

# ELEMENTI

TEORICO-PRACTICI

## DI MUSICA

Con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino  
analizzata, ed a' dimostrabili principj ridotta.  
Opera utilissima a chiunque vuol applicar  
con profitto alla Musica, e specialmente a'  
Dilettanti, e Professori di stromenti d'Arco

DI

FRANCESCO GALEAZZI

TORINESE

Compositore di Musica, e Professore  
di Violino, e Matematiche

TOMO PRIMO

EDIZIONE SECONDA

*Ricorretta, e considerabilmente dall' Autore  
accresciuta coll' aggiunta di molte, e nuove  
Tavole in Rame, e specialmente di quattro  
gran Prospetti concernenti l'arte dell' Arco.*



ASCOLI 1817. presso Francesco Cardì  
Con approvazione.





9

AL NOBIL UOMO  
SIGNOR  
GIOVANNI VITALI  
PATRIZIO OFFIDANO  
CONSERVATORE DELLE IPOTECHE IN ASCOLI,  
CELEBERRIMO  
DILETTANTE DI VIOLONCELLO,  
E COME TALE  
DELL'ACCADEMIA DE' FILARMONICI DI BOLOGNA  
SOCIO ONORARIO.

FRANCESCO GALEAZZI

*F*in dal primo istante, che da varj Amici spronato mi viddi ad intraprendere una nuova edizione di quest' Opera, concepì fra me stesso il disegno di tributarvela com'è cosa tutta vostra: ed infatti a chi meglio appartenere dovea questa mia affettuosa, benchè troppo lieve offerta, se non a voi che in sì particolar modo protetta l' avete, ed incoraggiato l' Autore con generosità, e magnanimità senza pari? Niuno certamente avea più dritto di voi alla mia riconoscenza: gra-

ditela dunque perchè viene da un cuor puro, sensibile, disinteressato, ed il più sincero ammiratore de' vostri incomparabili meriti. Io non mi estenderò qui a tesservi una lunga serie di quelle pompose lodi che egualmente avviliscono il protettore, ed il protetto. So quanto la vostra modestia se ne risentirebbe. Bastami solo rilevare, che oltre del luminoso serio delle virtù sociali, che adornano nel più eminente grado l'animo vostro, il lunga assiduo studio da voi fatto sulla Musica, ed in particolare sul difficilissimo stromento del Violoncello, vi collocano senza dubbio a lato per lo meno de' Dupont, de' Boccherini, de' Slik, de' Romberg, e di tanti altri, che in Europa hanno illustrato, ed illustrano questo stromento. Un libro perciò in cui si sviluppano gli artifizi che agli stromenti d'Arco appartengono è di vostro diritto voi difendetelo da quella severa critica cui va pur troppo più d'ogni altra la Musica Scienza soggetta. So che vi ravviserete la debolezza de' miei talenti, la scarsezza delle mie cognizioni, ma supplisca una tal deficienza la stima, l'ossequio, e il più cordiale attaccamento, col quale terrò sempre scolpite nel cuore quelle rare virtù che tutti in voi riconoscono, ed ammirano.

## P R E F A Z I O N E.

L'Opera che ora per la seconda volta presento al Pubblico vidde la prima luce in Roma l'anno 1791. per il primo volume, ed il secondo l'anno 1796. L'edizione ne fu ben presto esaurita; e le ricerche se ne moltiplicarono oltre ogni mia aspettativa. Il desiderio di appagare le brame de' dilettanti di Musica, quello di render la mia Opera più corretta, ed ampliata; e finalmente le premure, e l'impulso degli amici m'indussero ad intraprendere questa seconda Edizione; ma uopo è il confessarlo, le circostanze sono ora per me affatto cangiate: allora che io publicai la prima Edizione, l'Arte di suonar il Violino era, se mal non mi appongo, un vasto ubertoso campo in cui verun coltivatore avea ancor osato por l'ardita falce; verun scrittore, ch'io sappia, mi avea in questa impresa preceduto: molto diverso è il caso nell'Epoca in cui

ora scrivo. Non manchiamo adesso di eccellenti così detti *Metodi*, che nulla lasciano a desiderare su tal materia; tali sono quelli di Kreutzer, di Cartier, di Mozart, e soprattutto l'eccellente metodo del Conservatorio di Parigi scritto dall'elegante penna di Baillot. Pure al riflettere che queste opere sono poco comuni in Italia, che il loro caro prezzo non le rende a tutti accessibili, e finalmente, se mi è lecito il dirlo, che son pur esse mancanti in qualche parte, come nell' *Eguaglianza* articolo sì essenziale, e in esse quasi affatto trascurato; nell' *Intonazione*, di cui poco, o nulla ci hanno detto, e in altri interessanti oggetti su de' quali mi sono alquanto diffuso, ho luogo a sperare che la presente edizione non sia per esser meno della prima accetta al Pubblico, ed utile a chiunque o per professione, o per genio si dedica alla bell' arte di suonare il Violino.

Quest' istromento, che al dire del P. F. Lorenzo Penna ( *ne' suoi Albori Musicali Introd.* ) fu inventato da Orfeo figlio di Apollo, e di Calliope, e che a suonarlo fu la prima la Poetessa Saffo 624. anni in circa prima dell' Era volgare, o almeno essa fu l' inventrice dell' Arco con crini di Cavallo, occupa certamente fra

tutti gli altri il primo luogo , e basterà sentire Giambattista Doni ( Annotazioni sopra il Compendio de' generi discorso 5. pag. 337. Roma 1640 ) che di esso così favella: *Fra tutti gli stromenti Musicali maravigliosa certamente è la natura del Violino : poichè niuno ve n' ha , che in tanta picciolezza di corpo , e paucità di corde , contenga così gran diversità di suoni , d' armonia , e di ornamenti melodici , e che meglio esprima la voce umana , non solo nel canto ( nel che comunica pure con alcuni stromenti da fiato ) ma nella favella istessa , la quale imita così bene su quei velocissimi accenti , quando da perita mano viene maneggiato , che è cosa degna di stupore . E' egli infatti l' istromento , che maggiormente spicca nelle nostre Orchestre ; è egli il fonte primario delle bellezze della moderna Musica , che senza di lui gemerebbe forse ancora nella barbarie degli scorsi secoli . Infatti che mai avrebber saputo fare senza questo portentoso ajuto ? Pergolesi , i Piccini , i Sacchini , i Paisielli , i Cimarosa ? Sarèssimo , non v' ha dubbio , privi di tanti sorprendenti pezzi di Musica , frutto del genio inimitabile di questi sublimi talenti , nati per consolare il genere umano , e per rinnovare con più verità i favolosi portenti della Musica Greca .*

Poco sappiamo intorno alla storia di questo Re degli istromenti; solo è noto che allorchè giunse in Roma nel principiar dello scorso secolo l'immortale Opera V. di Arcangelo Corelli non vi fu chi la potesse suonare. Sembra che il Violino siasi incominciato a farsi sentire in Francia nelle opere di Lully. In Italia però abbiamo delle opere di Musica con Violini anteriori di molto a quello scrittore. Il sullodato Arcangelo Corelli da Fusignano, che vivea nel 1700. fu il primo certamente che lo trasse dall'infanzia. Si distinsero poi nel progresso tre diverse scuole: la prima incominciando da Corelli produsse Vivaldi, Locatelli, Manfredi, Rebel, Telemann ec. La seconda incominciò da Le Clerc, e Tartini, e vi si distinsero Pietro Nardini, Modonville ec. Finalmente la terza ebbe origine da Geminiani, e ne uscirono Somis, Pugnani, Lolli, Demachi, Viotti, Giardini, Stamitz, ed infiniti altri, che ora risplender fanno questa bell'arte, e l'hanno portata ad un tal apice di perfezione, che sembra esser insuperabile.

Eppure chi il crederebbe? Un'arte che la delizia forma degli animi più gentili, e colti, e che è divenuta un importante ramo dell'educazione de' gran Prin-

cipi, e de' più distinti personaggi, non cravi fino alla pubblicazione della prima edizione di questa mia Opera, chi presa si fosse la pena di ridurla a sistema, scoprirne i veri principj, dedurne, ed analizzarne le Regole, metterla in somma in quel chiaro lume, a cui tante altre ridotte si sono, molto meno di questa di simili diligenze meritevoli.

Non sarà già quì mio assunto l'indagare, e scoprire qual mai esser possa la cagione dell' ignoranza somma che per sì lungo tempo regnò ne' principj teorici della bell' arte di suonare il Violino, dirò unicamente, che ha questa, come tante altre i suoi veri principj, fissi, e stabili, e che altro non mancava che studio, e pazienza per iscoprirli, ed adattarli poi alla pratica con certa speranza del più felice successo.

Spinto da tali considerazioni vòlli tentar l'impresa; ma m'avviddi ben tosto della sua somma difficoltà, ed ~~mi~~ <sup>mi</sup> viddi il dar ordine, e dare assetto ad un ~~massa~~ <sup>massa</sup> sì confusa, e disordinata di tante varie cose tutte apparentemente fra di loro inconnesse, non era peso conforme alle mie deboli forze. L'estension prodigiosa di quest'arte, la molteplicità delle sue parti, e la varietà, ed eccezioni, di cui le sue

regole son suscettibili erano per me un abbisso, un tenebroso caos che mi spaventava. Ma il continuo mio esercizio nel dar lezioni, mi faceva di giorno in giorno sempre più riconoscere, e sentire la necessità di un tal lavoro: cominciai però quì, e là a stenderne de' squarci a misura che l'occasione mi si presentava di farne a' miei scolari le spiegazioni: accozzatine di questi un buon numero, mi avvidi che divider potevansi in sei classi, e per conseguenza in altrettante parti l'intera materia: erano queste: *1. Maneggio dell' Istromento. 2. L' Intonazione. 3. L' Eguaglianza. 4. I Portamenti. 5. L' Archeggiamento, e 6. Lo Stile*, che suddividesi in due parti, *Ornamento, ed Espressione*. Soddisfatto di tale scoperta, riflettendo che ciò che io scriveva per alleggerirmi il peso nel dar lezione, utile sarebbe stato forse anche ad altri, che addetti si trovassero all' impiego medesimo, come a tanti principianti, che vaghi di apprendere, da qualche critica in costanza fuor di portata si trovassero di avere un buon Maestro, formai l'audace proposito di render pubblico colle stampe il frutto qualunque siasi delle mie meditazioni, e de' miei studj, onde ne formai l'edizione Romana che il Pubblico ha sì benignamente contro ogni mia aspettativa accolta.

Nella Prefazione che va avanti al primo Tomo di quell' edizione resi già conto dell' ordine , e modo tenuto nel trattare la materia di cui imprendo a scrivere , onde per brevità mi limiterò quì a dir qualche cosa delle variazioni , ed aggiunte fatte a questa nuova edizione relativamente al primo volume , riserbandomi per il restante dell' opera a farlo nella Prefazione che andrà avanti al volume secondo .

Divido dunque questo primo Tomo in due parti ; la prima non è che una Grammatica elementare adattata a chiunque vuole apprendere la Musica ; questa è la stessa che già pubblicai nella prima edizione , nè ho creduto farvi altro cangiamento se non l' aggiungervi in fine un Articolo sopra il solfeggio , essendomi sembrato questo il luogo più acconcio a parlarne ; mi sono in questa tenuto a bello studio lontano da tutte le cognizioni speculative , che confonder possono il principiante per presentargli soltanto quelle , che ho credute a lui indispensabilmente necessarie ; quanto alle altre erudizioni che a tali cose appartengono ci forniranno abbondante argomento per la terza Parte di quest' Opera che avrà luogo nel susseguente volume . La sola materia de' Toni è , il confesso , alquanto oscura , ma non mi era

possibile esporla con maggior chiarezza senza entrar in dettagli superiori all' intelligenza di un principiante ancor nuovo nel paese Musicale; intanto basterà per lui il sapere quanti, e quali Accidenti porti con se ogni qualunque Tono per poterli eseguir dove vanno, senza saper altro. Io mi lusingo, che questa Grammatica sia forse la più esatta, e la più completa, che sia finora apparsa, toccherà agli intelligenti il giudicarne.

Nella seconda Parte poi dove prendo a trattare della bell' arte di suonar il Violino, che con poche variazioni potrà servire ancora a coloro che applicar si volessero alla Viola, o al Violoncello. Dopo quanto ne ho già detto poco rimane da aggiungere: ne percorrerò soltanto i varj Articoli facendo rimarcare le cose più essenziali. Dopo una breve Dissertazione in cui espongo il metodo, che da molti anni col più felice successo mi serve per l'istruzione de' miei allievi, e che sempre sottoporre intendo alla savia critica degli illuminati Professori, divido l'intera materia in XXII. Articoli, di cui i due primi contengono molte utili pratiche meccaniche per soddisfare la curiosità de' Dilettanti; giacchè tutti non abitano nelle gran Città, ove abbondano gli Artefici, ed ove

si hanno tutti i necessarj comodi. Ho loro additato quanto è utile a sapersi intorno al meccanismo del Violino, e dell' Arco. Per chi poi avesse piacere cominciar da se stesso a sonicchiar qualche cosa gl' insegno nel terzo il modo facile e sicuro per bene accordarsi il Violino, ciò che viene comunemente da' principianti molto desiderato. Contengono i due seguenti le Regole tutte, che il vero modo insegnano di tenere bene il Violino in mano, e guidare regolarmente l' Arco, cose tutte della massima importanza, poichè è indubitato che un difetto contratto da principio in questo maneggio cagiona l' irreparabile rovina del principiante. Tratto poi nel sesto della Scala, cioè del modo di bene eseguire la serie naturale delle note, o suoni che si ottengono senza muover la mano dalla sua natural posizione nel primo portamento; questo Articolo, che nella prima edizione era nella prima Parte inserito, ho creduto di quì collocarlo, come a luogo suo più proprio.

Nell' Articolo VII. passo a discorrere dell' Intonazione. Ma qual regola dare in una materia di sola solissima pratica? Non potendo alcun ajuto prestare al mio Lettore nella più difficil parte dell' arte, mi sono limitato ad offerirgli varie nuove con-

siderazioni , tratte dalle proporzioni Matematiche degl' intervalli Musicali . Ho calcolate con quanta esattezza ho potuto alcune Tavole , che dimostrano la distanza fra un dito , e l' altro , e fra le dita , e il Capotasto per ogni Tono più usuale . Non contento di questi calcoli li ho voluti ridurre in pratica per accertarmi che l' orecchio fosse co' miei calcoli d' accordo ( giacchè in materia d' intonazione ci ne dev' essere il principal giudice ) nè mi son fidato di me stesso : ho esplorato il sentimento di varj dotti Musurgisti , quali sono sempre meco convenuti dell' esattezza di questa intonazione . Ma siccome sarebbe impossibile ad un principiante il voler osservare una sì gran precisione , giacchè non trattasi presso di lui di differenze di Schisimi , o Commi , ho avuta cura di correggere le minute distanze in modo tale , che le quinte fra due corde prossime fossero sempre perfette , e però più adattate alla di lui grossolana intonazione . Ciò non pertanto dalle Tavole esattamente calcolate ne risulteranno nozioni tali , che grate ben essere potranno a' veri Professori , come in quest' Articolo si è a lungo dimostrato .

Si sviluppano poi nell' Articolo VIII le più essenziali Regole dell' eguaglianza ,

materia quanto essenziale, altrettanto dalla turba de' volgari Suonatori negletta: se ne danno intanto le più importanti regole, che di base poi servono a quanto ne' due seguenti Articoli s' insegna intorno al portamento della mano ne' varj punti del Manico del Violino: quanto qui se ne accenna sarà sufficiente per avere le più opportune cognizioni in questa materia onde trarsi d' intricò in qualunque più complicato caso che accader possa.

Ho creduto poi far cosa grata agli amatori l'aggiungere all' Articolo de' portamenti delle lezioncine pratiche per i più usuali, cioè dal secondo sino al settimo, che servir potranno di sufficiente esercizio; cosa che mancava nell' edizione Romana; onde render questa più completa, ed ampliata.

L' undecimo Articolo è consecrato all' Archeggiamento: questo per la massima sua importanza ha attirata tutta la mia attenzione: onde poco soddisfatto di quanto ne avevo detto nella prima Edizione, ho rifiuto interamente quest' Articolo, che può dirsi affatto nuovo: ho riunito sotto un sol punto di vista quanto a sì interessante oggetto appartiene, ciò che mi ha fatta nascer l'idea di presentar tutta la così detta *Arte dell' Arco* in quattro Prospetti, o

Tablò , il secondo , e terzo de' quali può riunirsi e formarne un solo . Ravvisansi in questi le combinazioni delle varie Arcate per le Terzine , Quartine , Ottine , e Sestine , il modo di eseguirle , la misura dell' Arco , che vi è correlativa , il loro uso , l' espressione più energica , il tutto rischiarato da analoghi esempi . Io spero che la novità di questa idea sarà per incontrar il genio de' Dilettanti , che potranno così avere sotto un sol colpo d' occhio quanto più interessa a sapersi intorno all' Arte dell' Arco (a) .

Tutto il resto a riserva di alcune brevi aggiunte , poco differisce dall' edizione antecedente , onde rimetto il Lettore al corso dell' Opera ; su di cui in generale mi resta da avvertire , che ho aumentato considerabilmente il già copioso numero degli Esemplj , che formano le VII grandi Tavole in rame che adornano questo volu-

---

(a) Per maggior comodo , e soddisfazione de' Signori Dilettanti si sono fatti stampare alcuni esemplari delle quattro sopracitate Tavole , e Prospetti , da dispensarsi a parte , e staccati dalla presente Opera , onde poterne adornare il Gabinetto di un amatore di Musica ; queste Tavole sotto il titolo : *Arte dell' Arco* , si troveranno presso i dispensatori della presente Opera

me, ed in questî mi sono prescritta una legge (per non fare una sempre odiosa prescelta di Esemplj dagli scritti de' più valenti uomini che hanno scritti Concerti, e Sonate di Violino.) di non valermi che di quelli che ho tratti dalle mie proprie stromentali composizioni tali quali esse sono; e qualora ho dovuto citarne qualcuno presa d'altronde ho avuta cura di avvertirne il Lettore per non incorrere nella taccia di Plagiario.

Del resto, allorchè la natura delle materie che ho trattate mi hanno obbligato ad entrare in dettagli alquanto Fisici, e Matematici, li ho rimessi nelle note a piè di pagina onde chi è ignaro di tali scienze possa senza interruzione proseguir la lettura dell' Opera senza curar tali note, che potranno soltanto leggersi da chi è in istato di capirle, benchè non richiedano esse che le più elementari nozioni delle succitate scienze, che mai dovrebbero ignorarsi da chiunque alla Musica vuol applicare giusta il parere del dottissimo P. Kircher (a).

---

(a) Solus itaque perfectus Musicus est, et dici debet, qui Theoriam praxi jungit, qui non tantum componere novit, sed et singularum rerum rationem reddere potest. Ath. Kirkeri Musurgia universalis Lib. II. Cap. III. pag. 47.

Prima di terminar questa Prefazione mi resta da avvertire che tre cose sono assolutamente necessarie per far riuscita nell' arte di cui trattiamo: abilità naturale, studio assiduo, e buon Maestro; una che ne manchi il tutto è perduto. Col solo studio, e buon Maestro, e senza abilità si fa qualche cosa, ma si è sempre un Suonatore duro nell' esecuzione, privo di gusto, di naturalezza, e di quel genio superiore che forma il carattere de' Professori delle belle arti. Collo studio, abilità, ma senza Maestro nulla si fa di buono, si procede a tentone, si fan delle cose inconnesse fuor di proposito, e prive di metodo. Senza studio, e somma fatica poi nulla si fa in qualsivoglia facoltà. l' uomo esercitar si voglia; ma specialmente nella Musica è dove si può applicar il primo celebre Aforisma del Filosofo di Co: *Ars longa, vita brevis &c.*

## APPROVAZIONI.

**P**er commissione di Monsignor Vicario Generale Demarco ho riveduta l'aggiunta al Tom. I. dell'Opera intitolata: *Elementi Teorico-Pratici di Musica* stampata in Roma nel 1791., e non avendovi rinvenuto alcuna cosa contraria alla Ssma nostra Cattolica Religione, giudico, che se ne possa permettere liberamente la stampa.

Ascoli S. Domenico 16. Marzo 1817.

*Giuseppe Rossini Revisore deputato.*

---

Si permette la stampa.

Ascoli 28. Aprile 1817.

*Fr. Demarco Vic. Gen.*

---

Se ne permette la stampa.

Dall' Ufficio di Polizia 29. Aprile 1817.

Il Direttore provvisorio  
*G. Capobianchi.*

*Approvazione della prima edizione Romana dè-  
quest' Opera. -*

**A**vendo attentamente letta l' Opèra, che ha per titolo: *Elementi Teorico-Pratici ec.* Tomi due; mi ha recato non poca soddisfazione il vedere, che siasi finalmente ridotta a dimostrative regole, ed a fissi, ed inalterabili principj la bell' arte di suonare il Violino, che fin ora con tanta incertezza di metodi, e quasi a caso venne esercitata. Una tal Opera non poteva veramente eseguirsi, che da soggetto in cui si riunisse la Teorica alla Pratica, e fornito fosse di tutti que' lumi, che ad un' arte sì complicata, e difficile aver possono qualche relazione. Per quanto poi spetta alla parte, ove tratta del Contrappunto, ho ammirato al sommo la semplicità del suo sistema, e la giustezza con cui le regole ne son dedotte, regole tutte, che colla più retta pratica perfettamente s' accordano: essendo dunque quest' Opera da pertutto sparsa di novità, di chiarezza, e di erudizione, stimo che non solo possa comparir al Pubblico, ma non posso anzi abbastanza lo studio, e l' attenta lettura inculcarne a chiunque brama di erudirsi, ed abilitarsi nella Musica Scienza. In fede ec.

*Sebastiano Bolis Maestro di Cappella all'  
attual Servizio di S. A. R. Eina il Sig.  
Card. denominato Duca di York, e dell'  
insigne Basilica de' SS. Lorenzo e Da-  
maso*

# PARTE PRIMA

CONTENENTE UNA

GRAMMATICA ELEMENTARE

IN CUI SI SPIEGANO

I PRIMI PRINCIPI DELLA MUSICA

AD USO

DE' PRINCIPIANTI CHE VOGLIONO INIZIARSI

IN QUALUNQUE PARTE

DI QUESTA SCIENZA.

---

## ARTICOLO I.

*Delle Note , e loro nomi , o sia dell' Alfabeto Musicale .*

1. La Musica è la Scienza che tratta del diverso rapporto de' Suoni. Questi Suoni s' indicano in iscritto con de' punti posti sopra delle linee, e tali punti diconsi Note. Secondo la diversa situazione di questi punti sopra esse linee, o negli intervalli, o spazj tra l'una, e l'altra linea varj nomi ricevono, e questi sono sette, che compogon ciò che dicesi *Alfabeto Musicale*.

2. L' *Alfabeto Musicale* costa delle prime sette lettere dell' *Alfabeto comune*, cioè A, B, C, D, E, F, G, le quali si spiegano co' nomi seguenti

Tom. I.

A

|   |                |
|---|----------------|
| A | A lamire       |
| B | B mi           |
| C | C solfaut      |
| D | D la solre     |
| E | E lami         |
| F | F Faut         |
| G | G solreut. (a) |

3. Qualora a queste Note è annesso un segno detto B molle, e del quale parleremo più sotto (Art. 10.) questi nomi si cangiano ne' seguenti.

|                |                 |
|----------------|-----------------|
| A <sup>b</sup> | A la fa         |
| B <sup>b</sup> | B fa            |
| C <sup>b</sup> | C la fa         |
| D <sup>b</sup> | D la fa         |
| E <sup>b</sup> | E la fa         |
| F <sup>b</sup> | F fa, o F la fa |
| G <sup>b</sup> | G la fa         |

[a] Come poi si adattino questi nomi alle Note, lo vedremo più sotto all'Artic. III.

## ARTICOLO II.

4 Cinque sono le righe, e quattro gli spazj su di cui soglionsi le Note situare, quali righe, e spazj si contano da sotto in su cominciando al di sotto, e salendo al di sopra, come apparisce dall' Esempio seguente

|                |       |              |
|----------------|-------|--------------|
| Quarto spazio  | _____ | Quinta riga  |
| Terzo spazio   | _____ | Quarta riga  |
| Secondo spazio | _____ | Terza riga   |
| Primo spazio   | _____ | Seconda riga |
|                | _____ | Prima riga   |

5. Siccome queste linee, e spazj sufficienti non sono a contenere tutta intera l'estensione delle note, che far si possono col Violino, o altri stromenti, si sono aggiunte dalla parte inferiore due altre righe, e perciò due altri spazj: quanto poi alla parte superiore, i Violinisti sono stati costretti ad aggiunger cinque, o sei altre linee, ed altrettanti spazj, onde poter abbracciare tutti i suoni, e di cui è il loro stromento suscettibile.

6. Se queste linee aggiunte si tirassero da capo a piedi seguite, come sono le altre di cui abbiamo testè favellato, apporterebbero all'occhio non picciola confusione, essendo troppo malagevole il distinguere a primo colpo d'occhio un sì gran numero; si è però saggiamente pensato di non segnarle che a quelle sole note che ne abbisognano: v. g. in vece di scriver le note come nell' *Esempio I. Tav. I.*, per evitar

Tav. I. la confusione soglionsi scrivere come nell' Es. 2. Queste linee aggiunte poi, diconsi da pratici impropriamente tagli.

## ARTICOLO III.

### *Delle Chiavi.*

7. **L**e Chiavi sono alcuni segni inventati per fissare, e determinare i nomi, e la situazione delle Note sopra le righe, cosicchè all' aspetto di una Chiave si possano subito conoscere le note che le corrispondono.

8. Distinguendosi le voci umane, e tutti gli stromenti Musicali in tre classi, Gravi, Medj, ed Acuti, ne avviene che si abbiano tre Chiavi F, C, G, la cui figura vedesi all' Es. 3. La Chiave di F è Bassa; o Grave, quella di C è media, e l'acuta è quella di G.

9. Quindi le Chiavi oltre l'uso già indicato di sopra § 3., ne hanno ancora un altro, ed è di far conoscere a qual classe di voci, e stromenti acuti, medj, o gravi appartenga il pezzo di Musica, a cui sono esse apposte.

10. Le Chiavi non si pongono negli spazi, perchè la loro situazione per incuria de' Copisti diverrebbe spesso equivoca, ma si pongono soltanto sopra le righe; anzi siccome le figure delle Chiavi di F, e di G sono alquanto dubbie nell'indicar la linea della loro posizione, per vie maggiormente determinarla, e fissarla si suol aggiungere due puntini, fra mezzo a quali si fa passare la linea indicante la posizione della Chiave, come si vede Es. 4. in cui la

Chiave di F è posta in quarta riga, ed in se-<sup>5</sup> Tav. I.  
conda la Chiave di G.

11. Non solo non si pongono le Chiavi negli spazi, ma neppure ogni Chiave si pone su di qualunque linea, essendo convenuti i Musicisti (a) di situarle nel modo seguente.

### CHIAVE DI F

La Chiave di F ha due posizioni.

I. In quarta riga Es. 5. e dicesi allora, Chiave di Basso. Questa serve per la voce umana di Basso, e per tutti gli stromenti bassi, o gravi, come sono Controbassi, Violoncelli, Fagotti, Timpani, Tromboni, e Corni da Caccia in tono di E, o E<sup>b</sup>, ed ogni strumento che abbia voce bassa, e profonda.

II. In terza riga Es. 6. e dicesi Chiave di Baritono. Questa Chiave, che prima serviva per la voce umana di Basso, è ora ita in disuso, poichè vi suppliscono i moderni con quella di Basso; per altro serve per i Corni da Caccia in tono di G.

### CHIAVE DI C

12. La Chiave di C ha quattro diverse posizioni.

I. In quarta riga Es. 7. e dicesi Chiave di Tenore. Serve questa per la voce umana di Te-

---

[a] S' intende con questo Vocabolo chiunque esercita la Musica, come Pittore è quegli che esercita la Pittura, e sempre in quest' Opera si dovrà intendere in questo senso.

*Tav. I.* nore, e non veramente per alcun particolare strumento, trattine i Corni da Caccia in tono di  $B^b$  Ha però uso nell'Organo; Cembalo, Violoncello; Fagotto, ed in tutti quegli strumenti che comunemente si servono della Chiave di Basso.

II. In terza riga Es. 8. è dicesi Chiave di *Contralto*, o semplicemente *Alto*. Serve per la voce propriamente detta di Contralto; per lo strumento della Viola; e per Corni da Caccia in tono di D. Se ne fa talvolta ancora uso nel Violoncello.

III. In seconda riga Es. 9. è dicesi *Mezzo Soprano*: anche questa Chiave è come il Baritono ora ita in disuso; Serve però per lo strumento detto *Corno Inglese*, o *Voce umana*, e per Corni da Caccia in tono di F.

IV. In prima riga Es. 10. è dicesi Chiave di *Soprano*. Serve questa per la voce di Soprano; qualche volta ha uso nel Violoncello, ma generalmente per gli strumenti non ha uso alcuno servendo in sua vece la Chiave di Violino. Scrivonsi però in questa Chiave i Corni da Caccia in tono di A.

### CHIAVE DI G

13. La Chiave di G propriamente non ha che una sola posizione in seconda riga (Es. 11.) e dicesi anche Chiave di *Violino*. È questa Chiave di grandissimo uso per tutti gli strumenti acuti quali sono il Violino, Oboè, Fauto; Clarino; Tromba; Mandolino; Mandola ec. e serve anche per i Corni da Caccia in tono di C.

14. Usavasi una volta, e specialmente nelle antiche stampe Francesi una Chiave di G in prima riga che non ravasi, *Chiave Francese* (Es. 12.) che ad altro non serviva, che a scemare di un taglio le note acute de' Concerti, e Sonate di Violino; ma al presente, dopo l'invenzione del segno dell'ottava alta di cui parleremo a suo luogo, non se ne fa più uso alcuno.

### USO DELLE CHIAVI.

15. Spiegheremo adesso, come al solo aspetto di una qualunque Chiave si possan subito conoscere tutte le note che le corrispondono in un qualunque pezzo di Musica; e come possa ciascheduno, che sappia la posizione di tutte le Chiavi, farsi da se stesso tutte le scale di esse. Fa d'uopo dunque prima di ogni altra cosa porre le due seguenti osservazioni: la prima, che per disporre le note per iscala; cioè per ordine, si pongono alternativamente su di una riga, e poi nello spazio immediatamente seguente, quindi sull'altra riga prossima, e poi sul successivo spazio; e così alternativamente fin che vi sono righe, finite le quali, volendosi seguitare la serie delle note si mettono delle righe posticce (direm così) detti tagli, come si è detto §. 6. La seconda osservazione da farsi si è, che quelle note che son poste sopra la stessa riga della Chiave prendono il nome della Chiave medesima, cosicchè la Chiave dà il proprio suo nome alle note, che son poste su la stessa riga; ed è chiaro che riconosciuta così

*Tav. I.* una nota della serie, si riconosceranno subito tutte le altre procedendo per ordine Alfabetico; il tutto renderem più chiaro cogli esempj.

16. Sia la Scala dell' *Es.* 13. di cui si cerca conoscere tutte le note: Osservo subito, che la Chiave apposta in principio è di F situata in quarta riga, dunque cerco la nota su tal riga posta (e che per distinguerla dalle altre si è segnata tutta nera) e dirò certamente, che questa è un F faut (S. 15.) onde la segno con un F. Mi si renderà ora facilissimo il proceder oltre, ed ~~il~~ conoscere tutte le altre note seguendo l'ordine Alfabetico diretto per le note susseguenti, che segnerò g, a, b, c, poi procedendo per ordine retrogrado segnerò tutte le antecedenti cominciando dopo l' F, colle lettere e, d, c, b, a, g, f, ed ecco che io conosco tutte le note della Chiave del Basso: Rischiariamo la cosa con due altri esempj. Sia la Scala dell' *Es.* 14. di cui si vogliamo conoscer le note: La figura della Chiave indica, esser di C, e la sua posizione in quarta riga mi fa conoscere, che la nota posta in tal riga (e che per distinzione si è fatta nera) è un C sol faut; dunque le note che seguono questa le contrassegnerò colle lettere d, e, f, g, e quelle che precedono cominciando dal C per ordine retrogrado le segnerò b, a, g, f, e, d, c, b, ed ecco conosciute tutte le note della scala del Tenore: lo stesso si farà se fosse la Scala dell' *Es.* 15. Conosciuta la Chiave di G posta in seconda riga ne inferirò, che la nota posta in seconda riga (e che si è segnata nera per distinguerla) è un G sol reut; troveremo dunque le seguenti proseguendo l'ordine Alfabetico a, b, c, d, e, f;

g, a, e le anteriori saranno f, e, d. Ecco Tav. I.<sup>9</sup>  
dunque, che col solo conoscere la Figura, e la  
posizione delle Chiavi, potrà chiunque da se,  
con questo facilissimo metodo formarsi tutte le  
Scale, e conoscerne perfettamente le note.

## ARTICOLO IV.

### *Della Battuta, e delle Figure Musicali.*

17. **P**er mezzo delle Chiavi abbiamo imparato a conoscer le note, nominarle, distinguerle una dall'altra anche a segno di poterle toccare su di un Cembalo i cui tasti fossero colle lettere contrassegnati; ma ancora non sappiamo la durata, cioè quanto tempo debbasi tener lunga una nota, il che dicesi da' Pratici il *valore delle note*.

18. Siccome non vi è nella Musica tempo fisso, e stabile, il tutto è relativo alla durata, o sia valore di un certo picciolo intervallo di tempo che dicesi *Battuta*. La durata di questa è interamente arbitraria, ed a piacere dell' Esecutore, o del Compositore; ma questa battuta viene divisa in parti, che diconsi *quarti*, e questi hanno necessariamente un determinato rapporto fra le parti in cui si suddividono, e colla battuta intera. Tutti i quarti di una battuta devono fra di loro esser di egualissima durata. Ora dalla varia figura, e forma delle note impariamo quanti di questi quarti debbansi tenere, ovvero qual parte di un quarto.

19. Le figure dunque delle Note che oggi sono più in uso sono Novè, e nella Tav. I. Es. 16.

Tav I. Se ne potranno riconoscere i nomi, la forma, ed i valori.

*Riflessioni sopra la Tavola de' Nomi, e delle Figure delle Note.*

20. Si deve in primo luogo osservare, che nulla altera il valore delle Figure, o la loro posizione, se i loro gambi in vece di esser tirati all'ingiù, fossero rivolti per l'insù, di modo che le due note Es. 17. sono assolutamente le stesse sì riguardo alla figura, che alla loro essenza, e denominazione, restando totalmente ad arbitrio de' Copisti il rivolgerle in alto, o a basso: per altro nel copiare si pratica di formar le note in guisa tale, che i loro gambi restino dentro le righe.

21. Si potrà poi osservare, che ogni figura vale il doppio di quella, che immediatamente nell'ordine della Tavola le segue, o la metà di quella che le sta immediatamente al di sopra: così la Breve val due Semibreve, la Semibreve due Minime, la Minima due Semiminime, e pertanto la Semibreve vale due Minime, ovvero 4. Semiminime, ovvero 8. Crome, ovvero 16. Semicrome ec.

22. Quindi è che per compiere una battuta intera (a) ci vuole la metà di una Breve, ovvero

1. Semibreve, o
2. Minime, o

---

[a] Quando si parla in generale s'intende sempre la Battuta divisa in 4. quarti corrispondente al tempo ordinario.

- 4. Semiminime; o
- 8. Crome, o
- 16. Semicrome, o
- 32. Biscrome, o
- 64. Fuse; o
- 128. Semifuse.

23. Usavansi ancora anticamente due altre Figure dette *Massimi*; è *Lunga*, la prima valeva 8. battute, la seconda 4; ma dopo l'invenzione delle stanghette; o sbarre per separar una battuta da un'altra sono ora rese inutili; nè più si trovano nelle Carte moderne.

24. Se fosse possibile eseguire delle Note che avessero un moto più veloce delle Semifuse, è facile il vedere, che si potrebbe ciò facilmente esprimere aumentando il numero de' tagli; così tagliando le note 6. volte ve ne andrebbero in una battuta 256., e tagliandole 7. ve ne andrebbero 512.

25. Si rileverà ancora dalla citata Tavola, che qualora le figure che hanno tagli; come le Crome; sono sole, nè congiunte con altre; si supplisce ad un taglio per mezzo di un picciol rampino, o uncinetto all'estremità della loro coda di modo che v. g. la Biscroma; che ha 3. tagli; se è sola si taglia soltanto due volte, ma vi si aggiunge l'uncinetto all'estremità della Coda, e così delle altre.

### *Delle Terzine, Quintine, e Sestine.*

26. Le fin qui divise figure; non sono ancora sufficienti tutte le idee ad esprimere; che cadere possono nella mente del Compositore di Musica; onde si è trovato il modo di far sì che

*Tav. I* tre note non ne vagliano che due della loro specie; 5., e 6. non ne vagliano che 4.

27. Quando adunque si troveranno delle note legate, ed unite insieme a tre a tre, queste dovranno passarsi così presto, che non vengano a durar più temp: di quello se fossero due, e diconsi *Terzine* (vedi *Es. 18.*) Il distintivo delle *Terzine* è la cifra 3, che loro si sovrappone, ma siccome per incuria de' Copisti tal cifra spesso si lascia, conviene spartire la battuta per riconoscerle, e poi un poco di pratica supplisce a tutto, vi sono non pertanto de' casi intralciati, che non lasciano di confonder anche i pratici: tale sarebbe, v. g. l'*Esempio 19.* E' facile l'avvedersi spartendo la battuta, cioè dividendola ne' suoi qua ti, che quì vi sono *terzine*, ma non è così facile il conoscere, se sono le tre prime della battuta, o le tre ultime; in tal caso è necessario per togliere ogni equivoco porre la cifra 3. sopra le tre prime, per far vedere, che esse sono *terzine*.

28. Talvolta, benchè di rado, cinque note vagliono per 4. della loro specie, ed allora diconsi *Quintine*, o *Cinquine* (vedi *Es. 20.*)

29. Più frequenti sono le *Sestine*, che si scrivono tutte tagliate insieme, e che equivalendo a 4. della loro specie devono però passarsi velocemente (vedi *Es. 21.*) anche queste s'indicano con un 6, che spesso vien da' Copisti per trascuranza tralasciato.

30. Dal fin quì detto potrà rilevarsi, che le *Terzine*, *Quintine*, e *Sestine* possono darsi in tutte le *Figure*, cioè in *Minime*, *Semiminime*, *Croma*, *Semicrome*, *Biscrome* ec. equivalendo sempre ogni tre *terzine* a due *figure* della loro

15

specie, ogni 5 Quintine, e 6 Sestine a 4 figure Tav. I.  
della loro specie.

## ARTICOLO V.

### *Delle Pause.*

31. **S**ogliono i Musici misurare anche il silenzio. Accade talvolta dover fermare la cantilena, o canto musicale, e farla tacere per qualche spazio di tempo: a tale effetto si sono immaginati alcuni segni detti perciò *Pause*, le quali corrispondono in valore a ciascheduna figura. Vedasene la loro figura, e valore nella stessa Tav. I. Es. 16. sopracitato.

32. Da questa Tavola si conosce, che ogni figura di note ha la sua pausa che le corrisponde, e perciò incontrandosi tali pause, si deve tacere per tanto tempo, quanto precisamente durar dovrebbe l'equivalente nota.

33. Quando si vogliono far tacere tre battute si pone allora la pausa di due battute equivalente alla Breve, e quella di una battuta equivalente alla Semibreve: ma se si vogliono far tacere quattro consecutive battute si segnano con una stanghetta o sbarra verticale, che abbracci due interi spazj (vedi Es. 22.) Che se il numero delle battute da aspettarsi ecceda le 4. battute, si moltiplicano allora le stanghette, o sbarre, che indicano le quattro battute finchè basti, e se il conto non riesce giusto, si supplisce con una pausa di due battute, di una, o altra di minor valore. v. g. Se si dovesse scrivere un silenzio di 13. battute si segnerebbero tre segni di 4. battute il che ne darebbe già dodici, e

*Tav. I.* poi il segno di due, che sarebbe 14., e finalmente quello di una che da 15. (come si vede *Es. 25.*) avvertendo sempre, che per maggior comodo, quando la pausa oltrepassa il valore di una battuta si pone sotto di essa il numero in cifre aritmetiche della quantità delle battute da aspettarsi, il che risparmia all' esecutore il fastidio di far il conto delle pause.

## ARTICOLO VI.

### *Del Punto.*

34. Quando una nota, ovvero una pausa è puntata a destra della sua testa, questo punto le accresce la metà del suo valore, cioè la fa durare la metà di più: Così v. g. in vece che la minima senza punto vale due semiminime, col punto ne val tre: lo stesso dicasi di tutte le altre figure, e delle pause ancora.

35. Talvolta si usa di puntare il punto stesso, cioè di mettere un punto al punto (ed allora scrivendo correttamente si fa il secondo punto più picciolo del primo): in tal caso il secondo punto accresce la metà del valore al primo; v. g. una Semiminima val 4. Semicrome, col punto ne val 6, e con due punti ne val 7. (come nell' *Es. 26. Tav. I.*) ciò che s'intende anche dalle pause, che soglionsi anch'esse puntare col metodo stesso delle figure.

## ARTICOLO VII.

*Delle Abbreviature.*

36. **A**nche in Musica si danno molte abbreviature da' Copisti per loro comodo inventate, le quali devono perfettamente intendersi per poter eseguire le carte in tal modo scritte. Se ne dà una Tavola delle principali, e più comuni colle loro spiegazioni scritte in disteso (vedi Tav. I. Es. 24.)

## ARTICOLO VIII.

*De' Tempi.*

26 **Q**uando si è imparato a dare alle Note il loro corrispondente suono, come viene dalla chiave indicato, e dalla loro posizione, e che si è imparato a dar loro il giusto valor, come dalla figura viene indicato, si eseguirà ancora molto imperfettamente una melodia se ignorasi cosa sia il *Ritmo*; ciò che i Poeti direbbero il *Metro*, o sia la misura, ed i pratici dicono il *Tempo*. Per dare ad un principiante un'idea di quello, che intenesi per *Tempo*, conviene avvertire in prima che la melodia, o sia la cantilena, è una specie di discorso, e che come questo ha li suoi periodj, le sue clausole, la sua prosodia, ciò che tutto verrà a suo luogo dimostrato.

38. Ciò posto, siccome nel discorso si distinguono colle virgole le varie clausole, così nella melodia prima dell'invenzione del contrappunto distinguevansi le clausole Musicali con delle

Tav. I. sbarre poste verticalmente, e che or vengono comunemente dette *Stanghette*, come anche di presente si pratica ne' Libri Corali. Ma dopo l'invenzione di esso, dovendosi la Musica eseguire da più persone equitemporaneamente, fu forza, che il tutto fosse da una esatta misura regolato: Si son però divise le clausole in tante parti eguali, separando le une dalle altre con simili sbarre, e stanghette: quindi è che lo spazio compreso tra l'una, e l'altra stanghetta non può essere arbitraio, ma dee per necessità esser sempre esattamente, e precisamente lo stesso; vale a dire dee sempre durare uno stesso stessissimo intervallo di tempo, di modo che se v. g. la prima battuta (giacchè si è detto § 78. così nominarsi lo spazio fra due stanghette compreso) durasse un minuto secondo, altrettanto dovranno necessariamente durare ognuna delle consecutive battute.

39. Posto tutto questo, è ora facile il comprendere che ogni battuta potrà essere composta di varie parti, volgarmente dette quarti, quali possono essere di numero pari, o dispari. Quindi è che avremo in Musica due essenzialmente diversi ritmi, o tempi, cioè tempo pari, e tempo dispari, il che da pratici viene ancora, assai male a proposito detto tempo perfetto, e tempo imperfetto. (a)

Tempo pari e tempo impari

(a.) Non so certamente comprendere, perchè le tripole si debbano riputar imperfette, essendo queste per la meco tanto perfette, quanto gli altri tempi pari, oltrechè anticamente le tripole, dicevasi tempi perfetti, ed imperfetti le doppie come altrove noteremo.

40. Ora questi tempi soglionsi indicare con met- Tav. I.  
tere da capo al pezzo di musica alcune cifre,  
o numeri come si vedrà più sotto. Ma per l'  
intelligenza di tali numeri si dee por mente, che  
siccome il tempo ordinario che ha quattro quar-  
ti per battuta ha sembrato a' Musici il più com-  
piuto, e perfetto, hanno tutti gli altri tempi  
a questo ragguagliato, di modo che v.g. i num.

<sup>2</sup> che si pongono per indicare una dupla sem-  
<sup>4</sup> plice voglion significare, che nel tempo di dupla  
entrano soltanto due note per battuta di quelle, che  
ne vanno 4. nel tempo ordinario; e così di tutti gli  
altri, in guisa che il numero delle note che entra-  
no nel tempo ordinario è indicato dal numero in-  
feriore, ed il superiore quello significa, che si so-  
stituisce nel tempo di cui si tratta, ciò che me-  
glio si potrà riscontrare negli esempj seguenti.

41. I Tempi pari si suddividono in due clas-  
si, e sono le *Duple* composte di due quarti per  
battuta; e le *Quadruple* di quattro.

42. Le *Duple* più usate sono le seguenti:

I. Dupla maggiore, o sia *Tempo a Cappel-  
la*, o *Tempo tagliato*, composto di due Minime  
per battuta; talvolta si segna ancora con un  
semplice 2. ( *Tav. I. Es. 27. 29.* )

II. Dupla semplice, o *Quattordue* composta  
di due Semiminime per battuta ( *Es. 28.* )

III. Dupla minore, dupoletta, ovvero *Ot-  
todue* composta di due Crome per battuta ( *Es. 30.* )

IV. La Sestupla entra anch'essa nel nume-  
ro delle duple, giacchè come quelle, divideasi in  
due quarti di tre Crome l'uno ( *Es. 31.* )

43. Le *Quadruple* sono soltanto due, cioè:

I. Tempo ordinario, o *Tempo perfetto*, co-  
Tom. I. B

Tav. I. si detto, perchè a questo si ragguagliano come si è detto, tutti gli altri tempi è composto di 4. quarti, o sia 4. Semiminime per battuta (Es. 32.)

II. Doudupla, ovvero *Ottododici*. Benchè questa sia composta di 12. Crome, dividendosi in quattro quarti di tre Crome l'uno, entra anch' essa nel numero de' Tempi. *Quaternarij*, o quadruple (Es. 33.)

44. Le Tripole, o tempi dispari, sono così dette per esser tutte composte di tre tempi, o quarti, e sono:

I. Tripola maggiore, o *Treuno* composta di 5. Semibrevis per battuta. (Es. 34.)

II. Tripola minore, o *Tredue* composta di 3. Minime per battuta. (Es. 35.)

III. Tripola semplice, detta anche tempo di *Minuetto*, o *quattrotre*, composta di tre Semiminime (Es. 36.)

IV. Tripoletta, ovvero *Ottotre*, composta di tre Crome per battuta (Es. 37.)

V. Nonupla, o *Novotto*. Questa è una vera tripola, essendo divisa in tre quarti di tre Crome l'uno, (Es. 38.)

45. Per unire tutti gli esecutori di un pezzo di Musica, e fare che nell'istante istesso tutte le note da quelli eseguite, perfettamente convengano, e si corrispondano, come ancora ad effetto di mantenere più agevolmente una perfetta eguaglianza di tempo, soglionsi contare, e segnare tutti i quarti di una battuta con colpi di mano, di piede, con un bastone, o cartoccetto di carta, e per distinguerli più facilmente gli uni dagli altri, si battono parte in giù, il che dicesi *battere*, e parte in su, ciò che dicesi *levare* nel modo seguente:

46. Le duple si battono in due colpi, il primo in battere; ed il secondo in levare. Le Trippole si battono in tre colpi, i due primi in battere; l'ultimo in levare. Le Quadruple si battono in quattro colpi, i due primi in battere, i due ultimi in levare. Sonovi ancora altri modi di batter la battuta, ma questi sono i più generalmente ricevuti, ed usati. Questo modo di battere dicesi *alla Romana*.

## ARTICOLO IX.

### *Degli Andamenti, o Movimenti.*

47. Abbiamo negli Articoli IV., e VIII. trattato del valore delle figure, e de' Tempi, e si è veduto che il valore di quelle è fra di loro relativo, e che questi fissano il numero delle figure, che devono comprendersi in una battuta, come anche la loro relativa durata; ma il valor della battuta, e la sua durata come fissarla? Ecco ciò che è ancor da desiderarsi, e che molto imperfetta rende la nostra Musica.

48. Per supplire ad una tale mancanza sono state proposte varie Macchine delle *Cronometri*, che a guisa di un esatto orologio misurano, e battono effettivamente la battuta con eguaglianza perfetta di tempo, secondo i dati movimenti che si desiderano; ma tali macchine son troppo complicate, e costose onde se ne possa far uso in pratica; un semplicissimo Cronometro, per soddisfazione de' curiosi qui descriveremo, e che si potrà con facilità dovunque procacciare. Non è questo che un pendolo. Abbiassi du-

que una verghetta d'ottone piana, e larga due o tre linee, con un occhietto da capo per poterla verticalmente sospendere, facendovi in esso entrare un picciol perno di acciaio ben levigato per diminuire li sfregamenti; questo perno potrà piantarsi in una tavoletta di legno più lunga della verga di ottone, ed eretta perpendicolarmente su di una base parimenti di legno. A piè della verga vi sarà una lente di ottone come quella de' pendoli degli orologj; si sa che più si allunga il pendolo con abbassar la lente, più si rallentano le vibrazioni; e viceversa. Si abbassi dunque tanto la lente (che deve scorrere, e fissarsi a piacere nella verga mediante una picciola vite di pressione) finchè le sue oscillazioni siano tanto lente da occupare una battuta di tempo ordinaria il più lento che in Musica dar si possa: s'innalzi poi la lente finchè ogni sua vibrazione corrisponda ad una battuta del tempo il più veloce che sia eseguibile. Fissati questi due punti sulla verga vi s'inciderà dall'uno all'altro una graduazione come a' Termometri, che si potrà dividere in 100., o 1000. parti eguali: sarà allora facile di trovare quale grado più convenga ad un proposto intermedio movimento. Chi volesse servirsi di un tale pendolo per imparar il tempo, non tema, che messo una volta in moto se ne rallentino poi le vibrazioni, mentre è in Fisica dimostrato, che si accorcia bensì l'arco di circolo dal centro della lente descritto, ma le vibrazioni sono Isocrone, cioè si fanno tutte esattamente nel tempo istesso, purchè breve sia l'arco di circolo, che da principio gli si fa descrivere.

49. Non sarebbe difficile il render questo strumento universale con fissare gli accennati limiti della graduazione, e la lunghezza del pendolo, e potrebbe così ogni compositore scrivere da capo alla sua composizione il grado di velocità che più le conviene. Per altro tali macchine sono mere curiosità, e poco adattabili all'uso pratico.

50. In mancanza intanto di mezzi pratici opportuni a stabilir un tempo fisso, si è pensato a supplirvi con ciò che i Musici dicono *Andamento*, ovvero *Movimento*; quantunque tal supplemento sia anch'esso imperfettissimo, come molto dipendente dal capriccio del Compositore, o del principale fra gli esecutori.

51. Consiste dunque l'Andamento in alcuni motti (che in tutta l'Europa si scrivono in lingua italiana) quali pongonsi da capo a ciaschedun pezzo di Musica. Ecco un catalogo de' più usitati vocaboli a tal uso inservienti, cominciando dal movimento più lento, fino al più veloce.

- |                    |                       |                                                |
|--------------------|-----------------------|------------------------------------------------|
| 1. Larghissimo     | 13. Allegro moderato  |                                                |
| 2. Largo assai     | 15. Allegro maestoso  |                                                |
| 3. Largo sostenuto | 16. Allegro           |                                                |
| 4. Largo.          | 17. Allegro con moto  | Questi<br>motti<br>sono e-<br>quiva-<br>lenti. |
| 5. Grave           | 18. Allegro vivace    |                                                |
| 6. Cantabile       | 19. Allegro con brio  |                                                |
| 7. Larghetto       | 20. Allegro spiritoso |                                                |
| 8. Adagio molto    | 21. Allegro molto     |                                                |
| 9. Adagio          | 22. Allegro assai     |                                                |
| 10. Lento          | 23. Presto            |                                                |
| 11. Andante        | 24. Presto assai      |                                                |
| 12. Andantino      | 25. Prestissimo       |                                                |
| 13. Allegretto     |                       |                                                |

*Tav. I.* 52. Non vi è che la pratica; che possa darè una giusta idea di tutti questi movimenti, tanto più, che devesi aver riguardo a molte cose, v. g. al tempo: il tempo v. g. di Dupla va più veloce *cæteris paribus* del tempo ordinario, la Dupoletta più veloce della Dupla, la Tripoletta è più mossa della Tripola semplice ec. Devesi aver riguardo anche alla qualità del pezzo di Musica che si eseguisce: v. g. l' Allegro di una Sinfonia è più mosso di quello di un' Aria ec. La pratica ammaestrerà in questo il principiante meglio di qualunque regola, che dar si potesse.

## ARTICOLO X.

### *Degli Accidenti.*

53. **V**i sono alcuni segni, di cui si servono i Compositori di Musica per alterare il natural suono delle note; alcuni di tali segni rendono la nota più acuta, il che dicesi far crescere; altri la rendono più bassa, ciò che dicesi far calare, e questi segni diconsi *Accidenti*.

54. L'intervallo che passa fra una Nota, e l'altra nell'ordine naturale della Scala è di due specie, il maggiore dicesi *Tono*, ed il minore *Semitono*, perchè è la metà del primo.

55. Due sono gli Accidenti che fanno crescere:

I. Il Diesis  $\sharp$  Cromatico; o semplice Diesis, che fa crescer la nota mezzo *Tono*.

II. Il Diesis Enarmonico X che fa crescer la Nota a cui è apposto mezzo tono più del semplice Diesis (Es. 39)

56. Due altri Accidenti fanno calar le note,

è sono B molle *b*, e B molle Enarmonico *cb*, Tav.I.  
ovvero *bo*, ovvero *bb*, che dicesi ancora per-  
ciò doppio B molle: il primo fa calar mezzo to-  
no la nota, ed il secondo altro mezzo tono più  
del primo (Es. 40.)

57. Avvi poi un quinto segno, che non è  
propriamente Accidente, ma bensì una priva-  
zione di Accidente; e dicesi B quadro *b*. L' u-  
so di questo si è di distruggere l'effetto degli  
altri Accidenti, e di rimettere la nota al suo  
sito naturale (Es. 41.) di modo che il B qua-  
dro fa crescere mezzo tono le note che hanno il  
B molle, e fa calare altrettanto quelle che han-  
no il Diesis; lo stesso dicasi dell' effetto che  
produce il B quadro al Diesis; e B molle Enar-  
monico.

58. Ora questi segni hanno nella Musica un  
doppio uso: alcune volte si mettono sparsi quà  
e là per la composizione ove fa d'uopo, ed  
allora l'uso comune e di convenzione, è che  
tale Accidente, che dicesi in questo caso *Acci-  
dentale*, non debba servire che per la sola No-  
ta a cui è apposto, e per quelle note che han-  
no lo stesso nome di essa, e rinchiuse trovansi  
nella medesima battuta (Es. 45.), ma doven-  
dosi porre nella consecutiva battuta un' altra si-  
mile nota è necessario rinnovare lo stesso Acci-  
dente.

59. Il secondo uso degli Accidenti è di met-  
terli a capo della composizione immediatamen-  
te accanto alla Chiave, ed allora questi ac-  
cidenti servono generalmente in tutto il corso  
del dato pezzo di Musica. Ma è da sapersi, che  
non si colloca mai in Chiave promiscuamente  
una specie di Accidente con un' altra, ma do-

**Tav. I.** ve vi sono Diesis non ci ponno esser B molli, e viceversa. Convienè ancora saper l'ordine degli Accidenti.

60. Quando in Chiave non trovasi che un solo Diesis, questo si pone infallibilmente sopra l' F. Se ve ne son due, oltre a quello se ne pone un secondo sul C; se ve ne son tre si colloca il terzo sopra il G, e quindi proseguendo coll'ordine seguente F $\sharp$ , C $\sharp$ , G $\sharp$ , D $\sharp$ , A $\sharp$ , E $\sharp$ , B $\sharp$  (Es. 65.) In quanto a B molli, se ve n'è uno si pone sopra il B, il secondo sopra l' E, il terzo sopra l' A, con quest'ordine B $\flat$ , E $\flat$ , A $\flat$ , D $\flat$ , G $\flat$ , C $\flat$ , F $\flat$  (Es. 66.)

61. Si vede dunque che i Diesis cominciando da F $\sharp$  vanno salendo di quinta in quinta, ed i B molli cominciando da B $\flat$  vanno discendendo di quinta in quinta, o ascendendo di quarta in quarta che torna allo stesso; ciò è ben necessario da avvertirsi per quanto diremo nella Parte III, parlando dei Toni, e poi perchè non si puol porre un' Accidente ad una Nota senza supporre che vi siano tutti gli Accidenti anteriori: v. g. se troverassi un Diesis al G $\sharp$  sarà segno, che devono immancabilmente esservi, e supporli i due antecedenti F $\sharp$ , C $\sharp$ , lo stesso dicasi de' B molli (a).

---

[a] Ciò s'intende quando l' Accidente forma, o indica Tutto, poichè vi sono degli Accidenti, che si pongono per sola espressione, e per modo di cantare, quali non suppongono certamente gli anteriori.

## ARTICOLO XI.

### *De' Toni, o Modi Musicall.*

62. **E** difficile il dare a un principiante che sia ancora digiuno di Musica un'adequata idea di ciò che intendono i pratici colla parola *Tono*, o *Modo*. Richiedendo questa materia necessariamente qualche Teoria, verrà da noi più a fondo trattata nella Parte III, ove troverà il Lettore di che soddisfarsi. Per ora soltanto cercheremo di restringerci al possibile, e ci contenteremo di dire quel poco che può esser a portata di un ingegnò ancora nuovo in queste materie. Fa dunque di mestieri osservare che la parola *Tono* ha in Musica due differentissimi significati, che bisogna ben guardarsi dal confondere l'uno coll'altro. Intendesi in primo luogo con questo vocabolo la maggior distanza che naturalmente possa passare tra una, ed un'altra Nota della scala come si è detto nel precedente Articolo; s'intende in secondo l'ordine e le distanze dell'intiera serie delle note che compongono un'ottava della medesima (a) nel qual senso ora lo prenderemo.

63. Abbiamo osservato ( §. 54 ) che le distanze delle note della scala non sono sempre le stesse, ma che alcune sono Toni intieri, altre

---

[a] Dicesi un'ottava l'estensione delle sette note della Musica compresavi l'ultima, che è sempre simile alla prima, come A, B, C, D, E, F, G, A.

*Tav. I. Semitoni.* (a) Ora avvertiremo, che ogni estensione di otto note, o sia ogni ottava comprende cinque Toni, e due Semitoni; e che la differente collocazione di questi ultimi forma ciò che propriamente appellasi Tono, o Modo musicale.

64 Ognuno di tali Toni si suddivide in molti altri, che ricevono il lor nome dalla prima nota della scala da cui cominciano, e possono cominciare da qualunque nota ad arbitrio.

65 Siccome la serie naturale delle Note (§ 2) ne comprende 7.; e potendosi incominciare una scala da ognuna di tali note (§. prec.) avremmo così 14. Toni, cioè 7. di terza maggiore; e 7. di terza minore, ma se si ponga mente che si può incominciare da qualunque nota anche accidentale, questi Toni saranno molti di più.

66. Per trovar dunque il giusto numero de' Toni devesi sapere, che un'ottava dividesi in tanti Semitoni o con servirsi de' Diesis, o con servirsi de' B molli; onde ne nascono due differenti serie di 12. note per ciascheduna.

#### *Serie per B molli.*

A, B<sup>b</sup>, B, C, D<sup>b</sup>, D, E<sup>b</sup>, E, F, G<sup>b</sup>, G, A<sup>b</sup>

---

[a] Per evitare ogni oscurità nel decorso di quest'opera avremo cura di segnare la parola Tono in carattere tondo quando è presa in senso di Modo, ed in carattere corsivo quando indica la distanza di grado che si frappone fra due note.

## Serie per Diesis.

A, A<sup>W</sup>, B, C; C<sup>W</sup>, D, D<sup>W</sup>, E, F, F<sup>W</sup>, G, G<sup>W</sup> (a)

67. Osserveremo in questa serie, che sì la prima, che la seconda hanno comuni le 7 note naturali A, B, C, D, E, F, G, e che cinque sono le Accidentate.

B<sup>♯</sup>, D<sup>♯</sup>, E<sup>♯</sup>, G<sup>♯</sup>, A<sup>♯</sup>

A<sup>W</sup>, C<sup>W</sup>, D<sup>W</sup>, F<sup>W</sup>, G<sup>W</sup>

che nascono dalle due serie per B molle, e per Diesis, le quali i pratici considerano quasi come le stesse; cioè considerano per suoni identici B, A<sup>W</sup>, D, C<sup>W</sup>, E<sup>♯</sup>, D<sup>W</sup>, ec. benchè tale a rigore effettivamente non siano.

68 Quindi essendo (§. 66.) ogni ottava divisa in 12. Semitoni, e perciò in 12. note avremo dunque 24. toni, 12. di terza maggiore, e 12. di terza minore, e se le cinque note accidentate si considerino come diverse, come realmente lo sono, s' accrescerà ancora il numero de' Toni, che giungerà a 34, cioè 17. di terza maggiore, e 17. di terza minore: tutti compresi nelle due Tavole seguenti.

