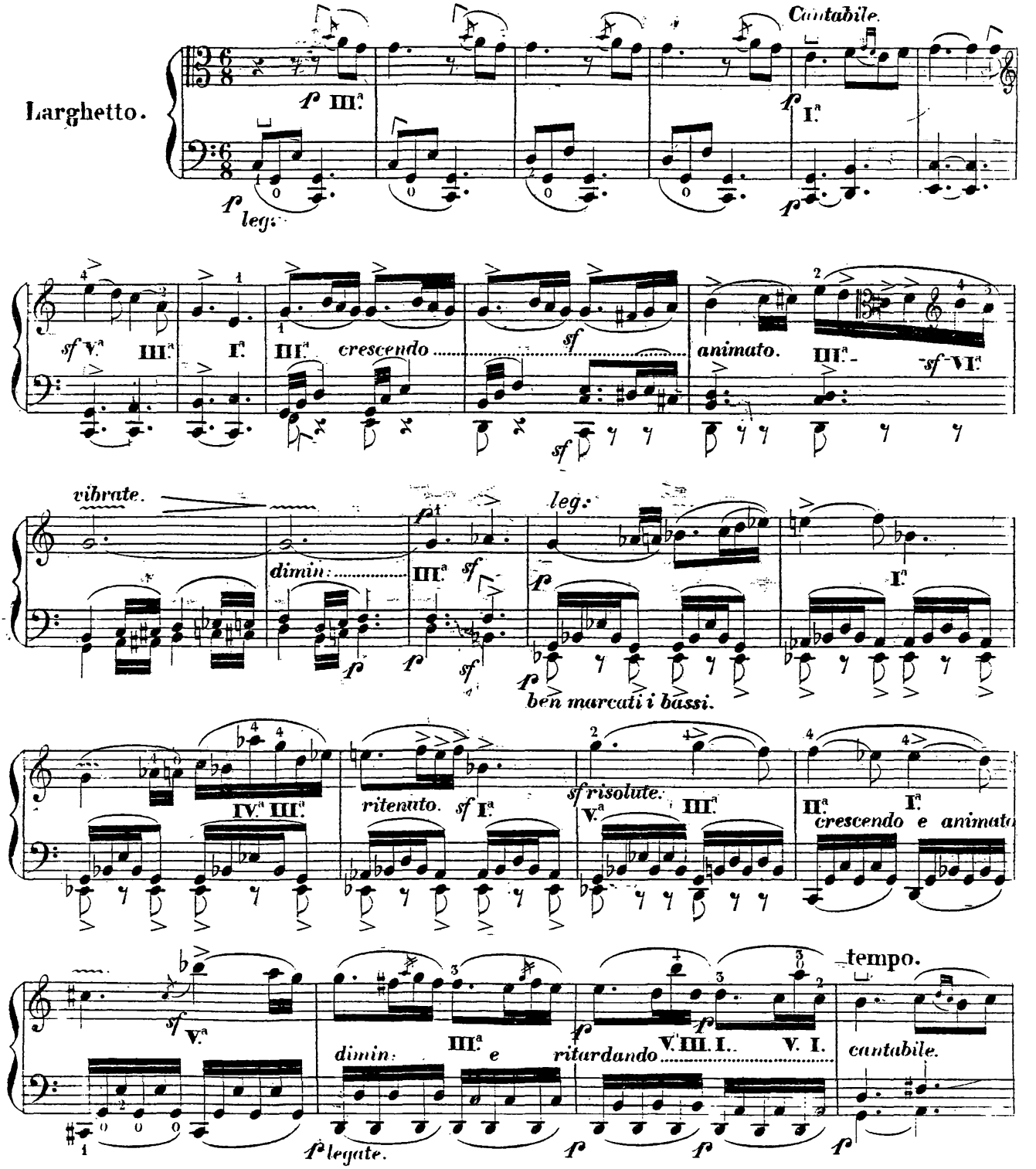

dolcissime.
tutto l'arco.
arco.
I.ª
grandiose con tutto l'arco.
III.ª
II.ª
IV.ª
III.ª
I.ª
crescendo
II.ª
IV.ª
VI.ª
VIII.ª
III.ª
I.ª
legato.
dim.

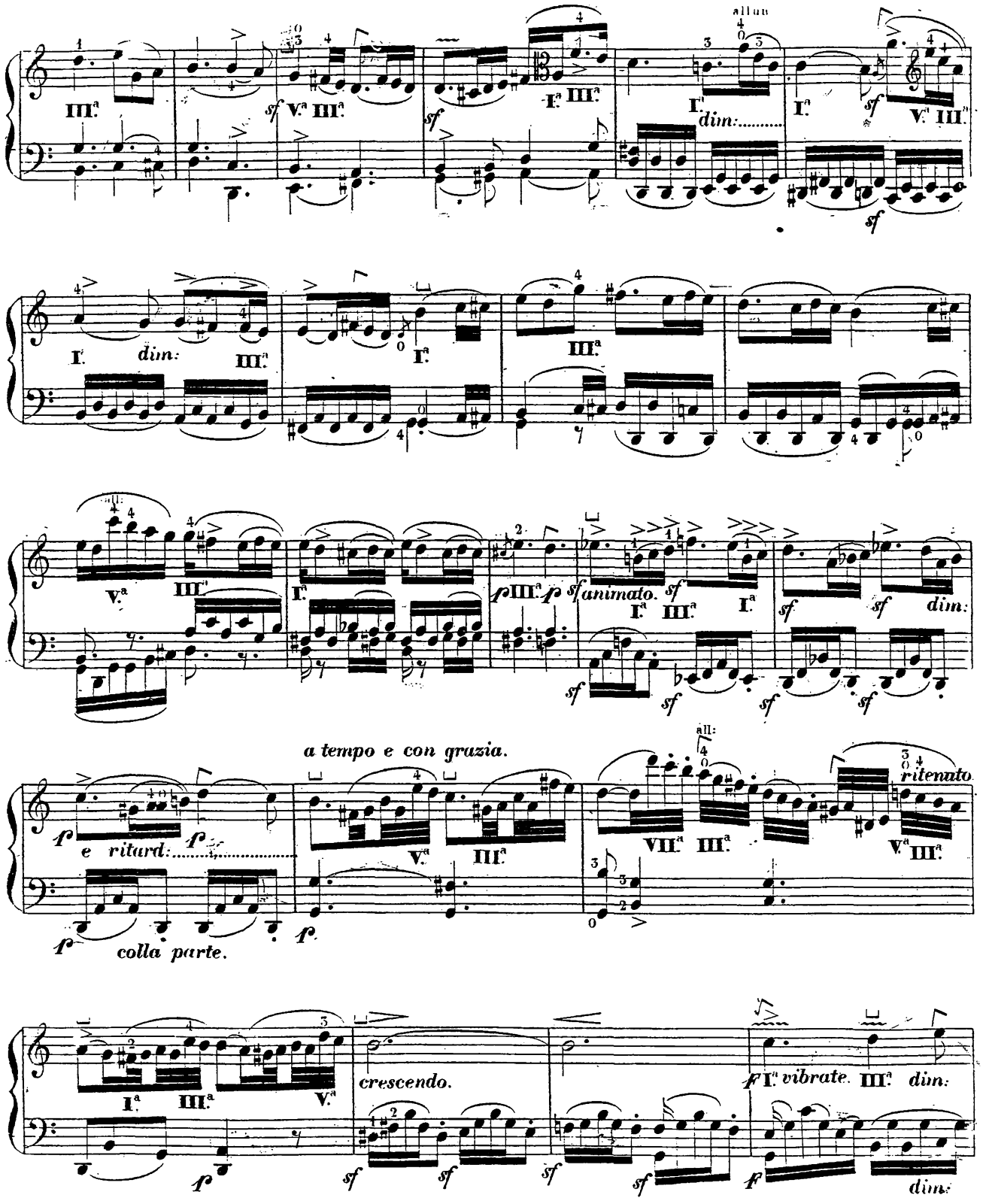


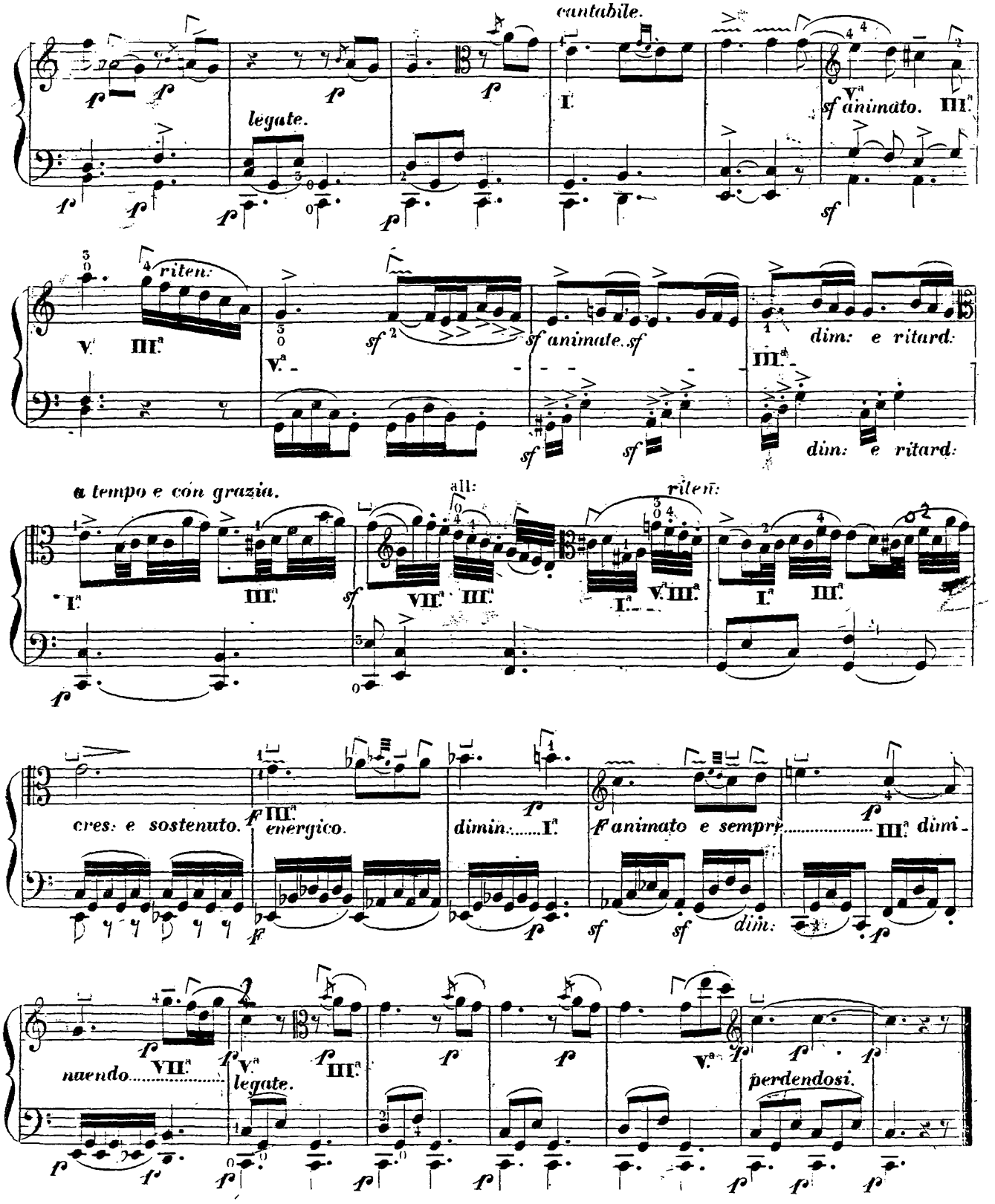
Il titolo del 6.° Studio indica chiaramente il modo di eseguirlo, cioè con *tranquillità*.

IL TRANQUILLO

STUDIO 6.




all un
dim:
dim:
all:
animato.
dim:
a tempo e con grazia.
e ritard:
colla parte.