---

[a] Se queste Scale in vece di essere divise Cromaticamente lo fossero Enarmonicamente, ne risulterebbero molti toni di più, difficili in vero in pratica, ma non meno degli altri veri, e reali.

## T A V O L A P R I M A

*De' Toni di Terza maggiore.*

I sette Toni secondo l'ordine naturale sono

|    |                       |                                     |
|----|-----------------------|-------------------------------------|
| A. | che porta in Chiave - | 3. Diesis                           |
| B. | - - - - -             | 5. Diesis                           |
| C. | - - - - -             | è tono naturale, e non ha accidenti |
| D. | - - - - -             | 2. Diesis                           |
| E. | - - - - -             | 4. Diesis                           |
| F. | - - - - -             | 1. Bmolle                           |
| G. | - - - - -             | 1. Diesis                           |

I cinque Toni accidentali sono

Per Diesis

Per Bmolle

|                |                                                 |                |                    |
|----------------|-------------------------------------------------|----------------|--------------------|
| A <sup>W</sup> | che porta 4. Diesis Cromatici, e 3. Enarmonici. | B <sup>b</sup> | che porta 2. Bmoll |
| C <sup>W</sup> | - - - 7. Diesis                                 | D <sup>b</sup> | - - - 5. Bmoll     |
| D <sup>W</sup> | - - - 5. Diesis Cromatici, e 2. Enarmonici.     | E <sup>b</sup> | - - - 3. Bmoll     |
| F <sup>W</sup> | - - - 6. Diesis                                 | G <sup>b</sup> | - - - 6. Bmoll     |
| G <sup>W</sup> | - - - 6. Diesis Cromatici, e 1. Enarmonico.     | A <sup>b</sup> | - - - 4. Bmoll     |

N. B. Di queste due Serie, i toni più usati in pratica, sono quelli per Bmolle.

# TAVOLA SECONDA <sup>29</sup>

## *De' Toni di Terza minore.*

|    |                                            |
|----|--------------------------------------------|
| A  | che è tono naturale, ed è privo d'accenti. |
| B. | porta in Chiave - - - 2. Diesis            |
| C. | - - - - - 3. Bmolli                        |
| D. | - - - - - 1. Bmolle                        |
| E. | - - - - - 1. Diesis                        |
| F. | - - - - - 4. Bmolli                        |
| G. | - - - - - 2. Bmolli                        |

I cinque Toni accidentali sono

| Per Diesis                         | Per Bmolle                                          |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| A <sup>♯</sup> che porta 7. Diesis | B <sup>♭</sup> . che porta 3 Bmolli                 |
| C <sup>♯</sup> - - - 4. Diesis     | D <sup>♭</sup> . - - - 6 Bmolli<br>ed 1. Enarmonico |
| D <sup>♯</sup> - - - 6. Diesis     | E <sup>♭</sup> . - - - 6. Bmolli                    |
| F <sup>♯</sup> - - - 3. Diesis     | G <sup>♭</sup> . - - - 5 Bmolli<br>e 2 Enarmonici   |
| G <sup>♯</sup> - - - 5. Diesis     | A <sup>♭</sup> . - - - 7. Bmolli                    |

N. B. Di queste due serie, i toni più usati in pratica sono quelli per Diesis.

## O S S E R V A Z I O N I -

*sopra le Tavole precedenti.*

69. Siccome molti di questi Toni sono in pratica di difficilissima esecuzione, non se ne suol per lo più considerare che 24., cioè 12. di terza maggiore, e 12. di terza minore, de' quali tutti si daranno le scale nel secondo Volume Parte III. di quest'opera, ed ivi si spiegheranno in diffuso le Teorie che non possono aver luogo in questo Articolo.

70. Per ajutar la memoria del principiante aggiungeremo qui una facil regoletta per saper subito quali, e quanti accidenti porti ciaschedun tono di terza minore, purchè si sappiano quelli di terza maggiore corrispondenti. La regola è di toglier tre accidenti se sono Diesis, ed aggiungerne tre se sono Bmolli: v. g. F terza maggiore porta 1 Bmolle, dunque aggiungendone 3. si avranno 4. Bmolli per il suo minore. E terza maggiore ha 3. Bmolli, aggiungendone 3. se ne avranno 6. per Eb terza minore. Così A terza maggiore porta 3. Diesis, se questi si tolgono resterà A terza minore senza accidenti. E terza maggiore ha 4. Diesis, tolte 3. resterà 1. per E terza minore, Che se non si possano toglier tanti Diesis si aggiungeranno in vece de' Bmolli; così G terza maggiore ha 1 Diesis, tolti 3. accidenti, cioè il Diesis, ed aggiunti due Bmolli si hanno due Bmolli per G terza minore; Finalmente sia il Tono di D terza maggiore, che ha due Diesis, tolti tre accidenti, cioè tolti i due Diesis, ed aggiunto un Bmolle, si avrà un Bmolle per D terza minore, e così di tutti gli altri.

*Di alcuni altri Segni, e Cifre  
che incontrar si sogliono nelle carte di Musica.*

71. **O**ltre le Chiavi, gli Accidenti, i Tempi, e le Note, vi sono alcune altre Cifre, e Segni soliti ad incontrarsi nelle carte Musicali, la cui intelligenza rendesi ad un buon esecutore necessaria. Noi ne daremo qui la maggior parte, cioè le più usitate. (Vedi Tav. I.)

72. **APPOGGIATURA** (Es. 42.) Questa è una Notarella per ornamento aggiunta ad alcuna Nota, e che non entra nel valor della Battuta. Ella è per lo più distante un Tono, o un Semitono dalla nota appoggiata, con cui va sempre legata.

73. **GRUPPO** (Es. 43.) Così diconsi due o tre note per lo più di grado poste, che aggiungonsi per ornamento ad una nota data, e che non comprendonsi nel valore della battuta.

74. **MORDENTE** (Es. 44.) Così talora trovasi segnato il Mordente, che consiste in quattro note di grado poste, la prima, e la terza delle quali sono le due appoggiature di sotto, e di sopra, che ad ogni nota convenir possono.

75. **TRILLO** (Es. 46.), che si eseguisce ripetendo velocemente l' Appoggiatura un tono, o mezzo tono sopra la nota. Di questi quattro segni vedi la *Parte II. Art. XV.*

76. **NOTE SCIOLTE** (Es. 47.) Vale a dire che eseguir si devono coll' arco staccato ad una per arcata.

71. **NOTE LEGATE** (Es. 48.) Tutte quel-

**Tav. I.** le note, che son poste sotto al segno  devono esser fatte in un'arcata senza alzar l'arco dalle corde, ma tenendolo in perfetto contatto di esse.

**78. NOTE PICCHETTATE (Es. 49)** Queste note si eseguiscano staccate, ma tutte in un'arcata, mandando l'arco a piccioli salti sopra le corde.

**79. NOTE PORTATE (Es. 50.)** Si eseguiscano come le picchettate col solo divario, che l'arco non deve come in quelle saltare, ma bensì dee compiaciare colle corde, dando solo un picciol colpo d'arco ad ogni nota, e quest'arcata è media fra il legare, e sciogliere. (Vedi di questi quattro paragrafi la *Parte II. Art. X.*

**80. NOTE RADUOPPIATE (Es. 51.)** Queste sono corde vuote raddoppiate, che si fanno con una corda vuota, ed un'altra coperta nel tempo stesso a somiglianza di una corda doppia, o Bicordatura.

**81. NOTE ONDEGGIATE (Es. 52.)** Così scrivonsi le note qualora potendosi un dato passo eseguir su di una corda sola, vuol l'intenzion del Compositore, che si eseguisca in due; allora le note i cui gambi sono rivolti all'insù si fanno sulla corda più bassa, e quelle che hanno i lor gambi rivolti all'ingiù sulla corda più acuta.

**82. OTTAVA ALTA (Es. 54.)** Per minorare il numero de' tagli delle note acute si tira una linea tremolante al di sopra di esse, scrivendovi da capo il motto *ottava alta*, e poi la parola *loco*, ove termina la linea.

**83. VOCI ARMONICHE (Es. 55.)** Che si eseguiscano posando leggerissimamente le dita sopra le corde. (Vedi *Parte II. Art. XII.*) Si pone so-

33

pra di esse una linea tremolante come nell' ot- Tav. I.  
tava alta, ma si scrive da capo il motto Ar-  
monico.

84. NOTE SINCOPATE (Es. 63.) Quando si trova il segno  sopra la stanghetta da una battuta ad un'altra, e che unisce due note simili, s' intende che tali note da questo segno congiunte devono tenersi come se fossero una sola, e diconsi note sincopate. Avvi ancora un'altra specie di sincope, ed è quando una o più note sono situate in mezzo a due figure della metà del loro valore; allora tali note sincopate non si staccano coll' arco, ma si tengono il loro giusto valore; sarebbero ancora sincopate se in vece di una delle note più brevi vi fosse un equivalente pausa.

85. FINALE IMPERFETTA (Es. 59) Si pongono due stanghette in fine di una cantilena per indicare che il senso è finito, ma che l' intera composizione seguita ancora avanti.

86. RITORNELLO (Es. 53.) Questo segno composto di due stanghette con due, ovvero quattro punti si pone in fine di una cantilena, ed il suo effetto è di farla ritornare da capo dalla parte dove sono rivolti i puntini.

87. FINALE (Es. 60.) Indica questo segno il termine finale di una composizione.

88. COMUNE, CORONA, ovvero PUNTO CORONATO  Questo segno si pone sopra d' una nota ovvero pausa, e serve a fermare, o sospendere la cantilena a piacere degli esecutori.

89. RIPRESA. Segno che serve di chiamata dovendosi ripigliare in qualche luogo dopo di esser giunti al fine del pezzo di Musica.

*Tav. I.* 90. CRESCENDO. Quando trovasi questo segno sopra alcune note si incomincia a suonar piano assai, e poi rinforzando la voce gradatamente si giunge al forte..

> 91. CALANDO. Questo segno è l' opposto del precedente cominciando dal forte, e diminuendo fino al piano.

<> 92. RINFORZANDO. Questo segno indica, che si debba incominciare piano, e poi crescendo sino al forte, e quindi diminuendo sino al piano.

P. p. 93. PIANO. Si segna un p sotto le note, che si devono eseguir sotto voce, finchè venga altro segno diverso.

Pp pp. 94. PIANISSIMO. La più debole gradazione di voce.

F. f. 95. FORTE. Segno opposto al piano, si dà la maggior forza quando si trova un f scritto sotto le note.

Ff ff. 96. FORTISSIMO. Accrescimento del forte, fino è la massima della forza possibile.

Sf. 97. SFORZATO. S' intende il dare un forte colpo d' arco ad una sola, o poche altre note.

98. MOSTRA. Questo segno si usava una volta in fine di una linea, per indicare la prima nota della riga susseguente; però ora poco si usa (Es. 57.).

99. REPLICA. Quando per isbaglio di copiatura si è lasciata una, o più battute, si supplisce con quattro S. come nell' Esempio 58, soprapponendovi il motto bis.

100. CONGIUNZIONE, o segno di PARTITURA, da Francesi detto *Accolade* (Es. 56.) Può questo abbracciare qualunque numero di

35

righe Musicali, ed indica che esse devono eseguirsi contemporaneamente da tutte le parti che compongono la data composizione, siano voci, o stromenti, avendo ognuna la propria riga che non è mai lecito mutare dal principio della Composizione sino al fine. Una Composizione scritta in questo modo dicesi *Spartito*, o *Partitura*, e da capo di ogni riga sul principio del pezzo, suolsi scrivere il nome della voce, o stromento a cui essa appartiene. (a)

### ARTICOLO XIII.

#### *Del Solfeggio.*

101. **S**iccome in molte Scuole d'Italia, ed anche oltramontane praticasi di far solfeggiare non solo gli iniziandi nella Musica vocale, ma ancora nell'istromentale; benchè per questi ciò non sia assolutamente necessario, ad eccezione di coloro che applicar si vogliono al Corno da Caccia, così ho creduto questo il luogo proprio a parlar del solfeggio.

102. L'oggetto del solfeggio è di dare al Cantante che servir se ne dee fin metodo sicuro, e non equivoco per bene intonare, e distinguere gli intervalli specialmente quelli di un Tono, da quelli di un Semitono. Già si è veduto (Art. XI. § 65.) che ogni ottava comprende gli intervalli di 5 Toni, e due Semi-

---

[a] Di molti paragrafi di questo Articolo torneremo più in diffuso a parlarne nella Parte seconda

zioni: era dunque d'uopo di dare sempre uno stesso nome alle due note che formano il Semitono acciò il cantante sapesse dove intonare un Semitono, e dove un Tono.

103. Noi vedremo (Tom. II. Parte III.) che Guido Aretino che fu il restauratore della Musica fu il primo a far l'ingegnosa applicazione delle prime sillabe de' sei primi versetti dell'Inno di S. Gio. Battista alle sei note di cui allora componevasi la scala detta perciò Esacordo, le quali sillabe furono Do, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ora questi Esacordi erano sei, ed il semitono cadeva sempre fra le sillabe Mi Fa: inoltre vi fu fatto un legger cambiamento della sillaba Ut in Do, come più sonora, e comoda alla pronuncia italiana.

104. Questo Solfeggio era ottimo, e molto bene immaginato per il Canto Fermo, le cui cantilene di rado eccedono l'estensione di un Esacordo, ma essendosi poi adattato al Canto Figurato è riuscito imperfettissimo: come infatti solfeggiare 7. note con 6 nomi? Fu d'uopo dividere l'ottava in due parti come partecipante di due diversi Esacordi, acciò i Semitoni fra la terza, la quarta, e la settima, ed ottava cadessero fra il Mi, ed il Fa. Ma se ciò fu di somma briga, nell'estensione delle Cantilene del Canto Figurato, di quanta nol fu, allorchè introdotte per l'invenzione del Contrappunto le modulazioni, o circolazioni di Tono, si dovette pensare a far cadere il Mi Fa. fra suoni tra loro distanti un Semitono? Eppure non manca a dì nostri chi continua tuttora a servirsi di tale imperfettissimo Solfeggio ad onta de' sommi suoi inconvenienti. Tanto può presso taluni il,

37

pregiudizio, che nulla siavi di buono fuor dell' antico.

105. Era riserbato a' Francesi, al Popolo del Mondo forse il meno atto alla Musica il fare l' importante scoperta, che per indicare 7. suoni vi vogliono 7. nomi, e dovessimo noi Italiani, nati Musici, da loro apprendere questa verità. Infatti dopo le sillabe Do, Re, Mi, Fa, Sol, La fu da essi aggiunta una settima sillaba che da alcuni fu detta Ci, da altri Di, Mi, Za, Bi, Ba, ma che alfine tutti concorsero a dirla Si, e così fu completa la scala Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: del qual Solfeggio credesi autore un tal *Le-Maire* verso il fine del Secolo XVII, ond' è che dicesi presso di noi *Solfeggio alla Francese*.

106. Per quanto questo Solfeggio sia superiore all' altro colle mutazioni detto *all' Italiana* ha non pertanto le sue particolari difficoltà, il che l' ha presso di alcuni non poco screditato: la più rilevante è ciò che dicesi il *Setticlavio*; cioè l' uso di tutte le Chiavi, poichè consiste questo metodo nel dire Do alla prima nota del Tono, Re alla seconda, Mi alla terza ec. Se si usasse l' attenzione di far bene intendere a principianti la natura de' Toni, e cosa sia Prima, Seconda, Terza di Tono ec., ciò forse non riuscirebbe tanto difficile, ma il metodo che ordinariamente si tiene è differentissimo. Se il Cantante è una voce di Soprano, ecco le istruzioni che gli si danno: se il Solfeggio è in tono di A, o Ab solfeggiate in Chiave di Violino; se in B, o Bb in quella di Tenore, se in C in Soprano, se in D in Baritono, se in E, o in Eb in mezzo Soprano, se in F in Basso, e se

in G Contralto, cioè facendo in modo, che il Tono sia sempre naturale, e che la prima nota del Tono dicasi Do. Or chi non vede quanto difficile, e lungo sia un tal metodo, specialmente nelle modulazioni, ove ad ogni nuovo accidente, nuova Chiave? Non è egli un caos da far perder la pazienza al più intrepido scolaro?

107. Alcuni per troncar tante difficoltà hanno creduto bene d'inventare dodici sillabe da adattarsi a' dodici semitoni che compongono l'ottava, per aver così un Solfeggio inalterabile in qualunque modulazione. Il Sig. di Boisgelou inventò le seguenti: Ut, De, Re, Ma, Mi, Fa, Fi, Sol, Be, La, Sa, Si. Ed il Sig. Marchese Fulvio Zondadari di Siena, come ci fa sapere il Sig. Giambattista Mancini nel suo libro delle *Riflessioni pratiche sul Cantò Figurato*, inventò le seguenti: Ut, Pa, Re, Bo, Mi, Fa, Tu, Sol, De, La, No, Si.

108. Questi Solfeggi escludendo ogni mutazione, non sono male immaginati, ma hanno però due gravi inconvenienti; l'uno è che suonano assai male all'orecchio (forse per difetto di assuefazione), e rendono il Cantante ridicolo a chi lo sente: il secondo più considerabile (ed è già stato avvertito dall'avveduto Sig. Vincenzo Manfredini nelle sue *Regole Armoniche* pag. 6.) è che servendo lo stesso nome per il Diesis della nota antecedente, e per il Bmolle della susseguente, due suoni realmente diversi vengono espressi da una sillaba stessa, il che può indur grave disordine nell'intonazione.

109. Se fra tante opinioni mi è lecito avventurare il mio qualunque siasi sentimento dirò,

che adottando il Solfeggio alla Francese col Do, e col Si, come il più facile, e naturale, in vece di voler persistere a dar sempre alle diverse note che formano i semitoni gli stessi nomi Mi Fa, Si Do, si potrebbe dare loro nomi diversi, con farne accorto lo Studente, il che mi pare assai più comodo, e facile. Volendosi v.g. solfeggiare in Tono di C dovrebbe il Maestro avvertire il proprio Scolaro, che i due semitoni trovansi collegati fra Mi Fa, e Si Do; Solfeggiando in Tono di G i semitoni cadono fra Si, Do, e Fa Sol: passando al Tono di D, cadono fra Fa Sol, e Do Re, e così via discorrendo. Questo metodo è senza dubbio il più facile, perchè le stesse note corrispondono sempre alle stesse sillabe, poichè il C è sempre Do, il D sempre Re, l'E sempre Mi et. Mi si opporrà che in tal modo solfeggiando avremo tre suoni diversi collo stesso nome Dob, Do, Do♯ et. Ma non vedo quale inconveniente possa da ciò risultare; i segni ♯, e b sembrano senza dubbio sufficientissimi ad indicare al principiante, che il Dob non è lo stesso che il Do, e questo differisce dal Do♯, e così degli altri; e se il Maestro avrà l'accortezza d'istruire il proprio allievo di tali differenze, e della natura de' Toni svanirà ben presto ogni difficoltà. Del resto si tenga pur per certo, che a nostri giorni coloro che hanno un orecchio armonico, e gli organi vocali ben disposti, intoneranno perfettamente, qualunque sia il Solfeggio da essi adottato; e per conto di chi è fornito di sì necessarie prerogative, sarà inutile ogni sforzo per fargli acquistar una perfetta intonazione, e si mostrerà sempre restio a qualunque più ben diretto metodo.

110. Del resto non entrando la parte esecutiva della Musica vocale nel piano di quest'Opera noi non ci estenderemo qui a dar le Regole del Canto, e del modo di ben solfeggiare: ottime cose potrà trovar il curioso a questo proposito nella citata opera del Sig. Gio. Battista Mancini, a cui rimettendoci ci contenteremo di dare alla Tav. I. Es. 25 le scale del Solfeggio per le cinque Chiavi più in uso.

*Fine della Parte Prima*

# PARTE II<sup>a</sup>

CONCERNENTE

UN SAGGIO

SOPRA

L'ARTE DI SUONARE IL VIOLINO

ANALIZZATA

ED A' SUOI VERI PRINCIPIJ RIDOTTA:

---

DISSERTAZIONE PRELIMINARE

*Sopra il metodo d'insegnare, ed apprendere  
a suonare il Violino.*

1. **N**on sarà, cred'io, discaro al mio Lettore il trovare qui alcune utili osservazioni sopra il metodo di cui da molti anni col più felice successo, mi servo per l'istruzione de' miei allievi, osservazioni che molto utili esser potranno sì a que' Professori, che ancor novelli nell'arte di dar lezione ne ignorassero il metodo, che a que' principianti, che bramosi di esser con fondamento, e buoni principj istruiti, Maestro non avessero a proprj desiderj confacente; eccolo intanto, tal quale me ne servo levando a tutti comune,

2. Dopo che il principiante avrà bene appresi i principj Teorici, di cui finora nella Parte Prima si è fatta lunga menzione, e che ne avrà acquistata una chiara, e perfetta idea, reso ben pratico nel conoscere, e distinguere le note sì per il loro nome, che per il tasteggiamento delle dita potrà prendere il Violino in mano. Non ci estenderemo qui circa alla maniera di maneggiar questo stromento, e l'arce formando ciò l'argomento de' susseguenti Articoli.

3. S'incomincerà dunque dalla Scala che daremo all'Articolo VI. E' necessario nelle prime lezioni, che il principiante suoni solo, e senza esser dal Maestro accompagnato, e ciò per molte ragioni. I. Acciocchè il Maestro possa meglio assistere colla viva voce, e coll'opera il discepolo, con ajutarlo a sostenere l'arco, e condurlo esattamente sopra le corde, e a dargli la necessaria gradazione di forza. II. Per non disestarlo, e frastornargli l'orecchio. Si farà dunque fare al principiante la scala a solo, fintanto che incominci da se a regularsi l'arco, il che per lo più si suol fare in poche lezioni, osservando di farglielo tirar tutto, e staccarlo ad ogni nota dalle corde, rinforzarlo in mezzo, e far la scala più adagio che sia possibile per cominciare ad avvezarsi a sostenere.

4. Dopo poche lezioni potrà il Maestro accompagnar lo scolaro con ripetere unitamente più volte la scala, e consigliarlo a procurar di unire la propria intonazione alla sua, essendo questa la base fondamentale, e lo scopo che deesi prender di mira. Però non è ne' principj sperabile di ottener dallo scolaro un'intonazione

perfeltà, onde la maggior attenzione del Maestro sarà di badare all' arco acciò sia condotto giusta le regole ( vedi *Art. XI* ) e a non lasciargli prender difetti, quanto facili ad introdursi altrettanto malagevolissimi a togliersi, e che impediscono assolutamente la buona riuscita dell'allievo. Per assicurarsi che questo, o per dimenticanza di qualche precetto, o per trascuraggine, o inavvertenza non cada in qualche vizio pernicioso, non sarà bene che sul principio studj da se solo, ma si contenti della sola lezione del Maestro, e non più. Quando poi sarà sufficientemente fortificato ( il che dal Maestro soltanto si potrà conoscere ) comincerà da se a studiare con metodo, ed attenzione. Baderà anche il Maestro nell' accompagnar lo. Scolaro di non far fioletti, o adornamenti capricciosi, che questi oltre l' impedire, che possa egli ascoltar bene l' intonazione del Maestro, gli frastornano l' orecchio, e lo distraggono dal proposito. Lo studio de' principj della Musica, e quello della scala suole tener occupati i buoni allievi da un mese a due: quindi è tempo di passar avanti. Che gli faremo fare dopo la scala? I salti gridano tutti, i salti di Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, ed Ottava. Benchè sia questa la strada più battuta, non è però la migliore, nè la più sicura per l' intonazione: conviene riflettere, che lo Scolaro trovasi nel principio da un infinita moltitudine di precetti, e di difficoltà oppresso, e confuso, e che bene spesso per badare ad una cosa ne scorda un' altra, onde non è bene di distorgli l' attenzione di non prender viziose abitudini con dargli a buonar dopo la scala, cosa più difficile di essa,

Tav. come certamente lo sono i salti specialmente de'

II. Quarta, Sesta, e Settima: oltredichè l'orecchio ancora nuovo nel paese Musicale non sa per anche accorgersi dell'effetto che produr deve una Quarta, una Sesta, una Settima bene intonata; è dunque questa una via spinosa, e mal sicura. Voglio però che si diano dopo la scala lezioncine più facili di essa; onde non avendo il principiante da badare alle note, possa vieppiù impadronirsi nel perfetto maneggio dell'istromento, e nell'intonazione. Siano dunque queste lezioncine brevi, composte di note simili, di una stessa, o al più due specie di figure, procedenti più di grado, che di salto, ed in numero pari per ogni battuta acciò l'arco cada sempre in giù in principio di battuta; in somma quali ne diamo un picciol saggio negli Es.

Tav

II.

1.°, e 2.  
6. Imparate queste, andrà il Maestro scrivendone delle altre nel tono istesso di G con frammischiarvi qualche Cromia, e poi qualche nota puntata, e così di mano in mano accrescendo gradatamente la difficoltà, però senza mai abbandonar la scala, che deve esser sempre lo studio principale, come la pietra del paragone dell'intonazione: nè ci vuol fretta avendo io tenuto talvolta i miei scolari i 3. e 4. mesi nel solo tono di G finchè cioè non ne abbiado bene fissata l'intonazione, poichè è meglio proceder passo passo, ed intonar bene, che andar avanti e stonare, giacchè una volta che l'orecchio sia guasto, lo è per sempre, nè è più guarir possibile il porvi riparo. Ho conosciute delle persone, che per esser state ne' principj da' Maestri neglette nell'intonazione, inabili si sono

rese malgrado qualunque sforzo ad intonar perfettamente si fa quindi palese quanto vadano coloro errati, che opinano esser ne' principj buono ogni mediocre Maestro, dovendosi anzi sul principio andar in traccia del più valente, acciò accostumando lo Scolaro ad una esatta intonazione, gli renda l'orecchio sensibilissimo ad ogni benchè menoma sintonazione.

7. Deve inoltre il Maestro nello scrivere le lezioncine procedere col maggior ordine possibile, e non far come taluni, che coll'ajuto di un zibaldone, o libriccio di rancide lezioni, pretendono di dare ad ogni qualunque Scolaro opportune lezioni, senza rifletter alla loro abilità, e se atte siano ad impedire, o togliere que' difetti, che insensibilmente anche malgrado ogni attenzione vanno talora imprevedutamente pullulando. Devono dunque le lezioncine esser scritte a bella posta adattate al caso particolare di ciaschedun allievo. Altra avvertenza ancora da non negligersi si è di dare ad una per volta le regole tutte dell'Archeggiamento, che si troveranno all'Art. XI., nè darne una nuova se prima non siasi imparata la vecchia, acciò nella moltitudine non si confonda.

8. Quando il principiante collo spesso ripeterà la scala, e far molte lezioni in tono di G, avrà imparato a bene intonar questo tono, si potrà accrescer un Diesis di più, e passare al tono di D, col fare di nuovo la scala in questo tono, proseguendo s'intanto che s'intoni perfettamente: accrescendo poi un altro Diesis si passerà al tono di A, anche col far sempre la scala di questo tono prima d'ogni lezione, e così di mano in mano, seguitando si passerà al to-

no di E, e di B, facendo, e ripetendo le scale di ogni tono.

9. Del Tono di B non è necessario di andar più avanti per la troppa difficoltà che s'incontra nell'intonazione, ma per non fare un gran salto, e pericoloso sarà bene tornar indietro, e facendo alcune lezioni ne' toni di terza minore C $\sharp$ , F $\sharp$ , B, E colle loro rispettive scale passare così al C terza maggiore, in cui fatta la solita scala collo stesso ordine già tenuta per i Diesis si proseguiranno le lezioni per i Bmolli, facendo le scale, e le lezioncine ne' toni di F, B $\flat$ , E $\flat$ , A $\flat$ , per passar poi a quelli di terza minore già tralasciati cioè F, C, G, D, A, e tanto basta, nè mai si omettano le scale per meglio assicurar l'intonazione, che sempre esser deve la mira principale.

10. Questo studio occupa per lo meno un anno intero, ma s'impara così ad intonar perfettamente, e quello che più importa si perfeziona, e si acuisce l'orecchio, il che non è poca cosa. Però questo primo anno dedicato principalmente allo studio dell'intonazione si può anche impiegare in parte agli elementi dell'Archeggiamento, e dell'eguaglianza; con tutto ciò non è bene in tal tempo di smanicare [a], e

---

[a] E' veramente deplorabile l'abuso di certi poco pratici, e mal avveduti Maestruccoli di Violino, che appena hanno date 8, o 10 lezioni (se pur tanto) a loro allievi, li fanno smanicare a precipizio, e quando non hanno ancora idea del primo portamento gliene fanno eseguire 3, o 4. Oh quanto abbondano i guastamestieri!

mutar portamenti di mano, ciò solo si farà dopo aver ben fissata l'intonazione del primo portamento; allora si passerà al terzo, e poi al secondo. Si faranno a tale effetto le scale di questi portamenti come le daremo (*Art. IX.*) dopo di che si potranno fare delle lezioncine adattate a tali portamenti, e che passeggino su tutte le quattro corde acciò il principiante acquisti la stessa facilità, e franchezza su di tutte tanto nel terzo, che nel secondo portamento; si troverà all'Es. 2. 3. Tav. III. un saggio di tali lezioni a' due mentovati portamenti adattate

Tav.  
II.

11. In questi portamenti non è necessario far di nuovo il giro di tutti i Toni, ciò sarebbe un non finirla mai, ma tale studio potrà far da se solo lo scolaro senza bisogno di Maestro. Nell'apprendere questi tre primi portamenti non si deve mancare di esercitare il principiante nelle forzate avanti, e addietro come si vede segnato negli addotti esempj (vedi *Art. X.*), e ciò per avvezzarlo a stender la mano, e renderla pratica della Tastatura.

12. Ecco dunque giunto il nostro allievo ad intonar bene i tre primi portamenti, il che è sufficientissimo per suonare a piena orchestra, e di accompagnamento. Ma è tempo di scioglierli il braccio, e fargli acquistar una certa velocità, e prontezza di mano e di arco; il che si otterrà con fargli eseguir delle overture, ed altri simili pezzi di musica, che non ricerchino che prontezza, ed agilità. Questo esercizio fatto per un pajo di mesi è più che sufficiente all'uopo, e serve ancora per dare un pò di fuoco e di vivacità al giovine principiante, e a destarlo dalla torpidezza colle altre lezioni contratta.

13. Resta qui a discorrere di una cosa essentialissima quale è il Tempo. Qual sarà il metodo più sicuro per imparar il tempo? Il far la battuta col piede, ovvero col manico del Violino? Errore massiccio. Non ho potuto comprender mai come uomini di senno, e Professori di gran merito abbiano potuto pensare, che i piedi regolar dovessero la testa, nè so qual virtù sia in essi nascosta, onde creder si possano nella misura del tempo infallibili; ma credono pur costoro addur qualche ragione in lor favore dicendo, che la battuta col piede serve a' principianti d'ajuto, e che molti se non facessero la battuta non andrebbero a tempo: al che io rispondo con un fatto notissimo; ed è che veggonsi tutto giorno tanti, e tanti, che fanno la battuta, andar fuori di tempo, anzi la maggior parte di quelli che s'avvezzano a portar col piede la battuta suonano infatti, e fanno la battuta stessa fuori di tempo.

14. Lungi dunque da noi ogni battuta meccanica, e materiale, e solo s'attenda a farla entrar nel capo del nostro allievo, acciò quando l'avrà ben fitta in testa possa con questa regolare le mani, ed i piedi se bisogna; per il che fare il miglior mezzo possibile è che il precettore ponga ogni sua cura fin da' principj nell'istruire, e fare effettivamente sentire; e ben considerare al proprio allievo il valor relativo delle figure, con avvezzarlo a contarne il valore sul principio colla voce, e poi colla mente. Io posso accertare di aver avuti scolari, che prima d'un anno sono con tal metodo giunti ad intender bene il tempo, ed a sostenere anche un largh senza soccorso di piede, o altro simile meccanico ajuto.

rg. Dunque, dirà quì taluno; è inutile il far la battuta, anzi dannoso? Tolga il Cielo che io sostener ardisca sì fallace opinione; intendo solamente restringerne l'uso al vero fine per cui fu da principio destinata, e non ampliarlo indebitamente. La battuta è stata inventata per regolare gl' altri, machi la fa la deve avere in testa, e non ne' piedi, o nelle mani; è la mano, o il piede un semplice materiale stromento, onde comunicare altrui quel tempo che è già fisso in testa di chi batte. Sarà dunque lodevole la battuta qualora fatta da un Maestro in un Orchestra, acciò il soverchio numero degli Esecutori non si disunisca e disperda, e il tutto insieme in un punto, in un' istante concorra. Sarà ben fatta la battuta da un primo Violino, qualora questi cerca di rimettere in tempo con un colpo di piede una vacillante orchestra: sarà ben fatta qualora un tempista trovandosi ad eseguir un pezzo di musica con chi non è tale, cerca, portando col piede la battuta d' unir con se i vacillanti compagni; sarà finalmente ben fatta la battuta qualora il Maestro la fa al proprio Scolaro onde reggerlo, e sostenerlo quando stringe, o allarga il tempo per difetto di pratica. Ecco quali sono i veri commendevoli usi della battuta; ma il credere che un principiante possa imparar il tempo a forza di farsi da se stesso la battuta è un errore, ed errore massiccio, mentre torno a ripetere, che se non è ben fisso in testa il vero valor relativo delle figure musicali, e delle varie combinazioni di esse, sarà sempre vana ogni battuta, e si suonerà, e batterà sempre fuori di tempo. Finalmente conviene aver per certa, ed infallibil

massima, che per imparare il tempo ci vuole il tempo (a).

16 Ritornando ora al nostro allievo, che abbiamo lasciato, dirò così, digiornato, e competentemente fornito di tempo, d'intonazione, delle prime regole dell'arco, e di un pò di agilità, il che forma i primi elementi dell'arte; sarà ora bene alletterlo con qualche Duettino, o Sonatina facile e di buon gusto per fargli prender un poco di maniera, e gusto di suonare, la qual maniera si potrà perfezionar poi col porgergli la seconda Parte dell'Opera V. dell'immortale Arcangelo Corelli. Oh quì si è necessario tutto il rigore delle regole dell'arte, buona parte delle quali formeranno il soggetto di questa mia Opera.

17. Il fin quì divisato studio occuperà il secondo anno al nostro allievo. Quello del terzo sarà il seguente: preso che avrà un poco di metodo di archeggiamento, di eguaglianza, e di diminuzione, per alletterlo, e fargli prender dello stile gli si potrà far passare qualche muta di Duetti, o Sonatine addattate alla sua abilità, e fargli così fare un poco di mano per poter poi passare allo studio serio, e fondato della prima Parte della sovrastata Opera V. di Arcangelo Corelli. In questo studio si sveleranno, ed apriranno tutti gli arcani dell'arte, e si metteranno in pratica tutte le più esatte, e ri-

---

[a] Potrà anche molto giovare ad imparar bene il tempo, il suonare, o cantare musica antica senza divisione di battute, come le composizioni di Pier Luigi da Palestrina, e di altri Autori dello stesso secolo.

gide regole di essa. Richiedesi qui nel Maestro non ordinaria abilità, e que' principianti che per disavventura forniti non si trovassero di un Maestro eccellente faranno molto meglio a non accingersi a tale studio, che ben fatto li può far divenir valentuomini, e malfatto li può rovinar senza riparo.

18. Se il nostro allievo avrà con metodo fatto il fin qui divisato studio, sarà perfettamente al possesso dell'Arco, dell'eguaglianza, dell'intonazione, e dell'espressione; in somma altro più non gli mancherà per possedere pienamente l'arte di suonare il Violino, che la pratica di suonare in compagnia a piena orchestra, ovvero in privato con alcuni compagni, e l'altra di possedere con franchezza tutto il manico dell'istromento, ciò che si dice l'arte de' portamenti: questa non è tanto difficile, nè tanto lunga come molti la credono: il primo, ed il terzo portamento danno gran lume al quinto, settimo, e nono, ed il secondo serve di scorta al quarto, sesto, ed ottavo; onde può in pochi mesi un abile allievo, sotto un buon Maestro, rendersi perfettamente padrone dell'istromento per quanto riguarda i portamenti.

19. Abbiamo ora fatto un buon suonatore, ma un suonatore materiale, un servile esecutore, nè possiamo accordargli ancora il titolo di virtuoso, che solo compete a chi possiede il genio inventore, e lo stile, che formano il carattere proprio delle belle arti. Qualora dunque il nostro allievo sia secondato dalla Natura (senza tal condizione è inutile ogni tentativo) sotto la direzione del più eccellente Virtuoso

che possa trovare, si ponga a formare ciò che i Pratici dicono *stile*, che non è altro che un certo general metodo di esecuzione, che mal si può definire, ma che la sola natura, ed il genio può dettare: questo però non si forma se non dopo un indefesso studio fatto sopra le composizioni de' più eccellenti Autori di musica istromentale. Si devono variare molti Autori, prender da ciascheduno il buono, e rigettare ciò che non è adattato alla propria abilità, o natura, il che moltissimo importa saper ben conoscere. Se si avrà la fortuna di aver un Maestro buon compositore (il che è sempre da desiderarsi) sarà meglio che lo Scolaro si addatti più di ogni altro allo stile, e maniera del proprio Maestro, che d'altri, e studj molte sue carte per la ragione, che niuno può così appunto internarsi nel proprio carattere di una musical composizione, quanto chi n'è l'autore: oltredichè lo Scolaro, che si è già insensibilmente impossessato delle maniere del proprio Maestro, trovasi sempre più a portata di prenderne lo stile, e di perfettamente imitarlo. Gran giovamento arreca ancora per formar un buon stile il sentire molti virtuosi, e saper rubare, come si dice, da ciascheduno ciò che fa al caso proprio: grand'arte in ciò vi vuole per non prendere il cattivo, e lasciar il buono, come pur troppo a molti suol accadere se delle necessarie cognizioni non sono forniti.

20. Prima di terminare questa breve dissertazione non posso fare a meno di raccomandare, ed inculcare colla maggior possibile efficacia a chiunque desidera impossessarsi perfettamente di qualunque parte della musica pratica, ma spe-

cialmente della bell'arte di suonare il Violino, lo studio del Contrappunto, studio troppo necessario, e troppo negletto, senza del quale è quasi impossibile di giungere alla perfezione in qualunque parte della Musica (a). Non è credibile presso chi nol sa, quali considerabilissimi vantaggi arrechi lo studio del Contrappunto al Giovane suonatore; mi contenterò di accennarne alcuni principali, per innamorarlo così di sì utile scienza (b).

21. Egli è certissimo, che chi sa il Contrappunto gusta, ed assapora infinitamente più d'ogni altro il bello delle Musicali composizioni, e che il suo piacere è di gran lunga superiore a quello di chi ignora questa Scienza; poichè oltre il diletto della Musica propria, ed a tutti comune, gode anche quello di conoscerne le perfezioni, l'intreccio, gli artificj. Altro non minor vantaggio del Contrappuntista, si è quello di non uscir d'armonia nel diminuire, e rivestire specialmente i larghi, come pur troppo

---

[a] I nostri antenati dei due precedenti secoli, che l'intendevano meglio di noi, non ammettevano nella Professione Musica verun Cantore, o Suonatore, che non fosse Contrappuntista. Fede ne faccia un Pier Luigi da Palestrina, un' Arcangelo Corelli, un Giuseppe Tartini, e tanti altri illustri Cantanti, e Suonatori, che sono stati gran Compositori, e gran Teorici. Oh fosse pur in uso anche a dì nostri un sì lodevole costume, che non si vedrebbe tanto trionfar l'ignoranza; e l'impostura, e depressa la virtù, ed il vero sapere.

[b] Nella parte IV. di quest'Opera si troverà tutto ciò, che di Contrappunto è più necessario ad un Suonatore se saprà saviamente metterlo in pratica.

accade a molti anche classicì Professori. Tralascio, che il Suonator Contrappuntista non va soggetto a fare tante stonature cagionate da note scritte fuori di luogo per incuria de' Copisti, e solo mi basterà il dire, che s'egli per inavvedutezza, o distrazione, o per altro qualunque accidente trovasi fuori di tempo, sa sull'istante rimettersi, il che non è sempre così facile ad altri, specialmente nelle fughe; ed altri pezzi di Musica legata, e ricercata.

22. Altro non men pregevole vantaggio gode il Contrappuntista Suonatore, ed è che in caso gli si presentino all'improvviso de' passi difficili, e della cui netta esecuzione possa egli dubitare, può sul fatto rimediarsi, mutandoli, ed adattandoli alla propria abilità senza uscir d'armonia, in guisa, che verun uditore, benchè musico, possa appena avvedersi dell'ingegnoso stratagemma.

23. Sarebbe un non finirla mai l'annoverare tutti i vantaggi che la scienza del Contrappuntista apporta ad un Suonatore; il renderlo Compositore è però il massimo di tutti: egli è certo che anche un mediocre Suonatore può fare gran figura eseguendo le proprie composizioni purchè queste siano buone, quando anche uno eccellente farà sempre mediocre comparsa eseguendo le altrui. Se a ciò si aggiunga il poter sempre il Contrappuntista dare nelle varie occasioni degli adeguati giudizi in tutto ciò, che alla musica spetta, ragion fortissima si ha per non trascurare sì bella, ed utile scienza. Non si perdoni dunque a studio, e à diligenza per giungerne pienamente al possesso, e sublimarsi così molto al di sopra de' Suonatori volgari, e meri esecutori.

## ARTICOLO IV.

*Del Violino, e delle sue parti.*

24. **I** inutile crediamo il dare un'esatta descrizione del Violino: questo strumento è oggi-  
mai tanto noto, che esser converrebbe un Ot-  
tentotto, o un O-Tailiano per ignorarne la  
struttura, ed il meccanismo. Non potiamo tut-  
tavia dispensarci dal dirne alcune cose, e dal  
divisarne alcune particolarità, che interessar  
possono chiunque applica a questa nobile, e di-  
lettevole arte, e speriamo che il nostro lettore  
ci saprà buon grado delle osservazioni, che qui  
brevemente al saggio suo discernimento noi sot-  
toporremo.

25. Si possono nel Violino distinguere tre  
parti principali. 1. Il Manico. 2. Il Corpo, o  
la Cassa. 3. L'Armatura; di ognuna delle qua-  
li noi qui distintamente ragioneremo.

26. Il Manico è una specie di semicilindro  
di legno duro come Acero, o Platano: da capo  
è molto sottile, e poi va di grado in grado in-  
grossando sino al ceppo per mezzo di cui è con-  
giunto alla cassa dell'istromento. Ravvisansi in  
esso tre principali parti, e sono: 1. la Cassa  
de' Piroli, da alcuni detta anche *Cordiera*: 2. il  
Fusto: 3. la Tastiera, o *Paletta*. La Cassa de' Pi-  
roli è una parte del Manico istesso incavata per  
lungo, ove vi sono lateralmente praticati i bu-  
chi, in cui si passano i piroli, o bischeri: tali  
buchi devono essere forati in una forma alquan-  
to conica acciò meglio stringano il fusto del bi-  
schero, il cui merito principale consiste nel te-

ner l' accordatura ; e nel girare dolcemente ne' buchi corrispondenti , ma non tanto che per la tensione delle corde facile sia a scaricarsi , e a svolgersi : devono i pirolì farsi di un legno nè troppo dolce , nè troppo duro : i legni troppo teneri essendo porosiissimi s' imbevono ne' tempi umidi di molta umidità , e quindi talmente si gonfiano , che ingrossandosi il zampo del pirolò così s' incastra nel buco corrispondente , che difficilissimamente si muove , e spesse fiate piuttosto si spezza ; che girarsi . Se i Bischeri all' opposto sono di legno troppo duro , col lungo girare si allisciano , ed imbruniscono ; cosicchè non facendo più colle pareti de' buchi il necessario sfregamento facilmente si scaricano , specialmente ne' tempi secchi , il che reca al suonatore non lieve fastidio . Il miglior legno però per i Pirolì è il faggio , il pero , o il sorbo tinti in nero . Si deve avvertire nel fare i buchi per le corde , che questi non restino troppo vicini alle pareti della cassetta ; in cui sono rinchiusi i pirolì , perchè allora le corde strofinerebbero troppo forte contro le pareti stesse , ciò che li renderebbe così restii , che non si potrebbero muovere senza adoprarvi molta forza , il che è sempre incomodo . Si deve ancora avvertire che messi i Pirolì ne' propri buchi , i piccioli fori in cui passano le corde non si corrispondano in linea retta ; altrimenti le corde si accavallerebbero fra di loro , e ne nascerebbe che nell' accordar una corda , se ne scorderrebbe un' altra : devono dunque le corde infilzate che siano ne' rispettivi buchi trovarsi disposte per ordine ; cioè prima il Cordone , poi la Terza , indi la Seconda , e poi il Cantino senza incrociarsi fra di loro , e ciò tanto basti .

29. La seconda parte del Manico è il suo fusto o gambo: questo deve esser piuttosto sottile, che grosso, perchè un Manico troppo grosso empie troppo la cavità della mano, e ne impedisce l'agilità, e la prontezza: quello però che più di tutto importa è la sua giusta lunghezza: un Manico troppo lungo, o troppo corto è egualmente pregiudizievole all'intonazione, e perchè un Manico sia giusto conviene che sia lungo dal Capotasto fino al punto dove si unisce colla fascia pollici Parigini quattro, linee nove, ovvero del palmo architettonico Romano circa once 7. Ciò è per chi ne desidera una precisa misura, ma vi è in pratica un mezzo per accertarsi se un manico è giusto, il che si ottiene col situar la mano nel terzo portamento, e posare il primo dito v. g. sul cantino: se naturalmente senza aver bisogno di avanzare o retrocedere il dito s'intona comodamente l'A acuto, il manico è giusto; se si deve avanzare il dito verso il ponticello il manico è corto, se si deve mandare indietro è lungo.

28. La terza parte del manico è la tastiera, o paletta. E' questa un pezzo di legno duro, che copre intieramente il manico non solo, ma si estende considerabilmente verso il ponticello. Fra tutti i legni duri, l'Ebano è il solo, che resista alla pressione delle dita sulle corde senza cedere; e solcarsi facilmente. Ho vedute delle tastiere di Corno di Bufalo, d'Avorio, d'Argento, e per fino di forbitissimo Acciajo; però l'uso ha prevaluto di servirsi dell'Ebano, come men caro di prezzo, di quello sarebbe una tastiera di terso metallo, ed anche per esser più facile lavorarlo a perfezione. Avvi chi ado-

perà il Pero, il Sorbo, il Bosso tinti in nero, ma tali legni a nulla vagliono, onde si farà di Ebano; bisogna soltanto avvertire, che vi sono due specie di Ebano, cioè l'Ebano fossile, e l'Ebano vero Americano: il primo ha la nerezza del secondo, ma non ne ha la consistenza, e la durezza; sarà però facile il distinguere l'uno dall'altro, tagliandone un pezzetto, perchè l'Ebano fossile è estremamente friabile; e se ne va in pezzetti minutissimi, là dove il vero Ebano si può tagliare in intiere scheggie, come tutti gli altri legni. Praticano molti fare le tastiere di qualche legno sodo, e poi impellicciarle, e ricoprirle con una sottil tavoletta di buon'Ebano, ma quest'uso è difettosissimo per due principalissime ragioni: la prima, perchè dovendosi di quando in quando raschiare la tastiera, per eguagliare i solchi dalle corde formativi, dopo averla per qualche volta raschiata, logorandosi l'impellicciatura, si scopre il sottoposto legno, e la tastiera inutile diviene; l'altra poi si è, che per le vicissitudini delle stagioni dilatandosi, e restringendosi inegualmente i due legni di cui la tastiera è composta, facilmente in qualche parte si scollano, e gonfiandosi l'impellicciatura forma quasi delle bolle, che ne rendono la superficie ineguale, e la fanno torcere, e divenire falsa, ed inetta al suo uso. Per prevenire dunque tali inconvenienti, si farà la tastiera interamente d'Ebano Americano, che sebbene costerà un po' d'avantaggio, il miglior servizio che renderà, abbastanza compenserà la poca maggior spesa fatta.

26 Stabilita così la materia di cui dee esser la tastiera, converrà (fatta che sia) esaminarla se,

sia perfettamente liscia, giusta; ed eguale. Per il che fare, si prenderà un sottil capello, o crine di cavallo, e si stenderà sopra la tastiera, giusta la sua lunghezza; Si riguarderà poi al chiaro lume per osservare, se da per tutto perfettamente combaci il tesq capello con la superficie ben levigata della tastiera, che se ciò sia, sarà segno esser essa ben lavorata, altrimenti ove si scopriranno difetti si dovranno rimediare, giacchè ogni piccola ineguaglianza produrrebbe delle voci false, e stonate: quest' esame si replichi in tutti i punti della tastiera, e per ogni verso, che se si avesse una riga di metallo perfettamente tirata, farebbe forse miglior ufficio del capello.

27. Abbiám detto (§. 28. ) che la pressione delle dita sopra le corde, cagiona di quando in quando de' solchi longitudinali nella tastiera, che rendono le voci false; questi solchi bisogna saperli da se togliere; si opererà a tale effetto nel modo seguente; si tolgano le corde dall' istromento, quindi con un pezzo di vetro rotto il cui taglio sia ben piano, e in linea retta; si vada dolcemente raschiando la tastiera, ma sempre per un verso, fintantochè i solchi siano pareggiati, e svaniti; fatto questo, abbiassi un pezzo di pietra pomice, che si sarà prima bene appianata coll' istrofinarla forte contro un sasso, o un mattoncino ben piano, e con questa così preparata, e con olio d' oliva si strofini forte la tastiera per ogni verso, si polisca poi con un panno di lana; si faccia indi arroventare un pezzetto di pomice, che si ridurrà in polvere impalpabile, e con questa polvere con alcune gocce d' olio, e con un panno di lana si strofinerà for-

te per ogni verso la tastiera, a cui poi si darà il lustro togliendovi la pomice, e sfregando fortissimo con un panno di lana, e semplice olio d'oliva: si rinnoverà poi l'esperienza del cappelto (§. 26.) per accertarsi d'avere bene operato, e se si scopriranno de' difetti nel modo istesso si emenderanno.

28. Resta finalmente, che noi parliamo delle dimensioni della tastiera; da capo deve esser larga: alquanto più del manico istesso, ma poi si va a poco a poco allargando verso la sua estremità. Deve esser un poco curva, e situata in maniera, che resti un poco più alta dalla parte del cordone, che da quella del cantino. La sua lunghezza dev'essere di due ottave, cioè che ponendo un dito su di una corda all'estremità della tastiera, ne risulti un suono, che sia la doppia ottava di essa corda. Se si facesse più corta non sarebbe sufficiente per potervi eseguire le moderne composizioni, che vanno molto negli acuti, e più lunga occuperebbe la voce all'istromento, impedendo notabilmente la riflessione, che del suono si fa dalla cassa dell'istromento.

29. A capo della tastiera suol situarsi un pezzetto d'Ebano, o d'Avorio, che dicesi *Capotasto*, e da' Francesi *Sillet*, sopra del quale in quattro solchetti che vi sono ad egual distanza praticati, passano le corde, e serve per impedire, che esse non tocchino il piano della tastiera, tenendole alquanto sollevate da essa. Si dee osservare che se il Capotasto è troppo alto, dà all'istromento una durezza grande, onde per chi brama di averlo agile, e pronto basterà che vicino al Capotasto fra le Corde, e la Tastiera passar vi possa un foglio di carta da scrivere

un po, grosso. Il Manico poi è un pezzo indifferente alla voce dell'istromento, onde ad un buon Violino si potrà sempre mutare il Manico, se ve n'è bisogno, senza pericolo di danneggiarlo.

30. Passeremo ora a discorrere del Corpo, o Cassa dell'istromento, che considereremo anch'essa divisa in tre pezzi, cioè i due fondi, e le fasce. Il fondo inferiore, e le fasce si fanno di Acero, Platano, o altro simil legno duretto: ma il Coperchio o fondo superiore, si fa infallibilmente di Sapino, che è una specie di Abete; che nasce principalmente nelle Alpi. Questo è il pezzo caratteristico del Violino, e da cui principalmente la sua bontà dipende: si potrà dunque ad un Violino vecchio di buono Autore, in caso di necessità, rinnovare quasi impunemente (qualora sia fatto da perito artefice) il fondo inferiore, ovvero porzione, o tutte le fasce, ma non giammai il Coperchio, o fondo superiore.

31. Qui altro non mi resta, che degno sia da sapersi, che alcune poche cose: 1. Bisogna bene avvertire, che dentro al Violino, o qualunque altro Strumento, non cada Olio, o altro liquor grasso, ed untuoso, ciò rovinerebbe senza riparo l'istromento; ma in caso per disgrazia ciò succedesse, ecco come si potrà in parte rimediare: convien subito aprire l'istromento, e dopo aver raschiata con bel modo la macchia, applicarvi sopra del litargirio, ovvero biacca, o stagno calcinato, o altro simile assorbente, soprapporvi poi un ferro alquanto caldetto, e rinnovare tante volte queste polveri, finchè tutto l'unto sia al possibile estratto. 2. Deve un Professore saper

polire, e nettare il proprio stromento. sì dentro; che fuori, giacchè la polvere, e le lordure estremamente gli nucono: Per polirlo al di fuori, si adoprerà il succo di limone., ovvero la semplice saliva, e con un pannolino ben netto si strofinerà finchè sia ben polito; e se vi fosse molto tartaro attaccato, ammolito che sia con uno de' sudetti liquori, si potrà togliere con raschiarlo dolcemente colla costa di un coltello; si avverta di non adoprarvi altri liquori che questi, perchè l'olio, e l'acqua danneggiano sommamente l'istromento, e lo spirito di vino che alcuni adoprano stacca, e porta via la vernice. Per polirlo poi internamente, vi si getteranno dentro delle palline di piombo, o munizione da caccia, e scuotendolo con bella maniera per ogni verso. si staccherà la polvere e si faranno poi uscire le palline per le aperture degli S. g. Dovrebbe anche ogni Professore sapere incollare il proprio stromento, senza aver bisogno di ricorrere all'artefice Violinaro, che non sempre si ha a suo comdo: ciò è facilissimo; colla punta di un temperino si raschiano le parti da incollarsi per toglier loro la vecchia colla, che impedirebbe l'adesione; la colla poi, che si adopera è la tedesca fatta come la fanno i falegnami, colla sola avvertenza, che sia ben cotta, e di farla nuova ogni volta, che si vuole adoprare, nè servirsi mai di colla vecchia; incollate poi che siano v. g. le fasce del Violino, si stringono forte con delli strettoij di legno, o in mancanza di questi con alcune tavolette in cui si sia fatto un intaglio capace di ricevere un poco forzata l'altezza delle fasce ec. Del resto poi, non devesi mai dare

una nuova vernice a' Violini vecchi di qualche pregio, poichè questo è il mezzo quasi sempre sicuro di rovinarli, e toglier loro la voce.

32. Ma eccoci a discorrere dell' Armatura; questa è la parte più difficile da' ben' aggiustare, e la meno suscettibile di regole. Consiste anch' ella in tre parti, e sono l'anima, il ponticello, e le corde. L'anima è un pezzo di legno di sapino, o abete vecchio in forma di colonnetta, che si pone perpendicolarmente dentro il Violino, a un dipresso sotto il piede del ponticello dalla parte del cantino, ma questo a un dipresso, oh quanto costa di fatica, di tedio, e di pazienza anche a' più esperti Professori! È impossibile il credere di quanta importanza sia il trovare ad un Violino il vero sito dell'anima, e quanto sia difficile il darne adeguate regole, essendo queste varie, secondo i varj istamenti, di modochè ad ogni Violino conviene a forza di esperienze, e tentativi (il che richiede non ordinaria pratica, e pazienza) determinare i punti dove deve posar l'anima. Duplice è l'uso di questo principal pezzo, di comunicare cioè le vibrazioni sonore dal coperchio al fondo, ed al volume d'aria entro l'istromento racchiuso, ed a sostenere la volta, o l'arco che vien formato dalla curvatura del coperchio, facendo quasi l'ufficio di colonna, mentre l'altra estremità dell'arco sudetto, vien retta da altro pezzo di legno, incollato longitudinalmente al coperchio entro il Violino, e che dicesi *Catena* che dal Fabbricatore di Violini, viene colle dovute dimensioni, ed al proprio sito fissamente collocata; ma per tornare all'anima, per ben situar-

la, si possono generalmente fissare i seguenti principj tratti dalle osservazioni. 1. Dev'esser alquanto più grossetta nella sua estremità inferiore, che non nella superiore. 2. Dev'esser collocata diritta, e ben perpendicolare. 3. Non dev'essere nè troppo forzata, nè troppo lenta. Si può dir in generale, che più l'anima resta fissata immediatamente sotto il piede del ponticello, comunica all'istromento una voce più vigorosa, e forte, ma più aspra, e cruda, e viceversa più resta collocata addietro, più suol dare una voce londa, e grata, ma debole, e fiacca. 5. Mai si pone l'anima oltre il ponticello verso la tastiera. 6. E' bene l'avere un piccol ferro per metter su l'anima, e muoverla a suo piacere, la miglior figura di questo è qual viene rappresentata dalla figura 2. della Tav. VI. terminando verso A con una acuta punta, qual serve per infilzar l'anima; e metterla dentro il Violino, e verso B con due braccia curve, che servono per tirarla, o spingerla a piacere; la lunghezza del fusto da A in B si potrà fare di 5, o 6 pollici, ed il resto a proporzione. Trovato che si abbia il vero sito all'anima, convien contrassegnarlo con un tratto di penna, almeno al di sotto, acciò venendo disgraziatamente a cadere, si possa subito trovare il vero già sperimentato sito.

33. Il Ponticello de' Francesi detto *Chevalet* è una tavoletta di Acero ben secco, e stagionato con due piedi, che perfettamente si adattino alla curvatura del coperchio su di cui posano, e che va in alto a terminare in un arco un po' più alto dalla parte del Cordone, che da quella del Cantino: ancor qui vi vuol gran pra-

tica , poichè un ponticello che ottimo sarà ad un Violino, riuscirà ad un altro pessimo; si possono però riguardare come stabili le seguenti osservazioni. Un ponticello alto dà al Violino più voce, che un basso, ma se passa certi limiti, la voce torna di nuovo a diminuire. 2. Un ponticello molto bucato, vano, e sottile dà maggior voce, e più spiritosa, che uno più denso, pieno, e grosso, che dà una voce più umana, e grata, ma più debole; onde dove vi sia d'uopo moderare la voce troppo cruda, e forte di un Violino, con un grosso ponticello si otterrà l'intento, e viceversa, ove trattasi di comunicargli dello spirito, e della forza vi si adoprerà un ponticello sottile, vacuo, ed alto di piedi. Posti questi principj, potrà l'ozioso Suonatore, combinando le posizioni dell'anima, e del ponticello, far che ne risulti una qualità di voce di suo genio. Convien poi regolare in modo tale l'altezza del ponticello, e della tastiera, che le corde restino sempre egualmente distanti dalla tastiera, e se si desidera un Violino agile, e pronto, tale distanza dev'esser la minore possibile, purchè le corde non isfrustino sulla tastiera.

37. Veniamo finalmente alle corde: devono provvedere esse alle migliori Fabbriche d'Italia, quali sono quelle di Padova, di Napoli, di Roma, di Budrio sul Bolognese, e dell'Aquila nell'Abruzzo. Vi sono ancora altre Fabbriche in Città di Castello, Perugia, Kieti, Teramo, ed altri luoghi, ma le prime portano il vanto, specialmente que'le di Padova, e di Napoli. La buona corda dev'esser diafana, color d'oro, cioè che dia sul gialletto, e non candi-

da come alcuni voglionò, liscia, e levigata, ma ciò indipendentemente dall'esser pomiciata, senza nodi, o giunte, al sommo elastica, e forte, e non floscia, e cedevole. Si custodiscono le corde in un birattoletto di latta, 'o di majolica, ovvero di vetro, unite con olio dolce di oliva (a). Un punto essenziale è la loro grossezza vi sono delle corde sottili, mezzane, e grosse: non è sì facile il determinare, quali più convengano ad un dato istromento, l'esperienza sola può ciò decidere; ma la gran difficoltà non è solo nella grossezza presa in generale, ma più nella grossezza relativa fra l'una e l'altra corda (b). Le corde possono fra di lo-

[a] Chi bramasse essere istruito di tutte le pratiche della Fabricazione delle corde di budello, potrà leggere l'Enciclopedia, ovvero il Dizionario delle arti, e mestieri, compilato da Francesco Grisellini *Art. Fabricatore di Corde di Budello*.