all:
ritenuto
crescendo.
vibrate.
dim:
dim:


cantabile.
legate.
sf animato.
riten:
sf animato sf
dim: e ritard:
a tempo e con grazia.
all:
riten:
cres: e sostenuto.
energico.
dimin:
animato e sempre
dimi-
naendo
legate.
perdendosi.

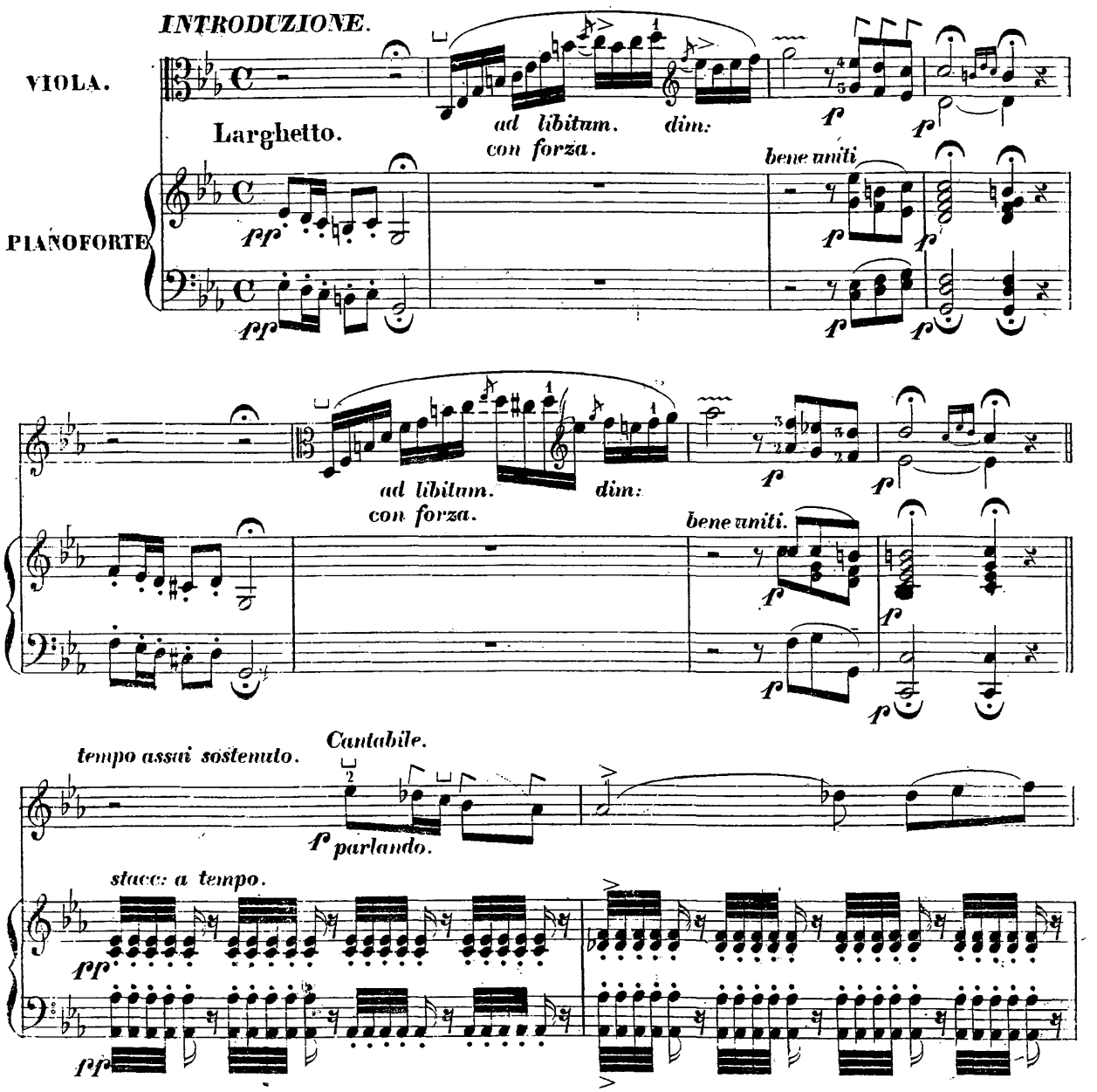
PARTE TERZA.