[b] Date due corde di egual lunghezza, e tensione, non è difficile il determinare il rapporto delle grossezze, acciò formino fra di loro una consonanza data; poiché insegnano i Matematici, che due corde di egual lunghezza, e tensione, sono fra di loro in ragione duplicata de' suoni da esse generati, di modochè stando la quinta come 3. 2. se di due corde accordate in quinta la più acuta è grossa 4. crini di cavallo, la più grave deve essere di 9. di tali crini (vedi Kirker Lib. VI. Cap. II. pag. 437.); ma con quale istromento, o con quali mezzi misureremo noi il diametro, o la solidità di una corda con Matematica precisione? Essendo ciò affatto impraticabile, converrà attenersi al metodo pratico da noi qui insegnato. Chi bramasse istruirsi nella Teoria delle corde può consultare il P. Kirker *Musurgia Universalis lib. VI.*

ro differire in tre maniere differenti, o in lunghezza, o in grossezza, o in tensione; nel Violino la lunghezza di esse è determinata, e fissata dal Capotasto, e dal Ponticello; la tensione deve esser per tutte quattro le corde la stessa, perchè se l'una fosse più dell'altra tesa, ciò produrrebbe sotto le dita, e sotto l'arco una notabile disuguaglianza, che molto pregiudicherebbe alla qualità della voce; resta adunque che differiscano in grossezza: ora per fissarla, il mezzo più ovvio, e più pronto in pratica, si è di esplorare la giustezza delle Quinte: si pone a tale effetto il primo dito (che è il più atto a questa prova) in modo che copra esattamente, negli stessi corrispondenti punti, le due date corde, e se ne risulterà una quinta perfetta, si concluderà avere le corde le necessarie grossezze, altrimenti si muteranno, finchè si trovino tali corrispondenze, avvertendo, che simil tentativo dovrà farsi in varj punti delle corde, verso i bassi, e verso gli acuti. Accade talvolta, che due corde, che fia di loro non daranno le quinte perfette, le daranno poi se una se ne capovolti; si metta cioè nel pirolo quella parte, che si era attaccata alla codetta, o cordiera, che è una tavoletta pure, come la tastiera, ricoperta di Ebano, a cui le corde vengono attaccate, e in cui nulla abbiamo da notare, se non che sarà meglio attaccarla al pometto, o sia pirolo con un filo grosso di metallo, come d'argento, o rame, che con corda di budello troppo facile a rompersi, essendo falso ciò, che alcuni credono, che tal metallo pregiudichi alla voce. Ma per tornare alle corde, il rimedio di rivoltare una corda, può talvolta

giovare ancora alle corde false (a) : L'esperimento suaccennato delle quinte richiede però qualche maestria dalla parte di quello che le tocca, e può benissimo accadere, che la mancanza della loro perfezione, derivi piuttosto dalla inavvedutezza, ed imperizia del Suonatore, che dalla cattiva qualità delle corde, non essendo così facile il prenderle bene, e tutte e due precisamente nel punto istesso, motivo per cui sarebbe forse meglio servirsi per questo esperimento delle voci armoniche (vedi più sotto Art. XII.)

38. Accade talvolta, che si abbiano delle corde ruvide, che si voglion rendere lisce, ovvero troppo grosse, che si vogliono un poco assottigliare, ciò si otterrà col pomiciarle, il che si fa nel modo seguente: si tenda la corda orizzontalmente fra due appiccagnoli; abbiassi della pomice, che si sia prima fatta infuocare, e poi raffreddare, e ridurre in polvere impalpabile: si metta un mezzo cucchiaro da Caffè di questa polvere in una cartolina a più doppij ripiegata, e vi si aggiungano alcune gocce di buon olio d'oliva, che la impasti; fatta passare poi la corda in questa pasta, si stringa forte colle dita, e si cominci a strofinare da un capo all'altro della corda, ma per un sol verso, altrimenti s'alzerebbero in essa de' peluzzi, che la renderebbero inservibile; e ciò si faccia finchè la corda sia giunta al desiderato termine, allora con altre cartoline nette, ed asciutte si stro-

---

[a] Dicesi corda falsa quella che in vece di suoni chiari, e distinti, manda un suono rauco, e raso dei fischi.

ini, e si tolga l'unto, e si avrà una corda *Tav. VI.*  
liscia, e levigata, e di un diametro alquanto  
minore.

39. Prima di finire questo già lungo articolo, non voglio tralasciare di riferire un piccolo artificio, che in caso di necessità può aver la sua grande utilità. Se alcun mai, trovandosi in campagna, o in altre circostanze, non avesse pronto un Cantino per il proprio Violino, se ne potrà subito procurar uno fortissimo, e che non cede a' comuni, che in chiarezza di voce, in questo modo: si abbia della seta cruda (di qualunque colore, ciò poco importa) se ne formi la grossezza di un grosso Cantino; si divida poi in tre, o quattro capi, co' quali si formi una treccia ben stretta, e questa potrà servire per necessità, in vece di Cantino, che benchè si stiri assai, giunta che sia al suo termine, non tralascierà di far l'ufficio suo; e sarà anche buono a filare, o ricoprir d'argento (se si faccia un po' grosso) per far cordoni.

40. Non sarà cred'io discaro al mio Lettore, che io qui gli descriva una piccola semplicissima Macchinetta, e l'uso gliene additi per filarsi, e ricoprirsi d'argento da per se i Cordoni. È noto ad ognuno qual pesante, e lorda Macchina a ruote si soglia a tale effetto comunemente adoperare, onde spero che sarà utilissima quella, che io gli contrappongo altrettanto più semplice, leggiera, e portatile. Vegga-sene la Figura sotto il numero 32. *Tav VI. A B* è una tavoletta di legno un po' sodo, lunga circa mezzo palmo, o meno ancora, e larga due dita: a due terzi della sua lunghezza in C, vi è un buco in cui si fa passare un poco forzato.

Tav. un cannello di legno, o di metallo' E C grosso  
 VI. quanto una penna da scrivere, che di dentro  
 dev'esser vuoto, e che deve uscire un pochet-  
 tino al di sopra della tavoletta in C, e lungo  
 tre, o quattro dita al di sotto verso E. In F si  
 fissa sopra la tavoletta un uncinetto, o occhiet-  
 to fatto come si vede nella figura, e si farà di  
 filo d'ottone, o di ferro. In G poi dalla parte  
 opposta si pianta una picciola vite di ferro, in  
 cui s'infilza con un poco di forza (mediante una  
 striscetta di carta attorno alla vite involtolata)  
 il rocchetto dell'argento tale come si vende nel-  
 le botteghe (a). Si mette poi sopra il rocchetto  
 infilzato un cerchietto di pelle, o di cartone, e  
 sopra di esso si fa entrare il grilletto della pic-  
 ciola vite, in modo che stringa più o meno il  
 rocchetto affinché giri un po' forzato, e l'ar-  
 gento resti sempre teso, ma non deve forzar  
 troppo altrimenti si romperebbe, e sarebbe per-  
 duta la fatica già fatta. Per servirsene si fa sti-  
 rar prima la corda (b) con appiccarne un capo  
 ad un chiodo, ed all'altro si sospende un peso,  
 immobile, e quando si vuol coprire si attacca

---

(a) L'argento, che comunemente si adopera a questo  
 uso è rame inargentato, e deve esser sottilissimo. Si a-  
 dopera con eguale successo anche il rame semplice, ed  
 altresì l'acciajo: ho fatto a bella posta filare dell'argento  
 fino, ma non vi ho conosciuta differenza dall'argento  
 falso comune, se non fosse ch'ei non diventa rosso, ma  
 resta sempre bianco rilucente, come fosse nuovo.

(b) Per fare un cordone di Violino si adopra una se-  
 conda non molto grossa, se un cordone di Viola si pren-  
 de una terza di Violino.

v. g. ad un chiodo come in D, se ne fa entrar l'altra estremità nel cannellino C E, e vi si appende un peso D, badando che questo non si giri, e faccia svolger la torcitura della corda: ciò fatto si prende l'estremità del filo d'argento, che si fa passar per di sopra nel cannellino suddetto, in un'colla corda finchè spunti al di sotto in E. Si stringe allora colla mano manca la corda, ed il filo d'argento, e colla destra si fanno fare alcuni giri alla Macchinetta finchè l'argento avvolgendosi alla corda sia giunto co' suoi giri sopra al cannello in C; si passa allora lo stesso filo entro l'uncinetto F, e poi colle prime dita della mano destra prendendo per di sotto il cannello E si fa girar rapidamente sopra se stesso, e seco lui tutta la Macchinetta, che con picciolissimo ajuto della mano salirà da se in alto, e vestirà tutta la corda, osservando solo che i giri non si accavallino l'uno sopra l'altro, e se si avrà l'attenzione che l'argento resti sempre mediocrementemente teso, si avrà in pochissimo tempo un cordone così ben fatto, ed eguale, come se fosse fatto colla comune Macchina. Chi non volesse l'incomodo di appiccar la corda ad un chiodo, il che forza a lavorare in piedi, potrà procurarsi da un falegname un picciolo telajo di quattro regoli di legno, e con un piolo vi tenderà la corda, e così potrà lavorar i cordoni anche stando a sedere, e tutto l'apparato sarà portatile in qualunque luogo con somma facilità, se il telajo sia fatto in modo da scomporsi. Nel modo stesso si fileranno anche le corde per Violoncello, per Chitarra francese ec.

## ARTICOLO II.

*Dell' Arco, ed alcune altre notizie  
al Violino spettanti.*

41. **L'** arco è anch' egli composto di tre pezzi principali, e sono: la Bacchetta, il Pelo, o Crine, ed il Naso, o Ponte. La Bacchetta si fa di legno duro, ma non molto pesante; il migliore è quella specie di legno del Brasile, detta da nostri Droghisti *Verzino di Farnabucco* (a). Il più importante di questo pezzo è la sua forma, la lunghezza, e l'equilibrio delle sue parti: la sua forma è varia, secondo le varie scuole; in quanto a me reputo la migliore quella, che cava dall'istromento una voce più eguale, ciò che far non si può, senza compensare la mancanza della forza che ha in punta, con dargli una maggiore distanza dalla bacchetta; vorrei dunque che l'arco fosse stretto, o sia basso di naso, ed alto in punta, il che si ottiene dando un poco di curvatura alla bacchetta verso la punta: un arco così costituito, ha quasi l'istessa forza da capo come da piedi, il che mi pare un considerabilissimo vantaggio. Circa alla lunghezza, la tesa del pelo, o crine di cavallo dovrà essere almeno di pollici Parigini 25, o del palmo Architettonico Romano once 37.

42. E' sommanente bene, che un Professore sappia da se stesso mettersi il crine, o pelo all'arco, il che non è difficile. Qualora si ab-

---

(a) Così corrottamente detto, perchè il migliore viene a noi dalla Provincia di Farnambuco nel Brasile.

bia il crine di Cavallo maschio ( perchè è più bianco, e netto ) e sia sottile, e di sufficiente lunghezza e quantità. Si lega da un capo con filo forte a più giri, mettendovi ancora una goccia di colla tedesca, si recide il pelo superfluo con un temperino ben tagliente, e si scottano le punte de' peli che escono dal nodo con ferro caldo, il che le fa arricciare, ed impedisce che possano uscire dal nodo: con un pettine nuovo, che si tiene a quest' uso, si pettinano i crini acciò non s' intreccino, e si procura di formarne una fettuccia larga al possibile, che si lega all' altra estremità nel modo stesso che si è detto di sopra. Allora si fa entrar uno de' nodi nella sua incassatura praticata nella punta dell' arco, e vi s' incastra un picciol pezzo di legno, che otturi a forza l' incassatura stessa; si rivoltano al di sopra i peli; e s' incassa nel modo stesso l' altro nodo nell' incassatura praticata nel naso; si tendono poi i peli, deesi procurare che la fettuccia de' peli sia piuttosto corta, acciò si possano tender bene, e la vite abbia tutta l' azione possibile.

43. Il modo di polire, e ben nettare il pelo tanto qualora si mette sull' arco la prima volta, che qualora è succido, e sporco è il seguente: con una candela di sevo, si unga bene il crine dell' arco di sotto, e di sopra, e se il succidume è invecchiato assai, si lasci stare così unto qualche ora, altrimenti si può polire subito immediatamente, e perciò non vi è bisogno di allentare la vite che lo tende: si prenda poi un pannolino ben bianco, e netto, e si vada strofinando, sempre per un verso però, premendo un po' coll' unghia il pannolino sopra il crine,

e ciò si continui fin tanto che sia tolto tutto il sevo, e seco lui tutta la lordura, che il pelo diverrà lucido, e netto come un argento; si conoscerà se è polito bene quando non macchierà più il pannolino, e non puzzerà più di sevo: s'impeccherà poi ben bene da tutte le parti di sotto, e di sopra al pelo.

44. Sono più volte stato richiesto di qualche buona ricetta per far la Pece, con cui si stropicciano i peli, o crini dell'arco; in grazia de' dilettanti di simili bagattelle, ne darò qui tre, tutte da me per ottime sperimentate.

45. Per provare la buona pece, se ne getta una goccia su di una carta, e fredda che sia, si rompe, e si osserva, che non sia appiccaticcia, e molle, in tal caso non sarebbe cotta a sufficienza, e che non sia troppo friabile, perchè allora sarebbe abbrugiata, ed a nulla valerebbe: si osservi ancora in massa grande, che sia ben diafana, nè vi si scorgano per entro delle lordure, ed immondezze.

46. Ecco quali lumi ho creduto bene somministrare ad un principiante, che prima di accingersi allo studio del Violino, si voglia provvedere di un buon istromento, ed avere le necessarie previe cognizioni. Altro qui non mi resta da aggiugnere al già detto (Art. I.) se non le qualità di un buon Violino, e i migliori Fabbricatori additare, che hanno fatti simili stromenti. Un Violino può avere tre rotture pericolose; la prima, e la più dannosa, è sotto i piedi del ponticello nel coperchio, la seconda è nel fondo di sotto al ceppo dove sta attaccato il Manico, l'altra è nella fascia da piedi al Violino, vicino al Bischero ove sta attaccata la

cordiera, o codetta; tutte le altre roture son facili a rimediarsi. Un buon Violino deve avere una voce piena, robusta, e forte, grata e non stridula; dolce, e chiara al possibile; ma il principal merito consiste nell'eguaglianza della sua voce, che deve avere l'istessa forza, e qualità su tutte, e quattro le corde, tanto negli acutissimi, che ne' bassi; tutte queste qualità sono difficili ad unirsi in un medesimo stromento, e son quelle, che veramente caratterizzano un Violino di gran pregio, e valore; ed a proporzione, che un Violino da tali qualità si scosta, perde della sua bontà, e del suo prezzo.

47. Un Violino poi non può esser ottimo se non è vecchio, e bene stagionato: i' migliori Autori che hanno fabbricati Violini sono: Giacomo Steiner Svizzero, Castagnery, e Chappuy ambi Francesi. Gl' Italiani sono Guarnerio detto il Per, maestro di Antonio Stradivario. Sonovi poi i quattro Amati, cioè Niccolò, Andrea, Antonio, e Girolamo tutti Cremonesi. che hanno fatto stromenti di primo ordine. Vi sono ancora altri Autori di second' ordine, che ne hanno fatti de' buoni, e sono Mattia Albano, David Tekler, Tononi, Giacomo Horil, Niccola Galliani Napoletano, ed altri.

### ARTICOLO III.

#### *Dell' Accordatura.*

48 **N**on sì tosto un principiante si è provveduto di un Violino, che nasce in esso il desiderio di saperlo da se accordare: se avrà egli

qualche idea di Musica, per aver suonato qualche altro istromento, ovvero cantato, ciò non gli riuscirà difficile, ma in caso diverso, converrà necessariamente che aspetti almeno fin tanto che abbia l'orecchio avvezzo un poco all'armonia, e sappia distinguere la perfezione di due uoni all'unissono (a), ciò che molti san fare anche senza saper di musica; allora chi sarà impaziente di accordarsi da se il Violino, potrà ricorrere al metodo, che ora noi gli porremo.

49. Il Sig. Carlo Tassarini Riminese nella sua Grammatica (b) dà la seguente regola: accordata a piacere una corda, si metta su di quella il quarto dito, cioè il mignolo, che darà il suono della corda immediatamente superiore, onde s'accorderà facilmente quest'ultima all'unissono del suono, che esce dalla prima corda su di cui è posato il quarto dito. Questo metodo ottimo per i Mandolini, Chitarre, Liuti, ed altri simili stromenti, la di cui intonazione è da tasti fissata, come è, poi eseguibile sul Violino, o altri stromenti d'arco? Chi insegnerà al prindipiante a mettere il quarto dito al suo preciso sito, e non altrove, onde possa assicurarsi di una perfetta intonazione? Ciò mi ha sempre fatto riguardare tal metodo, come affatto impraticabile da un principiante, ed inu-

---

[a] Unissono vuol dire due suoni talmente simili, che non formano che un solo suono, e si confondono fra di loro, e l'unissono è perfetto, quando l'orecchio non distingue più l'un suono dall'altro.

[b] Vedi la prima edizione stampata.

tile a chi ha già imparato ad accordare il suo strumento per pratica.

50. Sarà dunque impossibile ad un principiante l'accordare da se il proprio strumento? Io tengo per la negativa, specialmente se egli abbia un po' d'ingegno, e dotato sia di orecchio armonico, e praticar voglia il seguente metodo. Convien procurarsi da un fabricator di Organi un Zuffoletto di legno, o di metallo detto volgarmente *corista*, il cui tono sia D grave, cioè il suono che deve naturalmente dare la terza corda del Violino: a forza di prove poi tanto si tiri, o allenti il piolo di questa corda fin tanto che esattamente confronti col suono del zuffoletto, o corista, e sarà così fissato il tono di una corda: per fissare correlativamente quello delle altre, prendasi una striscia di grossa carta larga un dito, e lunga precisamente quanta è la distanza fra il capotasto, e il porticello: si ripieghi questa striscia esattamente in tre eguali parti, delle quali se ne tagli una per aver così un pezzo di carta lunga precisamente la terza parte della corda. Pongasi questa striscia sotto la terza corda in modo che tocchi con uno de' suoi capi il capotasto, e si collochi un dito sopra il punto preciso ove termina la cartolina, ed il suono che darà allora la terza corda sarà appunto quello, che dovrà dare la seconda: tanto dunque si tiri, o allenti il piolo di questa, che confronti appunto col suono ora indicato della terza corda. Avuta così l'accordatura della seconda, passando la stessa cartolina sotto di questa col metodo istesso si accorderà anche il Cantino. Per aver poi l'accordatura del Cordone il

metodo è alquanto diverso. Convien dividere la striscia di carta lunga dal capotasto al ponticello in quattro parti, delle quali una sottoponesi alla terza corda in modo che una sua estremità tocchi il capotasto, l'altra indicherà il sito preciso ove collocar deesi il dito col quale si accorda il cordone, ma il punto si è che non devesi accordar precisamente con questo suono, ma sibbene all'ottava bassa lo che è un po' difficile per un principiante, ma non conosco altro metodo migliore, a meno che avere un corista che accordato fosse con G grave, ma dovrebbe egli esser troppo grosso per dare un suono così basso. Ecco quanto di meglio ho potuto immaginare per contentare in parte l'impazienza del curioso principiante; a lui tocca farne l'esperienza.

#### ARTICOLO IV.

*Del maneggio dell'istromento, o sia del modo di ben situare le braccia, le mani, e le dita acciò più pronte, ed atte siano al loro ufficio.*

51. **Q**uando il principiante avrà bene appresi i primi rudimenti teorici, che hanno formato il soggetto della prima parte di quest'opera, e che si sarà provveduto di un Violino (a) potrà cominciare a prenderlo in mano, ed

---

(a) Buone, o cattive che sia il Violino per un principiante poco importa, è solo necessario, che abbia il manico regolare, e sia bene armato; ma l'arco deve esser buono.

adattarselo giusta le regole, che qui prescrivemo; regole, che son tutte della più seria importanza, e di cui negligendone una sola, si può affatto perdere ogni speranza di riuscita in arte così difficile, com'è quella di cui imprendiamo a scrivere; non si ometta dunque diligenza, studio, e fatica per giungerne al possesso, sicuri che senza di queste, non si otterrà mai il desiato fine, o almeno molto imperfettamente. Non vi è forse arte alcuna, i cui principj sianro di tanta conseguenza; ma per non più tenere a bada il Lettore, ecco quali saranno le prime regole, che ei dovrà scrupolosamente osservare nel maneggio dell' Istromento (a).

52. Nel maneggiare il Violino, si dee principalmente fare attenzione a tre cose: trattarlo colla minor fatica, e col minor incomodo possibile. Situar la mano nel modo più favorevole all'agilità, e all'intonazione; e porre le dita sulle corde nel modo più acconcio a trarne un suono robusto, e chiaro; per ottener le quali cose stabiliremo le seguenti regole.

## R E G O L A I.

53. Si posi il Mento sul lato manco del Violino, cioè dalla parte del Cordone, precisamente accanto alla Cordiera; o Codetta, e non dalla parte opposta.

---

(a) Per maneggio dell' istromento, intendo l' arte di tenere il Violino in mano, e nel modo più proprio ad ottenere i fini, che nel seguente Paragrafo reggon-si indicati.

*Dimostrazione.*

54. E' facile l'osservare, che tenendo il mento dalla parte del cantino, ne nascono sommi inconvenienti: trovandosi il Violino quasi sulle spalle del suonatore, e fuori del centro del di lui corpo, fa d'uopo alzare eccedentemente il braccio dell'arco per toccare con questo le corde basse, e molto abbassarlo per toccar le corde acute, come se ne può far l'esperienza, il che cagiona al braccio destro un violentissimo movimento, che molto scompone la macchina, e che difficoltà estremamente la prontezza, e l'agilità dell'arco, oltre di che fa anche una cattiva vista, cagionando certe ridicole contorsioni, pur troppo famigliari a chi tiene in questo modo il Violino: al contrario tenendo il mento, come si è insegnato nella regola; l'istromento è nel centro (dirò così) del suonatore, che facilmente coll'arco, senza molto scomporsi, può percorrerne tutte le corde. L'altro inconveniente, che incorre chi tiene il Violino dalla parte del cantino si è, che il suono percuotendo direttamente, e troppo vicino l'orecchio, istupidisce, e stordisce di tal maniera quest'organo, che men'atto lo rende a rettamente giudicare dell'esattezza, e delicatezza dell'intonazione, cosa della massima importanza. Ci siamo un po' diffusi su di questa regola per correzione di quelli, che tuttavia si ostinano senza fondamento a fare il contrario di quanto abbiamo insegnato.

## R E G O L A II.

55. Si deve tenere il piano del Violino non orizzontalmente, o per piano, ma inclinato, e

un poco rivolto verso il volto del suonatore in modo, che il cordone resti in alto, ed il cantino a basso.

*Dimostrazione.*

Tenendo il Violino affatto per piano, come una volta insegnavasi, il braccio dell' arco per suonare ne' bassi dovevasi soverchiamente alzare, ed uscir dal proprio sesto, onde ne nascono gl' inconvenienti nella dimostrazione della precedente regola additati, che però tenendo il Violino voltato un poco in dentro, l' arco percorre tutte le corde con ogni agio possibile.

CONSEGUENZA.

56. Sarà dunque ben fatto il far fare al corpo del Violino un piccol moto mentre si suona, piegandolo in dentro verso il volto quando si suona ne' bassi, e rivoltandolo in fuori, quando si suona nelle corde acute: mediante questo picciolissimo moto, che si fa colle due sole dita pollice, ed indice, il braccio dell' arco resta quasi sempre ad un paro, e comodissimamente, senza quasi muoversi, passa da' bassi agli acuti.

R E G O L A III.

57. Non si tenga il manico del Violino nè troppo alto, nè troppo basso, ma in modo che corrisponda a un di presso in mezzo al petto.

*Dimostrazione.*

Tenendosi il manico troppo alto, bisogna per conseguenza alzar troppo l' arco, e quindi incor-

rere ne' difetti notati nelle superiori dimostrazioni; se si tiene troppo basso, oltre il fa e cattiva vista, in certi casi ove l'arco poggia senza forza sopra le corde, se ne caderebbe per il proprio peso verso la tastiera, producendo dispiacevoli fischi.

## R E G O L A IV.

58. Il manico del Violino, non deve tenersi in fuori, cioè fuor del corpo del Suonatore, ma sì bene in dentro verso il petto in modo tale, che una linea retta che cominciasse dalla superficie esteriore della mano che regge il Violino, e passasse in contatto della fascia di esso dove più sporge in fuori, venga a cadere direttamente in mezzo al petto.

### *Dimostrazione.*

Se si tenga il Violino fuori, direm così, del corpo del Suonatore, l'arco anderà infallibilmente obbliquo sopra le corde, ciò che è contro la regola I. del seguente Articolo, a meno di portare ancora il braccio dell'arco considerabilmente verso il Violino, il che farebbe suonare in una positura affatto storta e ridicola, dunque ec.

## R E G O L A V.

59. Il gomito del braccio sinistro deve tenersi ben piegato, e voltato in dentro al possibile anche appoggiandosi sul corpo, se bisogna.

*Dimostrazione.*

E' troppo necessario tenere il gomito rivolto in dentro; ciò fa sì che anche la mano resti fuori del manico verso il corpo del Suonatore, ed in tale stato tutta l'estensione delle dita trovasi sopra la tastiera, onde facilmente tasteggiar si possono le corde basse, ciò che altrimenti facendo incomodissimo riuscirebbe.

## R E G O L A VI.

60. Il nodo del Carpo, o sia la giuntura che unisce la mano al braccio, deve tenersi assai-simo piegata in dentro, e la palma della mano non deve toccar punto sotto al manico, ma starne al possibile lontana.

*Dimostrazione.*

Oltre, che in tale stato le dita restano ben situate a perpendicolo, laddove tenendo la palma della mano in contatto col manico, le dita anderebbero considerabilmente addietro, il che sommamente all'intonazione nuocerebbe, non si potrebbero fare stese di mano, e note forzate col quarto dito (a). Avvi ancora un'altra forte ragione di tener la mano così piegata, ed è, che siccome non resta essa sempre fissa nel suo sito consueto, ma talvolta si rimuove per trasferirla ne' portamenti

---

(a) Si può osservare, che quando la mano è ben situata, il pollice ritrovasi dirimpetto precisamente al secondo dito.

acuti, e ciò spesso si fa con gran velocità; tenendosi il polpaccio della mano contro il manico, egli urterebbe col muoversi, nella fascia dell'istromento, ciò che farebbe prendere il portamento stonato; nè giova il dire, che allora si piegherebbe la mano; sarebbe sempre un impiegare il tempo male a proposito, ed il doppio movimento che in tal caso far converrebbe, moltissimo impedirebbe l'agilità necessaria della mano, che con ogni studio si dee promuovere, anzi che reprimere, all'opposto tenendo la mano piegata come si è detto, si può col solo trasferirla, trovarsi in un baleno senza incomodo, dall'una all'altra estremità della tastatura, e senza incontrare ostacolo, che ne ritardi punto il movimento.

## R E G O L A VII.

6i. Deve tutta la mano trovarsi col rovescio molto rivolto verso il corpo del Suonatore, infuori del manico.

### *Dimostrazione.*

Questa regola non è, che una conseguenza della V., e fa sì, che le dita restino comodamente situate, per poter con facilità suonare sopra il cordone, il che non bene riesce qualora la mano resta sotto il manico (a).

---

(a) Osservisi ancora per maggior intelligenza delle due ultime regole, che quando si mette il dito mignolo sul cantino per intonare il B. allora trovasi a un di-

## R E G O L A VIII.

62. Situata che sia la mano al suo giusto sito, non si deve mai rimuovere di un sol punto (eccetto nella mutazione de' portamenti); ma solamente avanzare, o retrocedere le sole dita, secondo le varie occorrenze, senza che la mano punto, o poco si muova.

### *Dimostrazione.*

Se si muovesse la mano per intunare una nota v. g. affetta da un Diesis, o da un Bimolle, si fattamente si verrebbe a dissestare la sua posizione, che per intunare una nota se ne stonerebbono molte altre, e la mano sempre si troverebbe vacillante, e fuori di sito, e per conseguenza l'intonazione sempre incerta, e dubbia dunque ec.

## R E G O L A IX.

63. Si deve poggiare il manico del Violino non precisamente in fondo all'incavo, che giace tra il pollice, e l'indice, ma in modo tale che piuttosto poggi sul pollice, che sull'indice, osservando che tra l'incavo sudetto, ed il manico, vi sia uno spazio vacuo da poterci passare almeno un dito.

### *Dimostrazione.*

Se si tenesse il manico in contatto coll' inca-

---

presso la mano forzatamente situata nella sua vera posizione, onde si baderà di tenerla sempre in tal situazione, per comodamente fare le note forzate.

vo sudetto, le dita si troverebbero così innalzate sopra la tastiera, che difficile sarebbe il situare al debito sito il primo (a) dito: inoltre il polpaccio del primo internodio dello stesso dito toccherebbe il Cantino, qualora ei si posasse su di qualche corda bassa, ciò che sarebbe spesso incongruo, specialmente se ci dovessimo servir del Cantino a vuoto. E' oltracciò molto nocivo-  
le all'agilità il tenere la mano in detto incavo; egli è evidente che lo sfregamento di due corpi s'accresce in ragione de' punti di contatto, dunque più saranno i punti in cui la mano toccherà il manico, maggiore sarà lo sfregamento, e l'attrito, e per conseguenza la resistenza, ciò che è contrario all'agilità ec.

## R E G O L A X.

64. Non si deve impiegare molta forza nello stringere fra le dita il manico, ma anzi tenerlo colla possibile leggerezza.

### *Dimostrazione.*

Facendo l'opposto, s'impedisce molto l'agilità della mano, ond'è che quelli, che hanno un callo al primo nodo dell'indice han per lo più questo difetto; nè possono aver grande agilità di mano.

---

[a] S'intendano sempre i numeri delle dita come si spiegherà al § 91.

## R E G O L A XI.

65. Si tengano sempre tutte le dita sopra le corde, e non mai fuori di esse.

*Dimostrazione.*

In modo tale saranno sempre pronte al bisogno, si farà minor fatica, onde l'esecuzione seguirà con maggior prontezza.

## R E G O L A XII.

66. Non si devono calcare le dita sopra le corde più del bisogno; ma solamente quanto basta, acciò la vibrazione della porzione di corda, che si stende dal dito al ponticello, non si comunichi alla porzione intercetta tra il Capotasto, ed il dito.

*Dimostrazione.*

E' un pregiudizio il credere con alcuni peraltro valenti Professori, che quanto maggiore è la forza con cui si premono le corde, tanto maggiore quantità di voce esca dall'istromento, e più robusta, e tonda; ciò è vero soltanto sino ad un certo segno, passato il quale ogni maggior forza inutile diviene, anzi dannosa all'agilità della mano. Infatti quando l'apice del dito tanto preme la corda contro la tastiera, che viene totalmente ad intercettarsi ogni comunicazione delle vibrazioni sonore tra l'una e l'altra porzion di corda dal dito divisa, non so vedere qual effetto mai possa produrre una maggior pressione: mi si assegni di grazia una ragion fi-

sica, che altrimenti creder mi persuada? Se le replicate esperienze da me con tutta l'accuratezza fatte, mi hanno bastantemente convinto dell'errore di questa per altro quasi universal credenza, e mi han fatto concludere quanto in questa regola s'è enunciato, non è senza ragione, che ardisco affermare, contro la comune opinione, che un troppo forte compressione molto pregiudica all'agilità della mano; anzi ho per lo più osservato, che coloro che con gran forza premono le corde, hanno di radissimo agilità, e prontezza di mano.

### R E G O L A XIII.

67. Devono le dita situarsi sopra le corde ben perpendicolarmente, e di punta, e non obliquamente, ed a traverso.

#### *Dimostrazione.*

In tal situazione hanno le dita la maggior forza possibile, il che è bastantemente chiaro.

### R E G O L A XIV.

68. Le dita devono pochissimo alzarsi dalle corde nell'atto che si suona, e basta solo che non le tocchino.

#### *Dimostrazione.*

Quest'alzar di soverchio le dita, oltre al pregiudicare all'agilità della mano, molto nuoce altresì all'intonazione, perchè il dito che deve fare un lungo tragitto per colpir la corda, è dif-

ficile che ne colga il sito preciso. Se si alza *1s- Tav. L* sai un martello per colpir un chiodo facilmente si sbaglierà, ma se si alza soltanto poche dita non si mancherà giammai.

## R E G O L A XV.

69. Si terrà per regola fissa, e stabile di tener sempre le dita sopra le corde, nè alzarle mai senza necessità: come ancora di lasciar fisse sopra esse corde quelle dita che possono servire sebbene vi siano delle note in mezzo.

### *Dimostrazione, e Spiegazione.*

Questa regola ha bisogno di spiegazione, e di esempio. Se una stessa nota è più volte replicata di seguito; è chiaro, che si farà un inutile fatica ad alzar ad ogni nota le dita, onde si lasceran le dita fisse, ed immobili (vedi *Tav. I. Es. 64*) ognuno vede, che posto il secondo dito sul Cantino nella prima battuta, servirà per tutti e tre i G, e nella battuta seconda il terzo dito può restar fermo per tutti e tre i D, e nella terza battuta il primo dito si lascia per tutti e tre gli E; ma il punto preciso della nostra regola si è, che lasciar si debbano anche quelle dita che posson servire, sebbene vi sian delle note di mezzo (*Es. 67.*) Questo esempio darà più chiaramente a dividere il vero senso della regola. Nella battuta I. il primo dito che deve fare il primo E deve restar fermo sopra il Cantino per tutta l'intera battuta essendo replicata due altre volte. Il terzo dito resta anch'egli fermo per i due A bea-

chè vi sia il C di mezzo, ed il secondo dito resta per i due C benchè vi si frapponga l'F, ed ecco che in questo modo si risparmieranno molte inutili mosse di dita: passando alla seconda battuta, si noti un altro artificio, di cui spessissimo tornerà bene in acconcio saper far uso, ed è, che il primo dito dovendo servire su di due differenti, ma vicine corde per il B<sup>b</sup>, ed F si porrà in mezzo al Cantino, ed alla seconda in modo, che copra bene ambe le corde, ed in tal maniera potrà restar fermo tutta l'intera battuta (a), a riserva, che si alzerà un poco dalla parte della seconda per far sentire l'A del terzo quarto; si noterà ancora che il terzo dito per il D, ed il secondo per il C devono necessariamente levarsi, peichè il B<sup>b</sup>, e l'A che vi son frapposti, essendo sopra la stessa corda, non si potrebbero far sentire senza togliere le dita che stanno avanti. Lo stesso surriferito artificio potrà anche servire per la terza battuta posando il secondo dito tra il Cantino, e la seconda, e lasciandolo immobile per tutta la battuta; dovendo molte volte servire come si vede nell'Esempio notato. Quanto all'ultima battuta, il num. 1. che ho segnato sopra l'F, indica che il primo dito, che servì nella seconda battuta potea restar fermo per tutta la terza battuta per servir a questo F, il secondo dito poi del F è chiaro che può restare per l'F ul-

---

[a] Si osservi bene di valersi di tal mezzo tutte le volte che devesi intonare una quinta; di mettere cioè le dita in mezzo alle due corde da cui deve risultare il salto, o corda doppia di quinta.

91

timo, Questa regola contiene il metodo generale del più facile, e regolare tasteggiamento, ed è troppo chiaro, che seguendola ad ogni passo, si farà poi un abito, un'assur-fazione tale, che le dita servibili resteran da loro sopra le corde senza che vi si faccia più riflessione, e se si osserverà che quando il quarto dito posa sopra le corde devono anche posarvi le tre prime dita, se vi posa il terzo deve anche posarsi il primo e secondo; e posando il secondo deve posare anche il primo, si risparmieran così un'infinità d'inutili; e bene spesso incomodi movimenti di dita, onde più si faciliterà l'esecuzione; da ciò se ne può ricavare anche una regola generale per le appoggiature, ed è, che ogni volta che si dee fare un'appoggiatura per di sopra (a) il dito della nota appoggiata deve esser posato sopra la corda, o prima, o nel tempo stesso di quello che deve fare l'appoggiatura. Ecco quali sono le principali regole che si dovranno inviolabilmente osservare, da chi desidera con profitto inoltrarsi nell'arte di suonare il Violino: veniamo ora alle regole dell'Arco, che non sono di minor rilievo.

## ARTICOLO V.

### *Del maneggio dell' Arco.*

70. **E'** molto più difficile il ben maneggiar l'Arco, che il Violino, per lo che converrà che ne' principj si il Maestro, che lo Scolaro pon-

---

(a) Cosa sia appoggiatura di sopra vedasi §. 166.

gano quì ogni maggiore studio, e diligenza per non contrarre perniciosissimi difetti, che troppo malagevol cosa sarebbe il diradicarli, quando avèsser preso piede. Essendo dunque queste regole della massima importanza, noi le analizzeremo minutamente, per renderle più chiare, e proceder più metodicamente che sia possibile.

71. Lo scopo che si dee aver di mira nel maneggio dell' Arco, si è il ciò fare colla minor fatica, ed incomodo possibile, di averlo pronto, ed agile ad ogni più irregolar movimento, di non trovarsi mai sprovvisto di arcata, e di estrar dal Violino una voce forte, robusta, ma tonda, e grata. Prima di venire alle regole noi premetteremo le due seguenti Definizioni.

#### DEFINIZIONE I.

72. Dicesi *arcata in giù*, o *tirar l'arco in giù*, o semplicemente *tirare* quando dopo aver appoggiato l'arco sopra le corde vicino al suo naso, viensi poi a stendere fino alla punta.

#### DEFINIZIONE II.

73. Dicesi per l'opposto *arcata in su*, o *tirar l'arco in su*, ovvero *spingere*, qualora un' arcata comincia in punta d'arco, e seguitando per l'insù, termina vicino al naso dell'arco.

74. Veniamo ora alle regole del maneggio (a) dell' Arco, che saranno le seguenti.

---

(1) Bisogna badare di non confondere il maneggio dell'arco coll'archeggiamento di cui tratteremo nell'Articolo X. Per maneggio non intendiamo che le regole di ben tener l'arco in mano, ed appoggiarlo sopra le corde, ladove l'Archeggiamento contiene tutti gli artifizi all'arco spettanti.

## R E G O L A I.

75. Il braccio che sostiene l'Arco non dee stare nè troppo alto, nè troppo basso, ma in una posizione naturale, come sarebbe in ogni altra indifferente azione (a).

*Dimostrazione.*

Tenendo il braccio tropp' alto, oltre gl' inconvenienti altrove accennati, resterebbe il comodo a suonare nelle corde acute, perchè sarebbe necessario abbassare almeno la mano, ciò che farebbe restare il braccio intiero in una incomoda situazione; lo stesso succederebbe, tenendo il braccio troppo basso; per suonare sopra le corde basse, converrebbe alzare almeno la mano, ed il braccio troverebbesi fuori di posto onde ne ricaviamo la

## R E G O L A II.

76. La mano, il gomito, e tutto il corpo del braccio che sostiene l' arco, deve trovarsi nel medesimo piano, e come volgarmente dicesi, tutto a un paro.

*Dimostrazione.*

Questa è la più comoda situazione, e la più naturale, e che per conseguenza cagiona mi-

---

(a) Questa regola dipende molto dall'esatta osservanza delle regole I. II. III. del precedente Articolo, onde da quì si veda quanto tutte queste regole siano assieme collegate.

nor fatica ; oltredichè disdice anche sommamente alla vista (a) il suonare colla parte superiore del braccio alta, e l' inferiore bassa, o al contrario.

### R E G O L A III.

77. Si dee prender l' arco non totalmente colla punta delle dita, ma colle dita stese in situazione naturale, osservando che tutto il naso resti fuori della mano dalla parte del dito mignolo.

#### *Dimostrazione.*

Siccome l' arco per far bene il suo giuoco deve esser bilanciato, e contrappesato, ne avviene, che coloro che lo tengono versó la metà, danno troppo contrappeso, ed impediscono, che l' arco possa aver forza, nè posson per conseguenza cavar gran voce dal Violino: quelli, all' opposto che tengono il naso immediatamente sotto la mano, il pollice introducendo nel suo incavo, lasciano tutto il peso d'avanti, nè hanno al di dietro un contro peso che formi l' equilibrio, il che è spesso di grande impedimento in certi salti d' arco, ed in certi ginocchi, in cui l' equilibrio necessario si rende. Converrà dunque (come nella scuola Lombarda si pratica) tenere fra questi due estremi un giusto mezzo, tenendolo come si è detto nella regola.

---

(a) E' da osservarsi che il Violino è un' istromento molto esposto alla vista, e che un Professore deve anche aver di mira d'appagare l' occhio, di suonare composto, e di fare una buona comparsa.

## R E G O L A I V.

78. Il pollice si tiene sotto la bacchetta dell' arco per sostenerlo; l'indice, che deve essere più avanzato del pollice serve ad accrescerne, o diminuirne la forza, e l'altre dita servono per regolarlo.

## R E G O L A V.

79 Si devono accomodare le dita che sostengono l'arco in guisa, che il pollice corrisponda al di sotto immediatamente del secondo dito, cioè al medio; e se si voglia allora accrescer la forza, si retrocederà un poco il pollice, cosicchè s'avvicini alla direzione del terzo, o annulare

*Dimostrazione delle Regole IV., e V*

Si troverà nella sottoposta nota (a) la dimo-

---

(a) L'arco del Violino riguardar si può come una leva di secondo genere, la cui potenza è il pollice che lo sostiene, la resistenza l'indice, che lo comprime verso le corde, ed il punto d'appoggio è sopra le corde medesime; non vi è altro divario, che deve nella leva il punto d'appoggio dev'esser fisso, nell'arco è mobile, e ciò che ne fa differir alquanto la Teoria; tuttavia è applicabile benissimo la legge universale delle leve, cioè che vi è equilibrio quando le resistenze, e le distanze dal punto d'appoggio sono in ragion inversa, cioè, che il prodotto delle resistenze per le loro distanze a quel punto sono eguali, senza tal condizione, il maggior prodotto vince il più piccolo, ond'è, che se il punto d'appoggio dell'arco sopra le corde sarà distante v. g. due dita dalla resistenza, cioè dal dito indice, la forza che questo eserciterà sopra il detto punto sarà molto maggiore, che se ci fosse distante 8., o 10. dita.

strazione un poco fisica di queste due regole; per altro è facile senza altre nozioni il concepire, che più il primo dito si troverà avanzato per la lunghezza della bacchetta, più forza avrà da calcare, e comprimer l' arco sopra le corde. Ogni piccolo moto poi del mignolo, o dito piccolo, come se ne può far l'esperienza, è capace di comunicare all' arco quel movimento che più si voglia.

### R E G O L A VI.

80. Non si deve stringer l' arco tra le dita con gran forza, ma si tenga leggermente.

#### *Dimostrazione.*

Se si stringe forte l' arco ei diventa duro, ed aspro, e specialmente se non si abbia un polso fermissimo, può nelle tenute essere tremolante, e non perfettamente eguale, onde è meglio tenerlo leggermente, poichè ciò non pregiudica alla forza, che come si è detto (§. 79) gli vien comunicata dal dito indice. Vi sono anzi de' passi, particolarmente nelle contraccate, in cui basta tener l' arco con due dita, e così leggermente, che non cada dalle mani, ed altri in cui basta, che esso scorra per il suo proprio peso, senza impiegarvi forza alcuna.

### R E G O L A VII.

81. Si può permettere al braccio che regge l' arco qualche movimento dall'alto al basso, o all' opposto, ma resta ornninamente vietato ogni

movimento laterale, o per piano alla porzione superiore di esso braccio, di modo che la giuntura del gomito deve esser quasi snodata, e piegarsi facilmente, dovendo lei sola far tutto il giuoco, senza comunicare punto del suo moto alla parte superiore del braccio.

### *Dimostrazione.*

Questa regola è principalissima, nè avviene altra di questa più rigorosa, ed eccone la ragione: se nel suonare, specialmente con qualche velocità, si movesse non la sola parte inferiore, ma tutto il braccio intiero, questo violento moto non potrebbe fare a meno di comunicarsi a tutto il corpo; quindi è che coloro, che muovono tutto il braccio fan tremare la sedia ove sono assisi, o l'orchestre, e i palchi ove vanno a suonare, e fanno mille strane, e ridicole contorsioni. Or chi non vede che un tal moto a tutta la macchina comunicato, deve sommamente all'agilità nuocere, ed alla prontezza dell'arco, e perciò, chi ha tal pessimo difetto, non può sperar mai far avanzamenti in quest'arte? Chi poi disgraziatamente si trovasse aver preso tal vizio, e bramasse levarselo (il che è molto difficile) potrà accostarsi un po' di fianco a qualche oggetto fisso, come una sedia, un tavolino, al muro stesso, ed appoggiarvi il gomito, e poi fare delle arcate lunghe, e stese, e replicare spessissimo quest'esercizio, che con pazienza, ed attenzione forse giungerà al bramato intento.

82. L'arco deve strisciare sopra le corde in una direzione affatto ad esse perpendicolare, e perfettamente parallela al ponticello, deve dunque guidarsi ben dritto, nè mai voltare obbliquamente la punta verso le dita, o dalla parte opposta.

*Dimostrazione.*

Questo è il solo mezzo di ottenere una voce chiara, e robusta: per poco che l'arco vada obbliquamente, o per isghembo, le corde fischiano, e cavano una pessima voce. Inoltre se la punta volta in fuori verso le dita, nello scorrer l'arco sopra le corde, che formano un piano inclinato, sfugge necessariamente sopra la tastiera, ed all'opposto se si volta la punta per l'insù scivola sopra al ponticello, e nell'uno, e nell'altro caso produce fischi insoffribili: un'altra fortissima ragione vuole ancora che l'arco si mandi ben perpendicolarmente alle corde, ed è che mandandolo obbliquo si consuma assai più presto, ed il Suonatore trovasi sempre senz'arco; la ragione un poco geometrica di un tal fatto vedasi nella nota (a) per chi è in grado di

---

[a] Sia A B [vedi il num. 29 Tav. VI.] la corda, D C l'arco che la taglia ad angoli retti in F, ed E C l'arco mandato obbliquamente; è evidente che la porzione B C dell'arco, che scorre sopra la corda nel tempo stesso che F C, è maggiore di questa, poichè essendo l'angolo in F retto, sarà B acuto [per la prop. 32. lib. 1. Eucl.] dunque B C opposto all'angolo retto F è maggiore di F C opposto all'acuto E (per la prop. 18 l. 1. Eucl.)

99

comprenderla. Si faccia dunque in modo, che l'arco tagli sempre ad angoli retti le corde; e sia sempre parallelo al ponticello. Per il che fare si osserveranno le seguenti regole.

### R E G O L A IX.

83. Nel fare un' arcata in giù si deve cominciare a posar l'arco sopra le corde due braccia dita lontano dalla mano, che lo sostiene, e stendendolo fino alla punta, e viceversa facendo l'arcata in su si comincerà un dito lungi dall'estremità del pelo, e spingendolo, si farà giungere fino a due dita lungi dalla mano.

#### *Dimostrazione.*

Immediatamente sotto la mano, l'arco rasperrebbe con troppa forza le corde, ed all'opposto precisamente all'altra estremità la forza è sì debole, che è quasi nulla; onde ec

### R E G O L A X.

84. Nel cominciare l'arcata in giù, le due giunture del gomito, e della mano devono volgersi per un verso affatto opposto. La giuntura del braccio deve restar molto piegata in dentro, facendo un angolo acuto, e la mano deve voltar assai in fuori, così che la lunghezza del pollice resti parallela alla direzione delle corde.

### R E G O L A XI.

85. Quando l'arcata in giù è terminata, la

curvatura del braccio, e della mano deve formare quasi un perfetto semicircolo, onde la mano, si troverà un poco rivolta al di dentro.

## R E G O L A XII.

86. Nel tirar l'arco sarà dunque necessario far sempre colle giunture del braccio, e della mano due opposti moti; nell'arcata in giù si verrà a poco a poco aprendo la giuntura del gomito, e rivoltando in dentro la mano, e nel respingerla in su, si verrà rivoltando in fuori bel bello la mano, e richiudendo il braccio.

### *Dimostrazione delle Regole X XI., e XII.*

Queste tre regole altro non sono, che corollarij, o conseguenze della regola VIII. La sola oculare ispezione può persuadere, che non si può mandar dritto l'arco sopra le corde senza fare l'opposizione de' moti in queste tre regole indicata.

## R E G O L A XIII.

87. Si dee tener l'arco colla bacchetta un poco inclinata verso le corde dalla parte della tastiera, cosicchè il pelo resti rivolto verso il ponticello, e tanto più si dovrà inclinare, quanto l'arco sarà più pesante.

### *Dimostrazione.*

Se si tiene la bacchetta appuntino dritta sopra il pelo, compresso questo dal peso di quella, cede alquanto, e si piega nel punto del con-

tatto della corda: ora essendo il crine teso un corpo al sommo elastico, tende a rimettersi nel suo stato, o direzione retta; questo sforzo della bacchetta, produce una specie di moto d'oscillazione, o per dirla più chiaramente un moto saltellante, e traballatorio, che fa un pessimo effetto, risultandone un suono disuguale, e tremolante: ora piegandosi l'arco, la forza della bacchetta sopra il pelo essendo molto più obliqua, diviene per conseguenza minore, ond'è che un arco pesante piegar si deve più di un leggero per avere un suono eguale, e continuo.

#### R E G O L A XIV.

88. Si dee sempre suonare coll'arco nel medesimo punto delle corde, e non portarlo, o lasciarlo cadere in sua balia o verso il ponticello, o verso la tastiera, ed il sito più proprio è a un dipresso sopra il termine, o estremità degli S, o aperture del copechio del Violino.

#### *Dimostrazione.*

L'arco non può trasferirsi in questo modo lungo le corde senza produrre dei dispiacevoli fischi, ciò che è da evitarsi. E' oltracciò da sapersi, che la voce del Violino ha tre considerabilmente sensibili gradazioni secondo il vario sito ove scorre l'arco: la prima è vicinissimo al ponticello, l'altra sopra l'estremità degli S, o aperture del Violino, e la terza sopra la tastiera. La prima è stridula, e sibilante; la seconda è la voce propria dell'istromento, e la terza è fosca, ed appannata; si deve però sceglie-

re la migliore che è la seconda; mentre le altre due non scrivono, che in alcuni particolari casi.

## ARTICOLO VI.

### *Della Scala.*

89 **L**a Scala altro non è, che la serie naturale di tutti i suoni, che eseguir si possono su di un dato strumento, ovvero da una voce umana, sempre procedendo di grado in grado, da un suono al suo più prossimo. Se la Scala si fa cominciando da' suoni bassi, e procedendo verso gli acuti, si dice Scala *ascendente*, e viceversa dicesi Scala *discendente*, se dall'acuto si scende verso il basso.

90 Prima di tutto è da sapersi in qual Tono debba scriversi per un principiante la Scala; questo è vario secondo i varj casi. Per i Cantanti si pratica farli cominciare a solfeggiare la Scala in tono di C, potrebbero egualmente farsi solfeggiare in altro tono, giacchè è indifferentissimo il cantar in uno piuttosto, che in un altro tono, avendo tutti i toni le stesse distanze.

91. Anche per molti stromenti è ottima la Scala in C, come v. g. per Violoncello, Viola, Oboe, e Cembalo. Per questo, perchè così si evitano i tasti neri, che sogliono a' principianti apportar difficoltà, per l'Oboe, per esser istromento naturalmente tagliato, e bucato in tal tono, e scanzarsi così i mezzi buchi, e Chiazze, cose incomode in tale istromento. Per Violoncello, e Viola per le ragioni che diremo più sotto doversi dare in G la Scala del Violino.

92. Per il Flauto, e Trombe il miglior tono è il D per esser questi stromenti naturalmente tagliati, ed accordati in questo tono: ma per i Corni da caccia, la prima Scala si deve fare nel tono in cui è tagliato il Corno, che per lo più suol esser Eh, o G, o A.

93. Ma per il Violino è assolutamente necessario, che la prima Scala sia in tono di G, e non in C come alcuni malamente insegnano, ed eccone le evidenti ragioni.

93. Lo scopo, che si dee avere nel cominciare a suonare il Violino, è di fissar l'intonazione, essendo questa la maggior difficoltà, che incontrasi in questo Stromento: ora quella Scala, che sarà più facile all'intonazione, e che potrà fissar più la mente, e le dita del tenero principiante, sarà quella, che dovrà prescergliesi nelle prime Lezioni. Ma la questione verte fra le due Scale di C, e di G, che per meglio esaminarle, sottopongasi all'occhio la Tav. II. Es. 1., che rappresenta le piante della Tastatura del Violino per tutti i toni più usuali. Le linee longitudinali rappresentano le quattro corde, la trasversale il Capolasto, ed i numeri romani sotto e sopra, sono le dita, intendendosi per primo dito, ovvero I. l'indice, II. il medio, III. il penultimo, e IV. il mignolo, o dito piccolo, le lettere poi indicano le note. Si scelgano dunque le due piante disegnate rimpetto alle lettere C G.

94. La sola ispezione di queste due piante fa subito vedere in primo luogo, che nel tono di G le prime, e terze dita hanno sempre su tutte le corde la stessa situazione, e che le seconde dita hanno una sola mutazione da fare, cioè

dalla terza corda nel passare alla seconda: piantata dunque la mano al suo luogo, e trovato sopra il cordone il sito del primo, e terzo dito, gli stessi siti serviranno a tutte le corde, ed il secondo dito resterà accanto al terzo sopra la quarta, e terza, ed accanto al primo sopra la seconda, e cantino. Laddovè nella scala di C le sole terze dita non hanno mutazione, ma il primo, e secondo hanno una mutazione, il primo passando dalla seconda al Cantino, ed il secondo dal Cordone alla terza. Altra osservazione da farsi si è, che nella Scala di G, accomodate che siano le dita sul Cordone, restano nelle stesse distanze anche sopra la terza, e poi riaccomodate di nuovo sopra la seconda, restano anche simili sul Cantino, onde l'ordine non s'interrompe che una sol volta, la dove nella Scala di C si muta due volte, dal Cordone passando alla terza, e dalla seconda al Cantino.

95. Dimostrato adunque essere il Tono di G il più atto ad agevolare ad un principiante l'intonazione, diremo ora alcune cose sopra la Scala, da cui dipende moltissimo l'esito delle altre prime Lezioni, e per conseguenza di tutta l'intonazione in generale. Vedasi intanto la Scala, quale deve presentarsi al principiante: (alla Tav. II. Es. 3.

### SPIEGAZIONE DELLA SCALA.

96. Si possono in questa Scala ravvisare quattro linee, o ordini, nel primo de' quali sono scritti i nomi delle quattro corde del Violino, cominciando dalla più bassa, che dicesi Corda-

ne, ovvero G: accanto a questa è la terza, o Tav. II. D; poi segue la seconda detta A, e finalmente il Cantino, o E, che è la più acuta. Ad ognuna di queste corde corrispondono nella seconda fila quattro note, eccetto al Cantino, a cui ne corrispondono cinque (a).

97. La seconda fila, o ordine, contiene i numeri indicanti le dita che si devono metter sulle corde, avvertendo che la Cifra 0 ovvero Zero indica la corda vuota senza alcun dito. Si osserverà dal principiante, che sulle tre corde più basse si adoprano tre sole dita, mentre che sul Cantino se ne adoprano quattro.

98. La terza fila è quella delle note, in cui dev'onsi notare le cose seguenti: la prima Cifra è la Chiave di Violino (P. I § 13.), la quale c'indica (§. 16.) i nomi delle rote posti nella quarta fila. La seconda Cifra è un Diesis indicante, che tale Scala è scritta in tono di G (§ 68), e la terza è il tempo ordinario (P. I. § 43.) o perfetto, che c'insegna, che vi sono quattro Semiminime per ogni battuta, ovvero altre figure a queste equivalenti: seguono poi le note, delle quali si dovrà ben contemplare la posizione, e ritenerla a mente.

100. Sarà bene, che il principiaute s'avvezzi a leggere le note in due differenti modi: vale a dire, imparando prima i numeri delle dita da mettersi su le corde, e poi i nomi proprj delle note posti nella quarta fila A, B, C ec.

101. La Scala è la regola dell' Intonazione ba-

---

(a) Ciò s'intende solo per un principiante, che si deve limitare al primo portamento.

*Tav. II.* se fondamentale della Musica. Non si deve perdonare a diligenza per eseguirla più perfettamente intonata che sia possibile. Qualunque regola se ne desse in iscritto, sarebbe sempre poco meno, che inutile in una cosa totalmente pratica. Si rimette dunque il principiante alla prudenza d'un valente Maestro, e a quanto aggiungeremo su questo proposito all' Articolo seguente.

102. Prima però di terminare questo, sarà bene che giusta la data definizione, esponiamo per intero tutta la compiuta serie de' suoni, o sia la Scala perfetta del Violino, che servirà per far vedere di quanta estensione sia questo mirabile stromento capace (vedi Tav. II Es 4)

Si potrà qui notare, che tutta l'intera serie de' suoni sul Violino praticabili divide-si in quattro Categorie, cioè suoni Gravi, o Bassi, Medj, Acuti, ed Acutissimi. Vi sarebbero ancora de' suoni Sopracutissimi, ma questi sono piuttosto fischi, che suoni, onde noi li escludiamo dalla buona Musica.

## A R T I C O L O VI.

### *Dell' Intonazione.*

103 **D**opo che il principiante sarà bene in possesso del maneggio del proprio stromento, dovendo tutte le sue mire all' acquisto difficile dell' intonazione esser dirette, converrà che di questa or facciam parola; ma come dar precetti di una materia di cui il solo orecchio deve esser giudice? I suoni musicali succedonsi in pratica con tal rapidità, che non dando luogo

a riflessione, inutili rendono tutte le regole; che dar si potessero in questo genere. In tale stato di cose, che mai dire, che facilitar potesse l'intonazione, anche quando non vi è tempo a riflettere, e quali regole assegnate, che alla riflessione supplir potessero? Dopo quanto ho detto nella Dissertazione preliminare non saprei che più aggiungere, per procurare al mio studioso Lettore l'acquisto di una perfetta intonazione; egli è certo, che più di tutti i precetti qui giovar potrà un orecchio armonico, e sensibile, ed un buon Maestro che sia esattissimo a correggere lo scolaro fin dai primi principj, nelle anche più deboli stonazioni (a) e l'

---

[a] Quindi non si può a meno di ripetere, e far conoscere il per troppo quasi comune errore, che ogni mediocre Maestro sia buono a cominciare un allievo. E' appunto nei primi principj che rendesi assolutamente necessario a chi vuol apprendere quest'arte l'indrizzarsi al più valente Maestro, che rinvenir si possa, acciò egli rettifichi l'intonazione dello Scolaro (parlo di l' appena sensibile), e glie ne faccia conoscere la perfezione; mentre è certo, che avvezzato l'orecchio alla stonazione, non ne risente più il cattivo effetto, ond'è che l'organo viziato perde l'idea della buona intonazione, e affatto inabile si rende a distinguere i suoni stonati dagli intonati: questa verità non sarebbe mai da me stata sì fermamente creduta, se un accidentale esperienza non me ne avesse istruito. Trovandomi a dirigere un'Opera in un rispettabile Teatro dello Stato Pontificio, stava per mala sorte vicino a me un Obbe di mala pasta: avea costui nella Sintonia una tenuta di Bb di 10., e più battute. nel furto, che i Violini nell'Armonia appunto di Bb andavano scherzando: egli dunque in vece di prendere un Ib, pren-

indefesso studio di questo, che nella più difficil parte dell'arte impiegare deve ogni maggior cura e fatica, giacchè egli è incontrastabile, che ogni piccola cosa, che si suoni bene intonata, arreca diletto, e piacere, ma per quanta difficoltà si potrà mai eseguire, e per quanto belle siano le composizioni, stonandole dispiaceranno, ed insoffribili si renderanno agli ascoltanti.

104. Ma è egli veramente impossibile il dare in un libro delle regole, che servir possano di guida a chi avesse un po' d'orecchio armonico,

---

devo un B; ognuno può immaginarsi qual orribile effetto ne sortisse: dopo essermi adoprato in tutti i modi possibili per fargli intonare questo Bb, ed avendo sperimentate tutte le mie cure vane, nè volendo l'Impresario mutar Professore, fui forzatamente costretto a soffrirlo, e sa il Cielo con qual piacere; ogni sera era per me un nuovo insoffribil tormento l'aver un sì cattivo vicino; eppure si crederebbe? Dopo alcune settimane cominciai l'orecchio mio ad avvezzare a quest'orribile stonazione, cosicchè essendo alfine stato rimosso quest'Obbe per sostituirgliene uno di miglior calibro, e che per conseguenza intonava bene il Bb, parcammi che questo non mi soddisfacesse così bene l'orecchio, come l'odiato B, quantunque evidentemente ne conoscessi la differenza. Oh allora fu che sclamai: poveri principianti, che in mano di cattivi Maestri, avvezzi a soffrir le piccole, e talvolta le grandi stonature, ioabili per sempre vi rendete a gustare l'ambrosia soave, e dolce dell'Armonia! Conobbe l'istessa cosa anche il grande Eulero, poichè nel suo *Tentamen novae Theoriae Musicae* cap. 1. pag. 16. così si spieva: *Equidem non nego..... crebra auditione fieri posse, ut concentus quispiam nobis placere incipiat, qui primum displicuerit, et vicissim.*

e di buon Maestro sfornito si trovasse, onde poter acquistare una almen competente intonazione, o che almen facilitar la potessero? Io credo, che la cosa sia difficilissima sì, ma non assolutamente, ed in ogni caso impossibile. La regola, che si è data (§. 50.) per accordarsi da se il Violino per chi non ne ha ancora la pratica, mi ha fatta nascere un'idea, la quale qui diffusamente verrà esposta, e della quale ne lascio interamente giudice il Lettore, e specialmente que' Professori illuminati, che non avendo a sdegno le novità, sanno giudicare delle cose, secondo il lor giusto valore; e ciò farò con tanto maggior piacere, quanto che somministrerà copiosa materia a molte riflessioni, che giungeranno forse nuove ad una buona parte de' miei Lettori, e da cui ritrar se ne potranno considerevolissimi vantaggi.