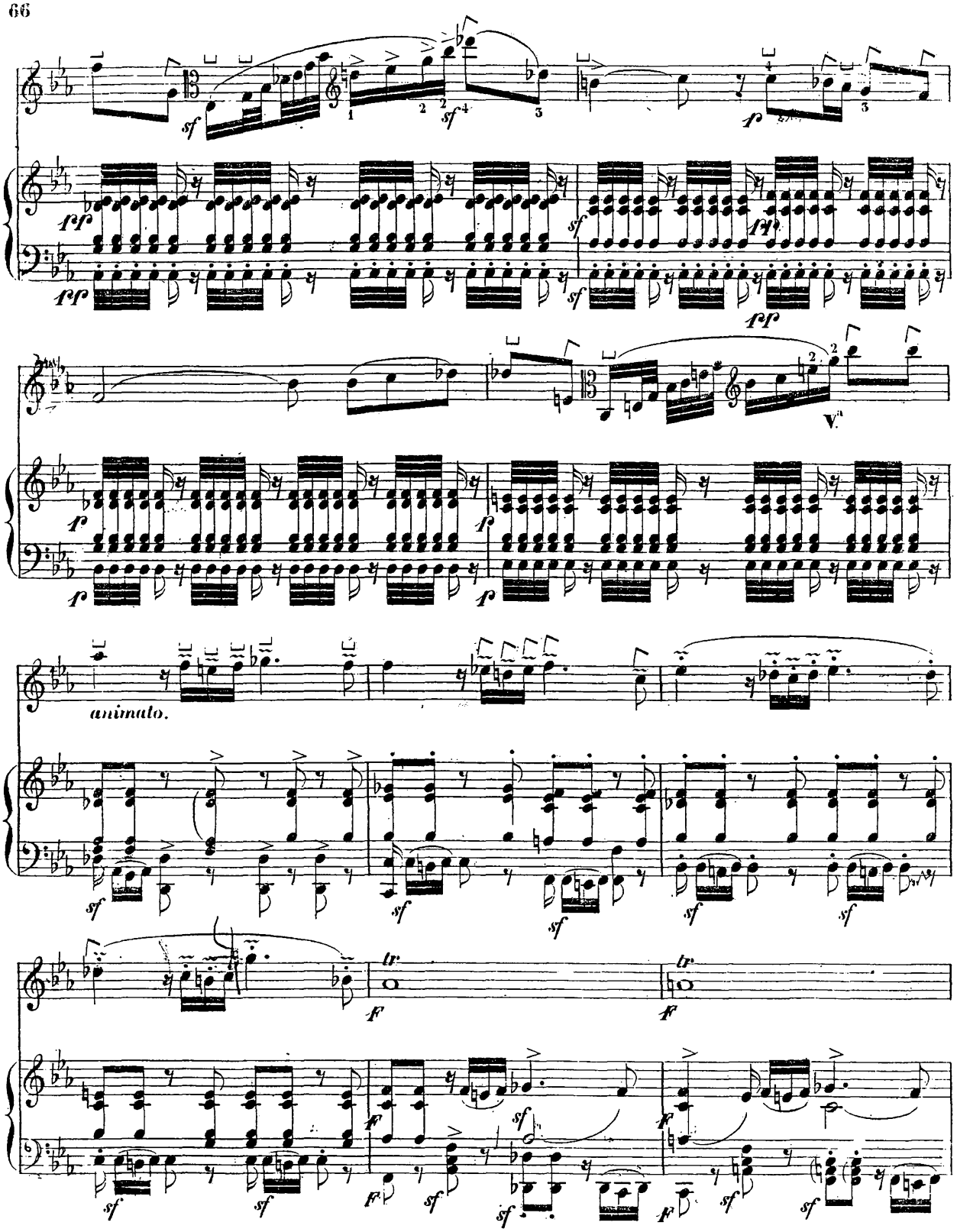
GRAN SOLO

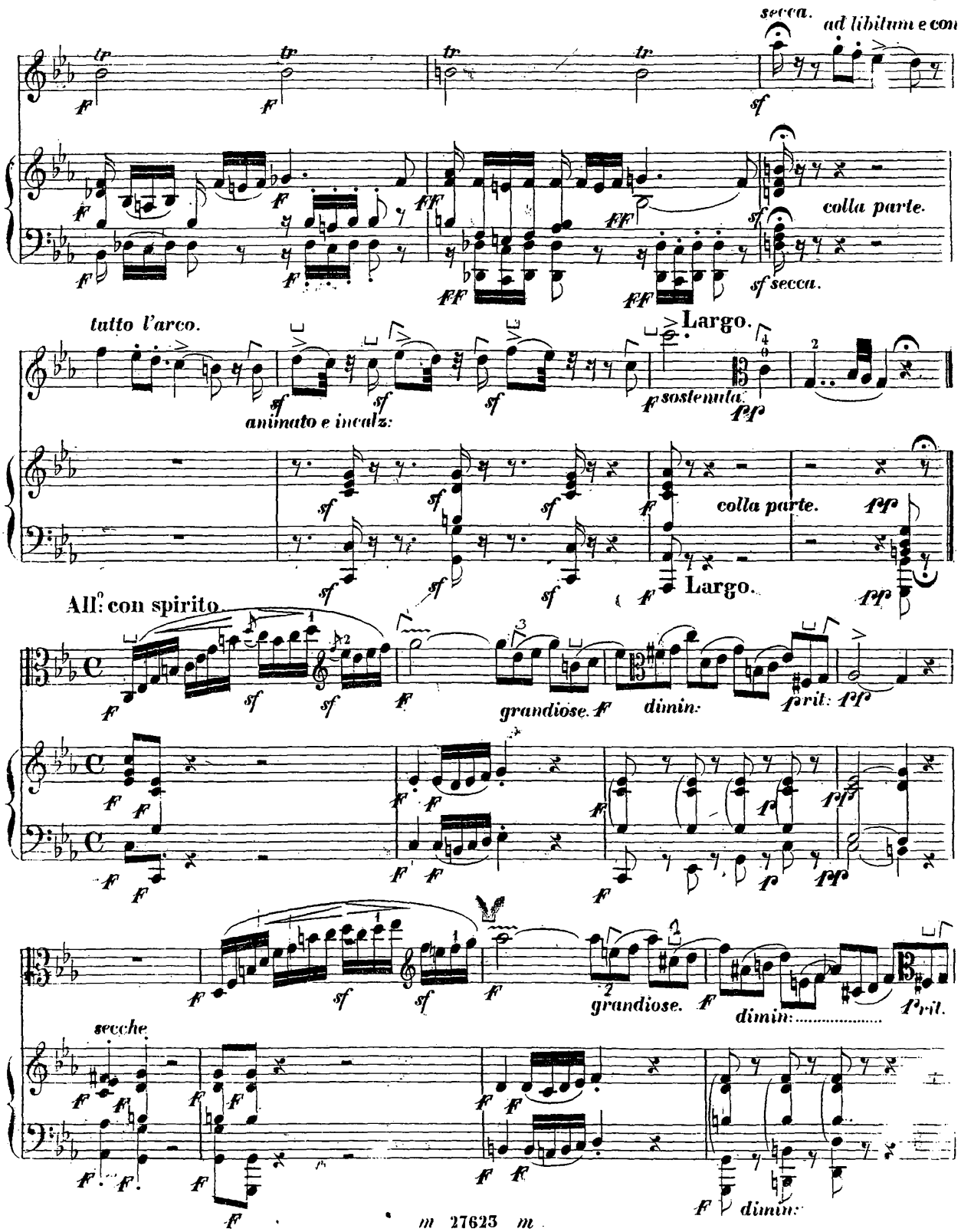
PER **L' ALTO=VIOLA**

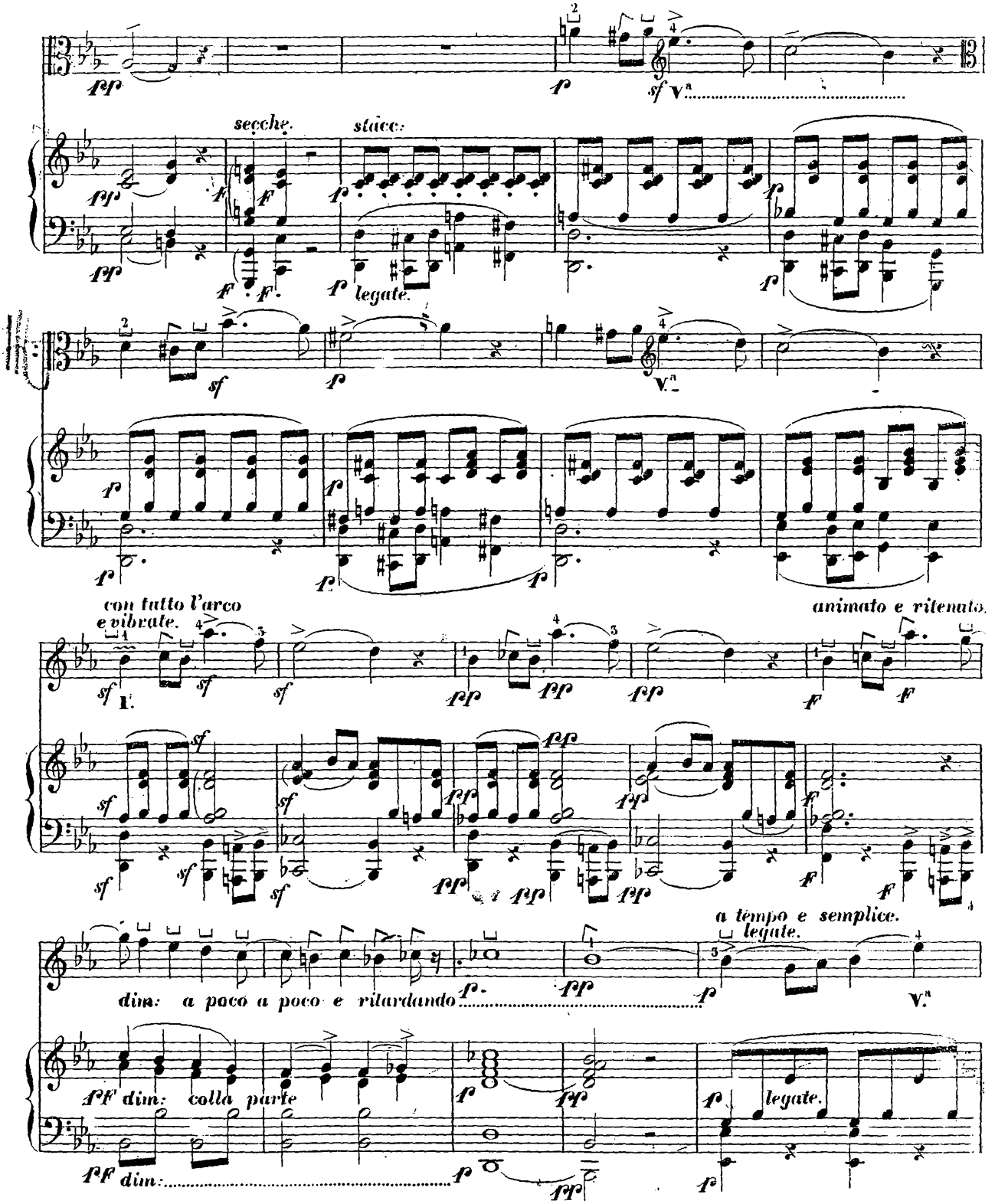
in forma di Scena drammatica.

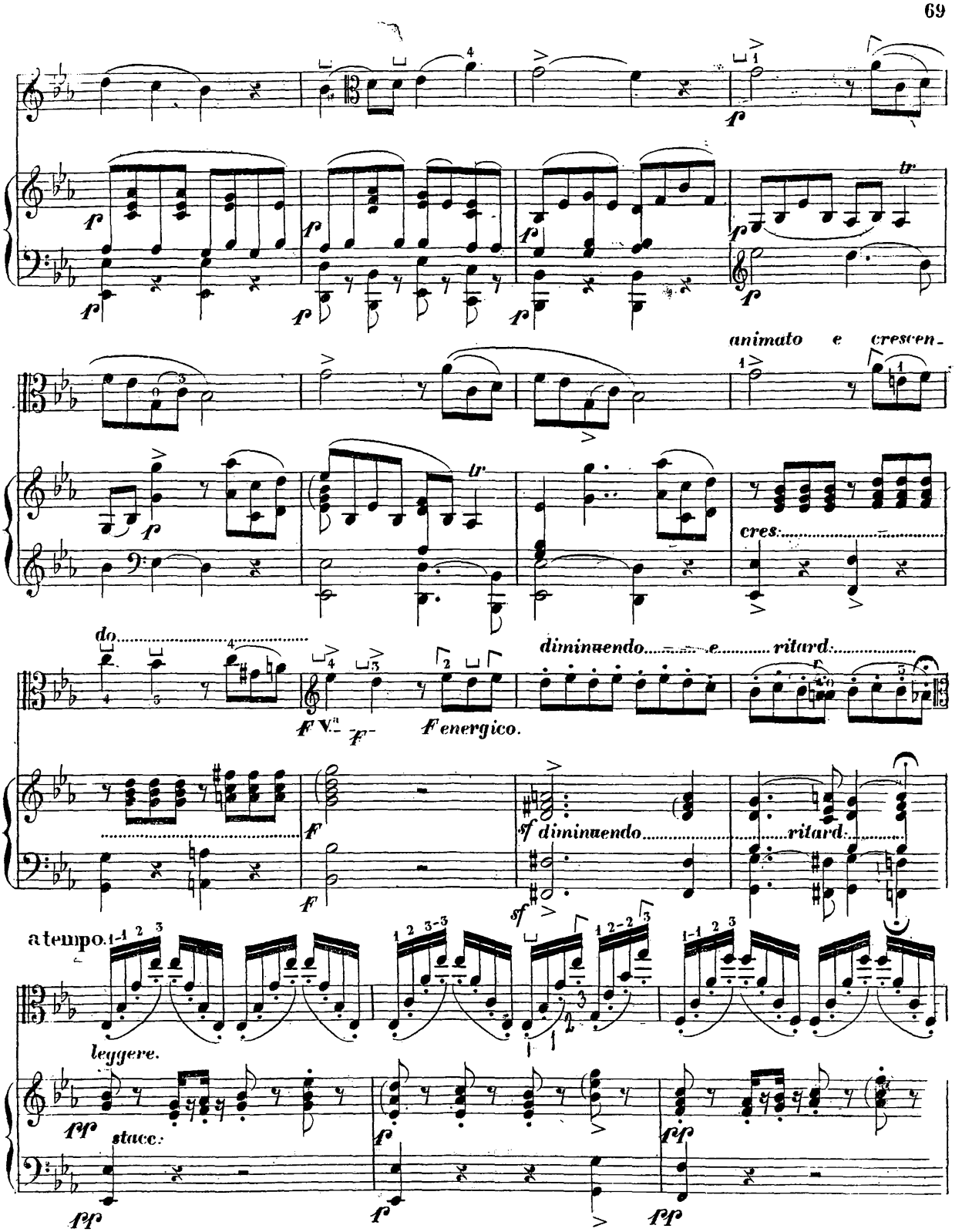
F. GIORGETTI.



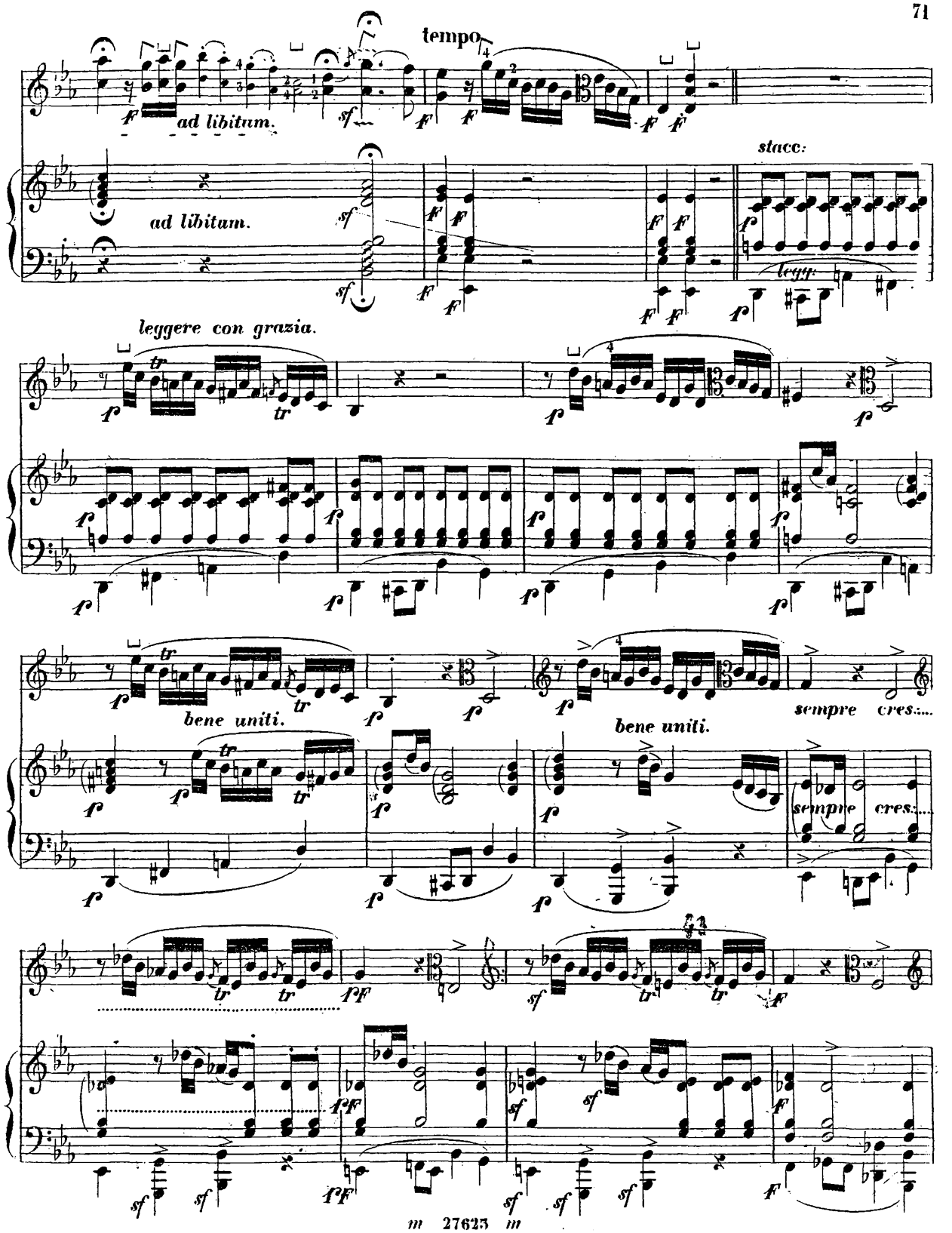

animato.