105. Si è detto nella Dissertazione preliminare che per giungere all'acquisto dell'intonazione, deve il principiante cominciare a far la Scala in tono di G poi delle lezioncine in tal tono, passar quindi a far la scala in tono di D con delle lezioni in questo tono, e così di mano in mano percorrere col metodo istesso gli altri toni tutti almen più usuali, e comuni; e ciò perchè avendo ogni tono diversa intonazione, si devono le dita collocare in diverse distanze. Ora egli è da un altro canto certissimo, che dalla perfetta intonazione della Scala, dipende in generale quella del tono alla stessa Scala corrispondente, benchè si debban far salti, e cantilene in qualsivoglia modo complicate. Ciò posto è evidente, che se si avesse una pianta, ovvero disegno esattamente fatto su di una sottil car-

ta, in cui fossero non solo rappresentate le quattro corde del Violino, ma su di esse il sito preciso ove devono collocarsi le dita per ciaschedu' tono, e tal disegno s'incollasse sopra la tastiera sotto le corde, e se si avesse poi l'attenzione di situare le dita ne' siti precisamente dal disegno rappresentati, è evidente, dissi, che s'intonerebbe benissimo, purchè lungo tempo il principiante si esercitasse a far la scala, e ad osservare scrupolosamente di porre ne' luoghi indicati dalla cartolina le dita. Or questo appunto è quanto si propone nelle Tavole, o disegni, che veggonsi incisi (Tav. IV. Es. 1.) le di cui divisioni per i toni più comuni sono state da me con ogni accuratezza calcolate. Egli è ben vero, che non sarebbe sperabile che il principiante eseguir potesse una sì delicata intonazione, ma non saran pertanto affatto inutili queste Tavole, che racchiudono la teoria esatta della più scrupolosa intonazione, e che forniranno abbondevole materia di riflessioni solide, ed al sommo utili, quali dopo che saran poste sotto gl'occhi dell'avveduto Suonatore, si passerà ad indagar con quali modificazioni, e con qual temperamento possano esse servire anche al tenero principiante, ciò che forma il nostro principale scopo.

## SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE DELL' INTONAZIONE.

106 Rappresentano dunque le nove piante, o disegni incisi nella Tavola citata (a) la tastatu-

(a) Esserdoci noi proposti di omettere la maggior parte delle digressioni scierifiche, che potrebbero aver luogo in quest'opera, tralascieremo volentieri di minutamente esporre tutta la Teoria di queste Tavole. Non possiamo tuttavia dispensarci, per chi vago fosse d'indovinarla da se, d'indicare su quali dati noi le abbiamo costruite, quali posti, chiunque sarà alquanto iniziato nel calcolo delle ragioni Musico-Matematiche, non istenterà punto a capirle, ed a formarsi da se, volendo, le scale, o piante de' toni da noi tralasciati, e quelle de' toni di terza minore; i principj dunque su di cui son queste Tavole costruite sono i seguenti; 1. Tutti i Toni, o Modi sono perfettamente tra di loro simili in quanto alle proporzioni, e distanze de' loro gradi, o suoni. 2. Tali proporzioni sono indicate nella Tavola seguente.

T.ma. T.mi. S.ma. T.ma. T.mi. T.ma. S.ma.

I.      II.      III.      IV.      V.      VI.      VII.      VIII

|               |                |                 |               |                |               |                 |
|---------------|----------------|-----------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|
| $\frac{8}{9}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{9}{10}$ | $\frac{8}{9}$ | $\frac{15}{16}$ |
|---------------|----------------|-----------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|

in cui i numeri romani indicano le corde, o note di ogni tono, cioè I. prima di tono, II. seconda di tono ecc., ed i numeri di sotto sono le ragioni. Al di sopra si vedono i nomi delle distanze, cioè dalla prima del tono alla seconda passa un tono maggiore in ragione di 9. 8. dalla seconda alla terza un tono minore in ragione di 10. 9. dalla terza alla quarta un semitono mag-

ra del Violino; secondo le proporzioni richieste dalla natura di tutti i toni più usati di terza maggiore: cioè E A D G C F B > E A

107. I numeri romani posti sopra, e sotto indicano le dita, cioè I il primo dito, o indice, II il secondo, o medio ec.

108. Le quattro linee longitudinali rappresentano le quattro corde del Violino, i cui nomi segnati veggonsi a capo di esse dalle lettere G D A E.

109. La linea grossa trasversale, che taglia le quattro sudette nel sito ove più si stringono, rappresenta il capotasto.

110. I grossi punti neri posti sopra le linee, indicano i siti ove a un dipresso debbonsi situare le dita, facendo in modo, che l'unghia venga appunto a corrispondere ai punti di divisione: dissi a un dipresso, perchè i veri, e precisi siti dell'intonazione vengono poi indicati da' numeri frapposti di cui ora noteremo l'uso.

111. Per dare chiaramente ad intendere a chi non è un pochetto matematico l'uso de' nume-

---

giore in ragione 16. 15. ec. 3. Noi abbiamo supposte le quattro corde del Violino perfettamente accordate in quinta giusta in ragione 3. 2. Finalmente 4. abbiám preso per termine fisso il G grave del cordone ne' cuorni di A b, B b, E b, F, C, G. Nelle Scale poi di D, abbiám preso per termine fisso il D vuoto della terza; in quella di A, l'A vuoto della seconda, ed in quella di E, l'E vuoto del cantino. Su questi dati, aggiungendo una ad un'altra ragione, non sarà difficile trovare qual sia il calcolo, che ci ha guidati nella costruzione di queste Tavole.

sti; che sono frapposti in queste Tavole (a); che ne formano la parte più essenziale, e caratteristica, ci serviremo di alcuni esempi, per mezzo de' quali più intelligibili, e più brevi ci renderemo. Supponiamo dunque, che dopo aver io accordato bene il mio Violino, voglia formare una cartina da incollare sopra la tastiera, ovvero su di essa segnare ( con matita bianca, o colla punta di un pennello intinta in un poco di biacca a olio, quale adoprasì dai Pittori ) i punti ove deve corrispondere l'intonazione nel tono di G; ecco come dovrò operare. Prendo un cartoncino ben liscio, su di cui segno una linea lunga a piacere; prendo poi col compasso la lunghezza delle corde del Violino dal capotasto fino al ponticello, e la trasporto sopra la linea già sopra il cartoncino disegnata, contrassegnandone con tagli trasversali le estremità; fissata così la lunghezza di questa linea, che chiamerò d'ora in avanti *Scala*, eguale perfettamente a quella delle corde del Violino, me ne servirò per farvi le mie divisioni, invece di farle sopra il Violino stesso; ove male riuscirebbero; per la difficoltà di fermare il compasso sopra la tastiera. Prendo poi nelle Tavole quella che è disegnata rimpetto alla lettera G, che rappresenta appunto la tastiera in tal

Tom. I.

H

(a) Conviene osservare, che la porzione delle corde, o sia della Tastatura da queste Tavole rappresentata, è soltanto quella che resta sotto la mano nel primo portamento, cioè quanto ella resta nel suo sito naturale; sarebbe stato inutile il proseguirle più avanti.

Tav. II. Sono divisa: osservo, che il primo intervallo del cordone è contrassegnato co' numeri  $\frac{1}{9}$ ; ciò vuol dire, che devo dividere la scala, o linea disegnata sul cartoncino, in nove parti eguali, e di queste prenderne una, che devo trasportare lungo il cordone del Violino posando una gamba del compasso accanto al Capotasto, e segnando sopra la tastiera, o su la sottoposta cartolina il punto, ove va a corrispondere l'altra gamba; e tal segno mi darà il punto dell'A basso. Torno poscia alla Tavola, ed osservo il secondo intervallo tra A; e B, e vi trovo segnato  $\frac{1}{5}$ . Divido dunque la scala in cinque parti eguali, e ne trasporto una, come prima, lungo il cordone posando una gamba del compasso accanto al Capotasto, e contrassegnando il punto ove termina l'altra gamba, quale darà il B basso. Ritornando poi alla Tavola, trovo tra F, e C  $\frac{1}{4}$ ; divido dunque la Scala in quattro parti, delle quali una ne trasporto, al solito cominciando dal Capotasto, lungo il Cordone per avere il C. Finalmente trovo nella Tavola tra C, e D  $\frac{1}{3}$ ; e divisa la Scala in tre (a) ne riporto una terza parte dal Capotasto in giù, segnandone al solito l'estremità, ed ecco diviso

---

(a) Sarà Inutile l'avvertire, che i punti di divisione si possono segnare anche sopra la scala medesima per potersene valere ad ogni occorrenza, senza dover ogni volta rinnovare le divisioni.

il cordone: passo ora alla terza, i cui interval-Tav. II.  
 li nella Tavola segnati sono  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$  pren-  
 do dunque la decima, quinta, quarta, e terza  
 parte della Scala, e riportandole successivamen-  
 te lungo la terza, cominciando sempre dal Ca-  
 potasto, ne contrassegno l'estremità come si è  
 detto del cordone. Venendo poi alla seconda cor-  
 da, la prima divisione è  $\frac{1}{10}$ , cioè la decima par-  
 te della Scala, che riporterò secondo il solito  
 lungo la suddetta corda, trovo poi il secondo  
 intervallo contrassegnato  $\frac{5}{32}$ ; qui il caso è alquan-  
 to più complicato, ma egualmente facile; divi-  
 do dunque la corda, o sia la Scala in trentadue  
 parti, e di queste ne prendo cinque, ed allar-  
 gando le punte del compasso, cosicchè abbrac-  
 cino queste cinque parti, porto quest'intervallo  
 lungo la seconda, posando una gamba del com-  
 passo al Capotasto, e contrassegnando al solito  
 il sito ove corrisponde l'altra, ed ho il sito del  
 C. L'intervallo seguente è segnato  $\frac{1}{4}$ , onde è  
 facile il far la solita operazione; ma l'ultimo  
 intervallo è  $\frac{13}{40}$ , devo dunque dividere la Scala  
 in quaranta parti; e di queste prenderne tredici,  
 cioè allargo il compasso fin tanto che abbrac-  
 ci tredici di tali parti, che trasferisco al solito  
 ec. Passo finalmente al Cantino, e ne segno  
 le divisioni col metodo finora tenuto, prendendo  
 sopra la Scala le sue parti  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{5}{32}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{13}{40}$ , dal-  
 la Tavola indicate.

116.

112. Nel modo istesso s'opererà per aver i segni, o divisioni degli altri ton., badando sempre di dividere la Scala in tante parti, quante ne vengono indicate dal numero di sotto delle frazioni, e di tali parti prenderne tante, quante se n'indicano dal numero superiore, e cominciar sempre a posare una gamba del compasso al Capotasto, e non mai altrimenti; noi abbiamo creduto in tal maniera renderne la pratica più facile, che se avessimo segnati i numeri in modo, che indicassero le distanze da uno ad un altro suono solamente.

113. Sonovi in queste Tavole alcuni numeri un po' troppo complicati; e che potrebbero un poco imbarazzare chi non ha tutta la pratica di maneggiare il compasso; chi non volesse avere il fastidio di fare sì minute divisioni, potrà, con pochissimo divario in pratica, sostituirvi le più semplici enunciate nella seguente Tavola, in cui la prima colonna indica le frazioni complicate delle già riportate Tavole, e la seconda quelle che senza scrupolo ci si possono sostituire, e senza pericolo di stonare, almeno sensibilmente.

|                    |       |                |
|--------------------|-------|----------------|
| $\frac{13}{256}$   | - - - | $\frac{1}{16}$ |
| $\frac{27}{320}$   | - - - | $\frac{1}{4}$  |
| $\frac{295}{1024}$ | - - - | $\frac{3}{10}$ |
| $\frac{107}{512}$  | - - - | $\frac{1}{5}$  |

114. Chi vago fosse veder sòl' occhio, e sentir l'effetto dell'esattezza di queste Tavole, potrebbe avere un Violino di poco prezzo ma bene armato, la cui tastiera fosse amovibile, e che si potesse a piacere togliere, e rimettere con praticarvi per di sotto un'incanalatura trasversale, ovvero una piccola vite, o altro consimile ingegno per formarla; si potrebbero allora avere tante tastiere di legno bianco, ovvero di osso, in cui vi fossero a dovere intarsiate delle strisciette d'ebano, o corno nero, che indicassero le opportune divisioni, giusta il calcolo delle nostre Tavole; queste mobili tastiere dovrebbero essere tante, quanti sono i toni, o almeno le nove rappresentate dalle sopra citate Tavole, e si potrebbero poi mettere sul Violino l'una dopo l'altra, e por mente di situare le dita sopra le loro divisioni, in modo tale, che l'unghia restasse perpendicolare a' segni; si potrebbe, dico, render sensibile la giustezza di queste divisioni con gran piacere, e soddisfazione di chi avesse una simil macchina, e ne intendesse il principio. Si potrebbe anche per maggior precisione, aver nelle dita de' detali di metallo, quasi a guisa di quelli, che s'adopran da' suonatori di Salterio, ma in vece di finire in punti, terminassero in un taglio ottuso, che atto fosse a comprimer la corda; egli è certo che con un poco d'esercizio, ed attenzione, che vi si adoprassero, si giungerebbe facilmente a far qualche suonatina in tal maniera, che recherebbe non ordinario piacere.

115. Molte certamente saranno le obiezioni, che verranno opposte a queste Tavole, noi ne

preveniremo qui le principali; la prima ci ver-  
rà fatta da coloro, che credono che i minimi in-  
tervalli, come il Comma, lo Schisma ec. non  
siano riducibili alla pratica, nè però all'orec-  
chio sensibili; diranno per esempio, che le di-  
stinzioni di tono maggiore, e tono minore sono  
inutili, e di mera speculativa, e che il Com-  
ma, che ne forma la differenza non è sensibile,  
onde molto meno le sue più minute parti. Pre-  
go questi a riflettere, che il chiarissimo P. M.  
Giambattista Martini, nella sua immortale *Sto-  
ria della Musica* pag. 267. tom. I., colla scor-  
ta del P. Mersenno, è d'avviso, che la vigesi-  
ma parte del Comma sia all'orecchio sensibilis-  
sima; oltracciò espongo loro il seguente speri-  
mento, facilissimo a ripetersi da qualunque me-  
diocre Violino: si ponga un dito qualunque, ben  
perpendicolarmente sopra una corda del Violino  
a piacere, e se ne ascolti attentamente il suo-  
no, che ne risulta: senza muoverlo poi dallo  
stesso sito, si pieghi soltanto un poco, o verso  
l'arco, o verso i pioli, nel primo caso si sen-  
tirà il suono sensibilmente crescere, e nel se-  
condo calare, benchè la piegatura del dito l'ab-  
bia fatto avanzare di una quantità infinitamente  
picciola, ed al certo molto minore della vigesi-  
ma parte di un Comma, sopra la qual cosa è da  
riflettere, che essendo il Comma l'ottantunesi-  
ma parte della lunghezza di tutta la corda, una  
tal parte, se si prende sopra la solita Scala, si  
ravviserà ben tosto esser divisibile in un' nume-  
ro di parti sensibili anche maggiore di quello  
viene opinato dal sovrastodato celebre auto-  
re, ed ognuna di tali parti, fare all'orecchio

una diversa distinguibilissima sensazione (a). Tav. II.

116 Prima di recar in campo le altre obiezioni, che potranno farsi alle riportate Tavole, sarà bene farvi sopra alcune riflessioni, che al valente Suonatore esser potranno sommamente utili, se ne saprà egli ben profittare. Si è veduto nella nota del §. 106., e vedremo meglio nella Parte Terza, e Quarta di quest' Opera, che in ogni tono la distanza tra la prima, e seconda del tono è di un tono, e di altro tono è la distanza tra la seconda, e la terza del tono, ma tali toni non sono affatti simili, il primo dicesi *tono maggiore*, ed il secondo *tono minore*, e la loro differenza è ciò che dicesi *Comma* (b); ora è chiaro, che queste differenze fan sì, che una stessa nota, rigorosamente parlando, deve intonarsi in un modo quando è seconda di tono, ed in altro quando è terza; ciò evidentemente osservasi nelle nostre Tavole, ove r. g. il C del cordone come seconda di tono (nella Tavola di B<sup>b</sup>), è segnato  $\frac{7}{27}$ , e quando è terza di tono (co-

---

(a) Chiunque ha inteso accordare un Organo, o ne ha fatta esperienza, si sarà facilmente avveduto, che qualora si debbono accordare due Canne in ottava, o in Unissono, arrivate che siano ad una differenza di un Semitono, infinita è quasi la gradazione de' suoni intermedi tra il semitono, ed il perfetto Unissono, o ottava, il che viene reso sensibilissimo dalle vibrazioni, che si fanno allora più, o meno veloci ma distinguibilissime.

(a) Il Comma, considerato l' eccesso del *tono maggiore* sopra il *tono minore*, e la nona parte di quello, e l'ottava di questo in quanto alla pratica, ma in teorica vi sono varie specie di Commi di cui avremo altrove a parlare.

Tav. II. me nella Tavola di A<sup>4</sup>) è segnato  $\frac{1}{4}$ ; il diva-  
 tio è dunque di un intero Comma, come vede-  
 si dal calcolo (a); eppure ogni Suonatore crede-  
 rà certamente di dover sempre porre il dito nel  
 sito istesso precisamente d-l cordone, per intona-  
 re un C basso Naturale in qualunque tono egli  
 sia, quando che per quanto abbiain detto in to-  
 no di B, deve esser d' un Comma più alterato,  
 e crescente, che nel tono di A, or chi non men-  
 te a queste piccol<sup>e</sup> differenze? Un altro esem-  
 pio ancora renderà la cosa più chiara, e paten-  
 te: l' F<sup>♯</sup> in tono di D come terza di tono è se-  
 gnato sopra la terza corda  $\frac{1}{4}$ ; e lo stesso F<sup>♯</sup>  
 in tono di E come seconda di tono è notato  
 $\frac{17}{8}$  son pure gli stessi F<sup>♯</sup>, che si fan per lo più  
 col secondo dito sopra la terza, eppure è della  
 più certa evid-nza, che distano fra di loro di  
 un Comma, come viene dal calcolo (a) dimo-  
 strato; converrà dunque in tono di D fare l'F<sup>♯</sup>  
 un po' più crescente, che in tono di E.

(a) Se dalla ragione 17.      10 del primò caso

X

Si tolga la ragione 17.      4      7 del secondo  
 ne nascerà la differenza 81.      80, ragione del Comma.

(b) Se dalla ragione 5.      4. che segna nelle tavole  
 la posizione di F<sup>♯</sup> in  
 tono di D

X

Si tolga      81.      64. che la indica in tono  
 di E.

Resterà      324.      320.  
 ovvero      81.      80. ragione del Comma;

117. Oh quì sì che sento già fare delle sonore risate da que' poco avveduti suonatori, che non avvezzi mai a riflettere su i veri principj dell'arte loro, tutto pongono in ridicolo ciò che è fuori del cerchio stretto delle loro limitate idee, e fuori della portata del corto loro intendimento. Ecco qual forte argomento contro di me sento già da costoro scagliarsi, credendo chiudermi la bocca ad ogni risposta con un fatto da essi creduto incontrastabile: se noi dessimo retta, diranno essi, a questi vostri Commi, a questi minimi intervalli, sarebbe il vero modo di non intonar mai, e siccome niuno prima di voi (a) ci ha mai detto, che l'intonazione sia da un tono all'altro variabile anche in quei suoni, che sono fissi, ed immobili; ed essendo tal cosa pressochè ignota anche a tanti peraltro valentissimi Professori, ne avverrebbe che nessun di loro avesse mai fin qui intonato, e per conseguenza secondo il vostro detto i Pugnani, i Lolli, i Giardini ec. altro non sarebbero, che una massa di stonatori, supposto che fossero a loro ignote queste vostre sottili speculazioni. Per quanto stringente a prima vista appaja quest'argomento, appunto perchè troppo prova, nulla prova. I sovralodati, e tanti altri virtuosi di eguale, ed anche di minor merito hanno intonato, ed intonano perfettamente, benchè

---

[c] Il Sig. Rousseau nell'eccellente suo dizionario di musica accenna alcune consimili osservazioni fatte da Mr. Serre (vedi Art. Diacritique) ma esse riguardano piuttosto l'armonia, che la melodia; che noi principalmente abbiamo qui presa di mira.

... , che non abbiano mai fatta osservazione alle piccole differenze di cui noi ora siamo a discorrere, ma che perciò? La lunga inveterata pratica di un esercitato Professore, ha in lui supplito perfettamente alle teoriche speculazioni, e fatto sì, che senza riflessione vadano le sue dita, con una quasi Matematica esattezza a premere le corde nei dovuti luoghi; onde ne risulti la più perfetta intonazione. Ciò non fa però che il Teorico non abbia dei sommi vantaggi sopra del semplice pratico; poichè oltre che quello conosce l'origine, e sa la certezza dell'esistenza di tali menomi intervalli; può abbreviare considerabilmente il tempo nell'acquistare una precisa intonazione: infatti 15, o 20 anni di studio il più assiduo, sono appena bastanti ad un pratico, per giungere ad un simil termine; la dove se la pratica è unita alla teorica, mediante le addotte osservazioni, si potrà un tal tempo considerabilmente abbreviare, il che sarà sempre un vantaggio vero, e reale. Né altri creda, che queste cose siano soltanto speculative; l'esperienza tuttogiorno c'istruisce, che si sentono spesso due eccellenti cantanti, due valentissimi suonatori, l'un dei quali ci desta soltanto meraviglia, mentre l'altro ci arriva al cuore, s'insinua nell'anima stessa, e ci penetra del più vivo piacere; d'onde mai sì notabile differenza in due soggetti egualmente da noi riputati eccellenti, e di prima sfera, se non da una precisione più, o meno grande di una perfetta intonazione centrale? Qual altra cosa ha mai la musica di più potente per operar i suoi incantesimi, che la vera distanza dei suoni, ed il lo-

ro preciso inalterabile rapporto? Egli è dunque incontrovertibile, che quei valenti uomini, che colla loro grand' arte giungono a segno di commovere dolcemente gli animi degli ascoltanti, sino a rendersene, dirò quasi padroni; ciò non potrebbero giammai operare senza impiegarvi la più scupolosa, e direi quasi matematica precisione d'intonazione, in che solo tutto il potere, e la forza della musica consiste (a)

118. Io sono infatti d'opinione, che non altronde cercar dobbiamo la cagione dei mirabili effetti, che dalla greca musica venivano operati se non dalla perfetta intonazione dei greci cantori, e suonatori, giacchè la lor musica era molto più della nostra in altre parti imperfetta non avendo essi, come vogliono i più dottimusurgisti, l'uso del contrappunto. Che infatti la loro intonazione fosse molto alla nostra superiore, lo dimostra chiaramente l'eseguir che essi facevano il genere enarmonico, che invano ora si tenterebbe introdurre presso i nostri migliori cantori (b), e forse anche presso i nostri suo-

[a] Quindi bene a ragione prorompe savamente il Sig. Mantredini [ Regole armoniche pag. 10. ] „ Vedano adunque i musici pratici quanto s'ingannino nel credere, che tutti i semitoni siano d'una distanza eguale; e quanto sia necessario il conoscere la giusta proporzione degli intervalli; mentre da ciò dipende tutto il merito dell'intonazione, tanto male eseguita a tempi nostri. „

[b] L'ha tentato ma inutilmente in questo secolo il, Sig. Giacomo Pertì celebre Maestro di S. Petronio di Bologna al dire del Ch. P. Giambattista Martini, nel suo saggio di contrappunto.

natori. Non deve dunque recar meraviglia, se con una sì precisa intonazione oprasser poi tanti prodigj, che pure ci vengono attestati da gravissimi Autori; e che forse male a proposito per favole, ed esagerazioni di enfatiche pene vengono dai moderni creduti.

118. Ma ecco una opposizione, che ci può venir fatta da persone di ben altro calibro; opposizione seria, e che merita tutta la riflessione, ed è il *temperamento*. 3o Operazione (dirò con *M. Rousseau dict. de Musique Art. Temperament.*) mediante la quale, per mezzo di una leggera alterazione negl' intervalli facendo svanire la differenza di due suoni vicini, si vengono essi a confondere in uno solo, che senza disgustar l'orecchio, forma i rispettivi intervalli dell' uno, e dell' altro. ovvero (con *M. Rameau: Generation Harmonique Cap VII.*) Il temperamento in musica consiste in una alterazione, o piuttosto in una modificazione necessaria agl' intervalli, perchè lo stesso suono armonico possa appartenere a diversi suoni fondamentali: o per spiegar mi più chiaramente, il temperamento è l'atto di alterar, o diminuire le giuste proporzioni degl' intervalli d-i suoni, acciò siano essi adattabili a qualunque caso, e possano egualmente servire a due vicini intervalli (a) Rispondo a questa obj-zione, che il temperamen-

---

[a] Non è v. e. che a forza di temperamento, che gli accordatori d' Organo, e di Cembalo fan sì, che un tasto nero serva di *Disis* al tasto bianco immediatamente inferiore, e di *Bmolle* a quello immediatamente al di sopra, quantunque questi esser dovrebbero due suoni realmente distinti.

to quanto necessario, ed indispensabile sopra gli stromenti d' accordatura fissa, e stabile come l' Organo, il Cembalo, l' Arpa, il Salterio ec. altrettanto è inutile, e pernicioso sopra gli stromenti d' arco, ed alla stessa voce umana (a). Infatti,, perchè voler guastare il dolce effetto della vera intonazione sopra degli stromenti atti per loro natura ad eseguire ogni più minuta intervallo? Che il temperamento non sia ammissibile sopra il Violino, ed altri stromenti d' arco ecco un' esperienza che lo comprova: che un buon intonatore accompagni un Cembalo, o Pian-forte bene accordato, in certi toni alquanto carichi d' accidenti come E B A<sup>b</sup> ec. si accorgerà ben tosto, che sarà egli costretto, per l' unione,, scostarsi dalla intonazione consueta, ed adattarsi alla imperfezione del Cembalo, o Pian-forte; or chi non vede, che il solo abuso ha potuto render soffribili questi stonatissimi stromenti, e che i cantanti, che su di essi imparano l' intonazione, son soggetti ad averla sempre al sommo equivoca? Nè altronde credo io rinvenir si possa la cagione del sentirsi così pochi cantanti a bene intonare, se non da tal perniciosissimo abuso, al quale poi se ne aggiunge un altro, ed è, che per lo più poi simili stromenti si tengono scordatissimi, anche quando devono servire ad insinuare ad una voce flessibile una buona intonazione: ed allora si not

---

(a) Ciò s' intenda almeno in quanto alla melodia, poichè in quanto all' armonia sarebbe forse impossibile l' evitare una qualche sorta di temperamento.

si tratta più di Commi, di Schismi (a) e d'altri minimi intervalli, ma di mezzi toni intieri; oh povera musica! oh poveri cantanti! Ma per non por la falce nell'altrui messe, torniamo al proposito nostro.

119. Se dunque il temperamento non è sul Violino ammissibile, o almeno è egli moltissimo più ristretto, che sopra gli stromenti di stabile accordatura, sento rispondermi: intonatemi voi dunque uno Schisma, un Comma: nè io, nè altri saremo certamente capaci di far sentire precisamente questi minimi intervalli; e facendolo, converrebbe imporre troppo per dire questo è uno Schisma, quest'è un Comma, in questa, o in quell'altra ragione; lungi dunque da simil ciarliereria, ci contenteremo di far osservare, che vi sono sopra il Violino degl'intervalli eseguibili, e sensibilissimi; che son molto minori di quelli che ci danno gli stromenti stabili. Che per esempio troviamo nel Violino notabilissima differenza tra il  $C^{\sharp}$ , ed il  $D^{\flat}$ , e tra molti altri suoni; che negli altri stromenti sono onninamente confusi, e ciò basta per convalidare la nostra tesi, senza prenderci il pensiero di decidere se tali differenze siano il Comma minore in ragione 2025. 2048. il maggiore in ragione 80. 81., (b), o il

---

(a) Lo Schisma è la metà di un Comma; e la sua ragione è irrazionale; poichè è come 80.  $\sqrt[3]{6480}$ .

(b) Il primo Comma è la differenza tra  $B^{\sharp}$  preso come quarta quinta di  $G^{\sharp}$ , e C naturale. Il secondo è la differenza tra il tono maggiore, ed il tono minore, e l'ultimo è l'eccesso di  $B^{\sharp}$  preso come duodecima quinta di C sopra lo stesso C naturale.

massimo Pittagorico in ragione 524288. 531441. che sarà sempre in pratica impossibile.

120 Per sempre più comprovare il nostro assunto, soggiungeremo ancora alcune esperienze facili a farsi, e che spanderanno gran lume in questa difficile materia (a) E' noto, che se sopra il Cembalo, ovvero Organo si cominciasse, v. g. dal tono di C, e modulando, e circolando di quinta in quinta si facessero dodici passate di tono, all'ultima si tornerebbe nel primo tono di C da cui si è partito. Ma nel Violino la cosa va ben altrimenti: cominciate v. g. a formare il tono di G, e dolcemente passate alla quinta D, ponendo sempre un Diesis alla quarta del tono C $\sharp$ , che diventerà settima del tono in cui s'entra (come spiegheremo a suo luogo); e da D passate col metodo istesso in A, e così di quinta in quinta; passerete per i toni E, B, F $\sharp$ , C $\sharp$ , G $\sharp$ : qui fermatevi, e toccate diligentemente sopra la terza corda la settima del tono, che sarà F $\sharp$ , che unirete poi col G naturale, e vuoto del cordone, e vi accorgerete facilmente della discordanza di questi due suoni, e sentirete quanto al F $\sharp$  manchi per arrivare al G naturale, che sopra gli stromenti stabili è lo stesso stessissimo suono. Seguitate poi a modulare, e circolare come prima di quinta in quinta, e passerete per i toni di G $\flat$ , D $\flat$ , A $\flat$ , E $\flat$ , B $\flat$ ,

---

[a] Queste esperienze sono delicatissime; nè si devono ripetere, che da valentissimi professori, a tutt'altri non riuscirebbero: se alcuno però si lagnarà che non gli siano riuscite a tenore del nostro risultato, si lagni solo della propria imperizia.

qual' ultimo non sarà certamente il tono di C, ma da questo differentissimo, come potrete facilmente riscontrare, toccando le vuote; ond' è che non rientrerete mai più nel tono G da cui siete partito, se non dopo un numero quasi infinito di modulazioni, e circolazioni; d' onde mai ciò, se non dal potersi dividere colle dita i più piccoli intervalli nelle loro minime parti, ciò che è assolutamente impraticabile su d' ogni altro stromento (se se ne eccettuino gli altri stromenti d' arco.) L'ultimo sperimento, che ancora addurremo è il seguente: se due buoni Professori muniti di ottimi stromenti, preludiando l'uno in tono di E<sup>b</sup> si assicuri di aver bene intonato l' E<sup>b</sup> medio, cioè il quarto dito sopra la seconda del primo portamento, ivi fissi fermamente, senza rimuoverlo, il dito, e cessi di preludiare; l'altra poi preludiando in tono di E si assicuri di aver bene intonato il D<sup>X</sup> settima del tono, ed ivi fissi il dito, tocchino poi assieme ognuno il proprio già stabilito suono, sentiranno allora quale orribile discordanza, e quale sensibilissima differenza passi tra l' E<sup>b</sup>, ed il D<sup>X</sup>, che pure è uno stesso tasto sopra gli stromenti stabili; s' arguisca quindi quanto sia difficile, e delicata l'intonazione degli stromenti d' arco.

121 Alcune altre riflessioni ci vengono dalle nostre Tavole fornite, che non sarà discaro a' curiosi, che noi lor presentiamo. Ecco alcuni paradossi verissimi, quanto strani. Ci dimostrano dunque fino a non poterne dubitare, che vi son de' casi che per aver il Violino bene accordato conviene scordarlo v. g. in tono di C la quinta D, A, dev' esser un po' calante, moti-

Vo' per cui in tal tono, la seconda corda deve calare alquanto dalla perfetta quinta di D per essere intonata. Lo stesso succede in tono di G tra la seconda, ed il cantino, dovendo questo calare un poco perchè in questo tono la quinta A E non è giusta, ma mancante, e queste differenze sono ancora di un Comma. Si vede quindi la necessità di dovere in molti luoghi coprire le corde vuote per avere una più esatta intonazione.

122 C' insegnano finalmente le nostre Tavole, che ogni tono ha una sola quinta al di sotto perfetta, cioè in ragione di  $\frac{3}{2}$ , e due al di sopra, di modo che non vi possono essere che tre quinte di seguito, che siano giuste, e perfette. Così in tono di E non avremo che le tre quinte giuste A E, E B, B F, l'altre son tutte imperfette. Se ne ricava da ciò, che il Violino non è mai perfettamente accordato in quinta, che nel tono di D, poichè allora le quinte al di sopra di D, cioè D A, A E, e quella al di sotto G D sono realmente perfettissime. Per la ragione istessa il Violoncello, e la Viola non si possono perfettamente accordare, che per il tono di G.

123 Osserveremo finalmente, che in alcuni toni si toccano delle quinte, che per esser intonate devono esser imperfette. Tali sono v. g. in tono di E le quinte C G in cui il G deve esser alquanto calante. In tono di C la quinta D A tra la seconda, ed il Cantino non dee esser giusta. In tono di E b la quinta F C non è perfetta, e tante altre che da se può vedere lo studioso. Se poi volessimo esaminare le terze, e le seste troveremmo molto maggiori differen-

Tav. II ze, ma il detto finora può esser più che bastante per fornire ad un industrioso lettore abbondevole materia di curiose, ed utili osservazioni (a),

124. Non convien però credere, che ad un principiante che comincia a far la prima volta la Scala, si possan fare intonare i suoni con tanta precisione, quanta vien segnata dai numeri delle nostre Tavole; stona egli gl' intieri mezzi toni, e come si vorrebbe poi pretendere una sì precisa intonazione, che dalla vera non differisse di un solo Comma? L' uso dunque delle Tavole ottimo sarà, per chi è in istato di far pruova di quanto finora si è a lungo spiegato, e per conto de' principianti potrà loro bastare il considerare tutte le quinte giuste, e graduare le loro cartoline molto più semplicemente, per il che fare ecco il metodo a cui potranno attenersi.

12. Dirimpetto alla lettera N a piè delle Tavole si troveran segnati de' numeri di mezzo tono in mezzo tono, quali sono i più semplici, ed alla grossolana intonazione di un principiante più adattati, ed ecco il modo di valersene. Si supponga, che il principiante voglia farsi una cartolina per il tono di G, che è il primo

---

[a] Se in questo articolo mi sarò reso forse non affatto chiarissimo, ed avrò ecceduto la capacità di alcuni Lettori, bisogna incolparne la difficoltà della materia che vi ho trattata; peraltro per intendere bene il tutto, conviene essere alquanto istruiti nel calcolo Musico Matematico i di cui primi elementi dovrebbe pur sapere chiunque esercita la musica, come già si è detto.

da cui deve cominciare; prenda dunque la *Tav. II.* tavola, o pianta disegnata contro la lettera G, ed osservi qual numero da piedi alle tavole nella fila N corrisponda per colonna al primo punto segnato nella tavola G sopra il cordone, e si troverà, che sotto al punto A nella fila N si è segnato  $\frac{1}{9}$ . Si farà dunque una Scala sopra di un cartone, come appunto già si è detto §. III. lunga quanto l'estensione della corda intiera, la cui nona parte darà la prima divisione per collocare il primo dito sopra il cordone. Al secondo punto B nella fila N, corrisponde  $\frac{2}{5}$ , e si prenderà la quinta parte della Scala, per aver la situazione del secondo dito. Al punto C corrisponde a piè delle tavole  $\frac{1}{4}$ , onde si prenderà la quarta parte, e nel modo stesso si graduerà la linea, che rappresenta la terza corda, perchè i suoi punti corrispondono nella Tavola G a quelli del cordone. Per conto della seconda corda, alla prima divisione B corrisponde nella fila N  $\frac{1}{9}$ , dunque in vece di  $\frac{2}{10}$  che è segnato nella Tavola G, ci serviranno della numeratura  $\frac{2}{9}$  dalla detta fila N dinotato. Al secondo punto E corrisponde in N  $\frac{5}{32}$ , e si prenderanno cinque trentaduesime parti della Scala per aver il sito del secondo dito, per quello del terzo si troverà in N  $\frac{1}{4}$ , e per il quarto  $\frac{1}{3}$ , e questa stessa numeratura servirà per il Cantino.

*Tav. II* Nel modo istesso si gradueranno le cartoline per le Scale di tutti gli altri toni, con servirsi in vece de' numeri delle Tavole, di quelli posti da piedi ad esse nella fila N osservando sempre di servirsi di que' numeri, che corrispondono per colonna a' punti posti nelle Tavole sopra le linee che rappresentano le corde del Violino.

126. Altro più non ci rimane da avvertire in proposito di queste Scale, se non che le distanze da noi co' numeri notate servono soltanto per il primo portamento, poichè le loro ottave acute non sarebbero certamente le stesse. Per comprendere la ragione di ciò, è necessario sapere, che l'intonazione va sempre restringendosi dal Capotasto verso il ponticello, ed ecco come: ogni corda sonora ha la sua ottava alla sua precisa metà, dimodochè dividendo con un compasso una corda in due parti eguali, il punto di divisione darà precisamente l'ottava della corda; ora se l'ultima di queste metà si divide ancora in mezzo, a tal nuova metà si avrà la seconda ottava della corda, e se l'intervallo che ancora rimane fino al ponticello si divide di nuovo in mezzo, si avrà la terza ottava, e così all'infinito, se all'infinito seguitar si potessero queste divisioni in modo bastantemente sensibile; ond'è chiaro, che gl'intervalli tra i sette suoni della prima ottava saranno doppi di quelli della seconda, quelli di questa doppi di quelli della terza, e così di mano in mano, e questa è la ragione, perchè l'intonazione va considerabilmente verso gli acuti stringendo.

127 Termineremo questo già lungo Articolo con un'osservazione d'importanza. Tutte le stonature sono pessime sovvertendo intieramente

l'ordine dell'armonia, e della melodia, ma però non tutte producono la stessa ingrata sensazione; la maggior scrupolosità dell'intonazione serbar si dee per le note caratteristiche del tono, cioè la prima, la terza, e la settima. Qualunque picciola stonatura sopra la prima del tono lo rende equivoco, e fa sì che non se ne possa prender un'idea abbastanza chiara e distinta. Stonandosi la terza la natura del tono resta indecisa fra il tono di terza maggiore, e di terza minore. La settima è poi quella nota che definisce, e stabilisce il tono, e quella per cui l'uno principalmente dall'altro differisce. Se si userà grande attenzione per bene intonar queste tre note, le altre stonature, purchè non siano smoderate, riesciranno meno insopportabili. Riguardo alla settima vi è un'osservazione di più da farsi, ed è che quando sale di grado all'ottava si deve far sempre un poco alterata e crescente acciò grata riesca, e soddisfacente all'orecchio, del che è molto difficile il render ragione, poichè la sua distanza in Teorica dall'ottava è di un semitono maggiore.

## ARTICOLO VIII.

### *Dell'Eguaglianza.*

128. **E**cco una materia della più alta importanza, e che vien purtroppo dal volgo de' Professori quasi affatto negletta, quando è certissimo, che non si potrà mai dar piacere agli ascoltanti, se prima non si saran tolte alcune naturali imperfezioni che nel Violino ravvisansi. Una di queste appunto, è la sua disegualian-

za nella forza, e nella qualità de' suoni. Abbiamo veduto § 37, che essendo tutte le corde della stessa lunghezza, e dovendo avere uno stesso grado di tensione, acciò la voce esca di egual forza, devono necessariamente variare nella grossezza, acciò formino fra di loro la necessaria accordatura di quinta. Nel passare dunque da una corda all'altra, non si può fare a meno, che un delicato orecchio non senta una certa ineguaglianza di voce, dalla differenza delle grossezze delle corde cagionata, che non lascia di dispiacere; ma essendo per la natura stessa dell'istromento ciò inevitabile, deve almeno il saggio Suonatore modificarla al possibile, ed a questo fine appunto son dirette le regole seguenti, che diremo regole di eguaglianza. Si comprenderanno sotto questo nome, non solamente tutte le regole tendenti a modificare l'ineguaglianza, che si sente passando da una ad un'altra corda, ma ancora quella che naturalmente passa fra le corde vuote, e le coperte (a). La seguente è la principale, e tutte le

---

[a] Mr. Rousseau è a mio credere il solo Scrittore, che abbia notata la diseguaglianza che vi è tra le corde vuote, e le coperte, [vedi *Diction: de Musique Art. vide*, ove così si esprime], Il suono delle corde vuote, è non solamente più grave, ma più risonante, e più pieno, che quando vi si posa qualche dito, ciò che deriva dalla mollezza del dito, che impedisce, ed interrecetta il giuoco delle vibrazioni. Questa differenza fa sì, che i buoni suonatori di Violino scanzano le corde vuote per togliere questa ineguaglianza nella qualità dei suoni, che produce un cattivo effetto, quand'essa non è distribuita a proposito. Questo modo di eseguire esige

altre riguardar si possono come Corollari<sup>135</sup> di questa.

## REGOLA I.

129. Ne' passi d'espressione si osserverà di mutar corda meno che sia possibile, non facendo in 4. corde ciò, che si può fare in 3., non in 3. ciò che si può fare in 2., nè in 2. ciò che può farsi in una.

### *Dimostrazione.*

Questo precetto, che è il fondamento dell'eguaglianza, nasce naturalmente dalla sua stessa definizione, e dall'uso a cui le sue regole son destinate essendo evidente, che meno passaggi si faran da una corda all'altra, minore sempre ne nascerà l'ineguaglianza della voce. Ma siccome gli esempi in materia di pratica molto più giovano, che le più chiare spiegazioni, a questi al solito ricorremo, per farci meglio intendere; spiacemi soltanto, che di questa regola tante, e sì varie sono le combinazioni, e sì complicate le applicazioni, che possibile non è in un'Opera come questa l'abbracciarle tutte; mi contenterò dunque di far osservare, che ella si estende a tutti i portamenti, anzi è la base, o sia la Chiave dell'arte de' portamenti; di cui avrò nel seguente Articolo a parlare, e

---

delle posizioni ricercate, che aumentano la difficoltà del suonare, ma quando vi si è formato l'abito si diventa veramente padrone dell'istromento, e neitoni più difficili l'esecuzione si fa come ne' più facili. „

Tav. II Chi saprà bene intenderla, ed applicarla; non andrà mai in questi erratò; si deve però intanto notare, che in generale questa, e tutte le altre regole di eguaglianza, hanno per lo più soltanto luogo ne' passi di qualche espressione, e negli Adagi, ove tutto è sensibile; che ne' passi di forza, e di chiasso non son sempre osservabili, anzi produce talvolta la stessa diseguaglianza il suo effetto, che dobbiamo talora appostatamente cercare.

130. Due soli saran gli esempi, che qui dell'eguaglianza si recheranno, da cui se ne rileverà il suo mirabile effetto. Il primo che farà vedere non doversi fare in due corde ciò che si può fare in una, è tratto da un mio concerto in C (e si può vedere Esempio 5). I numeri posti al di sopra indicano le dita, e le Cifre Romane poste al di sotto, indicano i portamenti, su di che si vedrà l'Articolo seguente: il secondo esempio è un Minuetto interposto in un Rondò (vedi Esempio 6) di altro mio Concerto in D, quale deve eseguirsi su di una sola corda, vale a dire sopra il cordone: la singolarità di quest'esempio, fa sì ch'io lo preferisca ad altri; persuaso che sarà egli grato a' curiosi, non meno per comprender quasi tutte le regole d'eguaglianza, e de' portamenti, ma anche per la singolarità di un Arpeggio che gli viene in seguito, di cui avrò in appresso a parlare (a).

---

(1) Vedi più sotto Art. XLV.

## R È G O L A II:

131. Tutte le volte che le corde vuote (a) salgono di grado, devono far vuote, e non coperte, in caso però che la mano trovisi nel primo portamento.

*Dimostrazione.*

Dovendosi dalle corde basse passare alle acute, è chiaro, che si uniranno più facilmente qualora il passaggio si faccia per mezzo di una corda vuota, che vada a poco a poco preparando l'orecchio a tollerare la mutazione di corda verso l'acuto, giacchè la vuota in tal caso più s'accosta alla natura delle voci acute, che delle voci gravi (vedi Es. 7)

## R È G O L A III.

132. Se all'opposto le corde vuote scendono di grado, si devono sempre fare coperte, o sia col quarto dito, se si stia nel primo portamento.

*Dimostrazione.*

Per la ragione contraria della Dimostrazione precedente, è chiaro, che se nello scendere si passerà da una corda vuota ad una coperta, si avrà una massima indeguaglianza; che in

---

[a] Intendiamo in questa, e nelle seguenti regole per corde vuote le note G D A E che sono i nomi delle quattro corde del Violino.

Tav. II altro modo non si potrà evitare, che facendo la vuota col 4 dito, o altrimenti coperta, perchè questa voce allora molto più unirà colle coide basse, che se fosse vuota (vedi Es. 8.)

#### CONSEGUENZA.

133. Le appoggiature discendenti si faranno dunque sempre coperte, benchè dovesse per appoggiatura servire una corda vuota.

#### REGOLA IV.

134. Qualora le corde vuote vanno di salto, si casi sono due, o si fanno sciolte, o legate. Nel primo caso è *ad libitum* il farle, o vuote, o coperte, se alcun'altra estranea cagione non ne determini la scelta; nel secondo nascono ancora due altre combinazioni, o si devono legare con una nota più acuta, o con una più bassa; nel primo caso si faranno vuote, e nel secondo coperte.

#### Dimostrazione.

Se le vuote vanno di salto, e debbonsi fare sciolte, lo staccar dell'arco produce già da se una certa ineguaglianza, che copre quella delle corde, o per meglio dire il piccolo intervallo, che passa tra una, e l'altra arcata, fa sì, che meno sensibile si renda l'ineguaglianza nel passaggio da una all'altra corda, ma se debbonsi legare, allora bisogna farle vuote se si legano con note più acute (per §. 131), e coperte se si legano con note più basse (per §. 132. Es. 61. Tav. I.)

## R E G O L A V.

135 Quando una vuota, che scenda, o salga di grado è replicata due volte di seguito, se sale si farà la prima coperta, e la seconda vuota, e se scende all'opposto si farà la prima vuota, e la seconda coperta.

*Dimostrazione.*

E' per se bastantemente chiaro, che in tal modo facendo resterà il tutto molto più unito, che se si facesse altrimenti, mentre cadendo la mutazione della corda nel tempo della ripetizione della vuota, l'orecchia dalla perfezione dell'Unissono ingannato, non si avvede dell'ineguaglianza (Es. 9. Tav. II.) Lo stesso accaderebbe, se una delle note simili fosse un' Appoggiatura.

## R E G O L A VI.

136. Quando due corde vuote si trovano vicine, colla sola interposizione di una, o due note di breve durata, è allora meglio farle tutte due ad un modo, vale a dire, o tutte due coperte, o tutte e due vuote, secondo che la Cantilena presa in sostanza scenderà, ovvero salirà, e ciò benchè per le addotte regole si dovesse fare altrimenti.

*Dimostrazione.*

Riesce duro, e dispiacevole all'orecchio il sentire lo stesso suono ripetuto con sì picciolo intervallo in due differenti maniere, onde è sempre meglio in tali casi far le due note, o real-

mente vuote, ovvero coperte. Pare che questa ragione si opponga a quella della precedente regola, ma non è così, se si rifletta, che qualora due suoni si succedono immediatamente, la perfezione dell' Unissono toglie la cattiva sensazione dell' ineguaglianza, che non resta, che sempre più rilevata, quando qualche altro suono vi si frappone, come se ne può fare l'esperienza, ripetendo più volte i seguenti, e già citati Esempi (Es. 62. Tav. II). I due A di questo Esempio si possono fare amendue vuoti, ed amendue coperti gli E, o viceversa i due A coperti, e gli E vuoti; benchè si contravenga apparentemente alle già stabilite regole...

## R E G O L A VII.

137. Negli Andamenti (a) si devono fare tutte le repliche colle stesse dita, e colla stessa mutazione di corde, che si è fatta la prima, ovvero fare la prima, e le altre in quel modo, che le circostanze possono talvolta forzare a fare alcuna delle repliche, cosicchè tutte vengano eguali.

---

[a] Dicesi Andamento, quando uno stesso passo è più volte replicato, ma in diverse corde, ciò si può fare salendo, e scendendo, onde vi sono due specie di Andamenti [Es. 17. Tav. II.] ciascheduna delle quali si può suddividere in due altre, cioè Andamento di grado, come quelli dell'esempio; e andamenti di salto, che è quando il secondo membro dell' Andamento in vece di essere un tono più alto, o più basso del primo è una terza, od una quarta più alto, o più basso.

Per esser l'Andamento sensibile, è chiaro, che tutte le sue parti devono fare all'orecchio la stessa sensazione, ciò che ottenere non si può, senza che queste eseguite siano precisamente nel modo istesso, e colla stessa eguaglianza, altrimenti facendo, l'andamento diviene sfigurato, ed appena riconoscibile: ma ricorriamo al solito agli Esempi (Es. 10.) ecco un Andamento composto di due battute per ogni parte, o membro; siccome il primo di tali membri cade naturalmente nel primo portamento, e tutto per conseguenza su di una sola corda, sarebbe un errore contro l'eguaglianza, il fare il secondo membro nello stesso portamento, perchè dove il primo resta tutto su di una corda, il secondo si troverebbe diviso in due; lo stesso dicasi del terzo membro; all'opposto è evidente, che facendo il secondo membro in secondo portamento, ed il terzo in terzo, tutto resterà su di una corda, è sempre precisamente colle stesse dita. Ma ecco un esempio opposto (Es. 11.). La prima battuta di questo esempio essendo tutta in due corde, indica, che tutti gli altri membri dell'Andamento si debban fare parimenti in due corde, ond'è che sarebbe errore il far la seconda battuta nel primo portamento, per la ragione, che il passo verrebbe allora su di una corda sola, e non simile al primo membro, e però prendendo i portamenti come segnati trovansi nell'Esempio, tutto il passo intiero verrà in due corde, e saranno eseguite le leggi degli andamenti. Ciò forma un'eccezione della regola.

Tav. II e deve seguirsi questo metodo per gli andamenti in due, ed in tre corde. Un altro consimile elegante esempio vedesi al num 12. da farsi sempre in due corde, e che può servir di esercizio allo studioso.

## R E G O L A VIII.

138 Non si trillano mai le corde vuote; ma in caso che una vuota abbia trillo, si farà coperta.

### *Dimostrazione.*

La disegnananza, che nascerebbe nel trillare una corda vuota, è troppo patente; nè abbisogna di dimostrazione, poichè se egli è errore il fare un' appoggiatura semplice con una corda vuota (S. 33), tanto più lo sarà il fare un trillo, che non è che un' iterata appoggiatura; si deve dunque proibire il trillare una corda vuota con una coperta, ovvero una coperta con una vuota (Es. 13). I due primi trilli sopra l' A, ed E si faranno col terzo dito in terzo portamento, e l' ultimo sopra il D. si potrà fare nel primo portamento col quarto dito, e così si osserverà la regola.

## R E G O L A IX.

139 Quando le corde vuote hanno un Diesis, si possono fare, nel primo portamento, in due modi diversi; o col primo dito addietro, ovvero col quarto dito sopra la corda immediatamente

al di sotto (a). Ciò non è però *ad libitum* del Tav. II Suonatore, ma se la vuota col Diesis scenderà di grado, o di salto si farà col quarto dito, e se salirà di grado, o di salto si farà col primo.

### *Dimostrazione.*

La Dimostrazione è la stessa di quella della Regola I., giacchè così, o si eviterà una mutazione di corda, ovvero almeno si otterrà il fine principale dell'eguaglianza, di unire cioè al possibile la nota diesata, o colle corde acute facendola col primo dito, o colle corde basse facendola col quarto (Es. 14) si noterà in questo esempio, che il D $\sharp$  della prima battuta, e l'A della terza perchè salgono si faran col primo dito. L'A $\sharp$  della quarta battuta si farà col quarto perchè scende, come ancora il D $\sharp$  dell'antipenultima battuta, ma il D $\sharp$  della penultima si farà anch'esso col quarto dito per evitare la diseguaglianza nel sentire ripetuti così da vicino due suoni simili in differente modo, onde militano le stesse ragioni del §. 136.

## R E G O L A X.

140. Qualora uno stesso passo trovasi in una Composizione più volte replicato benchè in di-

---

(a) Le due parole *sotto* e *sopra* si devono intendere secondo il senso tecnico dell'arte: *sotto* valendo dire verso la parte dei suoni gravi, o bassi, e *sopra*, verso gli acuti.

verse corde, o in diverso tono, ciò si deve col l'occhio prevenire, e cercar quindi un portamento, onde il detto passo riesca sempre in tutte le sue repliche della stessa eguaglianze; e colla stessa mutazione di corde, \

### *Dimostrazione.*

Dovendo un passo ogni volta, che si replica chiaramente riconoscersi per quello che è, sarà necessario, che ogni volta sia fatto colla stessa eguaglianza, espressione, ed arcia, altrimenti non produrrebbe più lo stesso effetto, come per la composizione, necessariamente richiedesi. Sia v. g. questo passo in una composizione tre volte replicato (vedi Tav. II. Es. 15 la prima in tono di C, la seconda in F, la terza in G. La prima replica, secondo ciò che si dirà nell'Articolo seguente, si deve indispensabilmente fare nel secondo portamento; dunque per le due altre repliche, converrà scegliere un portamento tale, che il passo riesca colla stessa stessissima mutazione di corde, e, se si può, che la mutazione di corda si faccia nello stesso sito. Se però si farà la seconda replica nel secondo portamento, si troverà il passo nelle stesse stessissime circostanze della prima replica, e se si farà la terza nel terzo portamento, si farà ancora colle stesse dita, e colle stesse mutazioni di corde, come si erano fatte le altre due. Non si deve mai trascurare questa regola, se non nel caso d'indispensabile necessità, e senza, che altra più forte ragione non obblighi a fare il contrario.

141. L'applicazione di questa regola ha infi-

nti usi. Porta la condotta di un pezzo di Mu- *Tav.*  
 sica, che necessariamente si debban più volte *11.*  
 replicare, ed in varj toni certi passi; special-  
 mente nella Musica istromentale, in cui per lo  
 più si chiude la prima parte co' passi stessi,  
 che servono per chiudere la seconda; in tal ca-  
 so conviene sempre fare simili passi colla stessa  
 eguaglianza, e se si può colle stesse dita, ben-  
 ché ciò alle volte apporti non piccola difficoltà,  
 ma si deve preferire l'effetto al proprio comodo.  
 Ancora un altro esempio diluciderà meglio il  
 nostro insegnamento (Es 16). La prima repli-  
 ca si fa in quarto portamento; dunque così an-  
 cora la seconda; e sarebbe errore d'ineguaglian-  
 za il farla altrimenti, come sarebbe in primo,  
 secondo, o terzo, benché così riuscirebbe più  
 comoda; poichè non sarebbe più analoga alla  
 prima. Merita questa regola molto più di at-  
 tenzione; di quello, comunemente metter ci si  
 soglia; ma essendo i casi innumerabili, tocche-  
 rà al prudente Maestro farli avvertire all'atten-  
 to Scolaro, che gran pratica dovrà fare per  
 acquistare una perfetta eguaglianza, ciò che so-  
 lo basta per distinguersi, e molto al di sopra  
 elevarsi della turba de' volgari Suonatori.

## ARTICOLO IX.

*De' Portamenti, o Posizioni di mano.*

142. **L'**arte delle posizioni è inseparabile  
 da quella dell'eguaglianza; l'una serve di scor-  
 ta, e dà lume all'altra. Non si può giungere  
 al possesso di una perfetta eguaglianza, se per  
*Tam. I.* *K*

lomeno non si conosce tutta la tastatura dell'istromento, vale a dire se non si hanno in pronto tutte le varie posizioni di mano; nè si possono mai trovare le posizioni giuste, se non si ha di mira l'eguaglianza; essendo pochi quei passi, che non si possano fare quasi in ogni portamento; ma sta al prudente Sinenatore scegliere fra tutti, quello che fa più al proprio caso secondo le varie circostanze che quasi sempre vengono dall'eguaglianza determinate. 12.

143. Dicesi dunque Posizione, o Portamento, il portare che si fa la mano in su, e in giù per varj. punti del manico dell'istromento. Il primo portamento è quello, ove ordinariamente si pone la mano da capo al manico: comincia egli da G grave vuoto del cordone, e procede fino al B acuto col quarto dito sopra il Cantino.

144. Il secondo portamento (che dicesi ancora mezzo manico) si fa trasportando la mano un grado più in su verso gli acuti; e dicesi ancora portamento di C, perchè il quarto dito sopra il cantino produce un C acuto, e si estende da B grave sopra il cordone, fino al detto C acuto. Il terzo portamento è ancora un grado più alto del secondo, ed ha il suo principio da C basso, fino al D acuto, onde dicesi anche portamento di D; il quarto portamento dicesi di E perchè la sua nota più acuta è un E, e così proseguendo grado per grado; si trasporta la mano fino al fine della tastiera (a), ciò che in

---

[a] Quanto alle note che escono fuori della tastiera si devono assolutamente evitare, essendo piuttosto fischii sciacevoli, che note, a riserva di alcune voci armoniche, delle quali è bene servirsi, qualora si abbiano a fare tali note sopracutissime.

tutto da undici Portamenti, de' quali tutti noi diamo le Scale (vedi Es. 1. Tav. III.)

145. L'intelligenza di questa Tavola è bastantemente chiara: contiene in essa dieci righe; che le Scale di tutti i portamenti cominciando dal secondo, giacchè quella del primo l'abbiamo già data Articolo VI. §. 95. Da capo ad ogni riga, è segnato in Cifra Romana il numero corrispondente ad ogni portamento, ma siccome nel familiare discorso il servirsi de' numeri per denominare i portamenti; arreca della confusione, specialmente in quelli un poco avanzati, come il settimo; o ottavo, così per maggior chiarezza sarà sempre meglio denominarli dall'ultima nota più acuta del Cantino, ond'è che il secondo portamento si chiamerà portamento di C, il terzo di D, il quarto di E, come vedesi indicato dalle lettere poste in fine ad ogni Scala. La prima casella poi di ognuna di esse appartiene al cordone, la seconda alla terza corda, la terza alla seconda, e la quarta al Cantino. Nella quinta poi vedonsi le corde estreme, che l'estensione formano di ogni portamento. Sotto l'ultima riga veggorsi segnati i numeri denotanti le dita, quali numeri devono intendersi per tutte le linee superiori colonna per colonna; per far poi chiaramente conoscer a primo colpo d'occhio le note acute, che hanno molti tagli, vi sono apposte nell'ultima riga le lettere che ciò indicano; ed ecco quanto basta per l'intelligenza di questa Tavola: ora ne additeremo l'uso.

146 Dovrà dunque il principiante molto esercitarsi in queste Scale; dopo di che potrà pas-

Tav. sare' alle corrispondenti Lezioncine, che a bella  
III. posta si danno ( Tav. III. Es. 2, 3, 4, 5, 6, 7 ) per  
esercizio de' portamenti II. III. IV. V. VI., e VII.  
quanto agli altri a quest' ultimo superiori l'abbiam  
creduto inutile, poichè chi sarà bene in posses-  
so di questi primi, con poco studio, ed eserci-  
zio potrà progredire fino agli acutissimi, dopo  
le regole che ora andiamo a spiegarè.

147. Due sono le difficoltà che s'incontrano  
intorno a' portamenti, cioè il modo di passare  
da uno ad un altro, e quello di scoprire il por-  
tamento ad un dato passo più conveniente.

148. Nel passare da un portamento ad un al-  
tro due sono le cose da aver si di mira: la mag-  
gior sicurezza dell'intonazione; ed il comodo  
della mano. Per ottener l'una, e l'altra, si  
osserverà che è meglio, e più sicuro prender i  
portamenti col primo dito, che con altri; dopo  
il primo si deve preferir il secondo, quindi il  
terzo, e per ultimo il quarto che è il più in-  
certo; con tali avvertenze si gode di un altro  
vantaggio, ed è, che prendendo un portamento  
col primo dito ci troviamo ancora padroni di tre  
dita libere, prendendolo col secondo non abbia-  
mo che due dita libere, e col terzo vi resta un  
solo dito libero, ed è chiaro che l'aver molte  
dita libere, e pronte ad ogni bisogno, non è un  
dispregevole vantaggio, dovendosi sempre procu-  
rare, che le dita avanzino piuttosto che manca-  
re. Riguardo dunque al passare da un porta-  
mento ad un altro, si osserverà sempre inviola-  
bilmente la seguente generale

## R E G O L A I.

149. Nel passare da un portamento all'altro, si farà sempre colla mano il minor moto, il minor salto possibile, se altra ragione non costringa a far altrimenti.

*Dimostrazione.*

Essendo lo scopo principale nel prendere i portamenti la facilità dell'intonazione, ed il maggior comodo della mano (§. prec.), è chiaro, che l'una, e l'altro si otterrà facendo sì, che la mano faccia il minor movimento possibile.

## R E G O L A II.

150. Non si deve mutar portamento per una nota sola; purchè la cosa sia praticabile.

*Dimostrazione.*

Tende questa regola al maggior comodo della mano. Infatti perchè muovere la mano per una sola nota, quando se ne possa fare a meno? in tal caso si sforzerà un dito: non adduciamo esempio di questa regola, perchè ne dovremo di nuovo parlare nell'articolo seguente.

## R E G O L A III.

151. Nel prendere un portamento di salto, e che sia un poco azzardoso, si procurerà di muovere la mano nel tempo di una pausa, di una corda vuota, ovvero dove le note formano il maggior salto, e la mano il minore possibile.