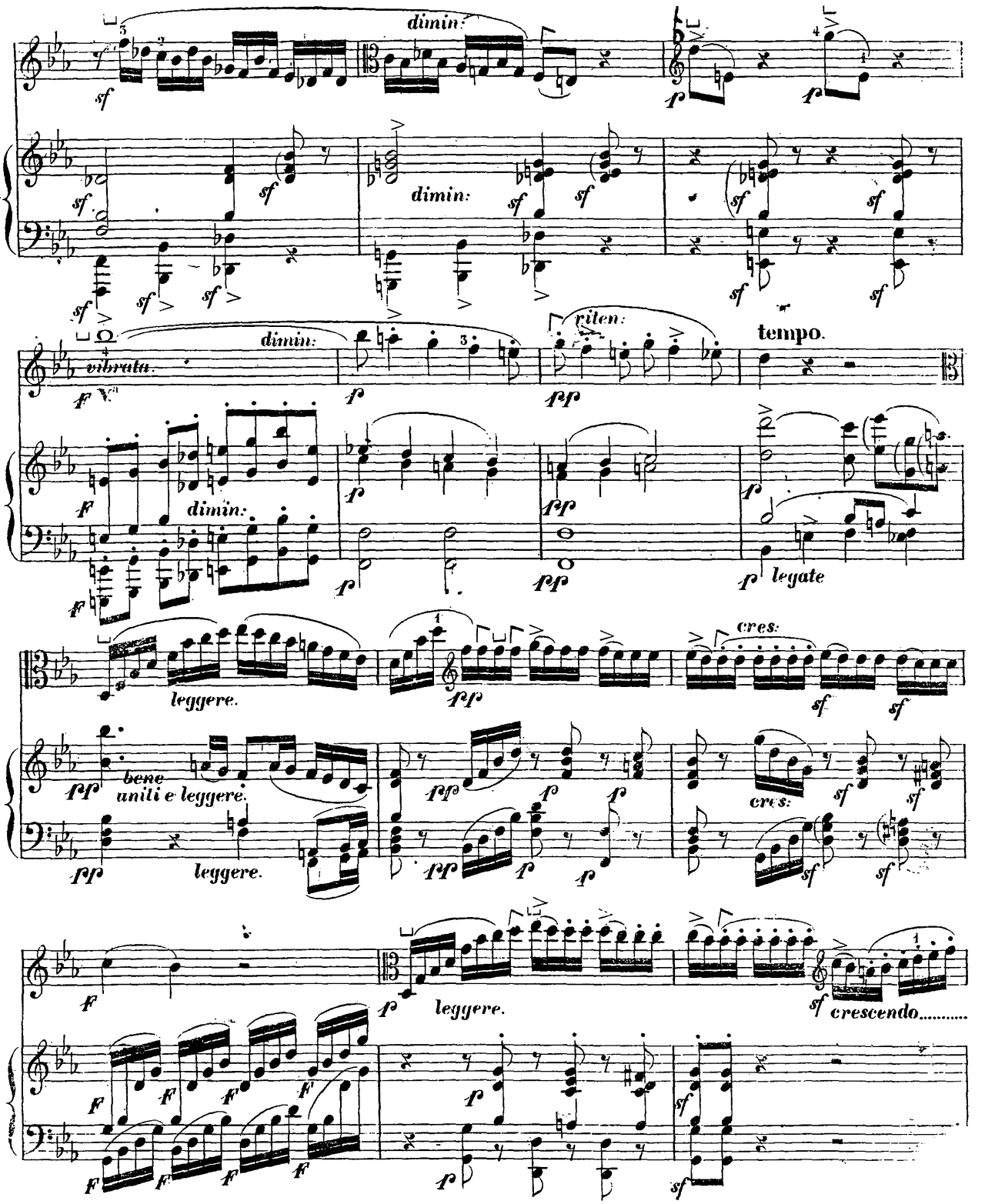

secca.
ad libitum e con
colla parte.
sf secca.
tutto l'arco.
animato e incalz:
Largo.
sostenuto.
colla parte.
Largo.
All.° con spirito
grandiose.
dimin:
rit:
secche
grandiose.
dimin:
rit.
dimin:

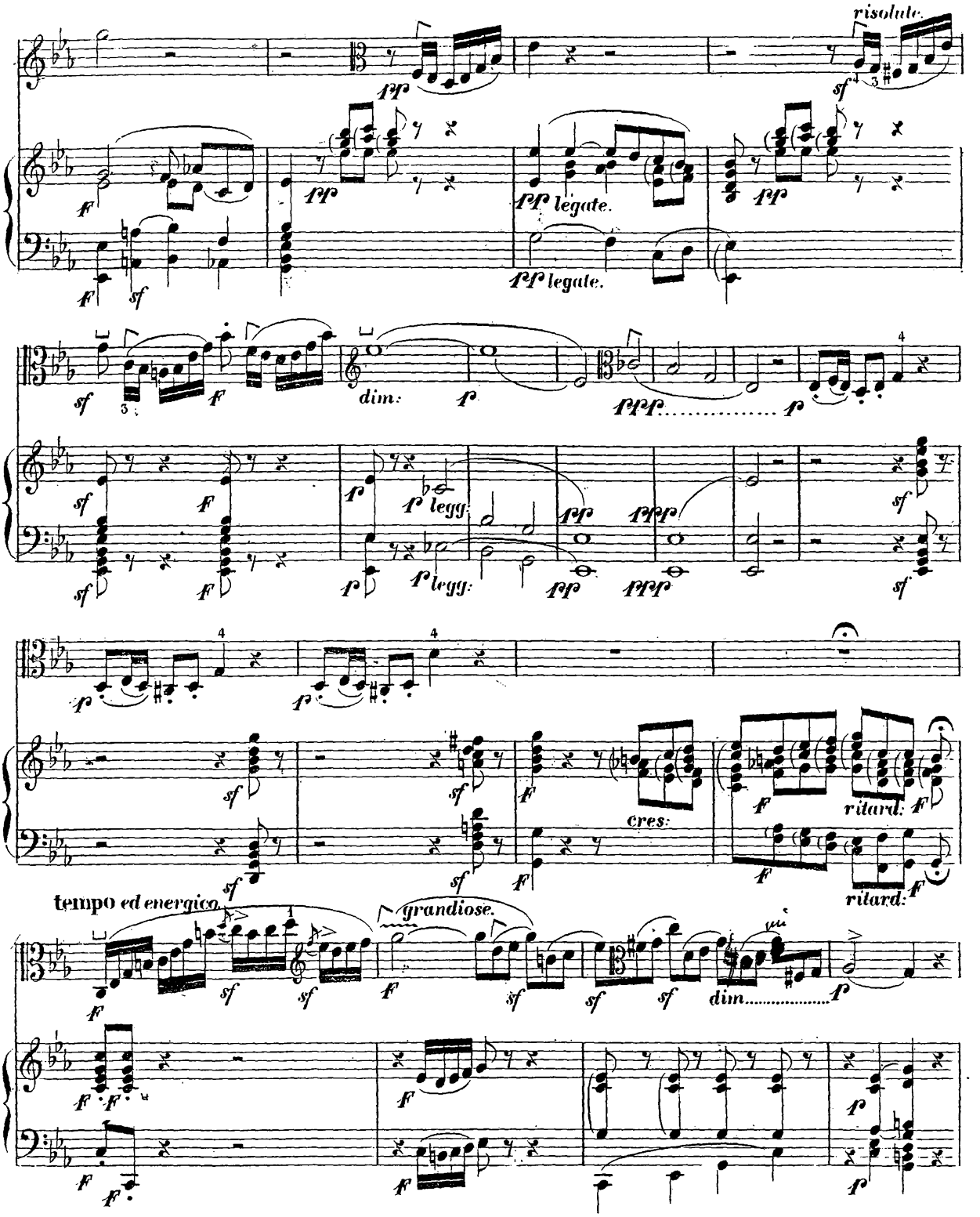

secche.
stacc.
legate.
con tutto l'arco
e vibrato.
animato e ritenuto.
a tempo e semplice.
legate.
dim: a poco a poco e ritardando
dim: colla parte
dim:
legate.

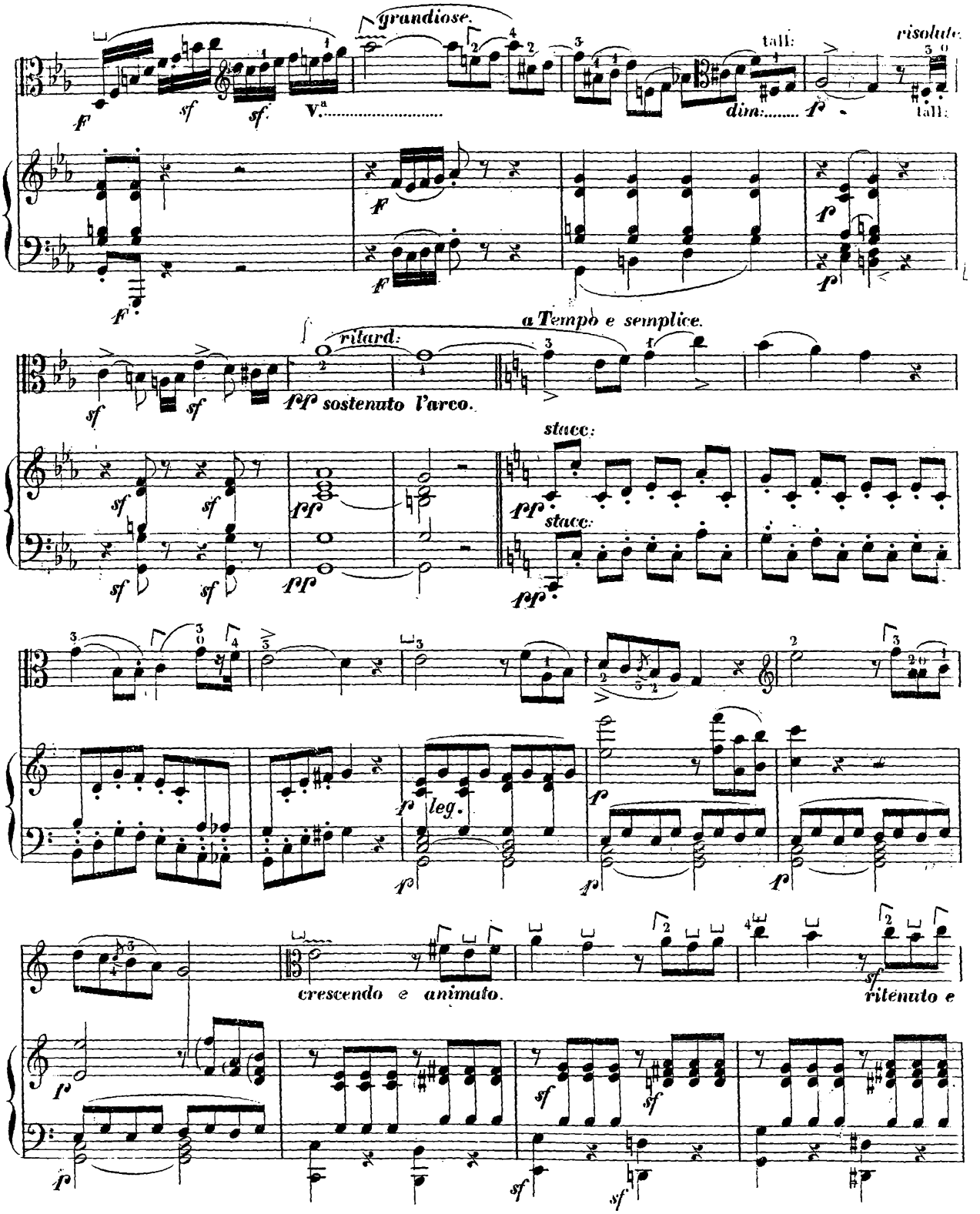

animato e crescen-
cres.
do.
diminuendo e ritard.
F energico.
sf diminuendo
ritard.
a tempo.
leggere.
stacc.

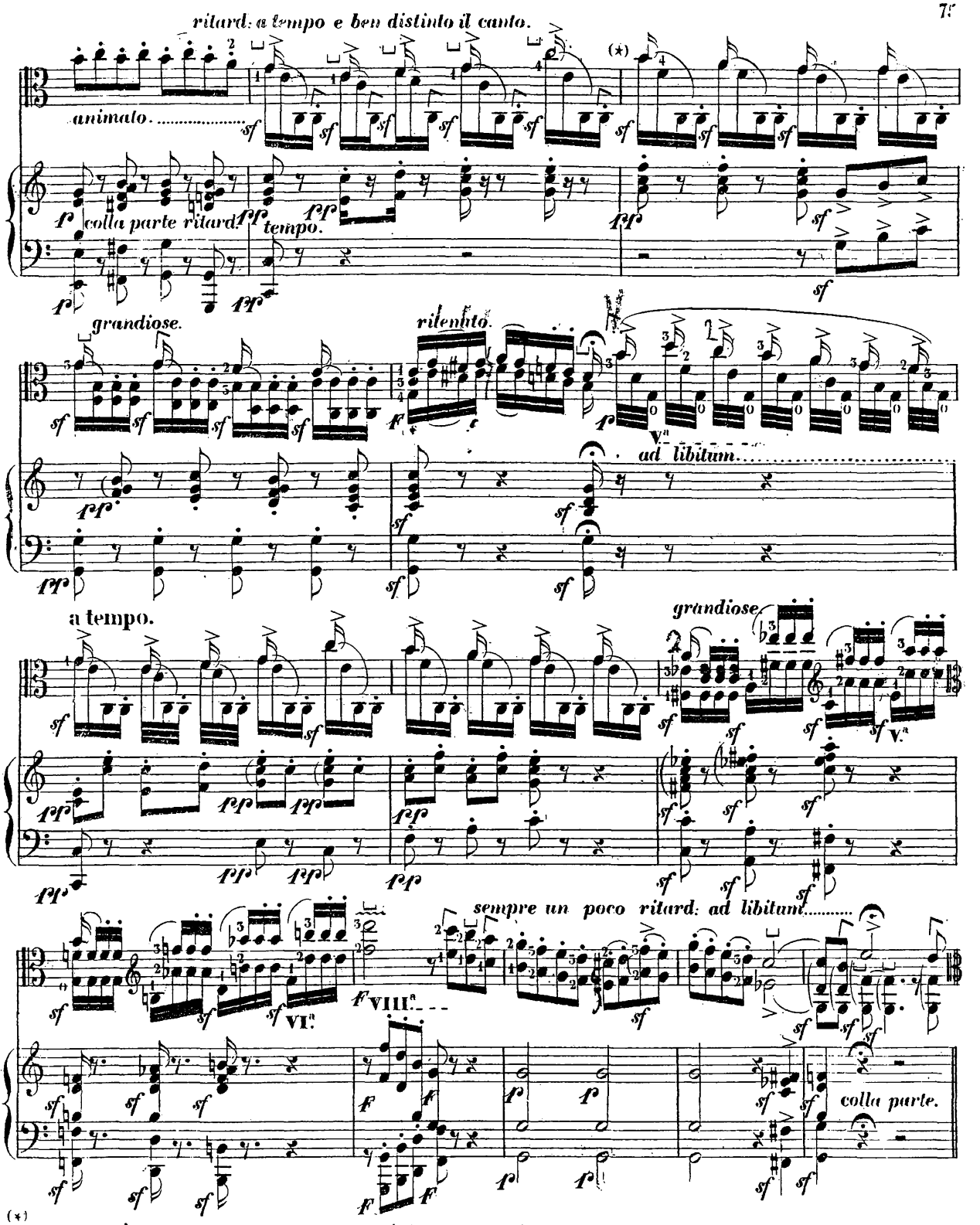
grandiose.
grandiose.
grand.
colla parte.


tempo
ad libitum.
ad libitum.
stacc:
leggere con grazia.
bene uniti.
bene uniti.
sempre cres.
sempre cres.