### *Dimostrazione.*

Nel tempo di una pausa è evidente, che la mano ha tutto il tempo di prendere con sicurezza, e fissarsi nella dovuta posizione; lo stesso accaderà nel tempo, che l'arco tocca una corda vuota, che rispetto alla mano si può riguardare, come una pausa, giacchè effettivamente è allora la mano in ozio. Il terzo caso poi è facile dimostrarsi, se si rifletta, che dove le note fanno un gran salto la disuguaglianza è maggiore; onde allora la gran disparità de' suoni fa sì, che l'orecchio non s'avvegga del moto della mano; saranno anche quì inutili gli esempi, essendo ciò chiarissimo.

### R E G O L A IV.

152, Nell'atto, che si muove la mano, si deve ciò fare con gran rapidità, e violenza acciò meno sensibile diventi la sua mutazione, e la strisciatura sopra le corde.

### *Dimostrazione.*

Siccome nel muoversi che fa la mano per passare da uno ad un altro portamento, spesso le dita strisciano sopra le corde, e passano per conseguenza su tutti i suoni intermedj, l'arco che scorre allora sopra le corde, non lascierebbe di far sentire tutti tali suoni, se la mano non si movesse con gran prestezza, e ciò farebbe un pessimo effetto, onde ec.

## R E G O L A V.

153. A misura, che si porta la mano negli acuti, si deve levare il pollice dal suo ordinario sito, e fargli descrivere una porzione di spirale (a) facendolo passare sotto il manico stesso: anzi qualora si vada negli acutissimi, bisogna infallibilmente levare affatto il pollice da sotto il manico, e portarlo sopra la fascia istessa dell'istromento, tenendo allora questo col mento più forte dell'usato, acciò perdendo il contrasto della mano, non vada a rischio di cadere, come facilmente potrebbe succedere, non senza risa de' circostanti,

*Dimostrazione.*

E' appena credibile, quanto questo metodo faciliti l'agilità della mano, e l'intonazione ne' portamenti acuti, e la ragione la vedrà ocularmente chiunque ad osservar si ponga in quale stato di scompostezza, ed in qual forzata attitudine si trovi la mano da chi, tenendola negli acuti vuol pure ostinarsi a tener il pollice dietro il manico del Violino: è facilissimo il rilevare quale mostruoso squarcio di mano per ciò convenga fare, anche a chi l'abbia lunghissima; e snella; laddove facendo come abbiamo nella regola insegnato, la mano domina con più libertà le corde, onde viene molto ad agevolarsi l'intonazione, e qualunque estensione di

---

(a) La spirale è una linea fatta a Chiocciola, o sia a vite.

*Tav.* mano possa occorrere; nè avvii a temere, come  
*II.* alcuni falsamente credono; che possa il Violino  
 cadere, purchè si usi l'avvertenza di stringerlo  
 col mento alquanto più dell'usato.

Queste sono le regole generali da osservarsi  
 senz'eccezione, veniamo ora a casi particolari.  
 Una Cantilena da eseguirsi in più portamenti;  
 può ammettere quattro casi diversi, 1. ella sa-  
 lirà di grado, 2. scenderà di grado, 3. salirà di  
 salto, 4. scenderà di salto. Per questi quattro  
 casi si osserveranno le regole seguenti.

## R E G O L A VI.

154 Quando la mano trovasi in un portamen-  
 to acuto, e la Cantilena discende, procedendo  
 dagli acuti verso i bassi, si possono dare tre ca-  
 si: 1. o la Cantilena non oltrepassa i limiti del  
 portamento, in cui già trovasi la mano, ed al-  
 lora senza muoverla, si farà tutto in un sol  
 portamento. (Es. 18. *Tav. II.*) 2. o la Cantile-  
 na passa sotto i limiti del portamento, di una  
 sola nota di grado, (e talvolta ancora di un sal-  
 to di terza) ed allora senza muovere la mano;  
 basterà tirare addietro il primo dito per fare la  
 data nota fuori di portamento (Es. 19) 3. o fi-  
 nalmente la cantilena discende di grado molto, o  
 poco fuori del già preso portamento, ed allora  
 si farà tutto ciò che è fattibile nel già sta-  
 bilito portamento; ed il resto col discender la  
 mano, serbando (quando la cantilena formi una  
 scaletta discendente) colle dita quest'ordine 2.  
 1. 2. 1. 2. 1. ec., cioè prima il secondo poi il  
 primo, e così sempre. (Es. 8. *Tav. III.*)

Nel primo caso è chiaro, che sarebbe superfluo l'andar altrove mendicando quelle note che già si avessero sotto la mano, e la di cui intonazione è sempre più sicura in un già preso portamento, che in un altro. Nel secondo caso milita ancora la stessa ragione, perchè se si può col picciol moto di un solo dito ottenere l'intento, perchè muovere tutta la mano? Quanto al terzo caso, la ragione ne è egualmente chiara, poichè dovendosi far sempre colla mano il minor salto possibile, tale è quello di terza, come è evidente: ma nel caso che discendendo si adoprinò le due prime dita coll'ordine nel citato esempio segnato, cioè il secondo, e poi il primo, indi di nuovo il secondo, ed il primo, e così sempre seguitando, in tal caso, dico, la mano fa appunto il minor salto possibile, cioè quello di terza, dunque ec.

### R E G O L A III.

155. Se stando la mano nel primo portamento la cantilena salisce verso gli acuti, conviene allora servirsi delle due prime dita coll'ordine 1. 2., 1. 2. ec.; ma si potrà in fine risparmiare una mossa di mano con servirsi di tutte le dita 1. 2. 3. 4. (Es. 9.)

### *Dimostrazione.*

La dimostrazione, è la stessa del caso III. della Regola precedente, perchè praticando colle dita l'ordine nella Regola, accennato, fa la man-

Tav. no il minor salto possibile, e però l'intonazione ne è più sicura. Negli acutissimi però si può, anzi è meglio fare col terzo, e quarto dito le ultime note, ancorchè fossero due, o tre di seguito, perchè essendo ivi l'intonazione strettissima non vi è luogo per le dita qualora si mettessero col loro ordine naturale. Però negli acutissimi giova più il terzo dito che il quarto per esser quello più lungo.

## O S S E R V A Z I O N I.

156. Questa, che dicesi la *Regola delle Scalette* ha un'estensione così generale, e di tanto uso, che s'applica non solamente alle semplici Scalette, ma ancora alle Scalette composte; che sono que' passi, o andamenti che vanno di grado salendo, sebbene non vadano sempre di grado ascendendo le note da cui son essi composti. Ma eccone per maggior chiarezza varj esempj (vedi Es. 10. 11. 12 Tav. III. e Tav. IV. Es. 1. 2.) Questi passi possono all'industre Suonatore di norma servire, per rinvenire i più facili, e sicuri portamenti di tante altre combinazioni, che dar si possono analoghe a queste, benchè fossero ancora più complicate.

## R E G O L A VIII.

157. Se trovandosi la mano negli acuti, si dovrà eseguire una cantilena che scenda di salto, o tali salti si faranno senza muover la mano, o se ciò non trovisi praticabile, si farà colla mano il minor salto possibile, uniformandosi; per quanto si può, alla regola delle Scalette discendenti (S. 154.) (Es. 3.)

Se si potrà fare a meno di mutar il portamento, è evidente, che si risparmierà un inutile rischio; in caso diverso si sceglierà il minor salto, come già si è avvisato nelle trascorse dimostrazioni. Quanto all' esempio di sopra addotto, la distribuzione de' portamenti, che vi si trova notata è quella appunto, che fa fare alla mano i minori possibili salti.

## R. E G O L A IX.

158 Quando i portamenti ascendono di salto si farà in modo colla mano, che questo sia il minor possibile. Inoltre se la cantilena formerà andamento, si prenderanno tutti i portamenti colle stesse dita, con cui fu preso il primo membro dell' Andamento.

### *Dimostrazione.*

La dimostrazione è la stessa di quella delle passate Regole: del resto è certo, che facendo la mano sempre uno stesso salto, ciò le riuscirà più comodo, e facile, che il fare ad ogni mossa un salto diverso, oltre di che la seconda parte della nostra Regola è appoggiata alle regole dell' Fgnaglianza. ( Es. 4. 5. 6. 7. ). Vedi Articolo precedente.

159. Fin qui intorno al modo di passare da uno ad un altro portamento. Veniamo ora alle Regole, che possono recar lume intorno al modo di trovare i portamenti di una data cantilena.

## REGOLA X.

153. Per trovare il portamento di un qualunque passo, fa d' uopo prima di ogni altra cosa cercarne i limiti; cercare cioè, quali siano le note estreme tanto verso gli acuti, che verso i bassi, dalle quali subito si dedurrà qual sia il portamento allo stesso passo più conveniente, e osservar si vogliano i limiti, o sia l'estensione de' portamenti, che nelle nostre Tavole abbiamo notati (vedi Es. 1. Tav. III.)

## SPIEGAZIONE.

Sia il passo / segnato nell' Esempio 8 Tav. IV.) di cui cerchiamo il portamento: noteremo a bella prima, che la nota più acuta di esso è *a* acutissimo; e la più bassa *G* medio: però dobbiam cercare nelle Tavole de' portamenti, quale sia quello a cui si appartenga l'estensione, *G, a*, e si troverà esser il VII. Dunque questo sarà il vero portamento del passo proposto. Questa regola, non abbisogna di dimostrazione, ed è generale per tutti que' passi, che hanno tutta intiera l'estensione del portamento.

## REGOLA XI.

160. Accade per lo più, che i portamenti siano imperfetti, vale a dire, che il passo di cui si cerca il portamento non abbia l'intiera estensione dagli acuti fino a' bassi, e che manchi dalla parte di questî; allora la regola sarà questa: se la nota più acuta del passo proposto è posta di grado, o da una parte, o dall'altra,

allora tal nota sarà quasi sempre la più acuta, *Tav.*  
 del portamento, ma se è posta di salto, non *IV*,  
 sarà sempre tale potendo esser forzata, ed in tal  
 caso il portamento sarà quello situato un grado  
 più addietro: (vedansi gli esempj di ambi i ca-  
 si Es. 9. 10.)

#### SPIEGAZIONE.

Nell' Esempio num. 9. osservo, che la nota più acuta è G, ora questa nelle Tavole è la corda più acuta del portamento VI. dunque questo sarà il portamento del dato esempio, e tanto più, che il detto G viene di grado seguito da un F. Nell' Esempio poi num. 10. osservo, che la nota più acuta è D acuto, quale è la nota più alta del terzo portamento, ma siccome è posta di salto da ambe le parti, ciò mi dà sospetto, che possa esser forzata, onde ne arguisco, che il vero portamento può esser un grado al di sotto, cioè il secondo. Infatti provando l' uno, e l' altro, trovo, che volendo fare questo passo in terzo portamento lo devo fare in tre corde, in vece che in secondo lo fo con due sole (§. 129). Si potrebbe ancora fare parte in primo, parte in terza, ma ciò sarebbe contro il §. 149., onde dovrò certamente farlo in secondo, e così sempre si discorra in tutti i simili casi.

#### AVVERTIMENTO I.

161. Accade talvolta, che benchè il passo non arrivi, che ad una certa data nota acuta, ci troviam forzati a prendere un portamento più alto, di quello si dovrebbe, e ciò per poter-

vi aggiungere di capriccio degli ornamenti; in tal caso per trovare i portamenti; non converrà cercare quale sia la nota più acuta scritta nel dato passo, ma bensì la più acuta dell'ornamento, che aggiunger si vuole; la cosa è chiara, onde ci dispenseremo dal portarne esempio.

## AVVERTIMENTO II.

162. Altro non ci resterà più da notare circa i portamenti, se non il fare avvertire al principiante, ch'ei potrà talvolta trovarsi imbrogliato nel distinguere, se un dato passo debba farsi tutto in uno, o in due, o in tre portamenti: qui vi vuol gran pratica, come in tutte le altre parti di questa difficil arte; però gioveranno molto a quest'effetto le già appportate regole dell'eguaglianza, e le seguenti osservazioni. 1. Se si trovi la mano ne' primi portamenti, e trasferir si debba negli acuti, sarà facile il conoscere per quanti portamenti le converrà passare, servendosi delle Regole VII. IX. Se poi trovandosi la mano negli acuti trasferir si debba ne' gravi; o le note usciranno da' limiti del portamento verso i bassi, ed allora converrà ricorrere alle Regole VI. VIII.; ovvero non usciranno da' limiti del dato portamento, ed il Suonator principiante potrà trovarsi in forse, se debba far tutto il passo nel già preso portamento; ovvero tirare addietro la mano bel bello verso i gravi; e tanto più crescerà il dubbio, se le regole dell'eguaglianza non lo facesser pendere più verso un sentimento, che verso il suo contrario; ecco allora come potrà levarsi d'intrico: osservi, se il pas-

so che segue immediatamente quello in questione, sia di esso più acuto, o più basso: nel primo caso si potrà tener la mano negli acuti per averla pronta a quanto segue, se poi il passo seguente è basso, si verrà a poco a poco disponendola a scendere, per non fare tutto a un tratto un salto pericoloso; servendosi a tale effetto delle già date Regole. Del resto, per quanto spetta a' salti è da osservare, che il saltare dal primo portamento negli acuti è pericoloso, e di azzardo, ma il saltare dagli acuti al primo portamento, è molto più sicuro, e facile.

### R E G O L A XII.

163. Accade talvolta, che in un passo di qualche forza si debba molte volte ripetere il quarto dito, quale ha molto minor forza per comprimere le corde, che le altre dita compagne, e non è così agile come esse; sarà bene (qualora altra ragione non determini a fare il contrario) il prendere il portamento di un grado più avanzato, acciò sia vece di adoprare nelle note di forza il quarto dito; si possa sostituirvi il terzo, che è molto più gagliardo, forte, ed agile: (Esempio 11.)

### SPIEGAZIONE.

In quest'esempio, dovendo essere al sommo sensibili le note d, g, è chiaro, che facendosi in terzo portamento, queste note verrebbero col quarto dito, e non avrebbero la forza sufficiente, onde si prenderà il quarto portamento, in cui tali note corrispondono al terzo dito,

Tav. e soltanto verrà col quarto la nota falsa (a),  
 17. che è di meno importanza; e quest'artificio si  
 potrà praticare in tutti i casi simili.

### R E G O L A XIII.

164. Vi sono ancora alcuni passi, in cui per non fare un gran salto coll'arco, per evitare le interposte corde, devesi mutare di portamento (vedasene l'esempio. 12.)

#### Dimostrazione.

165. Ognun vede, che chi si volesse pur ostinare a fare un tal passo in primo portamento; dovrebbe coll'arco fare un incomodissimo salto, per evitare il quale, si farà tutto in due corde smanicando seconda le regole della Scalette, o altre già date in quest'Articolo.

166. Deve il valente Professore avere ancora la seguente notizia circa la natura de' varj portamenti. "Ogni portamento del Violino cava una qualità di voce diversa; la qualità di voce v. g. che esce dal primo portamento è molto dissimile da quella del secondo; questa da quella del terzo, quella del terzo è differente da quella del quarto, e così di tutti gli altri; per lo più le voci de' portamenti dispari si assomigliano,

---

[a] Per distinguere quali siano le note false, cioè quelle, che non entrano nell'armonia, da quelle che formano parte di essa, è necessario averne studiate le leggi, lo che verrà da noi esposto nella parte quarta di quest'opera.

e quelle de' pari ancora sono fra di loro analoghe: le voci de' portamenti dispari come il primo, il terzo, e il quinto ec. sono aperte, chiare, e forti, e convengono a que' passi, che richiedono tal qualità di voci, come passi di chiasso, e di espansione, le voci poi de' portamenti pari, come il secondo, quarto, sesto ec. sono dolci, espressive, ed eguali, specialmente quelle del secondo portamento, o mezzo manico. Tocca dunque al valente Professore il fare scelta di quella posizione, che è più confacente alla natura del passo che deve eseguire, e in ciò si ricerca non ordinaria pratica, intelligenza, e buon gusto.

## ARTICOLO X.

*Delle note forzate, e fuori di portamento; e degli andamenti di Ottava e Decima. Dello note, e portamenti di posta.*

167. **Q**ualora una nota eccede di un grado i limiti di un portamento dicesi nota forzata; se poi li eccede di molti gradi, dicesi nota fuori di portamento, e finalmente quando la mano nel prender un portamento deve fare un salto superiore alla terza, dicesi portamento di posta. Di ciascheduna di tali cose sarà nostro pensiero discorrere in questo Articolo.

168. Abbiamo già veduto quanto le note forzate confonder possano un principiante nella ricerca de' portamenti ( §. 160. ) Superando esse di un punto, o ne' bassi, o negli acuti, o anche da ambe le parti l'estensione del portamen-

Tav. IV. to possono facilmente indurre in errore, e gettar la mano in una posizione disordinata, e fuor di sistema; ma ecco quali regole di scorta servir ci potranno in tanta confusione di cose.

## R E G O L A I.

169. Si sforzeranno col quarto dito le note acute, quando son poste di salto; ma se son poste di grado, solo per licenza si permette di forzarle nel salire, e rarissimamente nello scendere, essendo meglio farle allora di portamento,

### *Dimostrazione.*

Le note forzate acute si fanno allungando il quarto dito un tono, o mezzo tono fuori de' limiti naturali del portamento; ora se questo quarto dito si sarà adoprato prima, o si adoprerà dopo nel suo ordinario sito (nel caso si forzasse una nota posta di grado) si sentirà quasi sempre una certa strisciatura sopra la corda difficilissima ad evitarsi, che produrrà un pessimo effetto; ma se la nota forzata sarà di salto, il dito calerà sopra la corda di posta, e non strisciato, onde non vi sarà luogo alla suddetta cattiva strisciatura (vedansi gli esempj 13. 14. 15. 16.) I num. 13. 14. dimostrano due esempj, in cui la nota forzata essendo posta di salto si farà col quarto dito. L' esempio num. 15. fa vedere un passo, in cui la nota fuori di portamento essendo posta di grado ascendente sarà meglio fare il passo stesso in due portamenti, che in un solo, come vedesi ivi indicato, quantunque in quest' ultimo caso si possa talvolta

permettere purchè si alzi affatto il dito nel prolungarlo; ma nell'esempio num. 16. essendo difficile l'alzar il dito, chè sta in una posizione forzata, si eviterà di strisciarlo ciò che sarebbe errore, ma si farà in terzo portamento, come viene indicato de' numeri delle dita.

Tav.  
IV.

## R E G O L A II.

170. Qualora la nota forzata cade nell'ottava della corda, si farà *Armonica* benchè posta di grado.

### *Dimostrazione.*

Se stando la mano nel terzo portamento si dovrà forzare sopra il cordone un G, sopra la terza un D, sopra la seconda un A, ovvero sopra il Cantino un E, che sono le Ottave delle rispettive corde; tali ottave si faranno con voce *Armonica* (a), benchè fossero poste di grado, ed eccone la ragione; le note forzate sono sempre un poco difficili per l'intonazione, trovandosi il dito fuori della propria situazione, ma essendo particolar proprietà delle voci Armoniche di non uscir mai stonate, saremo sicuri nel forzare una nota Armonica della certezza dell'intonazione. Si potranno poi tali note forzare benchè poste di grado, perchè siccome queste non escono, come il dito non è posto nel suo punto preciso, non si sentiranno i suoni intermedj, benchè il dito si strisciasse sopra la corda, on-

---

(a) Cosa siano, e come si facciano le voci Armoniche, si vedrà in appresso nell'Articolo XIII.

Tav. de la nota riescirà sempre netta; e staccata  
IV. dalla sua vicina posta di grado. Si faccia attenzione a questa regola, che sarà di gran giovamento nelle volatine, o scalette che oltrepassano di un grado il terzo portamento, essendo questo uno de' segretini dell'arte, che a pubblico beneficio, a tutti qui rendo comune. (Ma vedi l' Esempio 17.)

### R E G O L A III.

171. Vi sono de' casi, in cui per conservar l'eguaglianza, o per altra cagione si devono forzare due note ad un tratto col terzo, e quarto dito; ciò succede quando si trovano due note di un punto eccedenti, su due diverse corde, i limiti di un portamento; (vedi l'Es. 18.)

#### *Splegazione, e Dimostrazione.*

In quest'esempio, preso il primo portamento per fare la seconda battuta, si terrà forte il primo dito per fare il F sopra il Cantino, si forzerà poi il terzo dito sopra la seconda per fare l'E<sup>b</sup>, ed il quarto sopra il cantino per fare il C. La Dimostrazione è fondata sopra le regole dell'eguaglianza, onde si può vedere, quanto necessario sia saperle appuntino, avendo esso tant'estensione nelle altre parti della nostr'arte.

### R E G O L A IV.

172. Vi sono delle note, che superano di due, o più gradi l'estensione acuta di un portamento; tali note si faranno alla sfuggita, e con un

piccol movimento di mano, senza però staccarla affatto dal proprio luogo, ovvero semplicemente collo stirar assai il dito mignolo. (Vedansi gli Esemplj 19. 20. 21.)

Tav.  
IV.

#### SPIEGAZIONE.

Nell'esempio num. 19. l'A, e G acutissimi si faranno col quarto dito forzandolo, ovvero con un picciol salto di mano, lo stesso si farà per il F, G, A dell' Esempio num. 20., e per l'A del num. 21. queste note diconsi *note fuori di portamento*. La dimostrazione è fondata sopra la Regola II. dell' Art. IX.

#### REGOLA V.

173. Quando si avrà un passo, in cui le note siano così disperate, e distanti, che a patto veruno, in un sol portamento unire non si possano, nè con movimento di grado, nè con salto di terza, sarà lecito allora, per necessità, prendere il portamento di posta; fare cioè un violento salto colla mano, badando sempre anche in tal caso farlo il minor possibile.

#### SPIEGAZIONE.

Ciò in due modi può accadere, cioè dal basso all'alto, o viceversa dall'alto al basso (vedansi d'ambi casi gli Esempi 22. 23.) Nell'Es. num. 22. si ha un salto dal Portamento I. all'acutissimo del settimo. Nel num. 23. si ha un duplice Esempio: la mano situata nel IX. portamento deve senza muoversi fare le due note

Tav. fuori di portamento E G, e saltar quindi di  
 VI. punto in bianco al II. col primo dito prenden-  
 do sopra la seconda corda il C.

174. Essendo tali salti estremamente perico-  
 losi, far non si devono senza grave necessità,  
 ed esser conviene gran Professore, per potersi  
 azzardare a simili cimenti; quantunque bene  
 spesso anche il gran Professore vada soggetto a  
 considerabili sviste; ma in caso tale, sa ben egli  
 come salvarsi se avesse preso un portamento  
 stonato: se egli con somma prontezza, e perfe-  
 zione di orecchio, s'avvede d'aver preso un  
 portamento calante, o crescente, fingè allora di  
 farvi un'appoggiatura, una scaletta di semito-  
 ni, o altro consimil ornamento, e sa così ben  
 palliare il commesso errore, che alcun non se  
 ne avvede: ma deve esser egli il primo ad av-  
 vedersene, ed in ciò consiste l'arte del gran  
 Professore. Il fare una stonatura è da tutti, ma  
 il rimediarla prima che gli ascoltanti l'abbiano  
 intesa è da pochi, e questi pochi sono gli ec-  
 cellenti.

175. A proposito di passi d'azzardo, non sa-  
 rà qui fuor di proposito il discorrere degli an-  
 damenti di ottava, di decima, e di altri consi-  
 mili squarci, e disestamenti di mano, che lo  
 scoglio sono de' più valenti Professori, e delle  
 più agili mani. E per cominciare dagli anda-  
 menti di ottava, sono questi i più difficili di  
 tutti, quantunque lo squarcio della mano non  
 sia sì grande, come nelle decime ec., la deli-  
 catezza tuttavia di questa consonanza è sì gran-  
 de, che scopre ogni minutissimo difetto d'in-  
 tonazione. Si danno di tali andamenti di grado,  
 e di salto, (vedasene d'ambidue gli esempi

24. 25.) questi passi, se non vi entrano corde vuote, si fanno sempre col primo e quarto dito, mutando per lo più il portamento ad ogni ottava: si trovano però talvolta de' passi di ottava, che si possono comodamente fare senza muover la mano, ed allora è bene prevalersi di tanto comodo. Vedatene un esempio, che si può far tutto in II portamento (Es. 26.)

176. Si può produrre un bellissimo effetto nel fare i passi di ottave, aggiungendo al suono acuto un'appoggiatura di sotto, e legando il tutto assieme.

177. Quanto agli andamenti di Decime sono più facili dell'ottave, perchè essendo le decime consonanze imperfette, non iscoprono tanto la precisione dell'intonazione, ma in compenso richiedesi per queste uno squarcio di mano molto maggiore, il che le rende oltremodo intomode: sonovi molti, che credono, che per poter bene intonare le ottave, decime, duodecime ec. sia necessario avere una mano di prodigiosa lunghezza, per toglierli da sì falso errore stabiliremo la seguente.

## R E G O L A . VI.

178. Qualora si debba fare un grande squarcio di mano per prendere delle note forzate, o fuori di portamento, oppure andamenti di ottave, decime ec. devesi la prima cosa levate il pollice da dietro il manico del Violino, e collocarne il polpaccio immediatamente sotto il manico stesso; e ciò si farà, benchè l'espansione di mano succedesse ne' primi portamenti.

Quando si pone il pollice sotto il manico, la mano viene tutta fuori di esso, e per conseguenza in atto di dominare intieramente le corde; e però trovasi allora in istato di fare qualunque grande espansione senza incomodo, ed arrivare dovunque si vuole, sebbene si abbia una picciolissima mano, e le dita cortissime. Non avvi dunque Suonatore, che tanto infelice abbia la mano, che intonar non possa le ottave, e decime, se metterà in esecuzione quanto in questa regola abbiamo insegnato.

179. La maggior difficoltà che s' incontra nell' intonare gli andamenti di ottava, e decima si è, che siccome l' intonazione, o per meglio dire le distanze de' suoni vanno sempre restringendosi a misura, che si avanzano verso gli acuti (§ 126), portando verso questi la mano bisogna sempre andar stringendo le dita estreme, e viceversa andarle allargando qualora dagli acuti si ritorna verso i gravi: non v' è che una grande esperienza, ed una lunga consuetudine, che insegnar possano precisamente la quantità di tale allargamento, o restringimento progressivo; onde si può dire in generale, che il saper ben fare le ottave, o decime non prova, che chi le fa, sia gran Professore, ma soltanto, che abbia fatto grande esercizio in tali giuochi di mano, già che altro questi non sono.

180. Daremo qui due esempi, uno di un' andamento di decime, e l' altro di uno straordinario squarcio di mano di un passo inserito in un Concerto del celeberrimo Sig. Antonio Lolli Bergamasco, che in questo genere si è veramente

169  
reso singolare, forse anche dalla natura ajutato.  
Si vedano amendue (Es. 27. 28.)

Tutti  
IV.

## ARTICOLO XI.

### *Dell' Archeggiamento.*

181. **A**bbiamo nell' Art. II. parlato dell' *Arco*, e delle sue parti; nell' Art. V. del modo di adoprarlo, e di maneggiarlo; ci proponiamo in questo svelarne l' arte, e spiegare, ed esporre pienamente tutti gli artifizj, che sotto nome generale di *Archeggiamento* si comprendono. E' questa la parte veramente *Caratteristica* della bell' arte di suonare il Violino, ed è quella appunto, che molto al di sopra degli altri strumenti lo innalza, e sublima. Per questa distinguonsi i veri Professori, da quelli che nol sono che di nome; è l' *Archeggiamento* l' anima, anzi il fonte dell' espressione, e dello stile; tuttociò che in Musica dicesi *effetto* è da lui prodotto; in una parola da lui dipende la mozione degli affetti, da lui l' imprimer nell' animo degli ascoltanti, l' odio, l' amore, la smania, la mestizia, il timore, l' allegria, e tuttociò che di più energico ha la moderna Musica. Tali sue sì rimarchevoli prerogative devono bene attrarre tutta l' attenzione del principiante vago di giungere al pieno possesso di questa bella, e sì essenzial parte dell' arte, ond' è, che tutta la nostra cura abbiamo posta, nel bene analizzarla, ed esporre chiaramente i principj, principj che la sola natura non può dettare senza l' ajuto dell' arte, ed arte che non si acquista, se non dopo le più mature riflessioni.

182. Noi divideremo l'arte dell' Arco in elementare, e sublime; la prima concerne tutto ciò che è necessario sapersi da un principiante, la seconda è ciò che caratterizza un Professore illuminato, e perito nell'arte sua. Dalla prima incominciando noteremo, che cinque sono le arcate elementari, di cui tutte le altre vengono composte, e sono: *sciolte*, *legale*, *portate*, *picchettate*, e *miste*, delle quali ad una ad una ora ti proponiamo di trattare.

### DEFINIZIONE I.

183. *Note sciolte*: diconsi quelle che si fanno una per arcata; se di un numero pari di note sciolte, si faccia alternativamente la prima in giù, e la seconda in su, dicesi *archeggiamento per diritto*, o *regolare*, se se ne faccia poi la prima all'insù, e la seguente all'ingìù, dicesi suonare *Contrarco*. Alcune volte se ne fanno più d'una in un'arcata, ed allora diconsi semplicemente note staccate, ma non si possono rigorosamente dire note sciolte. ( Il segno delle note sciolte l'abbiamo dato nella Parte Prima §. 76. )

184. Le regole per fare le note sciolte ridursi possono alle due seguenti

### REGOLA I.

Si dee tirar l'arco con un moto unito, e continuo, e non a tratti, e colpi interrotti.

*Dimostrazione.*

Il tirar l'arco a tratti, come pur alcuni fanno, produce un suono interrotto, disuguale, e di un pessimo effetto; onde ec.

## R E G O L A II.

185 Si deve tirar l'arco vibrato, e staccato; vibrato, cioè, che i suoni che ne risultano, sian ben terminati, e risoluti: staccato acciò i suoni non restino melensi, ma finiscano tutti ad un tratto.

*Dimostrazione.*

Non vi è difetto peggiore nell'Archeggiare, che lo strascinate, come alcuni fanno, l'arco continuamente sopra le corde senza mai staccarlo dalle medesime. Infatti, oltredichè questo modo di suonare produce un pessimo effetto per ragione, che tutto ciò che si fa, confuso diviene, e mal terminato, non bene distinguendosi un'arcata dall'altra, succede ancora, che trovandosi la corda sempre oppressa dal peso dell'arco, che immediatamente le sovrasta, non vibra liberamente, perchè le sue oscillazioni ne tengono impedita, ciò che produce una voce opaca, e non netta, e tonda, anzi fiacca, e di pessima qualità; laddovè staccando l'arco, la corda fa le sue vibrazioni libere, e la voce ne risulta tonda, piena, e sonora; si stacchi dunque sempre l'arco, e si vibrino le arcate, anche quando si lega, acciò tutto solito riesca, e distinto.

186. Si aggiunga a queste due regole, che le

note sciolte devon farsi bene eguali, perchè i principianti, ed i poco avveduti Suonatori sogliono per lo più incorrere in un difetto quando devono far molte note sciolte, ed è che passano la prima più veloce della seconda, e la terza più veloce della quarta; e preso che siasi un tal pessimo vizio, è difficilissimo di levarselo: si usi dunque tutta l'attenzione nel farle tutte eguali, cioè non solo di eguale durata, ma ancora egualmente staccate, e vibrare.

## DEFINIZIONE II.

187. Dicesi *legare*, o far le note *legate*, quando si fanno molte note nella stessa arcata senza alzar mai l'arco dalle corde, ma facendole tutte unite, ed eguali in una sola arcata; (il segno delle note legate, si è dato nella Parte I. §. 71.)

## REGOLA III.

188. Si possono legare insieme in una sola arcata dalle 2. fino a 128. note: per ben legare, si dee badare di condur l'arco con grande eguaglianza, ed unito, e far sentir bene, ed egualmente tutte le note, che si legano; e da una legatura all'altra si deve staccar l'arco dalle corde.

### Dimostrazione.

L'ultima parte della regola è la sola che ammetta dimostrazione. Siccome talora si fanno 2, 4, 6 ec. piccole legature di due, tre, o quattro note l'una tutte in una sola arcata, è necessario alzar l'arco dalle corde da una legatu-

rà all'altra, altrimenti non si farebbe più varie piccole legature, ma una sola di 4, 6, 8. note. Se poi le legature si fanno in diversa arcata, è chiaro, che si deve staccar l'arco (per il §. 185.)

### DEFINIZIONE III

189. *Note portate*: si dicono quelle, che non sono nè sciolte, nè legate, ma quasi strascinate. Si fanno tutte in un' arcata senza alzar l'arco dalle corde, ma dando ad ogni nota un piccol colpo d'arco, il che non si fa nelle legature. (Le note portate si segnano con semplici puntini vedasi Tav. I. Es. 50.)

### DEFINIZIONE IV.

190. *Note picchettate*: sono molte note staccate, che si fanno tutte in un' arcata facendo saltellar l'arco sopra le corde: differiscono dalle portate in quanto queste si fanno senza staccar l'arco, ma nelle picchettate deve anzi moltissimo staccarsi. (Vedi il segno delle note picchettate Parte I. §. 49.)

### R E G O L A IX.

191. Per ben picchettare è necessario avere un buon arco bene equilibrato; (non potendosi picchettare con ogni arco) si dee tenere la giuntura del gomito del braccio, che sostiene l'arco, con gran rigidezza, e durezza, e condurlo con gran sostentamento, ma in guisa tale, che vada saltellando sopra le corde, facendo ad ogni picciol salto una nota; che tali salti siano di

egualissima durata, continuati, e ben marcati. Nel picchettamento tutta l'azione la fa la giuntura del corpo, cioè quella, che unisce la mano al braccio. Per l'ordinario non si picchetta se non in su, però non mancano de' valenti Professori, che eseguiscano molto bene le note picchettate anche in giù. Si crede autore di questo modo d'archeggiare il Sig. Giuseppe Tartini di Padova; onde molti le chiamano *note Tartinate*. Non si picchettano per lo più se non le scalette, o altri passi di note di grado.

#### DEFINIZIONE V.

192. *Arcate miste*: diconsi quelle, in cui si sciolgono alcune note, ed altre se ne legano, ma tutte in una stessa arcata, come avverrebbe, se in una sola arcata si volesse fare una delle battute dell'Es. 31. Tav. IV. Queste arcate hanno il maggior uso per la loro grande comodità, e per risparmiare non poca fatica al Suonatore, oltre di che fanno miglior effetto, che se si dovesse mutar l'arco dopo ogni nota sciolta, o dopo ogni legatura; si fanno talvolta in questo modo in una sola arcata due, e tre battute di seguito, a misura, che si ha un maggiore, o minor sostentamento d'arco; si fa grand'uso di queste arcate nell'accompagnamento; ed in tutte le occorrenze ove debbasi suonar piano.

193. A queste arcate aggiunger si posson le sincopi, o note sincopate: queste arcate per lo più sono semplicemente sciolte, nè vi è cosa di particolare da notarsi, se non che tali note non devono staccarsi come le altre, ma tenersi il lor giusto valore: è soprattutto da con-

dannarsi la cattiva maniera di alcuni che fanno sentir la nota sincopata divisa in due colpi di arco, con rinforzare la metà della nota, il che fanno per segnare più facilmente il tempo, essendo che queste arcate disestano alquanto chi nel tempo non è ben fermo: non si facciano dunque sentir due note dove non ve n'è che una sola.

194. Sotto il nome di sincopi, o note sincopate s'intende ancora il legare due note a contro senso, vale a dire se si legghi nelle ottine la seconda colla terza, la quarta colla quinta, la sesta colla settima; l'ultima di una quartina, e sestina con quella che viene appresso, il che si noti bene.

195. Vedute così quali sono le Arcate semplici, ed elementari, ci faremo ora a dare alcune regole generali che di lume serviranno più a' principianti, che a' provetti Suonatori, benchè siano esse pienissime di eccezioni; ma ci serviranno poi queste a farci strada alle più sublimi, e nobili parti dell'Archeggiamento.

I. Si deve procurare al possibile di far sì, che la prima nota di ogni battuta venga in giù, e per conseguenza l'ultima in su; giacchè l'ordine più naturale delle arcate, è la prima in giù, e la seconda in su, e così alternativamente seguitando.

II. Trovandoci in circostanze, in cui ciò naturalmente non succeda, convien rimettersi l'arco, ciò che dicesi *Ripiega d'Arco*, di cui avremo ora a favellare.

III. Acciocchè l'arco venga sempre per diritto, in qualunque combinazione di note possa mai accadere, potrà il principiante distribuire

*Tav.* le sue note in modo tale, che ad ogni battuta;  
*IV.* le arcate siano pari, v. g. farà sempre 2, o 4. arcate per battuta, qualunque sia la quantità delle note di cui trovisi composta.

*IV.* Se le battute di note dispari sono due di seguito, ovvero 4, 6, 8. ec., o altro numero pari, allora non è necessario rimetter l'arco, perchè una battuta rimedia l'altra, e ad ogni due battute si trova l'arco per diritto, perchè due dispari fanno un pari.

*V.* Se la Composizione comincia con un'arcata in levare, questa si deve sempre fare in su, e se comincia in battere, si comincerà sempre in giù.

*VI.* Dopo un mezzo quarto di pausa, per lo più l'arco va sempre in su.

*VII.* Se siano molte note, ciascheduna delle quali sia preceduta da un mezzo quarto di pausa, tali note si potranno fare o tutte all'in su, ovvero anche meglio come naturalmente vengono.

*VIII.* Se di molte note, sia ciascuna seguita da un mezzo quarto di pausa, tali note, o si faranno tutte in giù, ovvero come naturalmente vengono.

*IX.* Se in due quarti di battuta vicini, si succedano due note simili, bisogna infallibilmente separar le arcate, o con farne due diverse, o con staccarle assai, se far si vogliano nella stessa arcata (come nell'Es. 35). I due G, C si devono oppinamente separare in due differenti arcate, ovvero con alzar affatto l'arco dalle corde, tramezzo alle due note simili. Ciò si praticherà sempre, a meno che non vi sia il segno  che lega una nota coll'altra, e allora tali note non si ripetono, ma se ne fa

{ S. 194. ) una sola in vece di due : ( vedi Es. 36. ) Tav. IV.

X. Se si trovano tre note poste di grado in un gruppo, in modo che le due prime abbiano un taglio, o due di più dell' ultima, ovvero le due ultime un taglio, o due di più della prima, le tre note di tali gruppi si fanno sempre legate ( Es. 37. )

XI. Se s'incontri una nota puntata seguita da due altre, che vagliano quanto il punto della prima, la nota puntata, le due seguenti, e la nota che segue ancora, se è posta di grado, deve tutto farsi legato in una sola arcata ( Es. 38. ). Nella quarta battuta il C', che segue le due Semicronie procedendo di salto, e non di grado, sarà lecito il farlo in diversa arcata.

196. Fin qui dell' arte dell' Arco elementare, passeremo ora alla sublime che comprende le teorie, che a questa più bella parte dell' arte di suonare gli strumenti d' arco appartengono.

197. Cinque cose prender si devono in considerazione nell' arte dell' Arco: il *ripiega*, la *forza*, il *sostentamento*, la *misura*, ed il *giuoco*.

198. Il *ripiego* d' arco è un artificio mediante il quale l' arcata che procedeva irregolarmente, e fuori d' ordine, ripiglia il suo ordine naturale. Il ripiegar l' arco si può far in quattro modi, e tocca alla prudenza del Suonatore il far scelta di quello, che più si addatta alle attuali circostanze, e che meno guasta la natura della cantilena. Questi modi sono 1. il fare due note in su staccate, 2. il legare due note, 3. il farne due in giù portate, 4. ovvero ripigliar l' arco: il ripigliar l' arco si fa col ripetere di seguito due arcate per l' ingiù; questo modo è

il più irregolare, ed il più da schivarsi, nè si deve praticare se non quando la prima delle due note, che si fanno in giù, termina un senso, o una clausola musicale. Il modo più usitato è di farne due in su nella stessa arcata; questo modo si praticherà specialmente quando una battuta, ovvero inezza, è composta di tre note (come nell' Es. 39.) le due note su di cui si sono messi i puntini si faranno tutti e due in su, acciò l'arco cada regolarmente (a), e ciò serva di regola in tutti i casi simili.

199. Tutte le volte che si fa un passo a contr'arco, bisogna infallibilmente in fine di esso rimettersi l'arco, per poter fare ciò, che segue; a tale effetto, nell'ultima arcata del contr'arco si farà una nota di più, v. g. supposto un andamento di terzine a contr'arco due legate, ed una sciolta, le ultime tre terzine bisognerà legarle tutte per aver l'arco diritto in ciò che viene appresso. Lo stesso si faccia in tutti i casi simili.

200. Veniamo ora alla forza, ed al sostenimento, fa qui d'uopo osservare, che benchè sia l'arco costruito nel modo da noi spiegato (§. 41.) non ha tuttavia in tutta la sua estensione la stessa forza, ma si può concepire la sua lunghezza divisa in tre parti pressochè eguali, che noi diremo principio, mezzo, e fine, ovvero punta,

---

(a) Quando si fanno due note in su, non si devono dare due spinte d'arco, con interrompere il moto progressivo, ma seguir sempre a tirarlo senza fermarlo, e soltanto alzarlo alquanto dalle corde da una nota all'altra.

la massima forza è in principio, vale a dire dalla mano fino a circa una terza parte della suddetta lunghezza, la forza media è appunto nella parte situata verso il mezzo dell'arco, e la minor forza è verso la punta (a). Tocca qui al saggio Suonatore, saper secondo le circostanze far uso di questi varj gradi di forza, e ricavarne tutto il maggior profitto.

201. Se dunque avremo bisogno di forza, di dar delle botte risolte, dei colpi d'arco vementi, di farci sentire in un' Orchestra ec., ci serviremo del principio dell'arco; ne' casi ordinarij, ove ci basterà una giusta quantità di voce, ci serviremo del mezzo, e suoneremo in punta ne' passi delicati, nell'accompagnare sì una voce, che un istromento, ed in tutte l'altre occorrenze, ove abbisogneremo di una voce esile, e fiacca. E' necessario dunque, che il principiante faccia grande esercizio nel suonare in ciascheduna delle tre parti in cui abbiain divisa la lunghezza dell'arco, per potersene poi a suo talento valere nelle occorrenze.

202. I gradi di forza delle tre accennate parti dell'arco, non sono talmente inseparabili dalle parti a cui corrispondono, che modificare non si possano mediante la celerità, o movimento più o meno veloce, con cui si conduce l'arco sopra le corde, ed ecco un'altra sorgente di ar-

---

[a] Abbiain detto nella nota del §. 79, che l'arco riguardar si può come una leva di secondo genere; chiunque sa un poco la Teoria di tali leve, non tarderà punto ad accordarci queste gradazioni di forza, anzi a conoscerne la cagione.

tifizj, di cui importa molto ben conoscere gli effetti. E' una legge fissa in Fisica, che la maggior velocità compensa, ed accresce la minor forza, siccome una minore diminuisce una forza maggiore: tal legge inalterabile in Fisica è applicabilissima, e verissima nel nostro istromento ancora. Si vuol avere gran forza in punta d'arco? Si tiri l'arco con gran prestezza; si vuol moderare l'asprezza, e la soverchia forza del principio? Si conduca con somma lentezza, e sostentamento; hassi di bisogno di una lunga arcata, e sempre di una egual forza? Si conduca l'arcata con moto accelerato se va in giù, con moto ritardato se va in su, e si avrà l'intento: daremo ora le Regole, che alla teoria della forza, e del sostentamento appartengono, di cui eccopene le principali.

### R E G O L A V.

203. Si deve tirar tutta l'arco da capo a piedi per quanto sia possibile, sì in giù, che in su, e specialmente negli adagi, non si deve quasi mai cominciare un'arcata, che prima non sia finita affatto l'arcata precedente.

#### *Dimostrazione.*

L'arcata dev'esser stesa, e lunga da capo a piedi dell'arco per questa ragione: se si tiri v. g. una mezza arcata in giù, nell'arcata seguente in su non saremo padroni, che della metà dell'arco, onde se avremo da fare una tenuta, ovvero una moltitudine di note in un'arcata, ci troveremo senz'arco, e ciò che si farà, rie-

scirà sfatato., e debole sì; che appena sarà sensibile; si faccia dunque grande esercizio per acquistare una bell' arcata lunga, e stesa.

## R È G O L A VI.

204. Nel guidare l' arco sopra le corde, si deve poggiarlo a bella prima leggermente, andar crescendo la forza fino verso la metà, e quindi di nuovo diminuirla fino all' estremità, di modo che la forza della voce dee nelle estremità dell' arco esser la minima, e la massima in mezzo. Tal regola deve inviolabilmente osservarsi nelle tenute, e nelle note di qualche valore non solo, ma anche in proporzione, in quelle della più breve durata.

### *Dimostrazione:*

Quando si calca assai l' arco tutto ad un tratto nel cominciar l' arcate, e si tira sempre con egual forza; come fan quelli, che tutta la bravura consistere fanno nel suonare forte più che possono, succede, che forma la corda da principio delle violentissime oscillazioni, le quali dalla forza sempre eguale, e veemente dell' arco vengono anzi impedita, che eccitata, onde esce allora dalla corda un suono asprissimo, rauco, e che da vicino fa grandissimo rumore invero, ma che lontano alcuni passi più non si sente, giacchè l' aria, che è il solo mezzo per cui si trasmettono i suoni, non può fare le necessarie ondulazioni, non ricevendo assai distinte le impressioni da una corda in tale stato percossa, e sbachettata dall' arco; quindi ne avvie-

ne, che que' Suonatori che così fanno; fanno appunto l'opposto di ciò che pretendono essi di fare; mentre credendo suonar fortissimó, suonano infatti pianissimo; poichè la corda in tale stato, come chiunque ne può far l'esperienza, non si sente da lontano! il vero modo dunque di cavare dal Violino una bella, e buona voce, espansiva da lontano, penetrante, che da vicino non offenda; è quello che nella regola abbiamo indicato, a cui si faccia somma attenzione, essendo la chiave di tutta l'arte dell'Archeggiamento (a).

265. Due sono le regole, che dar possiamo intorno alla misura dell'arco, e che meritano la più grande attenzione; e sono le seguenti:



[a] Non vorrei, che qui alcuno credesse, che vi fosse contradizione tra quanto in questa regola abbiamo prescritto, e quanto si è detto nel §. 200. Ivi dicessimo che l'arco naturalmente ha gran forza da principio, meno in mezzo, e poca in punta; qui si dice che si deve condur l'arcata in modo che il primo terzo sia pianissimo, vadi poi rinforzando fino al mezzo; ed indi di nuovo diminuendo; non vi è qui contradizione alcuna, mentre se l'arco ha molta forza da principio, si può essa moderare con tirarlo con somma lentezza, ciò che appunto si dice *sostenere l'arco*, o *sostentamento d'arco*: la mancanza di forza poi verso la punta, si può compensare colla maggior velocità; col trarlo più presto verso la punta; che in principio; in somma si deve sempre far sì che la velocità compensi la debolezza, ed il sostentamento la forza; ed in ciò principalmente l'arte dell'arco consiste.

## R E G O L A VII.

Nel fare le tenute, ovvero delle arcate di molte note, bisogna distribuire inegualmente la lunghezza dell'arco; rispettivamente alla quantità delle note da farsi, o alla lor durata: se l'arcata sarà in giù, si dovranno fare i due terzi del valore della tenuta, ovvero i due terzi del numero delle note legate, prima d'esser giunti alla metà dell'arco, e l'altro terzo nell'altra metà restante; ma se poi l'arcata sarà in su, si potrà tirar l'arco da principio, con un pò più di celerità, facendo quasi la metà del valore della tenuta, o la metà del numero delle note nel primo mezz'arco, e l'altra metà nell'altro mezz'arco, avvertendo però, che trattandosi di fare arcate di molte note legate insieme, è sempre meglio farle in giù, che in su.

*Dimostrazione, e Spiegazione.*

La parte più preziosa dell'arco, e che più importa saper ben sostenere è il primo terzo, cominciando dalla mano. Avendo ivi l'arco la maggior forza (f. 200.) si potrà tirare colla maggior lentezza, e sostentamento per cavarne una voce che eguagli quella dell'altre due parti. Posta questa cognizione, e le altre, che abbiamo date precedentemente, non sarà difficile il comprendere, come dovendo fare v. g. 12. note in un'arcata, se noi facessimo le 6. prime nella prima metà dell'arco, e le 6. ultime nell'ultima metà, le 6. prime sarebbero troppo forti, e troppo deboli l'altre, onde dovendo moderar la forza del principio dell'arco, ed atteccher col

la maggior velocità, (5. 204. nella nota) quella della punta, ne nascerà che dovremo distribuire l'arcata inegualmente rispetto alla quantità di note, che far dobbiamo, facendone v. g. 8. nella prima metà dell'arco, e 4 nell'altra, onde diremo di nuovo che l'arco bisogna sostenerlo assai in principio fino alla metà, e quindi tirarlo, più presto verso la punta, e compensare così colla maggior, o minor velocità la minore, o maggior forza: lo stesso dicasi delle note tenute: si faccia sommo studio, ed attenzione a quest'aurea regola, potendo assicurare, che chi saprà ben sostener l'arco, sarà valente Suonatore; e però soglio sempre ripetere a' miei scolari, che consumato il primo terzo dell'arco, è consumato tutto; se ne faccia dunque la più scrupolosa economia.

### R E G O L A VIII.

206 Essendo la misura dell'arco una delle cose più essenziali, specialmente nel suonar l'adagio, ed il Cantabile, si dovrà osservare, che, fuori de' casi accennati, e compresi nella regola precedente, si deve proporzionare bene l'arco alla durata delle note: così se si dovesse fare in un'arcata una Semiminima, ad una Minima, sarebbe errore il dare più arco alla prima, che alla seconda, essendo questa di maggior valore: se si avesse a fare una nota sciolta, e 4. legate tutte della stessa specie in un'arcata, sarebbe errore il dare più arco alla prima sola, che alle quattro altre; se si dovesse fare un'appoggiatura, sarebbe errore il dare più arco a essa, che alla nota a cui appartiene ec.

## Dimostrazione:

La Dimostrazione di questa regola sì essenziale, è per se stessa tanto chiara, che la passerò volentieri sotto silenzio, non essendovi chi non capisca, che devono tutte le cose esser proporzionate.

207. Queste sonò le più essenziali, e fondamentali regole, che la forza, il sostentamento, e la misura dell' Arco comprendono; verrò ora spiegando i varj usi delle arcate semplici, la lor varietà, e finalmente le combinazioni, che di esse ne risultano, ciò che comprendesi sotto il generico nome di *Giucò d' Arco*. Queste combinazioni riguardano i gruppi di note a due, a tre o terzine, a quattro o quartine, a sei o sestine, a otto, ovvero ottine. Tutto ciò, che è più da rimarcarsi in tali combinazioni di note è il modo di eseguirle, il loro uso nelle varie disposizioni delle note, e l'espressione che loro più conviene.

208. Ho creduto far cosa utile, e grata al mio studioso lettore di presentargli nelle quattro annesses carte, tre Prospetti, o Tablò, in cui tutto rilevasi quanto è interessante a sapersi in questa complicata materia. Il primo Tablò, o Prospetto rappresenta quanto appartiene alle Terzine, li due seguenti, che debbono uniti, ed esser considerati come un solo, espongono ciò che appartiene alle Quartine, ed Ottine, finalmente l'ultima Tavola, o Prospetto è per le Sestine.

209. Facile n'è la loro intelligenza: in sette colonne sono esse divise: la prima espone i numeri delle diverse arcate; e la seconda le con-

binazioni delle medesime: qui convienē avvertire, che le arcate, che hanno luogo in queste Tavole non sono le sole, che eseguir si possano; ve ne sono molte di più, ma ho creduto bene di escludere per brevità tutte le arcate composte di quelle di cui vi si fa menzione! così se dopo una ottina di sette legate, ed una sciolta ve ne fosse un'altra di note sincopate, si potran cercare le due ottine a parte, non avendo creduto a proposito di segnarvi le combinazioni delle note a dodici, ed a sedici. Nel modo istesso, se si rintracciasse il modo di eseguire, e l'espressione propria del passo segnato alla Tav. IV. Es. 40. invano si cercherebbe un tale andamento, in cui le sei prime sestine sòno una sciolta, quattro legate, ed una sciolta, e le ultime sei una sciolta due legate, e tre sciolte; ma si troveranno se si cercheranno le prime sei sotto il num. XI. del terzo prospetto, e le ultime sei sotto al num. XII.; lo stesso dicasi di altri casi simili.

210. Vi sono però molte arcate effettivamente mancanti; ma sono esse di niun uso in pratica, come insignificanti, e prive di espressione, o stravaganti, ed astruse, onde non ho creduto bene ingombrarne le Tavole, o Prospetti di cui esponesi la spiegazione.

211. La terza colonna insegna il modo di eseguire ciascheduna arcata, e la misura dell'arco che più le conviene. La quarta dimostra l'uso delle corrispondenti arcate secondo la diversa disposizione delle note, o di grado, o di salto poste; succede la quinta colonna in cui se ne dà la vera, e più giusta espressione acciò esse producano il maggior possibile effetto. In

una sesta colonna si espongono alcune osservazioni da farsi sulle esposte arcate; e finalmente la settima, ed ultima contiene gli esempi analoghi a quanto si è insegnato.

212. Alcune cose noteremo intorno a questi esempi degne di osservazione: vi sono molte arcate che hanno più usi; si è cercato di tutti accennarli nei piccioli esempi, almeno uno per battuta; ed acciò nulla manchi, ci si sono aggiunti anche i più comuni arpeggi; onde è che in ogni battuta di ciaschedun esempio si sono per lo più variate le disposizioni delle note; da ciò se ne rileva, che allorchè si abbia in un Concerto, o altro pezzo di musica a solo un dato passo di cui si cerca la più convenevole arcata, non si ha che cercar negli esempi della opportuna Tavola la combinazione, o disposizione delle note più analoga a quella del passo di cui si cerca l'arcata, e si troverà nella seconda colonna corrispondente l'arcata ricercata. Sia per esempio il passo Es. 41. Tav. IV. di cui si cerca la convenevole arcata; ed espressibile: si osservi la Tavola terza delle sestine; e cercando fra gli esempi non si tarderà a scorgere, che quello, che appartiene all'arcata num. XIV. è il più analogo, e per conseguenza il dato passo dovrà farsi una stolta, tre legate, e due sciolte, e così delle altre.

213. Abbenchè dell'espressione se ne debba trattare di proposito all'Art. XVII. tuttavia per comprendere tutto sotto un sol colpo d'occhio ciò che all'arte dell'arco appartiene, ci abbiamo aggiunta l'espressione a ciascheduna arcata più appropriata.

214. Due riflessioni ci somministrano queste

Tavole, l' una che per lo più nella maggior parte delle disposizioni di note quelle che son poste di grado devono legarsi, e viceversa staccarsi quelle che sono di salto; benchè una tal regola abbia però non poche eccezioni: l'altra si è, che non parmi buon consiglio il praticato da molti per altro stimabilissimi Professori, come fra gli altri del celebre Kreutzer nel suo bel metodo, cioè di prendere un dato andamento di crome, o semicrome, e su di esso far prova di tutte le combinazioni delle arcate, mentre è chiaro, ed assolutamente certo, che un passo qualunque potrà ben' eseguirsi con diverse arcate, ma una sola, o al più due saranno quelle ad esso appropriate; convien dunque studiare la natura del passo, la disposizione delle note che lo compongono, ed allora col soccorso degli annessi Tablò, non sarà difficile trovarsi l' arcata più espressiva, e convenevole. Ne risulta da ciò, che avrei dunque dovuto dare almeno una lezione per ciascheduna delle arte indicate nei miei Tablò, ma oltre che molte se ne trovano ne' metodi eccellenti di tanti valentissimi Professori che corrono per le mani di tutti, non è mio scopo di entrar nel numero de' Metodisti: lascio questa gloria a' Fiorilli, a' Kreutzer, a' Cartier, ed altri di cui si è fatta onorevol menzione nella Prefazione di questa Opera.

## ARTICOLO XII.

*Di alcuni giuochi di mano , e particolari  
artificj di cui si può far uso.*

215. **S**onovi alcuni artificj, che deggiono dal Suonatore praticarsi, per poter meglio eseguire alcuni passi irregolari, e che sarebbero altrimenti di difficilissima esecuzione: altri poi ve ne sono che servono solamente per dare maggiore energia, ed espressione alla Cantilena. Di tali artificj appunto noi in quest' Articolo ci proponiamo di trattare. Il primo è il Sopradito. Praticasi questo per intonare le quarte maggiori, e le quinte false. Il sopradito è, come l'indica il suo nome, un dito che si pone sopra di un altro: se si voglia intonare v. g. un E sopra la seconda, ed un F sopra la terza, le dita vengono naturalmente accavallate uno sopra l'altro, ma questo non è tutto l'artificio del sopradito; nasce la difficoltà nelle quinte false: siccome le corde sono accordate in quinta perfetta, per intonare questa quinta basta premere con uno stesso dito due corde vicine; ma se la quinta è falsa, la parte acuta dev'esser mancante di un semitono, onde lo stesso dito non potrà intonare amendue i suoni, che la formano: in tal caso l'artificio sarà il seguente: si metterà sopra la corda acuta il dito, immediatamente seguente, trasportandolo al luogo dove dovrebbe stare il dito di dietro. I sopraditi si praticano tanto nelle corde doppie, che ne' salti un poco veloci. Vedansi tutti i sopraditi, che accader pos-

Tav. sono nel primo portamento (a). (Tav. IV. Es. IV. 42.) L'esempio num. 43. fa vedere l'uso de' sopraditi ne' salti.

216. Il secondo artificio è la sostituzione delle dita; cioè quando si pone un dito in vece di un altro, fuori del caso di cui abbiám testè parlato. Praticasi la sostituzione particolarmente quando una corda vuota, che ha il segno  $\text{X}$  è seguita dalla sua sesta acuta, poichè allora la vuota divisa, si farà col primo dito, e la sesta che far si dovrebbe collo stesso, si fa col secondo; eccone gli esempj tanto a corda doppia, che successivamente (Es. 44). Si può osservare in questo Esempio una doppia sostituzione, poichè si metterà il secondo dito dove ci anderebbe il primo, ed il terzo ove dovrebbe stare il secondo.

217. Vi sono dei casi in cui si può fare a meno della sostituzione, facendo tutto il passo sopra una corda, forzando se occorre il quarto dito, e specialmente sarà ben fatto farlo così, se se ne leghino le due di mezzo, come nell'esempio 45.

218. Ecco un terzo artificio, che fa molto bene, ed è la risonanza dell'ottava. E' tanta l'analogia de' suoni in ottava, che se si tocca un suono qualunque, fa risuonare in aria le sue ottave sotto, e sopra, di modo che se si tocca forte il suono più basso, fa risuonare l'ottava acuta, e se si tocca il suono acuto si sente il suono più basso. Ciò si vedrà più sensibilmente da quanto ora saremo per dire. Essendosi os-

terrato, che qualora in una tenuta si tocca forte l'A acuto del Cantino, o il D, o G medj della seconda; e terza, hanno questi suoni una voce assai più robusta, sonora, e forte, che tutti gli altri suoni, se n'è indagata la cagione; che si è rinvenuta nella risonanza dell'ottava, perchè l'A acuto fa risuonare l'A medio vuoto della seconda, il D medio fa risuonare l'ottava, o sia il D vuoto della terza, ed il G medio fa risuonare il vuoto del Cordone; tanto è ciò vero, che se con un dito si preme v, g. la corda vuota D, e si tocchi poi forte quanto si voglia il D medio della seconda, non si sentirà più la voce sì forte, tonda, e sonora, come quando il vuoto della terza era in libertà, e poteva a suo bell'agio risuonare. Conosciuta così questa risonanza, si è cercato trarne partito anche per quei suoni, cui non corrisponde al di sotto una corda vuota.

219 Si è dunque sperimentato, e concluso, che se si tocchi forte in una tenuta un suono qualunque, e che intanto un dito, che sia libero posi sopra una corda bassa nel sito precisamente ove trovasi l'ottava bassa del suono, che si tocca coll'arco, ovvero si faccia posare su di una corda più alta ove corrisponde l'ottava alta, il suono toccato esce al sommo vigoroso, e risonante; onde se n'è tratta la regola che volendosi fare delle note tenute (che devono sempre esser sonore, e tonde) si porrà un dito sopra il punto che forma l'ottava bassa, ovvero l'ottava alta della nota che si tocca, ed allora questa riescirà della desiderata qualità, ed acquisterà una forza molto maggiore dell'usate. Se v. g. si voglia fare una tenuta di B<sup>a</sup> me-

dio sopra la seconda , si posi il secondo dito sopra la quarta corda nel sito precisamente, ove dovrebbe intonarsi il B $\flat$  grave , ed allora senza che si tocchi questo, si avrà il primo B $\flat$  robusto, forte, e risonante a maraviglia; lo stesso accaderà, se avendosi a fare una tenuta di B $\flat$  grave sul cordone si porrà il primo dito sopra la seconda, ove si trova situato il B $\flat$  acuto.

220. Alcuni a tal piccolo artificio ne aggiungono un' altro, che alle volte non fa male, ed è che nell'atto che toccano la tenuta, col dito posto sopra l'ottava bassa, con un terzo dito formano su di questa una specie di trillo; alzando, ed abbassando alternativamente con velocità il dito, e lasciando la risuonante ottava ora libera ora ricoperta, del che ne risulta un suono in certa guisa intermittente, e di un curioso effetto, che, purchè non se ne faccia abuso, talvolta non dispiace.

222. Giacchè siamo sul proposito delle note tenute converrà svelare un' altro segretino a queste appartenente. Il bello di una tenuta è che cominci pianissimo; quindi a grado a grado crescendo fino al fortissimo, e poi colla stessa degradazione debba andar calando, il che dicesi fare una *Posta di voce*, artificio di un' maraviglioso effetto: questo fortissimo cade per lo più ( per quanta si sostenti ) verso il mezz' arco, ove la forza non è la maggiore ( § 143. ) per ajutar dunque ad accrescere la forza, si accosterà bel bello l'arco verso il ponticello, e poi a poco, a poco allontanandolo, si tornerà al luogo solito, e con un poco di esercizio a questa pratica, si otterranno delle tenute perfet-



1

tissime, ed è cosa che qualifica un valente Professore, essendo rarissimi quelli che sanno fare una bella posta d'arco, ed una bella tenuta. Tav. IV.

222. Non manca chi a' suaccennati artificj ne aggiunge un altro detto tremolo: fan questo consistere, nel calcare bene il dito sopra la corda per fare la tenuta, e poi imprimendo alla mano un certo moto paralitico, e tremolante, fan sì che il dito si pieghi or da questa or da quella parte, e ne risulti un intonazione vacillante, ed un certo tremolio per costoro non ingrato, ma queste sono vere verissime stonature, che non posson piacere se non a chi vi è avvezzo, e che devono affatto dalla Musica proscriversi presso chiunque di buon gusto è fornito.

223. Se a questo tremolo stonato, se ne volesse sostituire un altro, quale si farà col solo giuoco dell'arco, sarebbe egli più soffribile non solo, ma anzi qualche volta di buon effetto. Ciò si fa coll'irrigidire (dirò così) le fibre del braccio dell'arco, ed imprimergli un certo moto tremolante, che comunicandosi all'arco, fa sì, che vada esso facendo mille appena sensibili colpicciuoli sopra la corda, e produca quell'effetto, che chiamiamo *Tremolo*. Questo *Tremolo* si suol segnar talora come vedesi nell'Es. 46. e tal altra si scrive soltanto sotto la parola Tremolo. Ciò spesso accade ne' recitativi istromentati.

224. Avvi chi pizzica le corde con un dito nell'atto stesso che le suona coll'arco, servendosi a tale effetto di qualche dito libero della stessa mano sinistra, e soglionsi segnare le note che così si voglion pizzicare con un picciol o (Vedi Es. 47.)

225. Non manca chi fa altre ridicole stravaganze per far novità; chi col pollice copre il cordone, adoprandolo le altre dita ad altri uso, e facendo così uscire dal cordone delle stonature di nuova invenzione, ed una voce sorda, e rauca; altri suonando coll' arco sopra il ponticello, ne eccitano un suono simile ai fischetti dei Canarij, altri mettendo l' arco dietro al ponticello ne fanno uscire altri diversi fischi, ed ho perfino inteso chi non arrossiva di dare di quando in quando un gran colpo d' arco sopra la codetta, o cordiera, che produceva un certo rumore sordo, affatto ridicolo: ma lungi da noi questi ciarlatani, ed impostori, che altra maniera non hanno per farsi onore, e diciam pure non convenir mai ad un vero Professore, se non è pazzo, il far simili ridicolezze, e ciarlatanerie.

195. Un' artificio si pratica talora, e fa, purchè non se ne abusi, ottimo effetto, potendosi adoperare senza taccia d' impostura; ed è il far le *note flautate* col far passare l' arco quasi sopra la tastiera, o molto vicino ad essa: esce allora dal Violino una voce appannata, e dolce, che a molti piace, ma torno a dire, non se ne abusi.

196. Ci rimane ancora da far parola di un' altro bellissimo artificio; se negli acuti si saprà far buon uso delle corde vuote, massimamente ne' toni aperti di D. A. E. si avrà una gran sorgente di artifizj; mediante i quali, si eseguiranno con gran facilità dei passi che senza di ciò sarebbero forse ineseguibili. Per lo più si fa uso di tale artificio negli arpeggi, ma siccome di questi ne faremo un Articolo a parte, ci restringeremo per ora ad alcuni esempi, che

non sono della classe degli arpeggi, e che un gran lume spargeranno su di questa materia (Vedi Tav. IV. 48. 49. 50. 51. 52. 53.

Da questi sei Esemplj, potrà l'ingegnoso principiante trovarne da se infiniti altri, ch'io tralasciar debbo per non ingrossar di soverchio questo volume, e per non uscir da' limiti che mi sono prescritti.

### ARTICOLO XIII.

#### *Delle voci Armoniche.*

226. **F**ra gli artifizj di cui sa far uso un dotto Violinista non è di picciol rilievo, ed ornamento quello delle voci Armoniche, che i Francesi dicono *Sons Armoniques*, e che si segnano colla parola abbreviata *Arm.* con una linea tirata sopra le note, che devono essere Armoniche, nel modo appunto come si segna l'ottava alta (vedi Parte Prima §. 83.)

227. Si eseguiscano le voci Armoniche in questo modo; in vece di tenere le dita come al solito per punta, e perpendicolari alle corde, devonsi tenere coricate, cosicchè le tocchino soltanto col polpaccio, o parte morbida del dito; deve poi questo posare così leggermente sopra la corda, che appena la tocchi, e in modo che affatto non pieghi verso la tastiera, nè ceda alla pressione. L'arco poi si premerà anche più del solito (a); il solo esercizio insegnerà a ca-

---

(a) Erra qui il Sig. Rousseau, quando dice *Art. Sons Harmoniques: Espece Singuliere de sons, qu'on tire de*

vare tonde, chiare, e forti le voci Armoniche; nè si creda che tali voci siano deboli, e poco sensibili, sono anzi penetrantissime a lontane distanze, mentre ne ho fatta più volte esperienza nel suonare a solo in grandissime Chiese, e Teatri, e mi è stato sempre accertato, che le voci Armoniche si sentivano distintissimamente da un'estremità all'altra di simili grandi edifizi.

228. Ma il più maraviglioso delle voci Armoniche si è, che non rispondono gli stessi suoni, che risponderebbero se si calcassero giusta l'usato, le dita, v. g. il G in seconda riga della terza corda, preso armonicamente, dà la 12. acuta cioè il D acuto del cantino. Questa singolar proprietà di questi suoni fa sì, che chi non è avvezzo a servirsene, appena sappia ove trovarli, ed a mille stenti ne possa accozzar la scala. Per risparmiare dunque ai curiosi la fatica, ed il tedio di andarle tentone cercando, noi daremo qui le scale delle voci Armoniche per tutti i toni più usuali; ma fa prima di mestieri premettere le seguenti nozioni.

229. La Scala delle voci Armoniche, anche ne' toni più a queste favorevoli; come A D ec. non è naturalmente perfetta, e compiuta, mentre vi mancano almeno due necessarj suoni, cioè la quarta del tono, e l'ottava acuta. Altra imperfezione; queste voci non hanno le scale che per i toni di G D A E.

---

certain instruments tels que le Violon, et le Violoncelle par un mouvement particulier de l'archet qu'on approche d'avantage du chevalet etc. mentre l'arco restar deve sempre al suo solito posto.

250. Ma siccome dalla Teoria risulta (a) che le vici armoniche danno il suono, che darebbe la più piccola delle parti della corda, che restano intercette tra il dito, ed il capotasto, o tra il dito, ed il ponticello, purchè tal parte minore misurar possa esattamente la maggiore, se adunque si raccorci tale minor distanza, ne avverrà, che purchè la parte raccorciata misuri esattamente la più lunga, avremo de' suoni Armonici diversi da quello si avrebbero, senza una tal precauzione. Ora è evidente, che posando

---

(a) Dovendo in quest' Opera, secondo il piano proposto, e presentato nella Prefazione, da tutte le Teorie, ed erudizioni non assolutamente, ed indispensabilmente necessarie star lontanissimo, non mi dilungherò sul proposito della Teoria de' suoni armonici. Non posso tuttavia, per necessaria intelligenza di quanto devo dir in questo Articolo, dispensarmi dall' esporre in brevi detti in che questa Teoria principalmente consista. Osservar dunque si dee, che quando si tocca leggermente una corda come abbiamo detto [§. 227.], il dito oppone un troppo leggero ostacolo, onde le vibrazioni della parte dall' arco eccitata, passar non possano, superandole, dalla parte opposta: quindi le due parti della corda vibrano, e se avviene, che la minore misuri esattamente la maggiore, cioè che sia la sua metà, terza, quarta parte ec. il suono, che ne risulta sarà, non quello della intiera corda, o della sua parte maggiore, ma quello della parte minore. Se poi la parte minore non misura esattamente la maggiore, il suono che nasce sarà quello della più grande aliquota comune a le due parti. Può vedere il curioso questa Teoria più a lungo spiegata nel più volte citato bel Dizionario di Musica di M. Roussseau all' Art. *Sons Harmoniques*.

un dito calcato su di una corda, altro non si fa, che rattorciarne la lunghezza, perchè la parte che è tra il capotasto, ed il dito resta immobile, ed in perfetto silenzio, appunto come se fosse via tagliata. Su di questo principio riflettendo, mi è riuscito di compiere le imperfette scale non solo, ma di comporre ancora quelle di tutti gli altri toni più pieni di accidenti, e fuori della natura delle voci Armoniche, come lo sono quelli di E♭ di B♭ ec.

231. Per far dunque cosa grata a' curiosi disvelerò questo picciol segreto, e renderò a tutti comune l'uso delle scale Armoniche per tutti i Toni, premettendo prima alcune cose necessarie all'intelligenza delle Tavole, o Scale, che si danno nella Tav. V. Es. 1. uU indispensabile avvertenza da aversi nella pratica delle voci Armoniche, si è di alzare tutte le dita, di modo che non tocchi la corda, che il solo dito che deve poggiarvi leggermente sopra. Sonovi però alcune voci che chiameremo *artificiali*, per cui si dee posare forte sopra la corda il primo dito, e poi posare il quarto, ovvero il terzo armonicamente, cioè leggermente come si è detto. Siccome è necessario, che si sappia sì il dito fisso, che quello Armonico, nelle nostre Tavole, o Scale abbiamo segnato il dito fisso, e stabile con una nota bianca a guisa di Minima, ed il dito Armonico con nota nera, onde la nota bianca si prenderà sempre col primo dito, e la nera col dito che verrà indicato dalla sua posizione. Si avvertirà ancora, che le note si sono poste dove dovranno naturalmente porre le dita, ma il suono ne escirà totalmente diverso, onde dalla serie bizzarra, e disordinata che qui

vedesi in ciascheduna scala, ne nasceranno i sei  
te suoni diatonici della Scala ordinaria.

232. Vi sono dei suoni armonici, che far si possono in due maniere, o in primo portamento, o in terzo con diverso dito; questi suoni li abbiamo segnati con due note nere l'una sopra l'altra, delle quali si potrà poi scegliere quelle che faranno più al caso, e che saranno più comode, avvertendo, che la nota al di sopra si farà in terzo portamento, e quella al di sotto in primo. In queste scale non ci siamo limitati ad una sola ottava, o ad otto suoni, ma vi abbiamo posti tutti quelli, che in ogni tono sono eseguibili. Abbiamo finalmente per maggior comodo de' curiosi, posta in fine una scala Cromatica, o sia di Semitoni, acciò ad un colpo d'occhio si veggia l'intiera serie de' suoni Armonici eseguibili sul Violino. Questa è posta in due righe: nella superiore contengono i suoni Armonici tali come devono toccare colle dita, e nella inferiore si sono notati in note comuni que' suoni che risultar ne debbono. (Veggasi dunque Tav. V. Es. 2.)

233. In ciascheduna corda, dopo la terza ottava trovasi tutta un'intiera ottava diatonica, che è sensibilissima sul Violoncello, ed altri stromenti le cui corde hanno lunga estensione, ma sul Violino, essendo ne' sopracutissimi l'intonazione troppo stretta, non sono veramente sensibili.

234. Chi desiderasse vedere ad un colpo d'occhio tutta la serie de' suoni Armonici naturali, che può dare una corda, dal capotasto fino al ponticello, potrà qui vederla nell'Es. num. 3., in cui supponiamo che la corda sonora sia l'A,

*Tav. V.* o seconda del Violino. Si potrà ancora dall'ispezione di quest' esempio vedere, che dal mezzo della corda si trovano sempre gli stessi suoni Armonici, tanto se si proceda verso il ponticello, che verso il capotasto; ciò risulta anche dalla teoria, col solo divario in pratica, che la serie dal mezzo della corda verso il ponticello, è molto più chiara, e sonora, che l'opposta.

236. Di questa proprietà de' suoni Armonici alcuni ne traggono profitto; posano a tale effetto l'arco sul manico vicino al capotasto, e suonano colle dita armonicamente mettendo la mano vicino al ponticello, invertendo così l'ordine della maniera ordinaria di suonare il Violino, e con dell'esercizio giungono a trarne suoni chiari, e distinti.

237. Ad oggetto poi che si veda di questi suoni qualche applicazione, soggiungeremo due esempi, l'uno per le voci Armoniche naturali, e l'altro per le artificiali, che faranno piacere a' curiosi. (Es. 4. 5.)

238. (Es. 5.) Quest' esempio è nel suo genere singolarissimo, e vi vorrà qualche industria per interpretarlo, ed eseguirlo; per ajutare però il curioso, diremo, che quantunque nelle scale già date per le note artificiali, abbiamo segnate in note bianche le dita fisse, queste poi non si segnano nelle composizioni; le note dunque, che segnate trovansi in quest' ultimo esempio, sono le sole Armoniche, e però si sottintendono le dita fisse; da ciò si vede che sono effettivamente quasi tutte corde doppie: si avverta ancora che le dette corde doppie, non sono sempre tutte e due artificiali, ma spesso una è naturale, e l'altra artificiale. Vi sono due

forzature di quarto dito alla quarta; ed ottava battuta della seconda parte. Con queste cognizioni sarà più facile allo studioso il comprendere quest'esempio.

239. Dobbiamo per ultimo osservare; che le voci armoniche sono alquanto calanti nell'intonazione rispetto agli altri suoni, e la ragione è chiara. Una corda tesa rappresenta naturalmente una linea retta; quando vi si posa sopra fermamente un dito, e si fa combatiar la corda sopra la tastiera, la corda deve piegarsi, e non si può piegare senza allungarsi, e rappresentare una curva; dunque nel comun modo di suonare, le corde sono naturalmente più lunghe della loro naturale estensione; ma questa maggior lunghezza acquistar non la possono senza diventar più tese, il che appunto le fa crescer di tono; ma nelle voci armoniche la corda non si piega, nè per conseguenza si aumenta la sua estensione, onde i suoni che ne escono sono intonatissimi rispetto al suono totale della corda, ma non per l'addotta ragione; rispetto ai suoni comuni. Nelle voci armoniche artificiali conviene dunque badare di mettere le dita fisse alquanto più crescenti del giusto, acciò tutto venga intonato; ma è tempo che ad altre più importanti materie facciam passaggio.

#### ARTICOLO XIV.

##### *Delle Bicordante, o Corde doppie:*

240. **A**bbiamo nell' Art. VII. veduto, quanto il Violino nella perfezione dell'intonazione supe-

ri tutti gli altri stromenti; vedremo ancora nell' Art. XVII. quanto li superi nell' espressione; la sola cosa che poteva desiderarsi in tale stromento, era un poco più d' Armonia, giacchè pareva egli di una natura atta solo alla melodia. Ma l' abilità de' Professori ha saputo anche ovviare a tale creduta imperfezione, coll' uso delle bicordature, o corde doppie, mediante le quali si eseguisce con quest' istromento ottimamente un Duo. Non vi è cosa più elegante, più bella, più armoniosa, che l' uso delle corde doppie; non avvi aggregato di stromenti, o di voci; che con tanta perfezione unit possa due parti; come lo fa un Violino, se forse se ne eccettui il solo Organo; infatti quando due parti si fanno da due differenti persone non è mai possibile che si possano così perfettamente in tutto, e per tutto unire, ed a tutte le diminuzioni, ed espressioni sì bene addattare, come quando son elle eseguite da una sola; due Flauti, due Oboe, ed anche due Violini non mai si accorderanno con tanta precisione, come un solo Violino, che suoni a corde doppie. E' ben vero, che ciò che trattiene molti dal praticare sì bell' artificio si è l' estrema sua difficoltà; infatti se tanto abbiim veduto esser difficile l' intonare una sola parte, che sarà di due? Ciò non pertanto non deve spaventare il principiante; *labor omnia vincit*; collo studio, e colla fatica si giungerà sicuramente al possesso di questa più bella parte dell' arte.

241 Non avvi dunque combinazione di due suoni, che col Violino eseguir non si possa, purchè non passino essi i limiti, che naturalmente ne' bassi ha questo stromento, e purchè

la distanza tra detti suoni non oltrepassi la decima. Si possono egli è vero fare delle bicordature eccedenti la decima, ma è necessario allora, che il suono più basso sia una corda vuota, poichè le dita non possono naturalmente, e comodamente estendersi oltre il suddetto intervallo. Si deve ancora eccettuare dalle corde doppie possibili tutte quelle, che possono nascere dalle combinazioni de' quattro suoni gravi fra di loro G A B C del cordone.

242. Del resto, si possono col Violino eseguire i tre moti musicali (a) Retto, Obbliquo, e Contrario, tutte le specie di andamenti di consonanze, legature di tutte specie ec Ma è tempo di scendere dal generale al particolare, e di cominciare a discorrere degli andamenti consonanti.

243. Nell'armonia si possono ammettere quattro specie di serie, o andamenti di consonanze, cioè terze, seste, ottave, e decime tutte col Violino eseguibili: delle ultime due ne abbiamo parlato di sopra (§ 175. 177.) resta ora a discorrere delle terze, e seste.

244. Per cominciare dalle seste, che sono le più semplici, non ho qui che dire di particolare, se non che sono esse difficili, ma eseguibili in tutte le combinazioni: il loro maggiore effetto però lo producono quando in vece di far sentire tutti due assieme i suoni, che le compongono, si passano velocemente, o legati, o battuti, gli uni dopo gli altri, prima cioè il

---

(a) Cosa sieno questi moti più ampiamente si vedrà nella Parte Quarta di quest' Opera.

tuono grave, e poi l'atuto. Due esempj tratti da due miei Concerti, potranno al principiante servir di esercizio per bene eseguire le seste, ed amendue si faranno a note battute velocemente passando le note di sotto prima, e poi quelle superiori (vedi Es. 55. 56. Tav. IV.). Questi due esempj, benchè non tutti di seste, essendo tuttavia queste le dominanti, potranno moltissimo esercitare un principiante, ed avvezzarlo bene a questa specie di doppie, ma passiamo alle terze.

245. Le terze benchè si facciano talvolta ancor esse successivamente o legate, o sciolte, il loro più frequente uso è di farle assieme equitemporaneamente. Essendo questa la più grata, e sonora consonanza, e per conseguenza quella del maggior uso, si sono tutti i mezzi tentati per facilitarne al sommo la pratica sopra del Violino. Non si può naturalmente fare in un sol portamento una serie, o intiera scala di terze: accade non pertanto bene spesso di dover fare velocemente delle volate di tali consonanze o ascendenti, o discendenti, cosa, che molto malagevolmente si fa, mutando il portamento; si sono dunque escogitati alcuni mezzi per facilitarne la pratica, e poter fare qualsivoglia serie di terze in un sol portamento.

246. Due sono g'i artifizj che a tal fine ci conducono: il primo è l'uso delle corde vuote, e l'altro quello delle voci armoniche. E' incredibile di qual comodo sia il primo di questi; e si pratica tutte le volte che una terza ha per suono grave una corda vuota; allora si fa in terzo portamento, la vuota resta vuota, e la nota superiore diventa in certo modo inferiore,

facendosi col quarto; o altro dito sopra la cor- Tav:  
IV.  
da più bassa della vuota; vedansi tutti i casi,  
che dar si possono di queste terze. ( Es. 57. )

247. Il secondo artificio delle voci armoniche è meno noto, men comune, ed egualmente sicuro, e del più grande uso. Consiste egli nel prendere alcune terze forzando il quarto dito, e posandolo armonicamente su di una corda, mentre il terzo sta fisso, e comprime la corda più acuta prossima, per fare il suono acuto della terza; vedansi anche di queste terze i principali casi, in cui le note di sotto si faranno armoniche. ( Es. 58. )

248. Se si farà grande esercizio sopra questi due belli artifizj, cosicchè si rendano famigliari, e sicuri, oso dire, che si potrà suonare qualunque cosa, che possa stare bene in terza, e con pochissimo incomodo senza muovere mai la mano; sono essi sicurissimi per l'intonazione, e facilitano oltremodo l'esecuzione di certi passi, che senza tali mezzi sarebbero affatto ineseguibili. Acciocchè abbia anche in questo genere il Principiante materia da esercitarsi, gli porremo avanti gli occhi due passi, che ecciteranno la sua curiosità, e che di studio gli serviranno per giungere ad una perfetta, e sicura esecuzione di quanto abbiamo testè insegnato; il primo è tratto da un bel Concerto del celebre Sig. Lodovico Sirmen Ravennate, e l'altro appartiene ad un mio in D., quello stesso di cui è il solo che si è riportato ( §. 130. ). Non si perdoni dunque a diligenza, e fatica per bene impossessarsi di questi passi da cui se ne trarrà sommo vantaggio per gli altri consimili, che possono accadere ( vedi Es. 6. 7. ). Tav. V.

*Tav. V.* 249. Per far vedere poi come si possano eseguire le dissonanze, tutti i varj moti musicali, e tante altre combinazioni, dovremmo troppo dilungarci dal nostro istituto: a chi avrà fatto studio sopra le bellissime fughe dell' ammirabile Opera V. di Arcangelo Corelli poche cose in questo genere potranno giunger nuove. Noi tuttavia, acciò nulla manchi al compimento di questo nostro trattato, soddisfaremo anche su di questo particolare la lodevole curiosità del principiante, col porgli sott'occhio una variazione in cui trovansi alcune singolari combinazioni (a) e ci lusinghiamo, che quest' esempio non sarà per dispiacergli (vedi Es. 8.).

## ARTICOLO XV.

### *Dell' Arpeggio.*

250. **N**on contenti i Violinisti di aver ridotto a perfezione tale il loro stromento, che eseguir potesse comodamente due parti nel tempo stesso; cercarono ancora la strada di eseguirne tre, e quattro; ma un' invincibile ostacolo lor si frapponeva, la curvatura cioè, indispensabile necessaria del ponticello: questa fa sì, che l'arco non possa toccare più di due corde per volta, e chi ne volesse pur toccare tre, bisognarebbe calcasse in sì fatto modo l'arco sopra le corde, da eccitarne un suono stridulo, aspro, ed insoffribile.

---

[a] Quest' esempio è tratto dal Quartetto secondo della mia Opera VIII.

251. Che far dunque in tali circostanze? Pensarono supplirvi in qualche modo, col passare rapidamente da una corda all'altra, cosicchè l'orecchio si avvedesse appena della successione dei suoni, e li giudicasse presso che equitemporanei; quasi come appunto vediamo ingannarsi l'occhio dai faciulli, qualora un' acceso carbone rapidamente girano, quale benchè per tutti i punti della circonferenza di un cerchio successivamente passi, rappresenta all'occhio la figura di esso continuata, e non interrotta. Un tal modo di suonare, essendo più che da ogni altro strumento dall'Arpa praticato, se n'è quindi tratto il nome di *Arpeggio*.

252. Distinguonsi principalmente due specie di *Arpeggi*. La più semplice, dicesi *botta*, o *strappata* da pratici, e da alcuni con miglior titolo *Tricordo*, e l'arpeggio così propriamente detto. Il *Tricordo* è un aggregato di tre corde, o suoni, e talora anche di quattro (che si potrebbe allora meglio chiamare *Quatricordo*, o greicamente *Tetracordo*). Distinguesi l'arpeggio dagli altri modi di suonare, in ciò, che tutti i suoni di un' arpeggio devono trovarsi situati in diversa corda, ond'è che alcuni passi, che potrebbero farsi in due corde, volendoli far arpeggiati conviene farli, e ridurli in tre almeno, altrimenti non è più arpeggio.

253. Il modo da fare la *Botta*, o *Tricordo* è di appoggiar forte l'arco sopra la corda più bassa, e quindi tirando pochissimo arco, abbassarlo tutto ad un tratto, e percuoter le tre, o quattro corde con un colpo forte, vibrato, staccato, e risoluto. Succede alle volte, che tali *Tricordi* trovinsi segnati in note bianche, vale

è dire in minime, ed anche talora in semibre-  
vi, allora la regola è di tenere per il giusto  
suo valore la nota più bassa, e poi al fine di  
essa dare la solita strappata, e far sentire le  
altre. Inoltre nel fare un' arpeggio qualunque,  
si devono porre tutte le dita ad un tratto ai  
loro rispettivi luoghi, e non collocarli successi-  
vamente a misura che si toccano coll' arco.

254. Non sarà discaro al leggitore di trovar  
qui una serie de' più consueti principali Tri-  
cordi, o botte di cui si fa uso nel Violino  
principalmente nella Musica, così detta, di  
Orchestra, che è meno artificiosa di quella a  
Solo. Chi farà esercizio su di queste Tavole,  
avrà pronte ad ogni occorrenza le dita per  
qualunque botte, o tritordo possa mai trovare;  
e tanto più volentieri noi le presenteremo qui,  
secondo l'ordine de' Tuoni più usuali, quan-  
to che possono essere di sommo giovamento an-  
cora a quei Maestri di Cappella, che non han  
pratica di Violino, per mancanza delle quali  
scrivono talvolta delle combinazioni di note  
di niun effetto, e scompostissime, ed anche  
talvolta impossibili a farsi. Queste botte noi  
le abbiamo combinate non solo per le armo-  
nie principali del tono, ma anche per l'ar-  
monia della quinta del tono con settima mi-  
nore, di cui accade spessissimo fare uso (vedi  
Tav. V. Es. 9. )

255. Quanto all' arpeggio propriamente detto  
è questo uno de' più bizzarri, e curiosi artifi-  
cij dell' arte, ed è veramente il trionfo del-  
l' Archeggiamento, giacchè egli ne compren-  
de le più intricate combinazioni. Sono tanto  
moltiplici le sue specie, che quasi impossibi-

le sembraci, il ridurle a sistema; e il dargli qualche ordine; però noi le ridurremo a tre, secondo la distinzione, che par più naturale, e queste saranno *Arpeggi sciolti*, *Arpeggi legati*, ed *Arpeggi misti*.

256 La maggior difficoltà, che negli Arpeggi intovisi alle abbreviature si riduce: scrivon-  
si essi da' compositori di Musica in sì intricati modi, che esser conviene indovino, o possessore dell'Arte Magica per decifrarli, ed intenderli: noi procureremo, in grazia de' principianti, colla molteplicità degli esempj. (giacchè è questo il mezzo più sicuro) di renderci al nostro solito chiari, e brevi al possibile, e di darne la più precisa idea.

257 Quando in un Arpeggio vedesi un E in quarto spazio, ovvero un A in secondo, deve sempre farci sospetti, che tali note siano corde vuote, ciò che rende oltremodo difficile il trovare il giusto portamento, e più si accresce ancora la difficoltà, se simili note siano più volte replicate: perchè accade bene spesso, che alcune debbano esser vuote, mentre altre vogliono esser coperte; non v'ha qui che una gran pratica, che ciò pienamente possa far conoscere, e più di tutto gioverà l'aver qualche esperienza dello stile dell'Autore, di cui eseguir si vogliono le composizioni.

258. Quando vuole il Compositore, che l'arpeggio si eseguisca in una data maniera, e non altrimenti, ovvero vuole altrui comunicare la propria intenzione, suole allora scriverlo per disteso, ed indicare il primo quarto, ovvero mezza battuta, e talora anche un'intera battuta, e poi scrivendo il resto abbrevi-

**Tav. P.** viata vi nota sotto un segue; nulla è più facile allora, che l'intendere un arpeggio: basta seguitare l'istesso andamento, che trovasi prima indicato, sì in riguardo all'arcata, che alla disposizione delle note. Per intender poi le abbreviature, si osserverà, che in ogni arpeggio vi sono de' suoni variabili, e dei suoni fissi, e stabili; i primi variano per lo più ad ogni quarto, e si segnano con note di corto valore, come crome, e semiminime. I suoni stabili sono quelli che trovansi per lo più segnati in note di maggior valore, come minime, o semibrevi: queste non indicano già, che debbano esser tenute per il lor giusto valore, che ciò sarebbe impossibile giusta quanto si è detto (250.); ma intendesi soltanto, che le dita, che a tali note corrispondono, debbano tenersi ferme sopra le corde per tutto il tempo dal loro valore indicato. Ecco un esempio di un arpeggio sciolto indicato, in cui vi sono note variabili, ed altre stabili, che noi ora andremo a parte, e parte spiegando (Es. 10. Tav. V.). La prima battuta è bastantemente chiara, ne altro vi è da notare, se non che il primo A deve farsi col quarto dito, acciocchè l'arpeggio venga in tre corde giusta la sua definizione; la seconda battuta non è che una replica della prima; nella prima metà veggonsi due suoni variabili e due stabili; i due variabili A, G mutano uno per quarto, ma i due di sopra C E essendo comuni ai due primi quarti si segnano di tal valore benchè realmente nella esecuzione non sia, che quattro volte toccato il C, e due l'E. Lo stesso accade nell'altra metà della battuta, ove i suoni F D variano ad ogni quarto, mentre il

terzo dito deve restar fermo mezza battuta per intonare D A. Nella terza battuta vi sono due serie variabili d, c, b, a; b, a, g, f, ed il D è sempre stabile, onde questo dito non si dovrebbe mai rimuovere dal suo posto, se la mutazione del portamento, che cade alla mezza battuta, non costringesse a farne la metà col primo dito, e l'altra col terzo. Nel modo istesso s'interpreterà il restante.

259. Tre cose devono dunque in un arpeggio osservarsi: il portamento, la disposizione, ovvero l'ordine delle note, e delle corde, e l'arcat.; rispetto a questa (quando l'arpeggio sia indicato), se l'indicazione è sciolta, si seguirà tutto sciolto, se ella è legata, si continuerà la stessa arcata, che viene da principio stabilita.

260. Il portamento si rileva anche negli Arpeggi dalle corde estreme, astrazione fatta dalle vuote che possono molto ingannare; pigliamo a cagion d'esempio a contemplare l'arpeggio inserito nella Tav. II. Es. 6, che è uno de' più difficili in questo genere, ed ecco come la discorro per trovarne il portamento. Nelle due prime battute trova l'E raddoppiata, ciò m'indica, o almeno mi dà forte sospetto (§ 257.) che l'uno sia vuoto, e l'altro coperto; dunque a buon conto ho già un E vuoto al cantino; rimane ora E G quali devono per la natura dell'arpeggio (§. 252.) farsi l'una sopra la seconda, e l'altra sopra la terza; debbo dunque trovare un portamento, in cui ciò sia eseguibile. Se io prendo il G acuto sopra la terza non mi trova sotto la mano l'E sopra la seconda, onde non potrà esser tale il portamento; prendo dunque

L'E sopra la terza, e mi trovo sotto la mano il G sopra la seconda; ed ecco che per esser certo del portamento, altro non mancherà, che ricercare con quali dita debba io prendere le due suddette note: benchè dunque il G paja a prima vista la nota più acuta, è chiaro che l'E preso sopra la terza diviene di una terza più avanzato del G sopra la seconda, onde essendo appunto l'E la nota più inoltrata verso gli acuti, la dovrò prendere col quarto dito, che è il più avanzato, e però mi trovo in V. portamento. Trovato così il portamento del primo colpo della battuta, si dee avvertire di non rimuovere la mano senza necessità; vediamo dunque se posso far il secondo colpo senza muoverla: un E resta vuoto, e l'altro l'ho sotto il quarto dito, come note stabili; l'A lo trovo vuoto, in mezzo, onde tutto mi resta comodo senza muover mano; passo alla seconda battuta; nel cui primo quarto trovo g, a, e, e. Le tre ultime sono stabili, onde restano come prima; il solo g è mobile, che mi trovo sotto la mano posando il terzo dito sopra il cordone, a, cui sostituendo il primo, trovo l'ultimo quarto della battuta. Veniamo alla terza, qui cade l'imbroglione. Nel V. portamento in cui mi trovo non v'è l'A acutissimo, devo dunque muover la mano; ma dove la dovrò collocare? le corde estreme qui sono D basso, ed A acutissimo; ma dalle Tavole de' portamenti (§. 144), risulta non esservene alcuno, che abbia tale estensione, ciò mi dee mettere in sospetto, che il D grave sia vuoto, ed ecco che in tal caso, i limiti del portamento del mio passo, non sono più D basso, A acutissimo; ma bensì F $\sharp$  bas-

co, ed A acutissimo. Ma il portamento che comincia da F  $\times$  basso, va secondo le addotte Tavole, a terminare in G acutissimo, ed è il VI; è chiaro dunque che forzando un poco il quarto dito troverò il ricercato portamento: resta ora a determinare la posizione delle altre note d, f, a; l'A è sì bile onde resta vuota, il D ancor egli è vuota per quanto si è di sopra stabilito, onde l'F resterà col primo dito sopra il Cordone, ed ecco trovato il primo quarto; per il secondo ho le corde stabili D A vuote ambedue colla stabile A acutissima, onde la mano resta oziosa col solo tenere il quarto dito: la battuta seguente è una replica di questa, e le quattro seguenti sono repliche del già fatto finora; passiamo dunque alla battuta num. 11. Da questa fino alla 14. inclusivamente trovo A media corda fissa, e per conseguenza sempre vuota; il F  $\times$  resta col secondo sopra il cordone, e l'E col quarto sopra la terza, e poi il D col terzo, e così seguitando si verrà a poco a poco discendendo, e calando la mano al primo portamento, come è chiarissimo, alla battuta 15., di cui torneremo poi a discorrere, avvertendo per ora, che questo arpeggio è sciolto.

261. Trovato il portamento di un arpeggio, cercar si deve la disposizione, cioè l'ordine con cui si succedono le note, o sia le corde, per il che fare si fisseranno le seguenti regole generali.

### R E G O L A. I.

262. Negli Arpeggi sciolti, e legati di tre corde, che debbonsi fare in quattro arcate, se si farà nella prima la nota che cade co-

pra la corda più bassa, si farà nella seconda quella che cade sopra la corda media; nella terza quella che cade sopra la più acuta, e nella quarta si replicherà la nota appartenente alla corda di mezzo; se poi si comincerà dalla corda più acuta si rovescierà l'ordine anzidetto.

### *Dimostrazione.*

Il saltare le corde coll'arco ne impedisce l'unione, e rende l'arpeggio aspro, ed è inoltre incomodissimo, si dee dunque cercare il modo di toccare successivamente le corde più vicine; ma l'ordine esposto nella regola è il più naturale, e succede senza saltare alcuna corda, passando sempre successivamente da una all'altra sua più vicina, come è manifesto dalla pratica; dunque ec.

## R E G O L A II.

263. Se l'Arpeggio sciolto o legato è di quattro corde da farsi in altrettante arcate, bisogna distribuire le note a due, a due, cioè toccarne sempre due per volta; acciò l'ultima arcata tocchi la terza corda.

### *Dimostrazione.*

Siccome gli Arpeggi sciolti, o legati debbono naturalmente cominciar sempre dalle corde estreme cioè dal cordone, o dal cantino; se si facesse una nota per volta; è chiaro, che all'ultima arcata ci troveressimo alla corda opposta, onde nell'arcata seguente dovressimo saltar due.

corde, per salire al cordone, o scendere al cantino, ciò che, come detto, abbiamo nella precedente dimostrazione, riesce aspro, ed incomodissimo; ma se alla prima arcata si toccherà il cordone, e la terza; alla seconda la terza, e la seconda; alla terza la seconda, ed il cantino, ed alla quarta di nuovo la seconda, e la terza saremo nella prossima seguente arcata al cordone senza verun salto, ed imaginabile incomodo. Lo stesso accaderrebbe cominciando dal cantino e seconda &c. Ecco per maggior chiarezza un' esempio: sia l'arpeggio da farsi sciolto in semicrome (Es. 59.) ecco come esse si potranno distribuire da due in due corde si cominciando dai bassi, che dagli acuti, ciò che è a piacere (Es. 29.) (a). Ecco ancora un' altro esempio di un' arpeggio sciolto, quale indicheremo acciò il principiante meglio impari a dicifrare questi Violinistici enigmi (Es. 61.) si potrà in questo esempio notare, che negli arpeggi a quattro corde può ancora bastare il raddoppiare solamente le note delle prime arcate per conseguir l'intento.

264. Passeremo ora agli Arpeggi legati, che

---

(a) Non sarà difficile lo scoprire, che il portamento di questo arpeggio è il V. se rifletter si vorrà, che le sue corde estreme sono E, che deve esser preso sul cordone per la natura stessa dell'arpeggio, e l' A che deve esser preso sulla seconda, a motivo, che l' E, come nota stabile, deve restar vuoto al cantino; è chiaro che tale estensione tra il cordone, e la seconda non è propria che del IV. e V. portamento: ma nel quarto bisognando troppo adoperar il quarto dito, riesce più comodo prenderlo nel V.

**Tav.** formano la seconda specie: questi però sono  
**17.** quasi tutti triviali, comuni, di cattivo gusto, e quanto erano anticamente in uso, altrettanto si sono oggi resi insoffribili da chi si picca di buon gusto, a meno però, che non vi sia ondeggiamento d'arco, che allora riescono difficili, e fanno anche buon effetto; eccone due esempi, scritti per maggior intelligenza tutti distesi senza abbreviatura (Es. 54. 60) Per il primo si faranno otto note per arcata in giù, ed in su, e per il secondo se ne faranno tre sole come vedesi indicato.

265. Avvi però un'arcata a pochissimi nota, e che produce un maraviglioso effetto, e tale che non ho trovato chi; senza vederla scritta l'abbia potuta, col sentirla, indovinare; essendo essa singolarissima, ed unica del suo genere qui volentieri la pubblico per maggior soddisfazione dei dilettanti, e dei curiosi, addattandola all'Arpeggio inserito nella prima Fuga dell'Opera V. del Corelli, che poi si potrà addattare a tutti i casi, facendosi, come si vede (Es. 1. Tav VI.) 5. note per arcata regolarmente una giù, e l'altra in su: quest'arcata si può ancora addattare agli arpeggi di quattro corde facendo sette note per arcata, e distribuendo l'arpeggio a settimane (mi sia permessa questa nuova voce, dove altra non ne trovo equivalente) Eccone un corto esempio per farmi meglio intendere (Es. 2.) (a).

---

[a] Non paga strano questo inusitato modo di scrivere, mentre dovendosi ibite queste note eseguire perfettamente tra di loro eguali, non trovo miglior espressione.

266 Siamo finalmente alla più varia, ed artificiosa specie di arpeggio, cioè al misto che così dicesi, perchè composto di note sciolte, e di note legate. Le specie di questo sono innumerevoli: noi al nostro solito ci contenteremo additarne le migliori, più usuali, e di buon effetto, lasciando libero il campo all'industrioso Suonatore di poter sulla scorta di questi, trovarne da se mille, e mille altre curiose combinazioni, e spaziare in una così vasta materia a suo talento. Daremo dunque alcuni esempi per le terzine, altri per le note a quattro, o Quartine, ed altri per le sestine; ci restringeremo però per non uscire dai propostici limiti. Li noteremo prima indicati *per extensum*, e poi colla corrispondente abbreviatura, acciò di tali abbreviature si prenda pratica, giacchè per lo più trovansi così notati nelle carte di quelli, che non voglion far scoprire le proprie intenzioni, e maniere d'arco; ne additeremo ancorz i portamenti, acciò più facilmente il principiante subito li trovi (vedi Tav. IV. Es. 30, e Tav. VI. Es. 3. 4. 5. 6. 7).

267. E' qui il luogo di spiegare l'arpeggio che trovasi alla battuta 15 (Es. 6. Tav. II.) Si passeranno dunque in giù le quattro note che formano la prima botta, a cui si unirà dopo il primo F delle susseguenti terzine, e le due altre faranno sciolte come vengono; il che produrrà un' arcata molto artificiosa, e di grande effetto. Le note sciolte di questi arpeggi si potranno anche picchettare, se così piacerà.

## *Dell' Ornamento :*

268. **Q**uando un Suonatore è al possesso di ciò che in questa seconda parte abbiamo fin' ora insegnato, ancora non è che abbozzato, e molto gli manca per potersi chiamare virtuoso, titolo, che non si acquista se non si possiede il genio dell' arte, ciò che in pratica dicesi lo *stile*. Un Suonatore senza stile è un materiale accozzator di suoni, che non sa dar anima, e sentimento a ciò che eseguisce, e che per conseguenza non può sperar mai di recar diletto, e dar piacere agli ascoltanti. Ciò che dicesi *stile* si può dividere in due parti, che sono l' *ornamento*, e l' *espressione*; del primo soltanto noi tratteremo in questo Articolo.

269. Scrivesi la Musica in un modo pur troppo sì complicato, e confuso, che non permette al Compositore di notare tutto ciò appunto, che gli sta in mente, e deve necessariamente per non rendere inesequibili le sue carte, lasciar molto all' arbitrio dell' esecutore; tocca dunque a questi il supplire di suo capriccio, a quanto non ha espresso il Compositore; richiedesi però a questo effetto l' arte la più fina, il più savio discernimento, e qui principalmente campeggia il suo buono, e cattivo gusto, in una parola il suo genio Musicale. Le regole generali sono di non coprire, ed opprimere con troppi ornamenti la melodia principale, e molto meno alterarla, e presentarla sotto un aspetto affatto diverso da quello, che ha voluto il Compositore; deve l' ornamento aju-

fare l'espressione del principal sentimento, non guastarlo; onde il più valente esecutore è quello, che più sa entrare nella mente del Compositore, investirsi del carattere della composizione che deve eseguire, accrescerne l'energia, unire il proprio sentimento a quello del suo Autore, acciò ne risulti un tutto perfetto, come se fosse parto di una stessa mente.

270. La natura più d'ogn' altri, dev' essere in questa parte la Maestra, e chi non l'ha avuta per tale, invano cercherà di farsi uno stile, o d'intendere cosa egli sia. Benchè peraltro l'ornamento sia una materia capricciosa, soggetta a moda, ed al gusto di varie nazioni, si possono benissimo ridurre a regole alcune sue parti, e ciò è appunto quanto tenteremo nel presente Articolo. Queste parti dunque possono ridursi a sette, e sono: 1. *Appoggiatura*. 2. *Gruppo*. 3. *Mordente*. 4. *Trillo*. 5. *Conducimento*. 6. *Voluta*, e 7. *Diminuzione*.

271. Per cominciar dunque dall' *Appoggiatura*, diremo esser questa una nota, la quale si aggiunge ad un'altra, togliendole parte del proprio valore, e che non altera il valore della battuta: l' *Appoggiatura* è per lo più distante un tono, o mezzo dalla nota appoggiata, ed è ancora, per lo più, una nota fuori d'armonia, e spesso una vera dissonanza.

272. Sonovi due specie di *Appoggiature*, l'una detta di sopra, e l'altra di sotto: dicesi *appoggiatura di sopra* se ella è più acuta della nota appoggiata, ed *appoggiatura di sotto*, se ella è di essa più grave, in ogni caso le regole per le *appoggiature* sono le seguenti:

## R E G O L A I.

273 L'Appoggiatura val sempre la metà della nota appoggiata, se questa non è puntata; in caso poi che tale sia, vale un terzo solamente, e due terzi la nota. Nelle tenute però, ed altre note di molto valore, bisognerà contentarsi di renderla bene sensibile senza ostinarsi a tenerla la metà del valore, perchè essendo essa una nota fuori di armonia (§ 271.) produrrebbe, troppo prolungata, piuttosto cattivo, che buono effetto. (Es 8. Tav. VI.) (a).

## R E G O L A II.

273. Devonsi le appoggiature indispensabilmente far sempre legate colla nota appoggiata, e per conseguenza, se un'appoggiatura discendente fosse una corda vuota, si dovrà far coperta (§. 133 )

## R E G O L A III.

274. Le appoggiature, che salgono di grado; altrimenti dette appoggiature di sotto, devono sempre esser distanti mezzo tono dalla nota appoggiata, in qualunque tono ella sia. Onde ogni volta che si farà un'appoggiatura di sotto vi si metterà il X se ella è naturale, o il b se sia

---

(a) Mi astengo volentieri dal dare le dimostrazioni delle Regole di questo Articolo: esse non hanno altra ragione che il buon gusto, che non va soggetto a dimostrazioni; altre poi sono regole di pura convenzione.

molle, quando però abbia bisogno di tali accidenti, cioè che naturalmente non trovansi distante mezzo tono dalla nota appoggiata (Es. 9) Tav. VI

### R E G O L A IV.

275. Se le appoggiature sono discendenti, ovvero di sopra, si faranno secondo porta la natura del tono, di mezzo tono cioè se naturalmente avranno tale distanza, ovvero di un tono se così porti la natura del tono (Es. 10.)

### R E G O L A V.

276. Non vi è regola che astringa a fare ad una nota un'appoggiatura di sotto piuttosto che di sopra; però si potrà osservare per regola generale, che se la nota appoggiata sarà preceduta da un'altra più acuta, l'appoggiatura si farà di sopra, e se procederà da una nota più bassa si farà di sotto. Benchè questa regola sia pienissima di eccezioni, che non possono esser dettate che dal buon gusto, tuttavia si opera per lo più a norma di quanto qui abbiamo detto: ecco un esempio, che farà vedere più chiaramente la cosa (Es. 11.). Vi sono però degli andamenti di appoggiature ascendenti, e di appoggiature discendenti.

277. Il Gruppo consiste in due, o tre note poste di grado ascendenti, o discendenti, che si fanno precedere ad una nota: esse devono sempre legarsi alla medesima (Es. 12.)

277. Quando una nota ha tutte due le appoggiature di sotto, e di sopra, allora la combinazione di quattro note che ne risulta diceasi

*Mordente*. Se si fa prima l'appoggiatura di sopra, poi quella di sotto, dicesi semplicemente mordente, ovvero *mordente discendente*; se poi vi è prima l'appoggiatura di sotto, poi quella di sopra, dicesi *mordente roversa*, o *mordente ascendente* (Es. 13.): vedasi il segno del mordente (§. 24 della prima Parte) (a).

## R E G O L A VI.

278. Le note tenute (b) si cominciano sempre con un mordente, e di rado colla semplice appoggiatura.

## R E G O L A VII.

279. Il Mordente devesi sempre legare in un colla nota mordentata, avvertendo che la difficoltà consiste in farlo stretto, e granito, vale a dire, che tutte le note restino bene sensibili, e nette.

## R E G O L A VIII.

280. Tutte le note che formano il mordente, in un colla nota mordentata, devono farsi su di una corda sola, e per conseguenza devesi sma-

[a] I miei esempi, e definizioni di questo Articolo si troveranno alquanto discordi da quelli del Sig. Manfredini [ Regole Armoniche pag. 26, 27. ] perchè mi pare che da questo chiarissimo Scrittore siasi preso qualche abbaglio, ma riducendosi a quistioni di nomi, non mi fermerò qui maggiormente.

[b] Intendo qui per tenute non solo le note bianche, ma anche le nere qualora il tempo lento le renda tenuce.

223

nicare, se naturalmente non può venire in tal *Ton*  
maniera; questa regola è fondata sull'eguaglianza, VI,

### R E G O L A I X.

282. Allorchè in un gruppo di crome, o di semicrome, se il tempo non è molto veloce, trovansi tre note discendenti di grado la media si fa per lo più sempre mordentata Es. 14.

### R E G O L A X.

283. I salti di quarta in su per lo più si mordentano sempre, specialmente quando formano andamento, purchè la velocità del tempo lo permetta ( Es. 15. ), ed in tal caso la nota mordentata si lega sempre quella che viene appresso,

### R E G O L A XI.

284. Nei gruppi di due semicrome ed una croma allorchè le due ultime note sono simili si mordenta quasi sempre l'ultima ( Es. 16 )

285. Questi sono gli usi più frequenti del Mordente, ed i meno soggetti ad eccezione; il buon gusto, e la natura soprattutto ne suggerirà mille altri a chi è suscettibile de' suoi impulsi.

286. Il *Trillo* è di due specie: mezzo *Trillo*, e *Trillo*. Il mezzo *Trillo* è un battimento, o sia un iterata replica dell'appoggiatura fatta velocissimamente (a). Il *Trillo* poi è un mezzo

---

(a) Alcuni distinguono ancora il trillo in trillo per di sotto, e trillo per di sopra, il primo è quando va a

Tav.  
VI.

trillo, che deve sempre cominciare col mordente roverso ascendente, e terminare col mordente discendente (vedi Es. 17.)

287. Il trillo, o mezzo trillo dev' esser fatto in una sola arcata, e per lo più coll' arco in su, specialmente se egli precede la cadenza, come per lo più succede; praticasi spesso sopra le note molto lunghe. Inoltre qualora si voglia trillare una nota, specialmente nel Cantabile, o nell' andante, non si deve mai trillare di posta la nota, ma farla sempre precedere da lunga appoggiatura, dopo la quale si farà sentire il trillo: non si faccia dunque il trillo senza far sentir prima l'appoggiatura.

288. Si fa talora anche un trillo imperfetto, tralasciando il primo mordente roverso; ciò specialmente accade, quando la nota che si vuol trillare, vien preceduta da altra collocata un grado al di sopra (vedi Es. 18).

289. Quando una tenuta, che sia la seconda, o la settima del tono, cade sopra la fondamentale per formar cadenza deve sempre trillarsi (1).

cadere sopra una nota di un grado più bassa della nota trillata; ed il secondo, è quando va a cadere sopra una nota di un grado più alta, però questa distinzione mi pare inutile, perchè non riguarda l'essenza del Trillo, che è sempre la stessa.

(2) Non ha guari, che del trillo, e del mordente facevasi un insopportabile abuso; cravi appena nella scuola Tartiniana nota, che carica non fosse di alcuni di questi due ornamenti, di modo tale che in vece di ornare, opprimevano la melodia di trilli, e mordenti imitando così il canto degli uccelli, piuttosto che la voce umana.

290. Allorchè una serie di note discendenti di grado si legano a due a due, se il tempo è alquanto comodo fa un bell' effetto il dare alla prima nota un mezzo trillo ben granito, e battuto (vedi Es. 13. Tav. III.)

291. Il *Conducimento* altro non è che una porzione di scala, che serve per unire assieme due note tra di loro distanti per qualche salto un po' grande, come di quinta, o sesta: può anch' egli esser ascendente, o discendente, secondo che il salto sale, o scende, peraltro non è sempre una semplice scala; si accompagna bene spesso col mordente, o con qualche altro consimil gruppetto di gusto, acciò riesca più grato, e piacevole (Es. 19. Tav. VI.). Ne' cantabili si fa continuo uso de' conducimenti, nè vi è miglior mezzo per unirne con grata melodia le varie parti.

292. La *volata* è una scaletta intiera di una, o due ottave, la quale si fa per lo più precedere il principio di una clausola, o senso musicale; si fa ascendente perchè si applica d'ordinario alle note acute; ella si deve fare tutta in un' arcata rapidamente; e procurandò di rendere ogni nota ben sensibile. Talvolta alla volata si aggiugne qualche mordente, o altro consimile ornamento (vedi gli Esemplj 20. 21.

Tav.  
VI.

293. Tutti quegli ornamenti, che non entrano nel numero di quelli, di cui finora abbiain fatto menzione, sotto il generico nome di *Diminui-*

conviene però non abusarsene, e farli al dovuto sito, dist. buendoli con gusto, e maniera, ed allora produrranno il dovuto ottimo effetto.

*Tav.* zione vengono compresi: E' impossibile il dar  
*VI.* regole per la diminuzione, dipendendo queste  
dal genio, e dallo stile del Suonatore. Quanto  
sia vasta l'arte della diminuzione, si potrà di  
leggeri comprendere, se rifletter si voglia alle  
regole della combinazione; insegnano i Matema-  
tici; che due cose, come v. g. due suoni si pos-  
sono combinare in due modi differenti; tre suq-  
ni in 6: 4. in 24: 5. in 120: 6. in 720 ec. Que-  
sta enorme progressione dà abbastanza a dive-  
dere, qual molteplicità immensa di Cantilene  
da picchissimi suoni possa risultare, e qual vz-  
sto campo s'offra, qui al giovine Suonatore di  
fare spiccare i suoi talenti nella scelta de' più  
opportuni ornamenti, onde far risaltare una Can-  
tilena espressiva, un largo ec. giacchè appunto  
in tali casi se ne fa il maggior uso.

294. Due cose sole ancora noteremo prima di  
finire questo Articolo: la prima è l'uso delle  
scalette, o diminuzioni di semitoni, tanto pre-  
sentemente di moda, e che di fatti producono  
ottimo effetto quando son passati con gran di-  
stinzione, per il che fare è necessario traspor-  
tar le dita tutte ad un tratto, e non strisciar-  
le sopra le corde, ciò che fa pessimo effetto;  
questa può dirsi diminuzione Cromatica, a dif-  
ferenza di un'altra, che diremo Enarmonica,  
poco nota a' Suonatori, e però poco da essi pra-  
ticata; ella produce un maravigliosissimo effet-  
to, e può esser una sorgente inesaurita di nuo-  
ve, e sorprendenti diminuzioni, che recheranno  
gran plauso a chi ne saprà far buon uso, come  
ne ho io stesso fatta l'esperienza; se ne dà un  
idea nell'Es. 22. ove si espone una Cantilena  
semplice, poi diminuita Cromaticamente, ed in-

di Enarmonicamente. La seconda cosa che ancor farem notare è una regoletta da osservarsi quando si fanno delle diminuzioni molto lunghe; accade allora, che la gran faraggine della note che si aggiungono assorbe, per così dire, la nota a cui sono dirette, così che si perde tra la moltitudine delle altre; per ovviar a tale inconveniente, giunti che siasi alla penultima nota della diminuzione, conviene fermarsi con una picciola pausa, indi passare con un piccolissimo colpicciuolo d'arco l'ultima nota della diminuzione, che deve immediatamente attaccare alla nota segnata, o scritta; la quale esser deve sempre preceduta da una appoggiatura, ben avvertendo che tutta la diminuzione, e la detta ultima nota staccata, deve farsi in una sola arcata, e la nota scritta in un'altra; con un esempio ci renderem più chiari (Es. 23). Ma intorno alla diminuzione ne discorreremo più precisamente nel seguente.

## ARTICOLO XVI.

*Della Diminuzione, e dell'Espressione.*

295. La seconda parte dello stile è l'espressione, ma n'è la prima in quanto all'importanza; essa è l'anima della Musica, per lei son gli animi nostri trasportati in quella dolce estasi, che ogn'altra cura ci fa obbiare, e solo alla melodia ci rende intenti; per lei sola la Musica è balia, e senza di lei languisce, ed altro non è più, che un informe ammasso di suoni inconnessi, che non servono, che ad

annojarci, e ferirci l'orecchio; e a cagionarci  
disgusto più che piacere. È questa m-

296. Consiste principalmente l'espressione in  
tre cose: 1. nel saper far buona scelta delle op-  
portune diminuzioni, e saperle anniechiare a'  
proprij luoghi; 2. nella scelta delle aise più  
adattate alla cantilena; 3. e principalmente  
nella gradazione della forza della voce dell'in-  
strumento; o come dicono i pratici, saper ben  
distribuire il pino, e forte, o sia il chiaro-  
scuro.

297. Diversa è l'espressione nel suonare in  
piena orchestra, e diversa nel suonare a solo.  
L'espressione d'orchestra tutta quasi si riduce  
ad una puntuale, ed esatta esecuzione de' pia-  
ni, e forti, crescendo, rinforzi ecc. che nelle  
arte Musiche trovansi notate; un po' di pra-  
tica, e di attenzione a ciò basta; ma nella Musi-  
ca a solo ben diversa è il caso; si richiedesi la più  
profonda cognizione di tutti gli artifizi; e di  
tutte le risorse dell'arte, e soprattutto del ta-  
lento, e del genio.

298. Gli stromenti Musici non sono, che una  
imitazione del canto della voce umana; quello  
dunque che più l'imita è il più perfetto, e  
quel Suonatore, che saprà più accostarsi alla  
natura di un tal'canto, sarà sempre sicuro di  
dare il maggior piacere agli ascoltanti, ed esser  
per il più bravo stimato. Ciò nonostante è mol-  
to più facile il cantare, che il suonare; fra mi-  
le altri sommi vantaggi che gode il Cantante  
sopra del Suonatore; ha quello d'esser ajutato  
nell'espressione dalla Poesia; non che egli an-  
cora letto il primo sentimento, o motivo di un'  
Aria; anzi neppure aperto un sol foglio, che

dal sol vedere il frontespizio, sa già egli se si tratta di esprimere l'amore, lo sdegno, la tenerezza, il pianto, la mestizia, l'allegrezza ecc. Ben diverso il Suonatore deve bene intendere il carattere del pezzo di Musica ch' eseguir deve, e dalla sola melodia concepire a forza di meditazioni, qual sia il principale affetto dominante nel dato pezzo, il quale scoperto, deve totalmente investirsene, e cercare d' imitare perfettamente al possibile tutto ciò che un uomo farebbe, che si trovasse nel caso preciso del pezzo di Musica indicato; mentre egli è certo, che non v' è melodia (scritta da chi ne sa le regole) che non abbia il suo proprio carattere, che troppo importa scoprire.

299 Ma veniamo alle parti, in cui abbiain detto potersi dividere l' espressione, o per meglio dire a considerarne i diversi aspetti: abbiain della diminuzione nel precedente Articolo già favellato, non sarà inutile però l' aggiungere in questo varie altre cose a disegno colla iralasciate. Non è già il più valente, e bravo Suonatore quello che fa più note, che più riempie, diminuisce, e sfiora come si suol dire, opprimendo la cantilena, e riempiendola di inutili note; anzi è bene spesso il più sciocco, il più inabile quello che così opera, e che a forza vuole da per tutto infrascare del suo, a costo d' uscir d' armonia, e far delle note dal basso rigettate, e che talvolta non conservan neppure la formazione del tono; come pur troppo odesi tutto giorno fare a tanti, che non sanno come fare a tutti conoscere il lor cattivo gusto, e si sforzano di comparir ignoranti, e principianti, volendo esser tenuti per gran Profes-

sori. Il più eccellente suonatore aggiunge non molte note, ma quelle poche non le azzarda, se non è certo, che il Basso le possa reggere, giacchè egli deve intendere tutte le leggi della Armonia; cerca poi soprattutto aggiungerle con gusto, con discernimento, prendendo sempre di mira di non coprire, ed occultare la melodia principale, ma anzi ravvivarla, e rinforzarla; cerca di ornarla, non soffocarla, e concorre in una parola col Compositore a produrre il proposto effetto.

300. Deve dunque chi vuole azzardarsi a diminuire, e a rivestire le più semplici melodie, studiare l'Armonia; senza di tale necessarissimo aiuto ei non farà mai cosa di buono. Non è necessario che egli sia compositore (sebbene sarebbe il massimo de' vantaggi l'esserlo) ma deve almen sapere le leggi del Basso fondamentale, e tutto ciò verrà da noi nella Parte quarta di quest'opera insegnato; ivi dunque rimettendo il lettore, seguiremo l'intrapreso argomento.

301. Nella diminuzione due cose sono principalmente da osservarsi; che tutto ciò che si fa riesca polito, e sensibile, nè si perda cosa alcuna, e di evitare le noiose ripetizioni, introducendo sempre una piacevole varietà, senza però dipartirsi mai da quella bella unità, che forma il più preciso carattere di tutte le belle arti. Benchè tali massime riducibili non siano a precetti, ne abbiamo cavati alcuni pochi, che qui sottoporremo agli occhi, ed al savio discernimento de' più dotti Professori;

302 Nel diminuire, ovvero ornare in qualunque modo due, tre, o più note di seguito, si dee separare (staccando l'arco dalle corde) gli ornamenti appartenenti ad una nota, da quelli che appartengono ad un'altra.

*Dimostrazione.*

Se si unissero assieme, legandoli in una stessa arcata, gli ornamenti di una nota con quelli della nota seguente, ne avverrebbe, che impossibile riuscirebbe agli uditori il riconoscere quale fosse l'ossatura, (direm così), e la sostanza della data cantilena; non potendosi distinguere quali siano le note essenziali, e scritte, da quelle aggiunte, ciò che produrrebbe confusione; si deve dunque osservare inviolabilmente la suddetta regola, e distinguere bene le diminuzioni di una nota da quelle di un'altra (vedi Es. 24) ove si vede, che le note comprese sotto la prima legatura appartengono al primo G, e le tre ultime al F, dovendosi un poco staccare quest'ultime dalle precedenti, senza però mutare arcata.

R E G O L A II.

303. E' lecito nel diminuire il rubbare un pò di valore da una nota, e trasferirlo ad un'altra, anzi è artificio lodevole (se non se ne faccia abuso) il fare certe stitature di tempo, purchè alla fine il tutto si rimetta, e si pareggi al giusto valore: ciò dicesi da' pratici *Sincopare*, o suonare a *Contrattempo*, ed è una delle più

Tav. belle risorse dall'espressione (usandone sempre  
VI. con moderazione) (Es. 25)

### *Dimostrazione.*

Se nella Musica è lecito il servirsi delle dissonanze, che alla fine altro non sono che un ritardo, o una stiracchiatura delle prossime consonanze, sarà ancora lecito il ritardare, o stiracchiare alcune poche note, purchè, come dissi, ciò non degeneri in abuso, nè si faccia come taluni, che per bravura cantano, o suonano sempre fuor d'armonia (eppure vengono dagli ignoranti applauditi); è allora un artificio insopportabile, ed esser convien ben duro d'orecchio per sopportare una simile continua dissonanza.