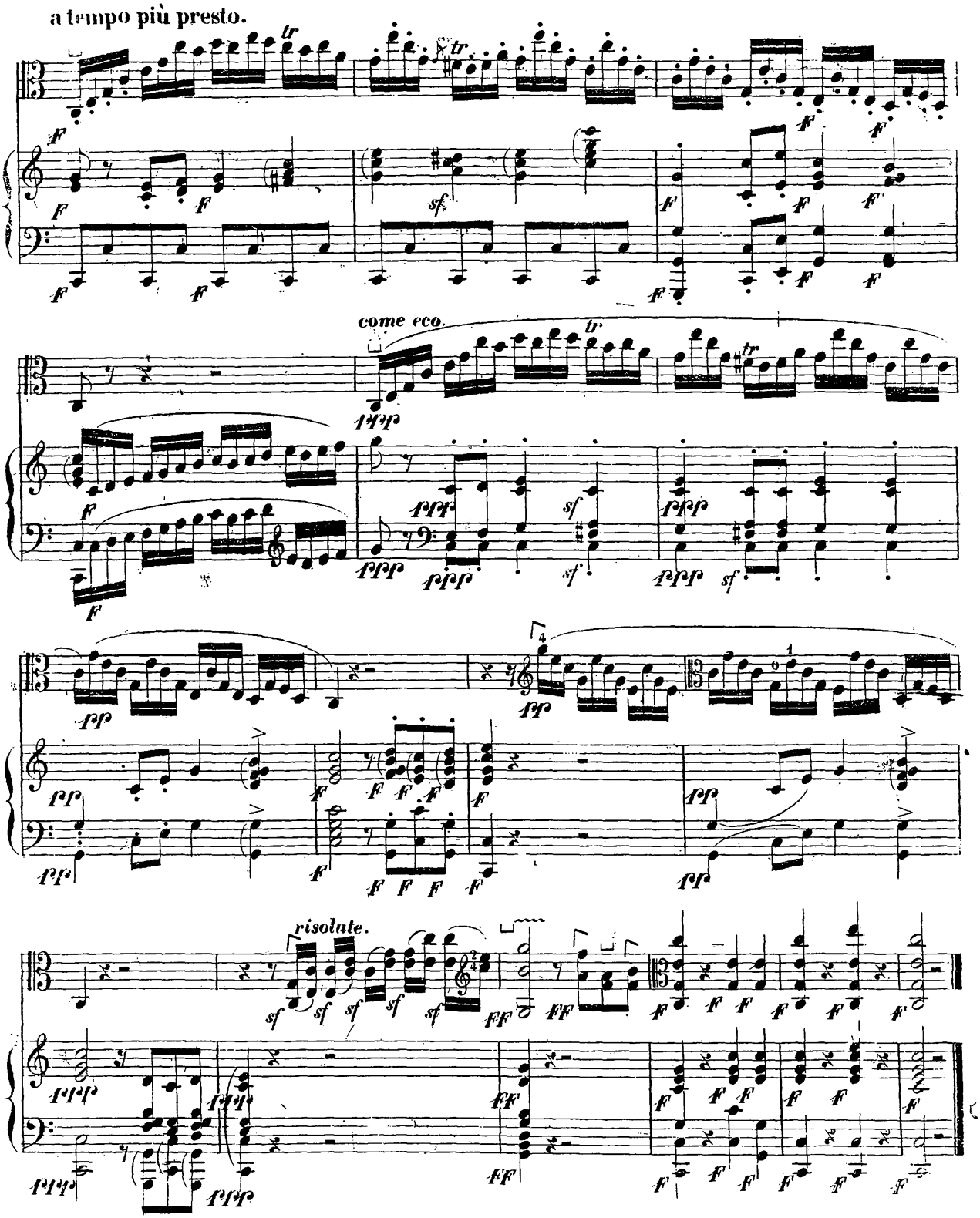

dimin:
dimin:
vibrata.
dimin:
riten:
tempo.
dimin:
legate
leggere.
cres:
bene
uniti e leggere.
leggere.
cres:
leggere.
crescendo.....


risolute.
pp legate.
pp legate.
dim:
p legg:
p legg:
cres:
ritard:
ritard:
tempo ed energico.
grandiose.
dim.


grandiose.
tall:
risolute.
dim:
tall:
a Tempo e semplice.
ritard:
fff sostenuto l'arco.
stacc:
stacc:
leg.
crescendo e animato.
ritenuto e



(*) Questo colpo d'arco va eseguito dal tallone a quasi la metà di esso, e sempre riprendendolo sedesi


a tempo più presto.
come eco.
risolute.

vota) Apparirà per avventura che nel corso di questo Metodo io abbia fatta troppa profusione di segni convenzionali per colpi d'arco, pe la diteggiatura, per i piani, i forti, gli sforzati, ecc. Ma io per chi studia, e sono nel fermo pensiero che uno studioso che vuol formarsi uno stile corretto e grandioso debba porre ogni cura acciò lo studio suo riesca esattissimo in tutte le sue parti.

Per convincersi che non havvi che uno studio accurato che possa condurre alla eccellenza, specialmente nelle arti belle, veggansi gli studj di Michelangiolo esistenti nella nostra galleria di Firenze, si troverà in tutti massima accuratezza anche ne' dettagli, ed in alcuni (e non pochi) una finitezza, un amore, una pazienza di esecuzione, che potrebbero apparire inconciliabili con un genio smisurato.

Chi ha vedute le partiture degli studj per il suo trattato di Fuga del Fiorentino Cherubini afferma essere esse di una precisione, di una diligenza, di una nettezza per quello pure che riguarda la parte materiale, che si potrebbe dire forse esagerata, trattandosi di un bell'ingegno e di uomo tale che in nuove creazioni, piuttostochè in esatte copiature, potea impiegare le sue ore. Ma pure la esattezza non fu mai impedimento allo sviluppo del genio, mentre la trascuraggine porta sempre alla confusione.

Di più avvertirò, che avendo provato con la pratica, come agli scuolari (a quelli pure dotati di buon orecchio per l'intuonazione) riesca assai difficile l'intuonar bene alcuni intervalli, cioè: i diminuiti, gli aumentati, e le note sensibili, ho apposto qualche volta alle note che formano i detti intervalli le alterazioni di ***bemolle, diesis*** e ***bequadro,*** ancorchè l'impostatura del tono principale ne potesse dispensare. In prova del mio asserto, si faccia eseguire ad un scuolare, una sesta aumentata, per esempio, ***Mi*** ♭ ***Do*** ♯, e dopo averla intesa eseguita intuonatissima dal suo maestro: io credo che, pochissime eccezioni fatte, riscontreremo che il ***Mi*** ♭ dello scuolare sarà sempre un poco crescente, il ***Do*** ♯ un poco calante. Si faccia la stessa esperienza con fargli eseguire una seconda aumentata o il suo rovescio 7.ª diminuita, per esempio ***Si*** ♭, ***Do*** ♯, o viceversa; raramente il ***Si*** non crescerà, il ***Do*** non sarà calante; dimanierachè, il rammentare allo studioso con un mezzo sensibile all'occhio la vera distanza di tali intervalli, credo possa agevolarne la intuonazione, ancorchè uno di questi segni fosse accennato alla chiave. La stessa ragione mi ha persuaso a marcare qualche volta, e in qualche caso, la ***nota sensibile,*** la quale la udii sempre ***calante un poco,*** eseguita da chi studia.

m 27623 m