### R E G O L A III.

304 Quando un passo in una Composizione è più volte replicato, è bene variarlo sempre nella diminuzione: in tal caso si fa la prima volta molto semplice, e si viene aggiungendo ad ogni replica qualche cosa, passando sempre dal più semplice al più composto, finchè vi sono repliche.

### *Dimostrazione.*

La Dimostrazione è fondata sopra la varietà di cui abbiàmò (§. 301.) già ragionato: osservando sempre, come più volte si è detto, che gli ornamenti tali non divengano da assorbire, e difformare la principal Cantilena.

## R E G O L A IV.

305. Nel suonar l'adagio, si dee soprattutto aver di mira l'eguaglianza non solo della mano, ma dell'arco ancora, legando sempre più che sia possibile. Il Violino nell'adagio dee sempre cantare (essendo qui dove maggiormente si dee procurar d'imitare la voce umana) onde non si deve mai staccar l'arco dalle corde, tenerlo anzi unito, e sopra di esse, nè mandarlo a sbalzi come nell'allegro.

*Dimostrazione, ed Osservazioni.*

Non v'è cosa più difficile, che il ben suonare un largo, un Cantabile; questo è lo scoglio, e la pietra di paragone de' Professori. Avvenne tale, che noll'allegro vi sorprenderà per la bravura, per la velocità, ed agilità della mano, e dell'arco, che nell'adagio vi secca, vi annoja, e vi infastidisce, e vi fa in fine desiderare ad ogni momento, che ei finisca la sua noiosa nenia: ma quando all'opposto è ben suonato, è il solo stile che penetri nel cuore, che s'insinui, e de' nostri sensi s'impadronisca. Ma per far questo, oh quanto è difficile! Un volume, che fosse ben mille volte di questo maggiore, basterebbe appena per dare un saggio di tutte le riflessioni, che vi son da fare sopra il Cantabile; e questa una di quelle materie, di cui è meglio dir niente, che il dirne poco; onde ci restringeremo a far osservare, che dovendosi nel Cantabile imitare al possibile il canto della voce umana, la quale si suppone non asmatica,

nè interrotta, deesi perciò continuamente legare coll'arco, affinchè la melodia riesca unita, non interrotta, nè vi restino de' vacui sempre nojosi, e fuori del naturale, il che ancora si otterrà mutando le arcate in-no che sia possibile, e facendo talora gl'interi sensi in una sola arcata; anzi non poc' arte si richiede nel mutar l'arcata, ove ne sia men sensibile la mutazione.

306 Non picciola parte dell'espressione dal chiaro-scuro dipende, vale a dire dalle varie gradazioni del volume della voce dal pianissimo al fortissimo; qui la natura deve sola parlare, ed è la sola Maestra, per chi è capace di bene intenderla, per tutt'altri è mutola, onde come gente profana devesi escludere dal tempio delle grazie, ed arruolarsi allo stuolo vile di que' Suonatori materiali, atti solo a far del rumore, non essendovi appunto, che un orribile strepito, che scuoter possa i loro stupidi, e grossolani organi.

307. Il rinforzare a tempo una nota: il fare in una sola arcata quattro, o cinque differenti gradazioni di voce, il passare con rapidità dal pianissimo al fortissimo, son tutte cose, che dee saper fare perfettamente, chi vuol essere decorato del titolo di *Virtuoso*. Abbenchè la natura, come detto abbiamo, detti, ed insegni il luogo più proprio a tali artifici, ciò tuttavia non basterà per metterli in esecuzione, se non si sarà fatto il meccanico esercizio a ciò spettante, poichè senza di esso ci troveremo spesso le forze non corrispondenti a' proprj voleri. Vi sono delle arcate facilissime, e da principiante, che mediante un rinforzo d'arco, diven-

lano difficilissime, e la ragione è chiara; nell'atto di un rinforzo si consuma molt' arco, ed ecco, che se non si son prese le giuste cautele, ci troviamo fuor di misura, e tutto va a soquadro. Per preparar dunque un principiante a questo esercizio, si potrebbe presentargli i tre allegri a semicrome inseriti nelle Sonate I. III. e VI. della più volte lodata Op-*ra* V. di Arcangelo Corelli, acciò egli le suonasse prima sciolte rinforzando la prima di ogni quattro semicrome, e le altre tre piano, tornasse poi da capo a rinforzar soltanto la seconda, poi far lo stesso della terza, e della quarta, o ancora rinforzar le due prime solamente, ovvero le due ultime, o le due di mezzo: questo studio può direnre utilissimo se si faccia con riflessione, e per lungo tempo.

-308. Intanto acciò abbia il principiante una qualche idea dell' arte di ben diminuir, aggiungiamo qui nella Tav. VII, un adagio di Arcangelo Corelli diminuito in due maniere; la prima più semplice per un allievo di prima classe, la seconda la più complicata per un più esperto Suonatore; vi ho aggiunto l' originale acciò serva di confronto. Avrei fatto lo stesso di tutti gli Adagj di quella immortal opera, ma me ne son dovuto astenere per non accrescer di troppo il già copioso numero delle Tavole.

## ARTICOLO XVII.

*Del Ritmo considerato per rapporto  
all'espressione.*

309. **N**on è qui mio assunto scrivere del Ritmo quale consideravasi dagli antichi Greci, che ne avevan fatta una essenzialissima parte della lor musica detta *Rhythmica*, come neppure quale lo considerano i moderni nella sua più ampia generale estensione; nel qual senso ne abbiamo già detto qualche cosa nella Parte I. Articolo VIII. Intendo solo discorrerne per ciò che riguarda l'espressione. Chi non intende il Ritmo è impossibile, che possa mai dare giusta espressione a ciò che si suona, o canta. Egli è nella musica, ciò che il Metro è nella Poesia, ed anche qualche cosa di più preciso: non stabilisce il Ritmo solamente, ciò che volgarmente chiamasi il tempo, ovvero le sue parti, il che dicesi battuta, ma caratterizza, e dà senso alle parti stesse della battuta.

310. E' d'uopo riflettere, che li quattro quarti v. g. che formano una battuta di tempo ordinario, non hanno tutti la stessa forza, nè presentano tutti la stessa sensazione; vi sono de' quarti di un'espressione forte, ed altri di espressione debole; i quarti forti formano una Musica, ciò che gli accenti sono nella Prosodia, anzi siccome nella nostra Italiana favella ogni parola ha il suo accento, è d'uopo al valente Maestro di Musica il ben conoscerlo, e saper bene addattare gli accenti della Prosodia a' quarti forti del Ritmo. Ciò è tanto necessario, che una permutazione, o posposizione di quarti, ba-

sta per istorpiare affatto la Prosodia. Chiunque Tav.  
 infatti ha un poco di pratica di Musica, com- VI.  
 prenderà facilmente, che se io dovessi v. g. por-  
 re in Musica la parola *Amore* gli darei una pro-  
 nuncia ridicola, e storpia se scrivessi come nell'  
 Es. 26 Tav. VI. poichè nel primo caso direi  
*Amorè*, in vece di *amore*.

311. Ora siccome nella Pratica della Musica  
 istrumentale, bisogna rendere i quarti, ove do-  
 vrebbero corrispondere gli accenti delle parole,  
 più sensibili, e marcati, è necessario il cono-  
 scerli, ed eccone la

## R E G O L A

Nelle Duple il primo quarto è forte, ed il  
 secondo debole. Nelle Quadruple, il primo quar-  
 to è forte, il secondo debole, il terzo forte, ed  
 il quarto debole; onde in questi tempi il primo,  
 ed il terzo quarto diconsi colpi analoghi, come  
 ancora lo sono il secondo col quarto. Nelle Tri-  
 pule poi il primo quarto è forte, il secondo è  
*ad libitum*, ed il terzo è debole.

312. Parlando ora del tempo ordinario, o Qua-  
 drupla, è tanta l'analogia, che trovasi fra i sur-  
 riferiti colpi analoghi, che puossi benissimo una  
 Cantilena qualunque trasportare senza molto gua-  
 starla dall'uno all'altro di questi colpi; ecco un  
 esempio in cui si può osservare che la Can-  
 tilena num. 27. si può scrivere ancora senza  
 molto detrimento della sua espressione, come al  
 num. 2. si può dunque nel tempo ordinario tra-  
 sportare una Cantilena una mezza battuta più  
 avanti, o più addietro, senza che se ne alteri  
 molto l'espressione, ed in modo, che l'effetto

ne sia quasi l'istesso. Dissi quasi, perchè realmente parlando, non è affatto affattissimo lo stesso, e le due espressioni dell'Es. num. 1., e num. 2. non sono affatto identiche: chi non intende perfettamente la forza del Ritmo tali le crede, ma pure così non è: la Musica scritta con tale posposizione, dicesi scritta *Controbattuta*, ed è molto men naturale, e molto più difficile ad eseguirsi, che quando è scritta in battuta, di modo che il num. 2. è molto più difficile a rendersi, che il num. 1. È impossibile a credersi quanto imbrogli la fantasia il dover eseguire la musica a Controbattuta, e quanto ripugni alla natura, ed al buon senso il vedere, come tanti fanno, una Cadenza, che va a riposare su di un colpo nel levare della battuta.

313. I colpi deboli poi sono per lor natura così all'i forti opposti, che qualora vengano a cambiarsi mutano affatto l'espressione, onde è impossibile il trasportare una melodia di un quarto avanti, o indietro senza alterare onninamente il senso; infatti l'addotto esempio scritto nel modo che vedesi al num. 3. è talmente diverso dal primo, che non è più riconoscibile, ed il senso n'è affatto mutato, epperò la Musica così scritta dicesi a *Controsenso*, ed è il più grave errore che commetter si possa nella Musical melodia, come chi dovendo dire ancora avverbio, pronunciasse ancora nome sostantivo significante un istrumento di Marina.

314. Parerà senza dubbio, che quest' Articolo sia più appartenente al Compositore, che al Suonatore, e però qui fuor di luogo, ma non è così: deve assolutamente un valente Suonatore ben intendere il ritmo, ed il senso di ciò che deve

seguire, per non dargli un'espressione affatto opposta all'intenzione del Compositore, ed è questa materia molto più importante di ciò che a prima fronte apparir possa. Ci sarebbero molte altre cose da dire su di questo proposito, ma siccome una buona parte più appartengono al Compositore, che all'esecutore, non anticiperemo qui inutilmente, ciò che ci tornerà più in acconcio dirire alla quarta parte, ove torneremo a parlare del Ritmo, e faremo meglio vedere cosa sia Contro battuta, Contro tempo, Contraccanto, e Controsenso (a).

## ARTICOLO X: X.

*Del suonare a piena Orchestra, e degli obblighi, e doveri di un semplice Suonator d' Orchestra.*

313. **A**bbiamo fin' ora considerato il nostro lettore come un principiante Violinista; che vago d'istruirsi ne' precetti della sua arte, ne percorre le varie parti, e privatamente fa i suoi studi, e l'opportuno esercizio, per giungerne al possesso; ma non l'abbiamo ancora veduto, come si

---

[a] Non solo è necessario conoscere il Ritmo dell'intera battuta di ogni Tempo, ma devesi riflettere che di ogni 4. note siano esse Semiminime; Crome, Semicrome ec., o di qualunque altra figura, la prima, e la terza sono forti, e la seconda, e quarta deboli. Talvolta l'espressione porta di rinforzare coll'arco le note deboli, in vece delle forti, il che dicesi *Contratempo*, e ciò purché sia fatto nel proprio nicchio produce ottimo effetto.

suol dire, in pubblico, e nell'attuale esercizio di essa; ciò appunto è quel che faremo ne' tre seguenti Articoli; e siccome il primo aspetto; in cui per il solito si presenta da bel principio un giovine Suonatore, e quello di semplice Suonator d'orchestra, di questo appunto cominceremo a far parola, per passar poi di passo in passo ad altri più sublimi, ed eminenti gradi.

314. Quando dunque il Giovane Suonatore; non ostante molto studio, ed ardua fatica, non si è ancora meritato un sì ragguardevole posto; e non è egli giunto a distinguersi sopra gli altri suoi compagni, trovasi limitato al semplice suonare d'orchestra, o come volgarmente dicesi, in truppa. Benchè sia questo il più facile stile (a) di suonare, ha non pertanto le sue particolari difficoltà, che ora andremo spiegando, e passeremo poi ad accennare quali siano gli obblighi di chiunque si espone a suonar in piena orchestra.

315. Deve dunque in primo luogo anche il semplice Suonator d'orchestra, sapere tutti gli elementi della Musica, da noi insegnati nella Prima Parte di quest'Opera. Deve inoltre possedere il Maneggio, l'Intonazione, l'Archeggiamento, almeno elementare, giusta i principj che abbiamo in questa seconda Parte insegnati, e deve possedere bene il tempo; Quanto all'arte de' portamenti se ne può dispensare, e sarà assai valente se saprà ben servirsi de' quattro primi, non oltrepassando mai tali limiti, la Mu-

---

[a] Ecco un'altra significazione della parola Stile, che non bisogna confondere con quella del §. 268.

sica, che volgarmente dicesi d'orchestra, come v. g. Arie, Sinfonie, Musica ecclesiastica ec. Si avverta sopra tutto, di non negligerè il secondo portamento, che non è meno necessario del primo, e che sarà di sommo comodo, e giovamento.

316. Riguardo all'espressione, si è già detto quanto ella sia limitata (§. 297.) e materiale per un suonatore di orchestra, onde altro non si richiede in questa Parte, che un poco di attenzione, siccome diremo in appresso. L'ornamento poi è per lui affatto inutile, dovendosi osservare inviolabilmente la

## R E G O L A I.

317. In orchestra si suoni liscio, senza ornamento alcuno, se non è scritto, nè si faccia neppure una semplice Appoggiatura, se ella non è dal Compositore stata notata.

### *Dimostrazione.*

Se si permettesse in orchestra il diminuire, ed ornare, potendo ognuno fare ciò che più gli aggrada, s'incontrerebbero gli uni cogli altri in orribili dissonanze, onde ne risulterebbe un insopportabile confusione, per evitar le quali cose, si dovrà dunque suonare più semplicemente, che sia possibile, ed astenersi da qualunque anche minima diminuzione.

318. Le altre regole da osservarsi da un Suonatore d'orchestra, che brami sostenere con decoro, e con onore il proprio posto, sono le seguenti:

## R E G O L A II.

Si dee in orchestra avere la più scrupolosa, ed esatta attenzione nell'esecuzione de' piani, e forti, crescendo, rinforzi ec. in somma a tutto ciò, che può cooperare alla più perfetta esecuzione, e a ben far sentire l'idea del Compositore.

Questa regola non ha bisogno di dimostrazione essendo per se stessa troppo chiara, e patente.

## R E G O L A III.

319. Nell'esecuzione de' piani, e forti facciasi in modo, che i piani siano veramente tali, e i forti veramente forti, e che la lor differenza sia affatto sensibile, nè far come alcuni, che fanno il piano mezzo forte, ovvero altri, che lo fanno tanto piano, che confondesi col pianissimo: così ancora bisogna ben distinguere il forte dal fortissimo; in somma tutte le gradazioni dal pianissimo al fortissimo devono esser ben sensibili, e non equivoche; per il che si osserverà, come abbiain detto altrove §. 201. che il pianissimo si fa affatto in punta, e con poca estensione d'arco, e senza dar forza, nel piano si suona in punta, ma con alquanto più di forza; nella *mezza voce*, che è l'uso il più consueto, si suona a mezz'arco con un po' più di estensione; nel forte si suona in principio, e non è necessario dar coll'indice molta forza, che si riserverà al fortissimo, a cui si darà più arco che sia possibile.

## R E G O L A IV.

320. Abbia qualunque Suonator d'orchestra sempre l'orecchio teso all'unione per legare, se gli altri legano, sciogliere se gli altri sciolgono, stringere, o allentare il tempo; se gli altri (e specialmente il Primo Violino) così fanno: suonar forte, o piano, a norma de' compagni, aver sempre l'occhio al Primo Violino, ed aiutare i vicini, se son più deboli di lui, purchè ciò si possa fare senza alterar la più perfetta unione.

## ~ Dimostrazione.

Tutta un orchestra, fosse di cento esecutori, dee esser così perfettamente unita, come se fosse di un sclo, il che far non si può, senza che ciascheduno de' membri abbia la più perfetta attenzione di unirsi esattamente co' suoi compagni nel tempo, nell'espressione, e principalmente col Primo Violino. Ciò è facilmente eseguibile in quelle orchestre, ove quasi tutti i Violini sono di una stessa scuola, come per lo più succede in Lombardia: nulla è più bello, che il sentire la perfetta unione che ivi si osserva, ed il vedere con qual regolarità tutti gli archi si muovono, che pare appunto di vedere gli esercizj militari di ben regolate, e disciplinate truppe; così appagano tali orchestre pienamente l'occhio, e l'orecchio.

## ~ R E G O L A V.

321. Devono tutti i Violini di un'orchestra avere una intiera, cieca, e perfetta subordina-

zione al primo Violino, qualunque egli sia, ed anche in caso, che egli errasse, devono tutti con lui perfettamente unirsi, essendo egli il solo responsabile dell'esito dell'orchestra.

### *Dimostrazione.*

Non vi fu mai corpo alcuno, che senza capo si reggesse, nè vi fu mai corpo ben retto da molti capi, dove questi uniti non fossero così intimamente, da formarne un solo. Quest'assioma verissimo in Politica, nell'arte militare, e nel civile, è tanto più evidente in Musica, ove la rapidità con cui scorre l'esecuzione, non permette, che a nota per nota, o a battuta per battuta si conferisca, e si deliberi co' compagni, intorno al modo di bene eseguirla. Non vi sarà dunque miglior mezzo, che l'unirsi tutti col Capo buono, o cattivo ch'egli sia. Se è buono tutto andrà bene, e se cattivo ei solo ne riporterà il biasimo, e non mai i Violini subordinati, se da essi non si sarà trascurato il proprio dovere, di bene unirsi cioè col Primo Violino (a).

---

(a) Io sono intimamente persuaso, che mai ci sarebbe orchestra che andasse male, se vi regnasse sempre questa sì necessaria, e cieca subordinazione, ma la discordia, l'invidia propria, ed inseparabile dagl'ignoranti, che temono d'esser superati, ben consci della propria debolezza, il prurito in altri di farsi sentire, e di superare i compagni, sono la rovina di tutte le orchestre non solo, ma di tutte le Società civili.

## R E G O L A VI.

322. Se un dilettante buono, o debole che egli sia, si vuole per proprio piacere introniettere in una pubblica orchestra di Professori, sappia, che se egli fosse decorato di tutti i titoli del Mondo, non deve esiggere più riguardi di quello esigerebbe qualunque altro Suonatore Professore occupasse il suo posto: in una parola, cessa egli allora d'esser dilettante, e devesi assolutamente considerare come un Suonatore eguale agli altri, onde deve sottomettersi inviolabilmente alle 5. regole sopra stabilite (b).

---

(a) Regna in molte provinciali Città d'Italia un uso, o per meglio dire abuso, che alcuni cattivi Dilettanti intronettendosi nelle orchestre di Professori, intendono aver sopra di essi la preeminenza senza aver fatto quelli studj, che soli la possono fare meritare: non può darsi più detestabile abuso, nè più contrario alla buona unione; non mancano neppure di costoro sì indiscreti, da pretendere il posto di Primo Violino, senza aver alcun merito per sostenerlo, ma per la sola ridicola ragione di esser dilettanti, benchè abbian talvolta sotto di loro de' Professori infinitamente più capaci di sostenere simile carico. Egli è chiaro, che in tal maniera le orchestre vanno a traverso, e si rovinano le composizioni de' poveri Maestri, che hanno la mala sorte d'incontrare sì fatte orchestre piene di tal sorta di dilettanti, che per lo più non hanno pratica alcuna di unione, di tempo, e di altri requisiti, che abbiám veduto ricercarsi in un perfetto Suonator d'orchestra. Se però un Dilettante avrà fatti gli studj necessarj per fare il primo Violino, e che in questa parte superi i Professori, che avrà sotto di se, allora si renderà più ammirabile, e potrà degnamente occuparne il posto; come ancora,

323. Quanto si è fin qui detto può bastare per formare un buon Suonator di orchestra, onde senza più trattenerci passeremo ad esaminare quali siano i doveri del Capo, o Regolatore di essa.

## A R T I C O L O XX.

### *Del regolare, ossia dei doveri di un primo Violino.*

324. **P**oche sono le arti in cui vi sia un posto sì difficile a sostenere, quanto è quello di un primo Violino: deve egli non solo eseguire all'improvviso francamente, e senza esitare la

---

se egli avrà del merito maggiore degli altri Professori, potrà a questi esser preferito in una orchestra, ma in caso diverso, ei sovvertisce il buon ordine, impedisce l'unione, ed un solo cattivo Dilettante, situato fuori del posto alla sua abilità competente, può esser la rovina di una buona orchestra. Si osservi dunque inviolabilmente la nostra Regola VI., e si collochi nel posto, che i suoi studj gli avran fatto meritare.

Non parlo poi qui della ridicola mania di molti sciocchi Professori di non cedere l'un l'altro (parlando di semplici violini d'orchestra) questo è un effetto di un impertinente superbia, dalla più crassa ignoranza originata; ovvero al miglior partito si possan tenere costoro da veri pazzi; mentre il merito consiste nella virtù, e non nel posto; e chi sa, si fa distinguere in qualunque posto sia collocato. Si depongano dunque i vani pregiudizj, e ogni saggio Professore si prenda senza contrasto il posto, che dal Primo Violino gli verrà destinato, certo sempre di farsi onore se egli sa, e di mettersi in ridicolo in caso diverso.

propria parte, ma in un subito interpretarne l'andamento, il tempo, l'espressione, giusta l'idea del Compositore: tutto ciò ancora è poco; dee altrui comunicare in una maniera chiara, e distinta, lontana da ogni equivoco, tutto ciò, ch'egli eseguisce, e nell'istante precisamente che lo eseguisce. Deve inoltre prevedere i concerti, le disunioni, e prendere le dovute cautele, acciò non nascano, ripararle prontamente, e con presenza di spirito, se alcuna ne succeda; avere l'orecchio pronto ad unirsi colla parte cantante, dove una ve ne abbia; l'occhio continuamente in giro; in una parola egli è responsabile di tutto ciò, che di bene, e di male accade nell'orchestra, che gli è affidata.

325. Da questo picciolo saggio, può ognuno figurarsi quanto estese esser debbanò le cognizioni, quanto inveterata la pratica, e quai lumi si richieggano in chi vuol decorosamente sostenere sì luminoso posto. Ma, oh quanto pochi, che pur fanno i primi Violini, e talvolta in rispettabilissimi Teatri, e Chiese sono di tutte queste cognizioni forniti! Ma esaminiamo più da vicino tutti sì varj, e vasti oggetti, onde nulla manchi al compimento di quest'opera. (1)

---

[1] Non si può abbastanza detestare il pessimo abuso de' nostri corrotti tempi, cioè che un Primo Violino di un Teatro, che deve saperne infinitamente più di ogni Cantante, che deve studiare incomparabilmente più di esso, per sostenere con decòro il suo posto, e che deve faticare moltissimo di più, debba poi esser pagato con tanta sproporzione! Ha egli talora poco più del 5. per 100. di quello che ha il Cantante. Oh povera virtù vilipesa!

326. Tre sono gli oggetti a cui le prime mire di un primo Violino devono esser dirette; la qualità, il numero, e la proporzione de' varj stromenti, ed il sito ove eseguir si dee la Musica. Quanto alla qualità, qualunque primo Violino brama di farsi onore, e vuol, che l' orchestra gli riesta unita, e buona, deve avere ottimi bassi, un buon primo de' secondi, ed un buon vicino; senza queste condizioni tutte le sue cure riesciranno vane, e qualunque eccellente primo Violino sarà esposto a far cattiva figura. Importa poi molto il saper proporzionare le varie parti, ed i varj stromenti, che devono comporre l' orchestra. Se vi sono troppi Violini, e pochi bassi, l' armonia riesce fiacca, e snervata, se i bassi dominano sopra i Violini, questi restano oppressi, e non si sentono; lo stesso dicasi degli stromenti da fiato, delle viole ec; ma ecco come potremo ben proporzionare le parti di un' orchestra: Per osservazione fatta, in un' orchestra di 4. Violini basta un Violoncello, ed una Viola: se non ve ne sian due di obbligate.) Da 4. fin' agli 8., bisogna aggiungervi un Controbasso, ed un' altra Viola, dagli 8 fino a 12. si debbono accrescere due altri bassi, un Violoncello cioè, ed un Controbasso, restando ancora due Viole. Dai 12. ai 16. si possono accrescere due altri bassi come sopra, e due viole, ma crescendo ancora il numero dei Violini, si potrà aggiungere per ogni sei Violini un basso di più; cioè alternativamente un Violoncello, un Controbasso, ed una Viola [a].

---

[a] Io son di sentimento, che si produrrebbe sempre un ottimo effetto, se le viole fossero il terzo de' violi.

Quanto alli stromenti da fiato, essendo questi sensibilissimi, basteranno due per sorta in qualunque orchestra non passi i 16. Violini, ma passando tal numero converrà raddoppiare le coppie dei detti stromenti. Queste proporzioni poi si possono variare secondo i varj casi, prendendo in considerazione la qualità dei Professori, che vi s'impiegano, la spesa, che si vuol fare, ed altre simili circostanze.

327. Disposto così, e ben proporzionato il numero degli esecutori, converrà pensare a bene situarli. E' incredibile quanto influisca alla perfetta esecuzione una buona disposizione, o situazione di ciaschedun membro di un' orchestra, e qui molto si ammira, o si biasima il buono, o cattivo ingegno del primo Violino. La disposizione dei soggetti esser deve relativa al luogo ove si deve eseguir la Musica. Si fanno delle orchestre in Sala, in Chiesa, ed in Teatro; ognuno di questi luoghi ha le sue particolari disposizioni, ma in tutte si deve avere di mira principalmente il facilitare l'unione de' varj membri, ed il produrre agli Spettatori il maggior possibile effetto.

328. Il disporre un orchestra in una sala non è cosa difficile. La miglior situazione per l'effetto è di collocarla in mezzo, e gli Spettatori all'intorno; ma per il colpo d'occhio, appaga

---

ti, ed ho sempre biasimata la scarsezza delle viole delle nostre orchestre. Quanto a quelle in cui le viole mancano, sono assolutamente prive di una necessaria parte dell'armonia, e della giusta degradazione che deve esservi tra i violini, ed i bassi.

più il collocarla da una parte lungo una delle pareti della Sala (s'ella è di figura rettangolare, come si suppone) poichè così gli Spettatori godono tutta l'orchestra di facciata. Si situeranno poi i Violini in due file l'una rimpetto all'altra, cosicchè i primi guardino i secondi. Ma se i Violini fossero 4, o 6 si potranno collocare tutti su di una medesima linea. Quanto alli Bassi, se essi son due soli, si collocano al Cembalo, se vi è, in modo, che il Violoncello resti vicino al primo Violino, ed il Controbasso dalla parte opposta, ed in mezzo a loro il Maestro, ovvero il Cembalista; ma se sono di più, si collocheranno gli altri da piedi, cioè all'estremità opposta dell'orchestra, se essi sono buoni Professori, altrimenti si è forzati collocarli più vicino alli primi che sia possibile. Le Viole stanno sempre meglio vicino alli secondi Violini, coi quali devono spesso unirsi in terza, in sesta ec., e gli Oboe accanto alli primi. Gli ottoni poi possono collocarsi a parte non lungi dal primo Violino. In questa disposizione tutti i capi sono vicini, cioè il primo Violino, il primo de' secondi, il primo Violoncello, il Maestro, le voci ec., onde non può mancare di risultarne una perfetta unione.

g29. Molto più difficile è il ben disporre un'orchestra in Chiesa. Praticasi in alcuni luoghi situarla sopra la Porta maggiore, in altri farla in mezzo alla lunghezza della Chiesa, ed in altri vicino all'Altar maggiore; non v'ha dubbio, che quest'ultimo sia il miglior modo, poichè negli altri due si cagionano spesso delle indecenze, ed irriverenze, che si devono a tutta possa allontanare da' sagri Templi, ma sic-

come ciò dipende da chi ordina la Musica, e da chi ha la soprintendenza della data Chiesa, è fuori degli obblighi del primo Violino, ed a lui non appartiene, quando non fosse, che per un semplice consiglio. Per tornar dunque al proposito, v'è stile in alcune Chiese di fare in mezzo due orchestre, una dirimpetto all'altra, e lontane per tutta la larghezza della maggior navata della Chiesa, distanza spesse volte considerabilissima. Io non credo che di peggio far si possa per rovinare una buona Musica: non parlo, quando le orchestre in vece di esser collocate l'una in faccia all'altra, sono laterali, perchè allora è fisicamente impossibile, che possano andar bene, qualunque eccellente primo Violino le possa diriggere: parlo soltanto quando sono esse collocate una di fronte all'altra. Io non ho inteso mai andar perfettamente unite orchestre in simil modo distribuite, ma vi ho sempre notato un continuo vacillamento, quantunque gli stessi Suonatori non se ne avvedessero, ma solo ch'è stava in mezzo alla Chiesa. Nè ciò punto mi reca maraviglia; ma la recherebbe anzi se il contrario accadesse. Simili orchestre non possono andar mai bene, e questo mio sentimento lo avvalorò col riflettere, che 25. soli passi Geometrici di distanza fra due orchestre, sono vanolissimi per tramandare da una all'altra il suono un mezzo quarto di battuta più tardi (parlandosi di un Allegro giusto, o tempo medio (a):

---

[a] Secondo le osservazioni, ed esperienze de' Signori Flamstead, Halley, e Derham, il suono percorre in un minuto secondo piedi Parigini 1142. che fanno pas-

Ora ognuno, che ha qualche picciola pratica di Musica, sa benissimo, qual disordine, qual confusione, quale anarchia possa cagionare in Musica, un mezzo quarto di divario. Egli è vero che la battuta che si fa dal Maestro, può molto rimediare, ma non sempre si può aver l'occhio fisso ad essa, quando si fa in molta distanza, e qualche volta l'attenzione, che l'esecuzione della propria parte esige, fa sì, che

si Geometrici  $228 \frac{2}{5}$ . Il celebre Riccioli ha fatte alcune osservazioni circa alla durata delle figure Musicali, che vengono riportate dal P. Scotto nel secondo Tomo alla sua *Magia Universalis*, ma siccome la durata delle figure è relativa al tempo principale, o movimento, così non si può fare alcun uso delle osservazioni del Riccioli, non accennando egli il movimento per cui ha fatte le sue osservazioni; laonde vi ho dovuto supplire colle mie proprie, per cui ho trovato, che a un dipresso una battuta di tempo mediocrementemente allegro, si può fare in un minuto secondo. Ora una battuta sono 16. Semicrome, che in detto spazio di tempo far si possono. Ecco su di tali dati come ragiono. Chi fosse distante da me passi Geometrici  $228 \frac{2}{5}$ , e che in tal distanza sentir potesse il mio Violino, se io facessi un andamento di Semicrome in un tempo medio, non ne potrebbe sentir la prima, s'io non ne avessi fatte 16. È dunque facile colla Regola di proporzione l'istituire il Calcolo dicendo: se una distanza di passi  $228 \frac{2}{5}$  porta un divario di 16. Semicrome, qual divario porterà una distanza v. g. di passi 25? Si troverà il quarto proporzionale 1.  $\frac{429}{571}$  vale dire, presso che due Semicrome, e mezzo quarto di battuta.

non si può alzar l'occhio, ed in tal caso, non v'è che l'orecchio, che supplir possa, ed ingannandoci questo per il già detto motivo, ci troveremo necessariamente fuori di esatta misura, e di tempo.

350. Dovranno dunque le orchestre farsi tutte in un corpo solo, e così resterà sol da cercare qual sia la miglior forma, che loro dar si possa. Tre sono le possibili, cioè in linea convessa, retta, e concava. Le due prime sono le più usate, e fatalmente sono le peggiori. Un'orchestra di figura convessa non solo disperde i raggi sonori, in modo che 12 Violini facciano appena l'effetto di 8., ma ha anche un altro più grande inconveniente, ed è che il Regolatore, che deve stare in mezzo alla curvatura, non vede, nè è veduto dal restante de' Violini schierati lungo la curvatura medesima; perchè s'impediscono questi i raggi visuali gli uni gli altri, il che è un massimo difetto, comune ancora alla costruzione in linea retta, benchè questa sia scevra d'inconvenienti per parte dell'effetto, specialmente se collocata sia l'orchestra sopra la porta, ovvero dietro l'Altar maggiore, come in taluni luoghi si pratica, perchè allora i raggi sonori, spandendosi parallelamente tra di loro per tutta la lunghezza della Chiesa, sono dappertutto egualmente sensibili. Ma non è lo stesso riguardo al buon ordine de' membri, che come appunto nella forma convessa, si riparano gli uni gli altri i raggi visuali, e non possono per conseguenza vedere, o esser veduti dal primo Violino.

351. La miglior figura dunque, che dar si possa ad un'orchestra di Chiesa è la concava;

resta solo a determinare quale sia la miglior curvatura che egualmente adempia a due differenti oggetti, di rendere cioè ben visibili tutti i punti della curvatura al primo Violino in mezzo collocato, e di produrre mediante l'emerazione de' raggi sonori il maggior possibile effetto. Noi lasceremo a' Matematici la discussione di un sì fatto Problema, e lo stabilire se la figura Parabolica, ovvero la Cicloidale meglio vi soddisfaccia.

332 Costruita così nella miglior forma, e di un sonoro legname l'orchestra, conviene ora disporvi nel miglior modo gli esecutori: se sono essi numerosi, un sol palco non è sufficiente a contenerli tutti, e se ne dovranno fare due, tre, o quattro secondo il bisogno, gli uni sopra degli altri, ma in modo che la differenza delle loro altezze non oltrepassi al più due piedi, altrimenti i Suonatori di un palco restano in troppa distanza da quelli d'un altro.

333. In alcuni luoghi si pratica di collocare i Violini nella prima orchestra più bassa verso gli Spettatori, ed in altri vi si mettono le voci col Maestro, alcuni bassi, ed un organetto portatile in mezzo; quest'ultima disposizione mi pare preferibile all'altra, perchè così le voci si sentono meglio, e perchè il primo Violino per prendere i tempi, e per dare occorrendo qualche occhiata alla battuta, non ha di bisogno torcersi il collo per voltarsi addietro, ma ha tutto sotto l'occhio.

334 Se dunque il primo palco è disposto, come qui sopra detto abbiamo, si collocheranno nel secondo immediatamente i Violini: il primo Violino deve stare in mezzo un poco più

alto degli altri, acciò veda, e sia veduto, e domini tutta l'orchestra, la quale se sarà collocata in mezzo alla Chiesa per lungo, sarà meglio situare i primi Violini verso la porta maggiore della medesima, in caso diverso è indifferente che siano a dritta, o a sinistra. Accanto al primo Violino deve immediatamente porsi il Primo de' Secondi, senza fräpporvi altri strumenti, se ciò non fosse il Concertista, in caso d'un Concerto, o altro pezzo obbligato a solo. Se vi saranno due soli palchi, si collocheranno a' fianchi gli Oboe dalla parte de' primi Violini, e le Viole da quella de' Secondi, purchè non potessero stare sopra lo stesso palco de' Violini; de' Bassi se ne collocheranno alcuni all'organo, ed altri nelle estremità de' palchi. Se poi l'orchestra fosse a tre, o più ordini; il primo conterrà le voci col Maestro, e l'organetto portatile; il secondo i Violini, il terzo gli Oboe, e le Viole, Fagotti ec., ed il quarto gli ottoni; quanto alli bassi si distribuiranno parte nel primo, e parte nel secondo palco, osservando sempre, che gli Oboe corrispondano a' primi Violini, e le Viole ai secondi.

335. L'orchestra poi di Teatro resta sempre situata in piano alla bocca del palco scenico: dovendo essa tramandare il suono di sotto in su è indifferente per l'effetto il darle una, o un'altra forma, purchè resti alquanto alta, e rilevata, cosicchè le teste de' Suonatori trovinsi almeno di livello col piano del palco scenico, altrimenti la voce resta soffocata, ed ottusa. Quanto alla disposizione vi sono comunemente due Cembali l'uno da capo, e l'altro da piedi, ciaschedun de' quali ha il suo coro di bassi all'in-

torno. In questo tutte l'orchestre d'Italia si accordano, ma non è lo stesso del sito del primo Violino. In Roma, e pochi altri luoghi esso si colloca in mezzo all'orchestra, i primi per lo più a mano manca, e i secondi a man dritta, ma siccome non tutti i Violini potrebbero aver luogo in una medesima fila, gli ultimi de' primi, e de' secondi, che vengono detti code, si fanno voltare dalla parte opposta colla schiena verso il palco, in modo tale, che vengono ad esser dirimpetto a' primi, e secondi Violini che restano in mezzo all'orchestra; la ragione che adducono di tal disposizione si è, che essendo le code le più deboli, trovandosi di faccia al primo Violino, ed agli altri migliori Violini dell'orchestra, vengono da questi sostenute, e vanno più unite. Tal disposizione è però difettosissima, ed il maggior suo difetto è la gran distanza, che passa fra il primo Violino, ed i Bassi; per cui nelle orchestre a questo modo disposte vi ho sempre notato un sensibilissimo vacillamento tra i Bassi, ed i Violini, e una notevole disunione, checchè dicano i partigiani di tale imperfettissima disposizione; e la loro ragione intorno al sostenimento delle code renderebbesi affatto vana, se si togliesse il tanto dannevole pregiudizio della preminenza de' posti, e si collocassero in fine de' buoni Professori, che le reggessero, nè si ammettessero nelle orchestre de' buoni Teatri, tanti principianti, e guastamestieri.

336 Costumasi altrove collocare tutti in una fila in faccia al palco scenico i primi Violini, ed in un'altra col dorso voltato verso il palco sudetto tutti i secondi; questa è miglior dispo-

sizione; però la migliore di tutte è di collocare il Primo Violino in capo alle due file, colla faccia verso la direzione stessa delle orchestre, accanto al primo Violoncello, e più elevato degli altri, come con perfettissimo esito veniva dal celeberrimo Sig. Gaetano Pugnani nella grande orchestra del Regio Teatro di Torino praticato, ciò che rilevar si potrà dalla pianta che qui ne diamo Tav. VI. num. 31. Vorrei però, che si desse a queste due linee una curvatura opposta, vale a dire, che le concavità fossero rivolte in dentro. cosicchè lasciassero fra di loro uno spazio curvilineo, nel quale collocar si potrebbero le viole, e stromenti da fiato. I Bassi poi al solito ai due Cembali. Per chi poi fosse vago di vedere le più belle, e saggie disposizioni d'orchestra Teatrale che finora siano state fatte ho a bella posta fatti incidere due disegni, o piante: il primo è dell'Opera di Dresda già diretta dal celebre Masse detto il Sassone, quale viene riportato dal celebre Rousseau nel più volte lodato suo dizionario di Musica. Si potrà in questo disegno ammirare la bella corrispondenza che regna tra tutti i membri dell'orchestra, trovandosi tutti i Capi fra di loro vicini, e schierati quasi come nella Circonferenza di un circolo, attorno al primo Cembalo. (Vedi Tav. VI. num. 30.)

*Spiegazione delle Cifre.*

|                    |                                                                            |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| 1. Primo Cembalo   | 4. Controbassi                                                             |
| 2. Secondo Cembalo | 5. Primi Violini                                                           |
| 3. Violoncelli     | 6. Secondi Violini, col<br>dorso rivolto verso<br>il Palco.                |
| 7. Oboe            | b. Fagotti                                                                 |
| 8. Flauti          | c. Corni da Caccia                                                         |
| a. Viole           | d. Una tribuna da cia-<br>schedun lato, per<br>le Trombe, ed i<br>Timpani. |

337. Il secondo disegno sopracitato (Tav. VI. num. 37) è l'orchestra del Regio Teatro di Torino, che senza contraddizione è la migliore di Europa. Dal disegno, e da' richiami seguenti si rileverà non solo la sua disposizione, ma il numero ancora de' suoi membri.

*Spiegazione delle Lettere.*

|                                                                   |                                          |    |
|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|----|
| A. Sito del Direttore dell' orchestra più elevato degli altri N.º | L. Controbassi primi                     | 2  |
| b Violini Primi                                                   | m Bassi; cioè Violoncelli, e Controbassi | 9  |
| c Violini Secondi                                                 | n Altri Corni da Caccia                  | 2  |
| d Oboe                                                            | o Timpani                                | 1  |
| e Clarinetti                                                      | p Trombe                                 | 2  |
| f Corni da Caccia                                                 | q Primo Violino de' Balli                | 1  |
| g Viole                                                           |                                          |    |
| h Violoncelli primi                                               |                                          |    |
| Totale                                                            |                                          | 75 |

338. Ho riportato con tanto maggior piacere questi due disegni, quanto che il loro oggetto è diverso: l'orchestra rappresentata dal primo è ammirabile per l'unione de' soggetti; ma è alquanto difettosa riguardo all'effetto, perchè gli Spettatori collocati dal lato manco del Teatro dalla parte del Cembalo 2., sentono tutti gli stromenti da fiato, e poco quelli d'arco, all'opposto quelli collocati dalla parte opposta, hanno all'orecchio tutti i Violini, e poco sentono gli stromenti da fiato. L'orchestra poi del Teatro Regio di Torino, è perfettissima in quanto all'effetto, poichè in qualsivoglia punto sia lo Spettatore collocato, sente ottimamente tutte le quattro parti Armoniche, e l'effetto di tutti gli stromenti, si saggiamente disposti: ma in compenso, quell'interruzione de' Violini cagionerebbe facilmente della disunione tra di loro, se non si fossero prese delle provvide cure dal suo savio Direttore, e se i membri stessi, che quest'orchestra compongono, non fossero tutti eccellenti, e quasi tutti di una stessa scuola. Avrei molte cose da dire intorno al bell'ordine, che in essa si osserva; ma non mi dilungherò di vantaggio, per non discostarmi dal mio proposito, dovendo ancora far luogo ad altre interessanti materie.

339. Pretendono alcuni Ingegneri, che se sotto al piano dell'orchestra si faccia un grande, e profondo scavo su di cui si costruisca con delle tavole di legno sonoro il piano dell'orchestra, ciò serva a rinforzarne l'effetto, e si servono di un tale espediente ne' Teatri sordi, cioè in quelli in cui la voce non spande: la cosa non è senza verosimiglianza, ed ha la sua ragione fi-

sica nella risonanza del gran volume d'aria in tale scavo racchiusa.

340. Fin qui dunque della distribuzione, e fabbrica delle orchestre, vediamole adesso in azione: esaminiamo i doveri di un Primo Violino.

I. Deve dunque il primo Violino esser improntatore (per quello spetta alla Musica d'orchestra) ed avere una lettura franca, per potere ad un colpo d'occhio intendere, ed eseguire, senza esitare, la parte, che ha avanti agli occhi.

II. Deve esser tempista a tutte prove, poichè a lui spetta, specialmente in camera, ed in Teatro, regolare il tempo; e mantenerlo sempre eguale, e perfettamente tale in fine, quale si è cominciato in principio.

III. Dev'esser un Suonatore di forza, e di brio, onde si faccia ben sentire da chi gli sta vicino, e dal Cantante in Teatro.

IV. Deve ad un colpo d'occhio leggere ad un tratto due, o tre battute almeno per volta, ed alzar subito l'occhio per invigilare sull'orchestra che gli è affidata, senza perderne mai di vista alcun membro, ed aver in Teatro sempre l'occhio al Cantante.

V. Deve collocare vicino a se un Violino forte, e sicuro da potersene fidare; acciocchè in caso di distrazione, e col girar l'occhio non si perda, e gli serva di scorta onde ritrovar subito la nota, che deve attualmente eseguire.

VI. Deve avere un orecchio purgatissimo, sensibile al sommo, ed esercitatissimo per accorgersi di ogni menomo disordine, avvisare ancora talvolta colla voce i principali caratteri

dell'espressione, che più degli altri deve intendere, e dare di quando in quando, qualora ne conosce la necessità, qualche colpo di piede, onde il tutto si regga, si mantenga l'equilibrio, s'impedisca la disunione, o s'induca l'unione s'ella è vacillante.

VII. Deve cominciare ciaschedun pezzo di Musica con delle arcate lunghe, staccate, non equivoche, e ben visibili, sfuggire nelle prime battute tutti gli artifizj d'arco, e spartire col medesimo giustamente i quarti della battuta, acciò tutti, ad un colpo d'occhio, prender possano precisamente il tempo stesso, che egli vuol loro indicare. Bisogna credere, che il volersi far sentire da tutta l'orchestra è impossibile, checchè alcuni dicano, e vadano falsamente militando, onde il tempo, e l'andamento devesi altrui comunicare, più per mezzo del senso della vista; che per quello dell'udito, e perciò è necessario, che il primo Violino veda tutti, e sia da tutti veduto; stacchi l'arco, e marchi bene i motivi, acciò tutti l'intendano, e l'imitino benchè lontanissimi.

VIII. Deve scorrere coll'occhio la propria parte, e conoscere se vi sono spezzature di tempo, e luoghi ove l'orchestra possa disunirsi, e vacillare, prevederli, apporvi gli opportuni rimedj, ed invigilare acciò l'unione non s'alteri, o si scomponga; mentre il bravo primo Violino è quello che impedisce che nascano inconvenienti; prevedendoli prima che succedano, non quello che li rimedia dopo che sono accaduti.

IX. Deve il primo Violino, in un'Accademia ricevere il tempo, o sia l'andamento dal Cantante, acciò dovendo questi figurare, abbia il

tempo a suo piacimento; ciò per altro s'intende ogni volta, che non vi sia presente il Compositore del pezzo di Musica, che si eseguisce, poichè a questi tocca allora lo stabilire a suo piacimento il tempo; quanto alla Musica istrumentale, tocca al primo Violino, a stabilirne l'andamento: ma s'ella è Concerto; tocca al Concertista.

X. In Chiesa il Maestro di Cappella, o chi per lui fa la battuta, deve dare al primo Violino il tempo, a cui deve egli esattamente uniformarsi.

XI. Nella Musica di Chiesa farà egli cosa prudentissima col dare una sfogliata alla propria parte, ed esaminarne tutti i motivi prima di cominciare, onde prevedere qualche equivoco, a cui ognuno che sia uomo, va indispensabilmente soggetto.

XII. Ogni volta che il primo Violino si troverà in circostanze tali, da dover egli a suo piacimento staccare il tempo principale di una composizione, se ella gli giungerà nuova, e che eseguir la debba all'impronto farà sempre cosa saggia, e prudente di prender i tempi in modo, che pecchino piuttosto di lento, che di veloce, non potendosi mai sapere i pericoli, che posson esser nelle altre parti nascosti: si badi soprattutto prender lente le sestuple, non essendovi tempo che inganni più di questo.

XIII. In Teatro poi le leggi sono diverse. In quelli ove il Maestro stesso in persona compone, ed assiste le tre prime sere all'opera, il primo Violino deve in tutto, e per tutto uniformarsi ai di lui voleri, mentre, purchè la Musica sia bene eseguita, il di più è peso

del Maestro: quando poi s' allontana egli, secondo l' uso, dopo le tre prime recite dal Teatro, resta allora tutto il peso addossato al primo Violino, che deve esser di tutto responsabile, e deve conservare ad ogni recita i movimenti de' varj pezzi, quali li ha dal Maestro ricevuti, nè mutarli mai senza previa convenzione co' Cantanti, siccome questi non possono alterare a lor piacimento i tempi, senza previa convenzione col Primo Violino, altrimenti sarebbero essi responsabili degl' inconvenienti, che ne potessero nascere; ne' Teatri poi, ove il Maestro compositor dell'Opera non è presente, se ne suole ordinariamente surrogare un altro, che fa da Cembalista, ma in tal caso è sempre del primo Violino il peso, ed il carico della direzione, poichè la voce del Violino è infinitamente più robusta, e forte di quella del Cembalo, che resta sempre coperta, nè può farsi sentire da una intera orchestra. Oltracciò si suppone che un buon primo Violino ne debba sempre saper di più che un semplice Cembalista. In questo caso dunque circa le Arie, il primo Violino se la deve intendere co' Cantanti che le devono cantare: i pezzi concertati poi come Finali, Introduzioni, Duetti, Terzetti, Quartetti ec. tocca incontrastabilmente al primo Violino stabilirne il tempo, e gli andamenti: soltanto per convenienza alle prime prove si converrà col Cembalista intorno a tali Articoli.

XIV. Finalmente un buon primo Violino di un Teatro, deve considerare, che le voci cantano alla mente, ed inoltre sono frastornate dall'azione, dalla pantomima ec. deve star perciò sempre alla yeletta, se alcun Musico esce

di tono, o di tempo, ajutarlo se può, altrimenti secondarlo, ed occorrendo, saltare i quarti, le battute, e le righe intiere, ed in un momento comunicare lo stesso salto a tutta l'orchestra; e fare sì, che il tutto si unisca, senza che gli Spettatori se ne avvedano di sorte alcuna.

XV. Non deve neppure trascurare di far bene accordar l'orchestra, e di mantenerla sempre accordata, ed impedir a tutta possa sì in Sala, che in Chiesa; ed in Teatro, quel continuo accordamento che fa sì, che non si stia mai accordati, e che importunissimo addivviene all'udienza, e molto più a' Cantanti, che restano oltremodo frastornati dal ronzamento di tanti Violini, che sotto voce accordano. Avrei su di questo Articolo molti avvertimenti da dare (a), ma siccome devesi supporre, che chi si accinge

(a) Non posso fare a meno di por qui in considerazione il cattivo uso di alcuni Teatri, e specialmente di que' di Roma, in cui una Tromba ricevuto il Tono dal Cembalo, lo fa sentire all'orchestra tutta, acciò tutti con essa si accordino. E' quasi impossibile, che la Tromba possa accordar bene col Cembalo, perchè la sua troppo forte, e stridula voce, copre troppo quella del Cembalo; ma ancorché bene accordasse, gli strumenti da fiato tutti, sono inettissimi a quest'uso, perchè per farsi sentire in un grande Teatro devono forzare la voce, il che li fa crescere di Tono, onde l'orchestra in tal modo accordata cresce sempre considerabilmente dal Cembalo. La meglio dunque è, che il Primo Violino riceva esso stesso dal Cembalo il Tono, e ad uno ad uno a tutti lo comunichi: la briga è un po' maggiore, ma l'orchestra è bene accordata, il che accresce incredibilmente l'effetto.

a sostener il posto di primo Violino, non debba esser all'oscuro di tutti i mezzi per tenere accordata, o far accordar bene un'orchestra, faremo fine, e passeremo agli ultimi Articoli, in cui esamineremo ciò, che ancora rimane per perfezionare un valente Violinista.

## ARTICOLO XXI.

### *Dell' Accompagnare, e suonare a solo.*

341. Sarebbe un ingolfarsi in un immenso Oceano, se a parte a parte esaminar volessimo tutti gli artificj, di cui il Suonatore a solo sa far uso; molti grossi volumi sarebbero appena sufficienti a tutti comprenderli: noi ben lungi dall'innoltrarci in sì intricato laberinto, ci contenteremo di discorrerne così in generale, e toccarne appena i principali documenti, ben sicuri d'altra parte, che gli ottimi Professori, non avran bisogno dell'opera nostra, e quelli che tali non sono, poco frutto ritrar ne potrebbero in una parte che soprattutto esige pratica, ed osservazioni sopra i varj stili di molti Professori de' più eccellenti; prima però d'entrare a discorrere della grand'arte di suonare a solo, diremo due parole dell'Accompagnamento.

342 Non v'ha dubbio alcuno, che l'Accompagnamento non sia la cosa più difficile, che abbia quest'arte, e che convenga esser Suonatore a solo per ben accompagnare; richiedendosi mille avvertenze, e la maggior intelligenza nell'esecuzione. Diverso è l'accompagnare una voce, diverso l'accompagnare un istrumen-

to, anzi è diverso l'accompagnare un istromento dall'altro, ed in uno stesso stromento, è diverso l'accompagnare un soggetto da un altro, secondo la varietà de' loro stili. Può ognuno di leggieri immaginarsi, quale difficoltà possa apportare una sì gran molteplicità di maniere di accompagnamento.

343. Per quello spetta all'accompagnar la voce, non è ella cosa molto difficile; noi ne abbiam date le principali regole (vedi Art. XIX) Ci resta qui da parlare dell'accompagnare uno stromento, ch'è suona a solo. La prima cosa, e la più essenziale dell'accompagnamento, è la perfetta unione colla parte principale, sì nell'espressione, che nel tempo. Nell'espressione, perchè devesi suonar piano, a mezza voce, o forte, a seconda della parte a solo, rinforzare dov'ella rinforza, scemar la voce dov'ella scema, seguirne in somma tutte le gradazioni, e le varie espressioni; se si accompagna un altro Violino, bisogna aver attenzione d'imitare al possibile lo stile del Professore che si accompagna, legare dov'egli lega, sciogliere dov'egli scioglie, imitarne l'archeggiamento ne' passi ove l'accompagnamento si unisce in terza, sesta, ottava ec., e soprattutto suonare generalmente né tanto piano che non si senta, né forte, che copra, o confonda la parte principale, la quale bisogna sempre ricordarsi, che dev'esser sola a figurare; e però nell'accompagnare bisogna proscrivere ogni ornamento, e diminuzione, e suonare liscio, e schietto; solo si permette qualche appoggiatura dove sia necessario per unir l'espressione, e soprattutto non si trascurino le regole dell'eguaglianza ne' passi ove l'accompagnamento resta scoperto.

344. Quanto all'unione del tempo, il bravo accompagnatore deve avere un orecchio finissimo, e sensibilissimo, e nel tempo stesso deve esser sordo: spiegheremo questo paradosso. Deve avere un orecchio sensibilissimo per unirsi, come già abbiain detto, in tutto all' parte principale, ma dev' esser sordo agli agguati, che dal Suonatore a solo gli posson esser tesi: se si accompagna specialmente un altro Violino, vi sono delle arcate a contraccanto, che estremamente disestano il poco avveduto accompagnatore; vi sono delle stracchiature di tempo fatte a bella posta (§ 305) e mille somiglianti artifizj, che per poco, che egli si fermi a sentire, corre pericolo trovarsi fuor di misura, e perdersi ancora, se egli non è più che oculato, ed attento.

345. Nel tempo stesso, che usar si dee ogni attenzione, onde non farsi trasportar fuor di tempo, bisogna aver in considerazione, che chi suona a solo, trovasi talvolta così internato nell'espressione viva, e tumultuosa di qualche passo d'effetto, che si scorda per breve istante dell'esattezza del tempo; sonovi anzi de' passi, la cui vera espressione, porta necessariamente di doversi alcun poco allentare, o stringere il tempo; deve allora il prudente accompagnatore coroscere i momenti, in cui il Concertista è trasportato dal fuoco del suo genio, e non ostinarsi importunamente a mantenere una troppo rigida eguaglianza di tempo, ma secondarlo, e tutto sacrificare ad una perfetta unione; importa dunque molto il saper ben distinguere, quando il Concertista va fuor di tempo di propria volontà, o quando ci va trasportato dall'impeto

dell'espressione, tener forte nel primo caso il suo rigoroso tempo, e secondarlo nel secondo; tutto ciò richiede la più consumata pratica.

346. Ma veniamo finalmente al suonare a solo, che è la parte, che distingue dal semplice Suonatore, il *Virtuoso* propriamente detto. Il Suonatore a solo, deve possedere l'arte propria in tutta la sua più ampia estensione; deve esser in possesso di tutto quanto in questa seconda Parte abbiain fin qui divisato: si può dividere il suonare a solo, in suonar da Camera, ed in pubblico. Il suonar da Camera s'intende, suonar Musica concertata, come Duetti, Trio, Quartetti ec. In pubblico poi, si suonano Concerti, e Sonate.

347. Per un abuso in oggi da' moderni Compositori di Musica istrumentale introdotto (a), scrivonsi nella Musica da camera difficoltà tali, che appena eguali se ne trovano ne' più difficili Concerti; laonde non è un Professore assolutamente obbligato a suonar tal Musica all'improvviso. Però la moda ha fatto sì, che ei non possa esentarsene, senza far presso gl'ignoranti cattiva figura, che quanto ai dotti, sanno bene quale sia il cimento, e loderanno sempre la prudenza di chi non vuol espor se stesso al pericolo di una svista, di uno sbaglio, benchè scusabile in chiunque è uomo, quantunque gran Pro-

---

(a) I migliori compositori di Musica istrumentale, le cui composizioni si eseguiscou con ammirazione, e con piacere da' conoscitori sono: Luigi Boccherini, Giuseppe Demachi, Antonio Capuzzi, Alessandro Rolla scrittori italiani; gli oltramontani sono Giuseppe Haydn, Vahl, Stamitz, Mozart, Pleyel, Grommer, Romberg, Kreutzer, Beethoven ec.

fessore. Comunque sia però, la moda, dissi, ha introdotto di voler a qualunque costo suonar tutto all'improvviso, non curando, se le buone Composizioni malamente si storpiano, se in vece di un'espressione confacente al proposto soggetto, se ne dà un'altra tutta opposta, se si sfigura enormemente l'idea del Compositore, se nel diminuire si tocca un tono in vece di un altro, per non sapere la tessitura Armonica delle altre parti, in somma tutto è lecito, purchè a rompicollo si arrivi al fine, senza essersi fermato mai; ma intorno al suonar all'improvviso, meglio ne discuteremo nel seguente Articolo, torniamo ora al proposito. La Musica istromentale deve in primo luogo esser eseguita da tutte le parti, che la compongono, e senza sostituire un istromento ad un altro, altrimenti si perderà moltissimo dell'effetto. Di più i Professori che la eseguono, prima di riportarne tutto l'effetto devonla più volte assieme suonare, ed unire. Il valente Professore può quì spiegare i più minuti artifizj dell'arte: in camera tutto è sensibile, dalla voce più meschina, ed esile, alla più robusta, e forte. E' quì, che più l'espressione mirabilmente far mostra del suo potere, e le più delicate inflessioni di voce, alle forti contrapposte produr possono un grandioso effetto. Quì è dove il Virtuoso può internarsi negli affetti dal Compositore espressi, entrare perfettamente nella di lui fantasia, secondarne il genio, e l'idea avvalorarne colla propria esecuzione. Un'attenzione da non negligersi, è di osservare, che nella Musica da Camera, non è sempre il Primo Violino, o un'altra parte qualunque, quella che figura, e che

forina la principal melodia, ma talvolta egli accompagna, e talvolta fa la parte principale; qualora dunque accompagna non si deve diminuire, bensì scemare il volume della voce, e lasciar che figuri la parte, che deve figurare.

348. Ma dove più spicca l'abilità di un Virtuoso, è nel suonare a solo in pubblica; sarebbe un non finirla mai, se tutte annoverar volessimo le difficoltà di questo genere di suonare, ed i rischi a cui egli espone il proprio onore, quando al Pubblico si fa sentire; ci limiteremo però alle seguenti riflessioni; un Virtuoso, che voglia riuscir plausibilmente al Pubblico, deve 1. conoscere il proprio istromento; 2. il Pubblico, a cui si espone; 3. l'orchestra, che accompagnar lo deve; 4. il sito ove deve far sentire, e 5. ciò che dee far sentire. Da tale enumerazione si ravviserà ben tosto, quanta difficoltà in se racchiuda quest'arte; ma più si comprenderà dal dettaglio in cui ora noi entreremo.

349. In primo luogo ha da conoscere il proprio strumento: vi sono v. g. de' Violini, che hanno ottimi bassi, e fiacchi acuti, altri all'opposto hanno ottimi gli acuti, e mancano ne' bassi, altri sono eccellenti nelle corde medie, ed imperfetti nelle estreme; queste cognizioni sono al Professore importantissime, per saper coglier vantaggio dalle buone prerogative del suo strumento; con servirsi spesso delle corde buone, e sfuggire le cattive, come appunto fa l'industrioso Cantante, che aggira la modulazione della sua voce, dove ella più spicca, e sfugge destramente le sue voci difettose. E' veramente troppo difficile trovare un Violino perfettissimo in tutte le sue parti.

350. Deve poi conoscere il Pubblico a cui si espone, sapere cioè, se in tal pubblico siano più gl' intendenti dell' arte, ovvero gl' ignoranti, o il contrario, come per lo più succede; informarsi inoltre (se non se ne abbia pratica) se più piace l' allegro, che il patetico, o più questo, che quello, se più l' espressione, che il brio, lo stile sublime, e serio, che il medio, o il più triviale, e giocoso; in somma ogni Paese, ogni Nazione ha il proprio carattere, che importa moltissimo conoscere, e secondare, da chi al Pubblico vuol farsi onore, mentre viene anche tutto giorno dall' esperienza confermato, che ciò che in un Paese riscuoterà sommi applausi, sarà fischiato in un altro.

351. L' orchestra che deve accompagnare, è ancor sommamente bene il conoscerla, scandagliare gli accompagnatori, per inferirne poi se arrischiare si possano certi pericolosi artifizj, o pur farne di meno per timor di mandarli fuor di tempo, e trovarsi poi solo, ed isolato; ed ancora per poter fare la più opportuna scelta delle carte al caso adattate.

352. Devesi poi aver in somma considerazione il sito, ove suonar si deve in Pubblico. Ne' luoghi ristretti, ed angusti (e specialmente se apparati) ove le più delicate melodie riescono sensibili, si possono far molti ornamenti, diminuire molto, acciò non ne risultino de' vuoti, che facciano languir l' effetto, prendere i tempi un poco più messi del dovere (degli allegri parlando); e cavare dall' istromento tanta voce, che basti a riempire bastantemente la capacità del luogo, senza forzarla di soverchio, per timore di non ferire con troppa violenza gli orec-

chi degli ascoltanti: In camera sarà sempre meglio cavar poca voce; ma grata, dolce, e flautata, suonare di espressione, e del cantabile. In un luogo mezzanamente grande, si diminuirà un po' meno, si caverà una voce più aperta, e tonda. In luoghi grandissimi poi bisogna cavare dall' istromento tutta la voce possibile, senza curarsi s'ella sia aspra, e cruda, poichè la distanza non mancherà di temprarne qualunque crudezza, evitare le diminuzioni troppo veloci, e complicate, prendere i tempi lenti (degli allegri sempre intendendo) sfuggire le arcate troppo trite, e sminuzzate, tutto ciò che ha, direi così della miniatura, suonare anzi spianato, aperto, di note lunghe ad arco lungo, disteso, e di forza: in tal modo facendo, ci potremo lusingare di un'ottima riuscita. Si vede quindi evidentemente, quanto male la pensino coloro, che studiando un Concerto, si limitano ad un sol modo di suonarlo; il gran Professore sa variarlo sul momento a seconda del luogo ove si trova, intimamente persuaso, che suonato in un modo più piacerà v. g. in Camera, che in Teatro, o in Chiesa, ed in altro farà più effetto in tai vasti luoghi, che in altri più angusti, e ristretti.

353. La scelta poi delle carie, o composizioni, con cui un Virtuoso al Pubblico si espone, benchè da noi qui messa in ultimo luogo, deve per la somma sua importanza, occupare le sue prime mire; mentre da ciò tutto dipende. Il Pubblico non ha mai saputo distinguere (almeno nella nostra Italia) il merito della Composizione, da quello del Professore che la eseguisce; s'odesi tutto giorno all'uno attribuire, ciò che spetta all'altra. A chiunque si sarà esposto al

Pubblico, sarà certamente intervenuto, come mille volte è accaduto a me medesimo, di sentirsi un evviva nel grazioso motivetto di un Rondò, in una piccola ripresa, in un passetto di espressione, in una passata di uno, o più semitoni, cose tutte ove il Suonatore non ha altro merito, che l' esporle con un poco di grazia, per la quale non si ricerca molta perizia, mentre poi non avrà riscosso applauso, con un' arcata artificiosissima, con un passo d' azzardo, o con checchessia, che grand' arte ricerchi. Egli è dunque certissimo, che un bel Concerto, mediocrementè suonato, può far grande onore al Suonatore, quando un cattivo Concerto suonato a tutta perfezione, non trova talvolta chi si degni d' ascoltarlo (a). Se dunque in ciò consiste per lo più l' incontrare, o il dispiacere al Pubblico, è chiaro di quale importanza sia l' esser ben provveduto di buone carte, ed adattate al gusto di quel tal Pubblico a cui espor si vogliono, ed ecco il vero segreto di riscuoter applausi. E' vero, che in qualunque Pubblico, non mancano delle persone, che non si lasciano allucinare dall' apparenza, e che san molto bene separare il merito del Compositore, da quello del Suonatore, ma queste son poche, onde generalmente chi vuol incontrare, deve contenta-

---

[a] Non è gran tempo, che si è veduto in Roma uno de' primi Virtuosi del Mondo, far cattiva figura, non per altro, che per la cattiva scelta delle Composizioni, benchè da lui suonate fuori di ogni eccezione.

re i più, che son gl'ignoranti; chi poi al merito della Composizione. (e tanto più se sarà propria) saprà unire quella dell'esecuzione, sarà il massimo fra i Virtuosi.

354. Sarebbe qui il luogo di dire due parole de' Capricci, o Cadenze, che ne' Concerti si praticano. Se l'Armonia senza Melodia non parla, nè esprime cosa alcuna, la Melodia senza Armonia è un linguaggio in vero, ma sì debbole, e snervato, che non fa veruna, o almen ben poca impressione nell'uditorio, onde inferir possiamo, che coloro che fanno lunghe cadenze, o Capricci a solo, e senz'alcun accompagnamento, dan prova del loro cattivo gusto, e a tutta possa si affaticano per annojar l'udienza, e per fare sbadigliar i circostanti. Furono le Cadenze ne' tempi addietro inventate, per iscoprire meglio il buon gusto, e la fantasia del Suonatore, ma al presente, che s'infrascano ne' Concerti tante comuni, riprese, fermate, e che so io? Le Cadenze son quasi inutili. Ho io composti, ed al Pubblico suonati de' Concerti senza cadenza di sorta alcuna, ed hanno avuto un ottimo successo; ciò deve ognuno incoraggiare ad abolire questa, direi quasi, Gotica usanza, o almeno a parcamente usarne: farla per esempio al più in fine di un primo allegro, ed in tal caso corta, anzi cortissima: praticarvi corde doppie, ed Arpeggi, e soprattutto farla estemporaneamente, e all'improvviso, mentre non vi è cosa più cattiva, che una cadenza studiata, ed è assolutamente pessima, ed insoffribile, se fatta sia, o scritta a rigor di battuta, come alcuni Maestri, Cantanti, e Suonatori privi di ogni buon gusto pur troppo van talora prati-

quando (a). Ma non è soprattutto da omettere quanto saggiamente dal Sig. Giambattista Mancini ci viene avvertito, nella sua altrove lodata Opera parlando delle Cadenze, cioè, che il bravo esecutore, è quello il quale saprà prendere dal motivo, o dal corpo della Composizione quel tal passo, che frammischiato con giudizio più s' accorderà col resto di sua invenzione, mentre è certo, che la Cadenza deve esser dello stesso stile, e senso della Composizione, e formare con essa un tutto unito, e di una sola idea. Diciamo ancora qui due parole de' Capricci che si fanno prima di cominciare a suonare un pezzo di Musica: il bravo Professore trovandosi in compagnia deve pochissimo scapricciare, anzi trovandosi a suonare in camera in luoghi di soggezione deve semplicemente accordare il proprio strumento, e lasciarlo star così, e soltanto nel momento che si sta per cominciare gli sarà lecito di fare una brevissima toccata, sulle corde principali del tono in cui dee suonare, e poi fermarsi alcun poco prima di cominciare, ed aver l'occhio allora, che tutti siano all'ordine per entrare assieme.

355. Del resto chi vuole incontrare in Italia, deve avere de' Concerti belli, pieni di novità, di fuoco, di brio, d'estro, non molto lunghi specialmente negli Adagj: i primi allegri devo-

---

(a) Vi sono de' primi Maestri di Teatro, che hanno fatte delle Cadenze scritte, tra una voce v. g. ed un istromento obbligato, ma benché gli uomini grandi siano rispettabili per fino ne' loro errori, non bisogna dimenticarsi, che questi sono errori.

no avere un maestoso, grandioso, ed armonioso primo Pieno, che disponga l'udienza all'attenzione, e la prepari a cose grandi, e magnifiche, e poi due soletti divisi l'un dall'altro, da un picciol pieno analogo al primo. Per adagio si pratica ora un *Romance*, composizione alla Francese, il cui carattere è la semplicità, e che produce ottimo effetto suonato che sia con grande espressione, ma conviene avvertir sempre, che sia breve al possibile: si potrà questo attaccare con una picciola ripresa ad un Rondò, che sia gajo, popolare, senza aver della Controdanza; questo si potrà fare di tre soletti tramezzati da pieni, che vadano con bella maniera ripetendo il principal motivo; ma non anticipiamo qui, ciò che intorno alla condotta di ciascheduna Composizione avremo poi a dire nella Quarta Parte.

356. In questo modo il virtuoso Suonatore nel primo allegro farà pompa di un suonare maestoso, spianato, e serio; nell'adagio campeggerà l'espressione, la buona maniera, ed il sostentamento dell'Arco, e nel Rondò finalmente scioglierà il freno alla fantasia, e con un suonare di brio, cercherà d'insinuar l'allegria nell'animo degli uditori, onde allegri partano e contenti, facendo applauso a chi tanto ha saputo fare per appagarli.

357. Quanto alla suonata a solo, con accompagnamento del solo Basso, si deve lasciare per la camera, o per una ristretta conversazione, e proscriverla affatto dal Pubblico, come cosa troppo monotona, e più atta a risvegliar la noia, che il piacere. Noi speriamo che chi è avvezzo, e familiarizzato al Pubblico, non sarà

per disapprovare quei pochi avvertimenti, che in questo Articolo abbiamo dati al giovine, che non ha ancora acquistata l'opportuna esperienza, e che in sì disastroso cammino vuole inoltrarsi.

358. Usansi di presente alcune composizioni eterogenee col degno nome di *Pot-Pourri*. Son questi zibaldoni composti di mille pensieri per lo più tolti da varj autori, senza connessione, nè analogia fra loro. Pur tal volta piacciono. Che dirne? Per me son di parere, che dar non si possa prova più manifesta della decadenza dell'arte, e della depravazione del gusto dominante. Ho io introdotto nell'ultimo tempo di un Concerto una banda militare col corredo di Gran Cassa, Sistri, Campanelli ec. ec., che per la novità ha riscosso non poco applauso. Che ne dirà il lettore? Ne riderà come ne ride io.

## ARTICOLO XXII.

*Del suonare all'improntò.*

359. **E'** un Professore obbligato a suonar bene all'improvviso la Musica d'orchestra, come sinfonie, Musica Ecclesiastica, e Teatrale; con della pratica, e collo scorrere molte carte, ciò alfin s'ottiene. Ma il suonare bene la Musica Istromentale all'improvviso è una chimera. Ognun si vanta di suonare bene all'improvviso, ognun vuol essere improntatore, ed altro, come già abbiám detto, non si fa, che guastar della buona Musica, per la chimerica idea di suonar tutto all'improvviso. Se per suonare all'

impronto intender' si voglia l' incominciare un pezzo di Musica, e giungere sino al fine senza intoppo, e senza fermarsi, o tornar da capo, il suonar la maggior parte delle note che stanno scritte, ed aggiungerne anche, se bisogna, una farragine d' altre, senza curarsi come ciò si faccia, concedo anch' io, che ciò sia fattibilissimo, e possibilissimo; ma se per suonare all' impronto intendiamo l' eseguire un pezzo di Musica con distinzione, e pulizia, rendere tutte le note sensibili, ben marcate, e colla debita espressione, portamenti, ed eguaglianza, farvi ornamenti bene intesi, e secondo le leggi dell' Armonia, e finalmente esporre esattamente l' idea dell' Autore, senza mascherare, o mutar cosa alcuna, convien deporre ogni pensiero di poter giungere a tanto, e qualunque valente Professore dovrà confessare ingenuamente, che chi fa una volta tal bravura, è un azzardo, ed un caso, nè si può compromettere di farla ancora un' altra volta. Converrà dunque tenere per impostori, e per vani millantatori, quelli che si vantano di suonar tutto all' improvviso, ovvero trattarli da sciocchi, e da ignoranti, che non sanno qual differenza passi tra il fare materialmente le semplici note, e il farle giusta le regole dell' arte.

360. Contuttociò nulla è più frequente, che il trovarsi in casi, ove senza pregiudizio della propria estimazione (almeno presso gl' ignoranti) non si possa evitare, o dispensarsi dal suonare all' impronto de' pezzi di Musica ben difficili; ecco in tal caso a quali regole potremo attenerci, per strapazzare meno che sia possibile la Musica, che ci accingiamo ad eseguire.

361. Fa d'uopo prima di tutto, dare una scorsa coll'occhio attentamente al dato pezzo di Musica, per iscoprire i passi più difficili sì per la mano, che per l'archeggiamento, e per l'espressione; prevedere, se si può, i più incomodi portamenti, leggere coll'occhio il tutto, ed in un momento, per quanto lo permettono le circostanze, il luogo, e il tempo, farvi tutte le necessarie riflessioni: nè si creda con ciò fare detogar punto al proprio onore, ed estimazione, anzi è effetto di una saggia, e lodevole prudenza.

362. Se vi sono passi di tal difficoltà, da non potersi fidare di una competente esecuzione, converrà ricorrere al ripiego di mascherare la cantilena; e mutarla sul fatto senza guastar il senso, ed a seconda dell'Armonia. Per il che molto gioverà lo studio del Contrappunto, onde puossi da quì vedere di qual utilità, anzi quanto indispensabile sia questo studio ad un Professore di Musica.

363. Però, per aver pronti alla mano una gran quantità di passi, molto gioverà l'aver fatto un grand'esercizio sopra le scalette come abbiamo insegnato (§. 156.) ed averle sempre pronte, perchè la maggior parte de' passi si riducono mediatamente, o immediatamente a più, o meno complicate Scalette.

364. Non è sempre possibile, in una grande ristrettezza di tempo, il prevedere, e trovar subito il giusto portamento di un passo un poco intricato; in tal caso bisognerà prender di posta la maggior parte delle note più acute, e più difficili: converrà dunque fare grand'esercizio sopra le note di posta, per esser sicuri di

no avere un maestoso, grandioso, ed armonioso primo Pieno, che disponga l'udienza all'attenzione, e la prepari a cose grandi, e magnifiche, e poi due soletti divisi l'un dall'altro, da un picciol pieno analogo al primo. Per adagio si pratica ora un *Romance*, composizione alla Francese, il cui carattere è la semplicità, e che produce ottimo effetto suonato che sia con grande espressione; ma conviene avvertir sempre, che sia breve al possibile: si potrà questo attaccare con una picciola ripresa ad un Rondò, che sia gajo, popolare, senza aver della Controdanza; questo si potrà fare di tre soletti tramezzati da pieni, che vadano con bella maniera ripetendo il principal motivo; ma non anticipiamo qui, ciò che intorno alla condotta di ciascheduna Composizione avremo poi a dire nella Quarta Parte.

356. In questo modo il virtuoso Suonatore nel primo allegro farà pompa di un suonare maestoso, spianato, e serio; nell'adagio campeggerà l'espressione, la buona maniera, ed il sostentamento dell'Arco, e nel Rondò finalmente scioglierà il freno alla fantasia, e con un suonare di brio, cercherà d'insinuar l'allegria nell'animo degli uditori, onde allegri partano e contenti, facendo applauso a chi tanto ha saputo fare per appagarli.

357. Quanto alla suonata a solo, con accompagnamento del solo Basso, si deve lasciare per la camera, o per una ristretta conversazione, e proscriverla affatto dal Pubblico, come cosa troppo monotona, e più atta a risvegliar la noja, che il piacere. Noi speriamo che chi è avvezzo, e familiarizzato al Pubblico, non sarà

per disapprovare quei pochi avvertimenti, che in questo Articolo abbiamo dati al giovine, che non ha ancora acquistata l'opportuna esperienza, e che in sì disastroso cammino vuole inoltrarsi.

358. Usansi di presente alcune composizioni eterogenee col degno nome di *Pot-Pourri*. Son questi zibaldoni composti di mille pensieri per lo più tolti da varj autori, senza connessione, nè analogia fra loro. Pur tal volta piacciono. Che dirne? Per me son di parere, che dar non si possa prova più manifesta della decadenza dell'arte, e della depravazione del gusto dominante. Ho io introdotto nell'ultimo tempo di un Concerto una banda militare col corredo di Gran Cassa, Sistri, Campanelli ec. ec., che per la novità ha riscosso non poco applauso. Che ne dirà il lettore? Ne riderà come ne ride io.

## ARTICOLO XXII.

### *Del suonare all'improntò.*

359. **E'** un Professore obbligato a suonar bene all'improvviso la Musica d'orchestra, come sinfonie, Musica Ecclesiastica, e Teatrale; con della pratica, e collo scorrere molte carte, ciò alfin s'ottiene. Ma il suonare bene la Musica Istromentale all'improvviso è una chimera. Ognun si vanta di suonare bene all'improvviso, ognun vuol essere improntatore, ed altro, come già abbiám detto, non si fa, che guastar della buona Musica, per la chimerica idea di suonar tutto all'improvviso. Se per suonare all'

poterle prendere con qualunque dito a suo piacimento.

365. Converrà ancora aver gran pratica di tutto il manico, in tutta la sua estensione, per poter eseguire qualunque passo, in qualunque posizione trovar si possa la mano.

346. Bisogna esser padroni dell'arco, e poter fare qualunque giuoco sì per diritto, che contr'arco in ogni occorrenza.

367. Chiunque a tutte queste regole, saprà unire molta pratica, ed avrà una franca e pronta lettura, potrà lusingarsi d'esser buono im-  
prontatore, o almeno di disimpegnarsi meno male d'un altro, ed esser perciò tenuto in gran credito sì presso gl'ignoranti, che si lasciano abbagliar dall'apparenza, che presso i dotti, che non lascieranno di ammirare l'ingegno di chi sa trovare de' buoni ripieghi, ed ha prontezza di spirito nel metterli in esecuzione.

*Fine del Primo Tomo.*

## AVVERTIMENTO.

Per non interrompere il testo si sono poste in fine del Volume le ricette per far la pece per gli archi; di cui si è parlato a pag. 74. §. 44.

### M O D O I.

Per far la Pece per gli Archi.

**A**bbiasi una pentola nuova inverniciata, che contener possa almeno un pajo di libbre di buona pece Greca stritolata a pezzetti: per conoscer l'ottima; si cercherà diafana, e di colore oscuro, e se vi si trovasse qualche parte bianchiccia, ed opaca si rigetterà come cattiva. Si ponga poi la pentola ad un fuoco di carbone senza fiamma, e si procuri di farla struggere egualmente in ogni parte; agitandola con una spatola di legno, e mentre si strugge, si aggiunga l'ottava parte di un bastoncello di cera di Spagna; ovvero un ottava di mastice in lagrima. Quando tutto sarà squagliato; con un cucchiaro nuovo di legno si schiumi, e si tolgano tutte le impurità che venissero a galla, e si lasci così bollire dolcemente un quarto d'ora. Si prenda poi in un bicchiere comune un dito d'altezza di fortissimo aceto, che si verserà nella pece; meschiando sempre col cucchiaro di legno; si ecciterà allora una grande effervescenza, che se non si starà con cautela farà buttare tutta la pece fuori della pentola; per servirsene però in caso si buttasce, si tenga preparato un gran foglio di carta; di cui si satteranno rilevati gli orli; e su questo si poserà la

pentola quando comincia l'effervescenza, togliendola dal fuoco, e rimettendo poi in essa la pece, che sarà scorsa per la carta in caso che si buttasse. Si rimetta poi al fuoco, dopo di che gli si appicci il fuoco con una carta accesa, che se vi saranno particelle grasse a galla arderanno; in tal caso si lasci ardere alcuni momenti, poi si smorzi la fiamma con un forte soffio che la dissipi, ovvero soffocandola con un panno umido, con cui si tuterà la pentola; e se non prenderà fuoco, la pece sarà fatta; si coli poi in modelletti di carta, o in gusci d'ova ben netti, badando di non versarla sino al fine, ma lasciarne nella pentola circa un dito, che si vuoterà a parte, per esser pece più cattiva, e torbida. Questa è la ricetta di cui io mi servo giornalmente.

## *M O D O II.*

Prendasi resina di pino grezza, e sporca quella quantità che si vorrà; si ponga in un vaso assai largo di terra cotta nuovo; vi si versi tant'acqua che superi la resina di quattro dita, e si faccia bollire a fuoco di carbone sempre schiumando, e buttando le immondezze che vengono a galla. Svaporata che sia tutta l'umidità, se ne versi una goccia su di un foglio di carta, e si esamini se è ben cotta, e se non lo è a sufficienza, si metta nuova acqua, e si faccia bollire, e svaporare come prima, e ciò tante volte si replichi, sinchè sia divenuta della necessaria consistenza, e colle debite qualità. Questo metodo è più lungo del primo, e dà una pece d'eccellente qualità, e fu insegnato dal celebre Sig. Pietro Nardini ad un ragguardevole Personaggio.

## M O D O III.

Questo è tolto dalla nuova *Enciclopedia Metodica* sotto il nome di Colofonia, e si fa nel modo seguente: in una pentola nuova inverniciata, si mettano due, o tre libbre di buona Trementina Veneta, si riempia poi con tant' acqua, che la copra 4., o 5. dita al di sopra: si faccia bollire a consumazione dell' umido; se la Terebentina sarà resa della dovuta consistenza, lo che si conosce versandone una goccia su di una carta, si colerà al solito, se poi non è condensata a dovere, s' infonda nuov' acqua, e si replichi tante volte l' operazione finchè sia cotta al suo punto, nè resti appiccaticcia, o grassa. Questo metodo è tediosissimo durando talvolta un giorno intero, ma dà dell' ottima pece; specialmente se si mescoli con qualche poco dell' altra.

# INDICE

Degli Articoli contenuti nel presente Volume.

## P A R T E P R I M A

*Contenente una Grammatica elementare, in cui si spiegano i primi principj della Musica, ad uso de' principianti, che vogliono iniziarsi in qualunque parte di questa Scienza.*

|            |                                                                                      |         |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Art. I.    | Delle Note, e loro nomi, o<br>sia dell' Alfabeto Musicale                            | pag. 1. |
| Art. II.   | Delle righe, e spazj                                                                 | 3.      |
| Art. III.  | Delle Chiavi                                                                         | 4.      |
| Art. IV.   | Della battuta, e delle figure<br>Musicali                                            | 9.      |
| Art. V.    | Delle Pause                                                                          | 13.     |
| Art. VI.   | Del Punto                                                                            | 14.     |
| Art. VII.  | Delle Abbreviature                                                                   | 15.     |
| Art. VIII. | De' Tempi                                                                            | ivi     |
| Art. IX.   | Degli Andamenti, o movimenti                                                         | 19.     |
| Art. X.    | Degli Accidenti                                                                      | 22.     |
| Art. XI.   | De' Toni, o Modi Musicali                                                            | 25.     |
| Art. XII.  | Di alcuni altri segni, e cifre<br>che incontrar si sogliono<br>nelle carte di Musica | 31.     |
| Art. XIII. | Del Solfeggio                                                                        | 35.     |

## P A R T E S E C O N D A

*Contenente un Saggio sopra l' arte di suonare il Violino analizzata, ed a' suoi veri principj ridotta.*

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dissertazione preliminare sopra il me-<br>todo d' insegnare, ed appren-<br>dere a suonar il Violino | 41. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                      |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|                                                                                                                                                      | 285  |
| Art. I. Del Violino, e delle sue parti                                                                                                               | 55.  |
| Art. II. Dell'Arco, e di alcune altre notizie al Violino spettanti                                                                                   | 72.  |
| Art. III. Dell' Accordatura                                                                                                                          | 75.  |
| Art. IV. Del maneggio dell' Istromento, o sia del modo di ben situare le braccia, le mani, e le dita acciò più pronte, ed atte siano al loro ufficio | 78.  |
| Art. V. Del maneggio dell' Arco                                                                                                                      | 91.  |
| Art. VI. Della Scala                                                                                                                                 | 102. |
| Art. VII. Dell' Intonazione                                                                                                                          | 106. |
| Art. VIII. Dell' Eguaglianza                                                                                                                         | 133. |
| Art. IX. De' Portamenti, o posizioni di mano                                                                                                         | 145. |
| Art. X. Delle note forzate, e fuori di portamento, e degli andamenti di ottava, e decima, delle note, e portamenti di posta                          | 161. |
| Art. XI. Dell' Archeggiamento                                                                                                                        | 169. |
| Art. XII. Di alcuni giuochi di mano, e particolari artificj di cui si può far uso                                                                    | 189. |
| Art. XIII. Delle voci Armoniche                                                                                                                      | 195. |
| Art. XIV. Delle Ricordature, o Corde doppie                                                                                                          | 201. |
| Art. XV. Dell' Arpeggio                                                                                                                              | 206. |
| Art. XVI. Dell' Ornamento                                                                                                                            | 218. |
| Art. XVII. Della Diminuzione, e dell' Espressione                                                                                                    | 227. |
| Art. XVIII. Del Ritmo considerato per rapporto all' espressione                                                                                      | 236. |
| Art. XIX. Del suonare a piena orche-                                                                                                                 |      |

|            |                                                                              |      |
|------------|------------------------------------------------------------------------------|------|
|            | stra, e degli obblighi, e<br>doveri di un semplice Suo-<br>nator d'Orchestra | 239. |
| Art. XX.   | Del regolare, o sia de' do-<br>veri di un primo Violino                      | 246. |
| Art. XXI.  | Dell' accompagnare, e suona-<br>re a solo                                    | 265. |
| Art. XXII. | Del Suonare all' impronto                                                    | 277. |



### AVVISO AL LEGATÒRE.

*Le quattro Tavole intitolate l' Arte dell' Arco,  
dovranno collocarsi alla pag. 193.*

| ERRORI |      | CORREZIONI               |
|--------|------|--------------------------|
| Pag.   | lin. |                          |
| 1      | 30   | Compongono               |
| 3      | 2    | manca il titolo          |
| 4      | 8    | §. 3.                    |
| 11     |      | ante penult. sufficienti |
| 12     | 3    | troveranno               |
| ivi    | 16   | quarti                   |
| 15     | 15   | valore                   |
| 20     | 32   | tutte                    |
| 25     | 15   | guardarsi                |
| 26     | 3    | cinque                   |
| 27     | 23   | essere                   |
| 23     | 29   | —                        |
| 36     | 11   | Do                       |
| 39     | 16   | sempre                   |
| 45     | 3    | Dal                      |
| 55     | 1    | ARTICOLO I.              |
| 64     | 14   | tastiera                 |
| 68     | 11   | Art. XIII.               |
| 74     | 12   | si aggiunga              |
| 76     | 7    | suoni                    |
| 91     |      | ultima §. 266.           |
| 92     | 30   | Articolo XI.             |
| 93     | 8    | incomodo                 |
| 99     | 16   | precisamente             |
| 103    | 21   | Es. 20.                  |
| ivi    | 24   | trasversale              |
| 110    | 3    | ciaschedun               |
| ivi    | 13   | (Tav. II. Es. 20.)       |
| 112    | 19   | indicati                 |
| 119    | 12   | affatto                  |
| 120    | 12   | il                       |
| 121    | 31   | diacommatiche            |
| 133    | 20   | alterata                 |

|     |    |                    |                |
|-----|----|--------------------|----------------|
| 134 | 2  | carde              | corde          |
| ivi | 31 | Suonaori           | Suonatori      |
| 136 |    | ultima Art. XIV.   | Art. XV.       |
| 144 | 8  | chiaramenta        | chiaramente    |
| 147 | 4  | che                | cioè.          |
| 153 | 22 | ia                 | in             |
| 162 | 25 | gni                | cui            |
| 176 | 19 | sn                 | su             |
| 184 | 25 | ad                 | ed             |
| 188 |    | penultima mensione | menzione       |
| 189 | 7  | didi               | di             |
| 191 | 16 | risnonare          | risuonare.     |
| ivi | 28 | egola              | Regola         |
| 193 | 2  | rarissmi           | rarissimi      |
| 195 | 14 | Armoniques         | Harmoniques    |
| 198 | 16 | uV                 | un             |
| 199 | 10 | ia                 | in             |
| 203 | 6  | estendesi          | estendersi     |
| ivi | 11 | Violino            | Violino        |
| 207 | 29 | da                 | di             |
| 208 | 21 | delle quali        | della quale    |
| 218 | 23 | capriccso          | capriccio      |
| 222 | 23 | alquanto           | alquanto       |
| 223 | 13 | quella             | con quella     |
| ivi | 21 | natura             | natura         |
| 225 | 5  | vedi               | vedi           |
| ivi | 24 | iu                 | in             |
| 227 | 3  | molte              | molto          |
| ivi | 20 | Articolo XVI.      | Articolo XVII. |
| 235 | 23 | la seconda la più  | la seconda più |
| 238 | 4  | identiche chi      | identiche: chi |
| 208 | 5  | parte              | parte          |
| ivi |    | penultima Stemitz  | Stamitz        |
| 272 | 14 | suonare            | suonare        |







# L' ARTE DELL' ARCO. TAVOLA PRIMA.

## COMBINAZIONI DELLE ARCATI PER LE TERZINE

| NUM. PROGRESSIVO | ARCATI                                                                   | MODI DI ESEGUIRLE.                                                                                                                                                                          | U S O.                                                                                                                                                                                                            | ESPRESSIONE.                                                                                                                     | OSSERVAZIONI                                                                                                                                               | ESEMPLI. |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
|                  | Tutte sciolte.                                                           | Quest'arcatto esige, che le note siano ben staccate, eguali, e vibrati tutti, al di là di tutte eguali porzioni d'arco.                                                                     | Ma lungo per la più allorché l'andamento procede per soli ascendenti, o discendenti.                                                                                                                              | Se un bell'effetto facendo la prima piano, l'altra due forte, ovvero rinforzando solo quella di mezzo.                           | Quando ascendono di grado al fanno per la più picchettata.                                                                                                 |          |
|                  | Legate a tre a tre                                                       | Non richiede alcun particolare accento. Si consideri eguali porzioni di arco tanto in su, che in giù.                                                                                       | Ma lungo allorché le clavicole del gruppo le terzine procedono di grado, o quando la prima, e la terza sono simili.                                                                                               | Se ne può fare tre forte, e tre piano, ovvero per piano, e tre forte. Se le terzine sono simili e si fanno tutte di egual forza. | Se un bellissimo effetto quest'arcatto quando la nota di mezzo fa un salto di terza, o di quarta, e il passo viene in due corde con un'aggiunta d'arco.    |          |
|                  | Tre legate, e tre sciolte.                                               | Anche questo arcatto non esige accento, ma si consideri al possono picchettare tutte tre la su in una sola arcatto.                                                                         | Ma lungo quando le terzine del primo gruppo vanno di grado, e quelle del secondo per conto.                                                                                                                       | Si possono fare le prime tre forte, le altre tre piano.                                                                          | E' di molto uso negli arpeggi, come si vede nell'ultima battuta dell'Esempio, ed in tal caso le tre sciolte si fanno come vengono.                         |          |
|                  | Tre sciolte, e tre legate.                                               | Le terzine del secondo gruppo sono per la più precedute da un mezzo ritmo, che sempre quattro, e battere bene, e formano un Mordente da non si cala quest'arcatto note.                     | Ma lungo quando le terzine del primo gruppo vanno a due, e quelle del secondo al grado.                                                                                                                           | Si rinforzi il Mordente delle tre legate.                                                                                        | Le condizioni nell'uso indicano non è sempre necessaria, praticandosi spesso anche quando il secondo gruppo non di salto, come alla seconda battuta.       |          |
| VI.              | La prima sciolta, e due legate.                                          | Si fanno per la più Contratto, attaccando bene la prima nota all'arco vibrato, e si consideri in questa l'arcatto, quanto alla due prime.                                                   | Si pratica quest'arcatto quando delle tre note il centro della prima, alla seconda il maggiore di quelle che si fa quarto, e la terza. Se ancora bell'effetto un'arcatto di terza ascendente.                     | Si rinforzi la prima, o anche la seconda.                                                                                        | Non facendosi, come si è insegnato, al cuore piccolo arcatto arca dopo tre, o quattro appli.                                                               |          |
| VII.             | Due legate, ed una sciolta.                                              | Quest'arcatto si fa a tutti arco diritto, e Contratto, poi al sciolto bene l'ultima, e si consideri in questa l'arcatto, quanto alla due prime.                                             | Si fa: quando il salto fra la prima nota, e la seconda è minore di quella, che si frappone fra le due ultime. Fa bell'effetto ancora quando le due prime non sono di grado, e la terza è la stessa della seconda. | Si rinforzi l'ultima.                                                                                                            | Negli altri casi non sia non comparsi. Se meglio quest'arcatto contravento, come nella seconda battuta dell'Esempio, e negli andamenti di arco, ed ancora. |          |
| VIII.            | La prima sciolta, tre legate, e due sciolte.                             | Arcatto di due gruppi. Si consideri l'arcatto nella prima nota quanto nelle tre seguenti legate le altre due devono staccar bene con due piccoli colpi d'arco, l'uno in giù, l'altro in su. | Ma lungo quando le tre note legate vanno di grado sia in giù, che in su.                                                                                                                                          | Si rinforzi la seconda arcatto, cioè le legate.                                                                                  | Quest'arcatto si fa sempre per diritto.                                                                                                                    |          |
| IX.              | Le due ultime di un gruppo legate nella prima del susseguente.           | Si stacchi bene un'arcatto dall'altro, e non possono fare un gruppo, o molti per arcatto, anche una battuta intera, o due.                                                                  | Ma lungo quasi in tutti i casi dove non vi sia bisogno di molto forza; e arcatto che produce un bell'effetto, ma non poco debole.                                                                                 | Si rinforzi allora poco la nota di mezzo, cioè la prima delle legate.                                                            |                                                                                                                                                            |          |
| X.               | L'ultima di un gruppo legata colle due prime del susseguente.            | Come sopra.                                                                                                                                                                                 | Ma non quando le due ultime delle legate, cioè le due prime di ogni gruppo ascendono di grado.                                                                                                                    | Si rinforzi la prima nota di ogni arcatto, ovvero un poco la seconda.                                                            |                                                                                                                                                            |          |
| XI.              | Quattro legate, e due sciolte.                                           | Si staccano bene un'arcatto dalle quattro legate, per due piccoli colpi d'arco nelle due sciolte. In questo si faccia nelle due arca, ma contravento.                                       | Ma non quando la Contravento non è così quasi sempre parli.                                                                                                                                                       | Si rinforzi le due sciolte, e ancora la prima legata.                                                                            | Le due sciolte si possono ancora picchettare.                                                                                                              |          |
| XII.             | L'ultima di un gruppo legata nella prima del susseguente.                | Si consideri l'arcatto nelle due legate, quanto alla sciolta intermedia.                                                                                                                    | Si pratica con gran successo quest'arcatto quando le due legate vanno di grado in giù, o in su, e la nota di mezzo di ogni gruppo fa un gran salto.                                                               | Si rinforzi la nota più grave, e le sciolte, e si vibra bene.                                                                    | Se alle note intermedie ancora non si dà l'arcatto come nelle due legate, al cuore vibrato trovarsi questo arcatto.                                        |          |
| XIII.            | Una sciolta, quattro legate, e l'ultima sciolta.                         | Le note solo dove aver l'arcatto, quanto a quattro legate procedono. Le due sciolte servono del secondo e terzo gruppo al staccare bene.                                                    | Poi aver luogo quando le quattro legate salgono, o scendono di grado, e le due sciolte di mezzo fanno un gran salto.                                                                                              | Si rinforzi l'ultima delle sciolte.                                                                                              | Non dando la stessa misura d'arco all'ultima sciolta delle sciolte, che si è data alle quattro legate, verrebbe a mancare parte l'arco.                    |          |
| XIV.             | L'ultima di un gruppo legata colle tre prime del susseguente, e sciolta. | Si dia poco arco alle tre legate, e la stessa misura alla prima sciolta che segue, si staccano bene le sciolte.                                                                             | Ma lungo quando le tre legate vanno di grado, e non procedono da un gran salto.                                                                                                                                   | Si ritardino alquanto le legate, e si dia forza alla più bassa.                                                                  |                                                                                                                                                            |          |
| XV.              | Cinque legate, ed una sciolta.                                           | L'ultima sciolta deve aver l'arcatto, quanto le cinque precedenti legate.                                                                                                                   | Ma non allorché in un andamento di terzine dopo 6 di grado parte, la settima forma un salto grande.                                                                                                               | Si rinforzi, e si stacchi bene l'ultima delle sciolte.                                                                           | ancora qui se non si dà la stessa misura d'arco alla sciolta, che alle cinque precedenti non andrà a mancare l'arco.                                       |          |
| XVI.             | Una sciolta, e cinque legate.                                            | Si dia l'arcatto alla prima sciolta, quanto alle cinque legate susseguenti.                                                                                                                 | Si adopra quest'arcatto quando la prima di ogni arcatto fa un gran salto, e le altre cinque procedono di grado.                                                                                                   | La prima forte, le altre cinque piano, ovvero la prima piano, la seconda forte, e le altre calando.                              | Se la prima non ha la stessa misura d'arco delle cinque seguenti, verrebbe ancora a mancare l'arco.                                                        |          |
| XVII.            | Due legate, e quattro sciolte.                                           | Si dia molto arco alle due prime, e si staccano bene le altre quattro.                                                                                                                      | Poi aver luogo allorché le due prime di ogni arcatto salgono, o scendono, di un semitono.                                                                                                                         | Le due legate si facciano con gran forza.                                                                                        | Le quattro sciolte si possono picchettare.                                                                                                                 |          |

# L' ARTE DELL' ARCO. TAVOLA SECONDA.

## COMBINAZIONI DELLE ARCADE PER LE QUARTINE, ED OTTINE

| NUM. progressivo | ARCADE.                                                     | MODI DI ESEGUIRLE.                                                                                                                                                                                                        | U S Q.                                                                                                                                                                                                                                      | ESPRESSIONE.                                                                                                                   | OSSERVAZIONI.                                                                                                                    | ESEMPLI. |
|------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| I.               | Tutte sciolte con Arco diritto.                             | Si dia a tutte le note egual porzione d'arco staccando, e battendo bene.                                                                                                                                                  | Si sciolgono così le note nei passi di due corde, allorché cade prima la grave, poi l'acuta, e se fa qualche nota nelle scale.                                                                                                              | Devono essere ben vibrati, ed eguali.                                                                                          | E' arcata tritolizissima, e molto mobile, i passi di note così disposti nel Violoncello, ricercano meglio Contralto.             |          |
|                  | Tutte sciolte Contralto.                                    | Si tenga l'arco molto leggero, ed agili sopra le corde, nei passi veloci si tira salda, con qualche durezza, il resto si fa come sopra.                                                                                   | Si suonino quasi arcate nei passi di due corde allorché cade prima la corda acuta, poi la grave.                                                                                                                                            | Si rinforzano bene le note più acute.                                                                                          | Questi passi si fanno nel Violoncello, la corda di prima.                                                                        |          |
|                  | Tutte picchettate.                                          | Ricorrono gran sostenimento, ed eguaglianza d'arco per staccare bene, per la più la prima si fa la più con tutta l'arco, e tutte le altre in un.                                                                          | Si picchettano per la più le scale sciolte discese.                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                | Si picchettano talora a quattro a quattro con molto spiccato, quando l'ultima, e l'arcata difficile, ma di effetto.              |          |
| II.              | Una sciolta, e tre picchettate.                             | Si dia tutti l'arco alla sciolta, questa alle tre picchettate all'istesso.                                                                                                                                                | Ma non quando la sua ultima note delle quartine precedono di grado, mentre fra la prima, e la seconda v'è un salto.                                                                                                                         | Si rinforzi la prima.                                                                                                          |                                                                                                                                  |          |
| III.             | Tutte sciolte a due per Arcata.                             | Se ne fanno due la più, e due la su, dando alla prima la terza parte dell'arco, che si dà alla seconda.                                                                                                                   | Ma non negli andamenti di Cromo (sciolte di grado, che di salto).                                                                                                                                                                           | Si fa la prima piano, la seconda, forte, e così arginando, allorché hanno.                                                     | E' arcata di grande effetto.                                                                                                     |          |
| IV.              | Legate a due a due.                                         | Si staccino bene una legata dall'altra. Talora si fanno molte di tali legature di due note in una sola arcata.                                                                                                            | Ma non negli andamenti di note contigue, nelle scale discedenti, o ascendenti di semitono. Ma produce un meraviglioso effetto nei passi di due corde ascendenti, e discendenti.                                                             | Questi due così più contro, accennando agli altri si volgono bene, e si staccano una legata dall'altra vibrando bene.          | Le corde doppie di Tenore, e Sesto, spesso si fanno l'una dopo l'altra con questa arcata.                                        |          |
| V.               | Legate a quattro a quattro.                                 | Non richiede quasi arcata, alcun picchettato artificiale.                                                                                                                                                                 | Ma, lungo negli andamenti di Quartine.                                                                                                                                                                                                      | E' di poco effetto fuori, degli accennati così.                                                                                | Per due un più d'effetto a questa tritoliz arcata spesso si rinforza la seconda nota.                                            |          |
| VI.              | Le tre ultime di ogni Quartina legate colla prima seguente. | Tutte le arcate legate sono egualissime, e ben accento l'una dall'altra.                                                                                                                                                  | Può aver luogo se le quattro legare salgono di grado, ma l'ultima di esse faccia un salto, nella prima dell'arcata seguente.                                                                                                                | Si vada crescendo la forza delle quattro note legate, cosicché l'ultima sia più forte delle precedenti.                        |                                                                                                                                  |          |
| VII.             | Legate a otto, o a sedici.                                  | Paradale all'inghi si dia a due terzi della nota la metà dell'arco, e l'altra metà all'altra terza; cosicché l'arco vada con moto accelerato. Si faranno col mezzo d'arco, ma con moto si veduto se cadranno all'istesso. | Si usa nelle scale tanto ascendenti, che discendenti.                                                                                                                                                                                       | Si dà talvolta una bella espressione facendosi orditi, o più in una sola arcata rinforzando assai la seconda di ogni Quartina. | Quando sono molte le note da farle, se un'arcata si ricerca gran sostenimento d'arco, acciò tutto riescano egualmente sensibili. |          |
| VIII.            | Legate le due di mezzo.                                     | Si suonino tutti l'arco nelle due legate, quanto la classeduna delle sciolte, e si staccino assai.                                                                                                                        | Fa quest'arcata un grande effetto quando le due note estreme salgono, e se due di mezzo precedono di grado, oppure quando il salto delle due di mezzo, il maggior di quello, che è fra la prima, e la seconda, o fra la terza, e la quarta. | Si dia gran forza alle due di mezzo legate.                                                                                    |                                                                                                                                  |          |
| IX.              | Legate a due a due sincopate.                               | Quest'arcata vuol essere molto vibrata, ed ogni colpo di arco staccato dal suo più prossimo. Si fanno sempre due note per arcata, e non più.                                                                              | Ma lungo nelle scale naturali ascendenti, e discendenti, e anche meglio nelle ascendenti per semitoni.                                                                                                                                      | Fa molto effetto se si vibra, e forza assai la prima, nota di classeduna dopo d'arco.                                          | Può aver luogo ancora negli andamenti di semitoni, benché non siano sciolte.                                                     |          |
| X.               | Staccate le due di mezzo, e legate le estreme.              | Si facciano tutte le arcate non eguali, cioè si dia tutti l'arco alle due legate, che a classeduna delle sciolte.                                                                                                         | Può aver luogo quando le due legate sono di grado, e le due di mezzo fanno un gran salto.                                                                                                                                                   | Si rinforzano le legate ritardandole alcune.                                                                                   |                                                                                                                                  |          |
| XI.              | Due legate, e due sciolte.                                  | Si fa sempre coll'arco per diritto, staccando bene le ultime.                                                                                                                                                             | Arcata tritolizissima, e comune specialmente nel suonar d'Orchestra piena, ma nel suonar moderato ha luogo quando le due prime son poste di grado, e quando le due ultime sono simili.                                                      | Si rinforzano le due legate.                                                                                                   | Le due sciolte si possono anche picchettare.                                                                                     |          |
| XII.             | Due sciolte, e due legate.                                  | Si suonino tutti l'arco nelle due legate, che in classeduna delle sciolte.                                                                                                                                                | Il suo uso non è quando le due ultime note ascendono di grado, e specialmente se lo fanno al semitono.                                                                                                                                      | Si rinforzano le due ultime legate.                                                                                            |                                                                                                                                  |          |

CONTINUAZIONE DELLA TAVOLA SECONDA

|         |                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                       |  |
|---------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| XY.     | Una sciolta, e tre legate.                         | Quest'Arcata si può fare coll'Arco diritto, e Contratto, consumando tant'Arco nella sciolta quanto nelle tre legate.                                                                                                                                                                   | Se lungo l'Contratto quando la prima sciolta è in una Corda più alta delle note legate, e coll'Arco diritto quando essa è in una Corda più bassa. Inambiguità il suo uso quando, fra la sciolta, e le legate c'è un salto, ma le legate son di grado. | Si rinforzi l'Arcata legatata si fanno coll'Arco diritto, ma facendo il Contratto si rinforzi la prima.                           |                                                                                                                                                                       |  |
| XVI.    | Tre legate, ed una sciolta.                        | Quest'Arcata si fa con poca Arco, e verso il mezzo consumando tant'Arco nelle tre legate, quanto nella sciolta. Si fa poi coll'Arco diritto se dalle corde basse si passa alle acute, e Contratto se accade all'opposto.                                                               | Ma non se vi sia una nota un più grande della terza alla quarta nota, oppure se le due ultime siano simili, ed in tal caso si fa Contratto.                                                                                                           | Si rinforzi l'ultima.                                                                                                             | Se non si misura l'Arco come si è insegnato si corre rischio di rompere la strada. E' Arcata di grand'uso negli Arpeggi Contratto.                                    |  |
| XVII.   | Tre legate, e cinque sciolte.                      | Si dia alla prima delle sciolte tant'Arco, quanto alle tre legate.                                                                                                                                                                                                                     | Si usa quest'Arcata quando le tre prime note del le arco salgono, o scendono di grado, e le altre cinque sciolte forte specialmente la prima.                                                                                                         | Si dia molta forza alle tre legate ovvero queste si facciano piano, e le cinque sciolte forte specialmente la prima.              | anche quest'Arcata è molto usata negli Arpeggi osservando di farla coll'Arco diritto quando le prime tre legate sono ascendenti, e Contratto quando sono discendenti. |  |
| XVIII.  | Ci que legate, e tre sciolte.                      | Si dia dell'Arco assai alla prima sciolta in su per compensare il consumo maggiore dell'Arco fatto nelle tre legate. Se no dia pochissimo nella sciolta seguita in giù, e molto nell'ultima in su, acciò non ricominci la nuova Arcata delle tre legate al trovar l'Arco in principio. | Se grande effetto quest'Arcata quando alcune del le legate se guo, e le sciolte scendono, o viceversa.                                                                                                                                                | Si rinforzi la prima delle legate, ovvero le tre ultime o almeno la prima delle tre sciolte.                                      | Quest'Arcata fa anch'essa un belissimo effetto negli arpeggi con un degnamento.                                                                                       |  |
| XIX.    | Sei legate, e due sciolte.                         | Non è quest'Arcata applicabile, che quando le note legate son poste di grado.                                                                                                                                                                                                          | Non è quest'Arcata applicabile, che quando le note legate son poste di grado.                                                                                                                                                                         | Si rinforzino le due ultime delle legate, ovvero la prima delle sciolte.                                                          | Le due ultime si possono anche picchettare.                                                                                                                           |  |
| XX.     | Sette legate, ed una sciolta.                      | Si sostenga l'Arco nelle legate, ed alla sciolta si dia tant'Arco, quanto se n'è impiegato nelle legate.                                                                                                                                                                               | Terminerà coll'Arco diritto che le sette legate siano di grado; ma se note siano di vario ascendenti, e discendenti si faranno Contratto.                                                                                                             | Si rinforzi la legatura in principio, poi si vada smorzando la voce per rinforzarla assai nella sciolta.                          | E' però a piacere di farla anche con Arco diritto nel secondo caso indicato nell'uso; e può servire negli arpeggi con un degnamento.                                  |  |
| XXI.    | Una sciolta, tre legate, e cinque sciolte.         | L'istruzione è chiara da sé.                                                                                                                                                                                                                                                           | Se un buon effetto quando se due legate di mezzo della prima quartina saranno di grado, e le altre tre sciolte, o procedano di salto.                                                                                                                 | Si dia gran forza alle due legate.                                                                                                | Le ultime due sciolte si possono anche picchettare.                                                                                                                   |  |
| XXII.   | Una sciolta, tre legate, e quattro sciolte.        | Come sopra.                                                                                                                                                                                                                                                                            | E' a proposito che le tre legate siano poste di grado.                                                                                                                                                                                                | Si rinforzino le tre legate.                                                                                                      |                                                                                                                                                                       |  |
| XXIII.  | Una sciolta, cinque legate, due sciolte.           | Nella prima nota si dovrà impiegare tant'Arco, quanto nelle legate, e per l'ultima se non si può far di meno.                                                                                                                                                                          | Si potrà adoperare dove le note sciolte siano di salto, e le legate di grado.                                                                                                                                                                         | Si rinforzi la penultima, o la prima delle sciolte.                                                                               | Se non si dia molt'Arco alla prima sciolta, l'Arcata riesce interrotta.                                                                                               |  |
| XXIV.   | Una sciolta, sei legate, ed una sciolta.           | Come sopra.                                                                                                                                                                                                                                                                            | Come sopra.                                                                                                                                                                                                                                           | Si rinforzi l'ultima sciolta.                                                                                                     | Come sopra.                                                                                                                                                           |  |
| XXV.    | Due sciolte, tre legate, e tre sciolte.            | Nella prima sciolta che succede alle tre legate si consumi tant'Arco quanto nelle tre legate precedenti.                                                                                                                                                                               | Non adoperarsi con bel successo allorché le tre legate fanno una specie di Arpeggio a due o tre corde.                                                                                                                                                | Si rinforzino le tre legate, e l'ultima sia fortissima.                                                                           |                                                                                                                                                                       |  |
| XXVI.   | Tre legate, due sciolte, e tre legate.             | Ciascheduna delle due sciolte avrà tant'Arco, quanto le tre legate.                                                                                                                                                                                                                    | Non si adoperi quest'Arcata, se in combinazione delle note sia tale, che le tre legate siano poste di grado, e le due sciolte di salto.                                                                                                               | Si dia gran forza alle tre ultime legate di ogni ordine.                                                                          |                                                                                                                                                                       |  |
| XXVII.  | Quattro sciolte tre legate, ed una sciolta.        | Nella quarta sciolta si dia tant'Arco quanto nelle tre precedenti legate, e la stessa si faccia nell'ultima sciolta.                                                                                                                                                                   | Se buon effetto se le quattro prime sciolte siano poste di salto, e le tre legate di grado.                                                                                                                                                           | Si rinforzi assai l'ultima delle quattro sciolte, ovvero le tre prime piano, l'ultima forte, come ancora la più delle tre legate. | Delle quattro sciolte si possono anche fare la prima in giù, le altre tre picchettare in su.                                                                          |  |
| XXVIII. | Una sciolta, due legate, due legate e tre sciolte. | Si dia molt'Arco alle due Arcate legate.                                                                                                                                                                                                                                               | E' una bella Arcata, e cade in acconcio allorché le due Arcate legate son composte di semitoni ascendenti.                                                                                                                                            | Gran forza non deve arcate legate, e si staccano dalle sciolte.                                                                   | Le tre ultime sciolte della seconda Quartina si possono anche picchettare.                                                                                            |  |

| Nom. di combinazione. | ARCADE. | MODI DI ESEGUIRLE. | U S O. | ESPRESSIONE. | OSSERVAZIONI. | R S E M P J. |
|-----------------------|---------|--------------------|--------|--------------|---------------|--------------|
|-----------------------|---------|--------------------|--------|--------------|---------------|--------------|

COMBINAZIONI DELLE ARCADE PER LE QUARTINE, ED OTTINE

L'ARTE DELL'ARCO.

# L' ARTE DELL' ARCO. TAVOLA TERZA.

## COMBINAZIONI DELLE ARCATE PER LE SESTINE

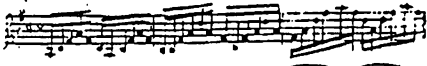
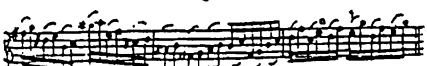
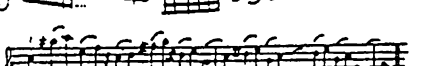
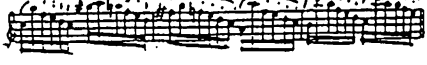
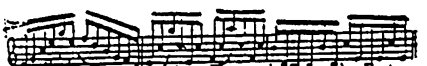
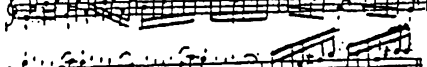
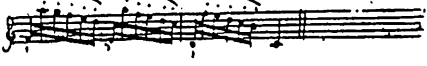
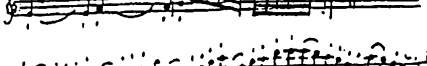
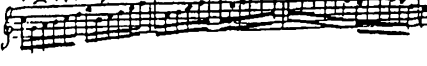
| N.º.<br>progressivo | ARCATE.                                   | MODO DI ESEGUIRLE.                                                                                                                      | U S O.                                                                                                                                                        | ESPRESSIONE.                                                                                    | OSSERVAZIONI.                                                                                                           | ESEMPL.                                                                               |
|---------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
|                     | Tutte sciolte.                            | Si staccano bene, e si dà a tutte egual misura d'arco.                                                                                  | Si usa ove le note procedano per sè, come nell' Esempio, che è di Arcangelo Corelli.                                                                          | Si può in alcuni casi con bell' effetto forzare la seconda, la quarta, e la sesta nota.         |                                                                                                                         |    |
|                     | Tutte legate.                             | Si tira tutto l'Arco in ogni Arcata.                                                                                                    | E' Arcata trivialissima, e può usarsi ove tutte le note, ovvero la maggior parte di esse procedano di grado.                                                  | Non lascierà di produrre qualche effetto se si rinforza la seconda, ovvero le tre ultime.       |                                                                                                                         |    |
|                     | Legate a due a due.                       | Si impiegano le Arcate, e si stringono bene le note, alle volte se ne fanno molte per Arcata, ma legandole sempre a due a due.          | Può usarsi allorchè le note passano a due ascendendo di grado.                                                                                                | Si possono rinforzare le due ultime di ogni gruppo.                                             | Riesce di un bell' effetto quest' Arcata negli antecedenti di salti di terza ascendenti in una corda.                   |    |
|                     | Rincorpate a due a due.                   | Come sopra, ma con più violenza, e più strette.                                                                                         | Ha uso ove le due sincopate ascendano di grado, e specialmente di quinta.                                                                                     | Si rinforza la prima nota di ogni Arcata.                                                       |                                                                                                                         |    |
| V.                  | Due legate, quattro sciolte.              | Si impiegano tutti l'Arco nelle due legate, quanto in ognuna delle sciolte.                                                             | Se ne farà uso ove le due prime salgano di grado, ovvero dove formino salti mentre le altre quattro procedano di grado.                                       | Si rinforza la prima Arcata legata.                                                             | Le quattro ultime di ogni gruppo si possono ancora picchettare.                                                         |    |
| VI.                 | Tre legate, e tre sciolte.                | Si impiegano nella prima delle sciolte tutti l'Arco come nelle tre antecedenti legate, e le altre due con poco arco.                    | Si farà uso ove la Quintiliana segua a salti, e si salti allora sull' arco diritto. Se le tre note sono poste di grado si potrà fare con sicurezza Contrario. | Si faranno le tre legate piano, e le tre sciolte forti.                                         | Si di grand' uso negli arpeggi, con arco diritto se ascendono, e l'opposto se discendono.                               |    |
| VII.                | Legate le due di mezzo.                   | Si staccano bene le sciolte, il resto è chiaro da sé.                                                                                   | Può esser d' uso, ove le due medie procedano di grado, e le estreme di salto.                                                                                 | Si rinforzano le due legate.                                                                    | Si possono picchettare le due ultime.                                                                                   |    |
| VIII.               | Quattro sciolte, e due legate.            | Si Arcata un po' difficile perchè il secondo gruppo cade a rovescio del primo. Si dia poco arco alle sciolte, e molto alle due legate.  | Può esser uso ove le due ultime di un gruppo salgano alla loro disposizione anziché colle due ultime del seguente, come nell' Esempio.                        | Si rinforzano assai le due legate.                                                              | Può usarsi ancora ove le quattro prime vadano di salto, e le due ultime di grado.                                       |    |
| IX.                 | Una sciolta, cinque picchettate.          | Si dia tutti l'Arco alla prima in più, quanto alle cinque in meno.                                                                      | Ha uso ove le cinque prime scendano di grado, e la prima faccia un salto alto.                                                                                | Si forzi assai la prima.                                                                        | Se non si dà tutto l'Arco alla prima, non se ne avrà abbastanza per picchettare le altre cinque.                        |    |
| X.                  | Cinque legate, una sciolta.               | Si dia tutti l'Arco all' ultima Arcata, quanto se ne è impiegato nelle cinque prime legate.                                             | Ha uso nei passi a più corde, ove le cinque prime vadano per un arco, l'ultima per un altro, e però sempre molto negli arpeggi.                               | Nel primo caso si farà per la più Contraria, e se grand' effetto se si rinforza molto l'ultima. | Negli arpeggi così disposti si possono ancora far le due prime legate, le due seguenti sciolte, e le ultime due legate. |    |
| XI.                 | Una sciolta, quattro legate, una sciolta. | Conviene dare a ciascuna delle cinque note tutti l'Arco quanto alle quattro legate.                                                     | Può esser lungo allorchè le quattro legate procedano di grado, mentre fanno colte sciolte un qualche salto.                                                   | Si facciano le due sciolte forti assai, e ben staccate, e le legate piano.                      | Si può ancora rinforzare la prima delle legate, poi andar calando nelle altre; allora si fa piano la prima sciolta.     |    |
| XII.                | Una sciolta, due legate, e tre sciolte.   | Ancor qui si impiegano tutti l'Arco nelle due legate, quanto nella prima sciolta.                                                       | Serve ugualmente nel Num. V., ma principalmente nelle sciolte ascendenti.                                                                                     | Si rinforzano le due legate.                                                                    |                                                                                                                         |   |
| XIII.               | Una sciolta, tre legate, due legate.      | Si dia tutti l'Arco alle due ultime, quanto alle tre precedenti legate.                                                                 | Procedano con sicurezza, ove le legate vadano di grado, ma fra l'ultima delle tre, e la prima delle due legate avanti.                                        | Si rinforzano assai le due ultime legate, e si staccano bene le prime.                          |                                                                                                                         |  |
| XIV.                | Una sciolta, tre legate, due sciolte.     | Si dia tutti l'Arco alla prima sciolta, ed eguale misura alle due ultime.                                                               | Può usarsi ove la prima salti, e le tre legate procedano di grado, e le altre due di salto.                                                                   | E' Arcata di effetto, se si rinforza assai le tre legate.                                       |                                                                                                                         |  |
| XV.                 | Legate le estreme.                        | Si staccano bene le sciolte; si dia molto arco alle due legate.                                                                         | Serve ove le estreme procedano di grado, e le altre di salto.                                                                                                 | Si forzano le due legate.                                                                       | Si possono picchettare con effetto le quattro sciolte di mezzo.                                                         |  |
| XVI.                | Sciolte le estreme e sincopate le medie.  | Si bella dell' esecuzione di quest' Arcata consiste nello staccar bene ogni colpo d'Arco, e spogliare molto vibrar cioè le due sciolte. | Ha lo stesso uso dell' Arcata Num. IX., e può servire ugualmente per tutti che hanno qualche analogia coll' Esempio.                                          | Si rinforzano le due prime sincopate.                                                           |                                                                                                                         |  |

Tavola de' Nomi, Valori, Forme delle Figure, e delle Pause

| Nomi       | Valori                  | Figure | Pause |
|------------|-------------------------|--------|-------|
| Breve      | due battute             |        |       |
| Semibreve  | una battuta             |        |       |
| Minima     | mezzo battuta           |        |       |
| Semiminima | un quarto di battuta    |        |       |
| Croma      | Mezzo Quarto, o mezzo   |        |       |
| Semicroma  | un quarto di respiro, o |        |       |
| Difroma    | mezzo respiro           |        |       |
| Tiufa      | un quarto di respiro    |        |       |
| Semitiufa  | un ottavo di respiro    |        |       |

Tavola delle Abbreviature più in uso nella Musica

| Abbreviature | Spiegazioni | Abbreviature | Spiegazioni |
|--------------|-------------|--------------|-------------|
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |
|              |             |              |             |

Grid of musical notation for violin scales, organized by key signature and scale type. The grid has 8 columns and 12 rows. The columns are labeled at the bottom: E, A, D, G, C, F, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>. The rows are labeled on the left: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII. Each cell contains a short musical staff with notes and fingerings.

Scala del primo portamento del Violino

First portamento scale of the violin, showing a sequence of notes with slurs and fingerings.

Scala perfetta del Violino

Perfect scale of the violin, showing a sequence of notes with slurs and fingerings.

Ottava Grave - Ottava media - Ottava acuta - Ottava sopra

First portamento scale of the violin, showing a sequence of notes with slurs and fingerings.

Minuetto sopra il Cordone

6. Lavoro II.

7. Lavoro II.

8. Lavoro II.

9. Lavoro II.

10. Lavoro II.

11. Lavoro II.

12. Lavoro II.

Lezione per il Secondo Portamento

Lezione per il Terzo Portamento

Lezione per il Quarto Portamento

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giovanni Battista Pergolesi. The score is written on ten staves. The first staff is labeled "L'Espresso" and the second staff is labeled "L'Espresso per il Soprano". The third staff is labeled "L'Espresso per il Soprano" and the fourth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano". The fifth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano" and the sixth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano". The seventh staff is labeled "L'Espresso per il Soprano" and the eighth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano". The ninth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano" and the tenth staff is labeled "L'Espresso per il Soprano". The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

6. *Letícia por il. Sogra Portamento*

Handwritten musical score for 'Letícia por il. Sogra Portamento'. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The ink is dark and the handwriting is somewhat hurried. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

7. *Organo per Violino e Contrabbasso*  
 8.  
 9.  
 10.

13

40

TAVOLA IV.

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

Voci Amiche  
Ef 2.  
Suoni Corrispondenti

6. 4. Am  
7. 5. Am  
8.

L'Esempio N° 4 si fa tutto in terza posizione, e le note segnate con un 4 si faranno col quarto dito

Tavola di tutti i Tricordi, e Quadricordi nel Violone praticabili ne  
tre primi posuanti

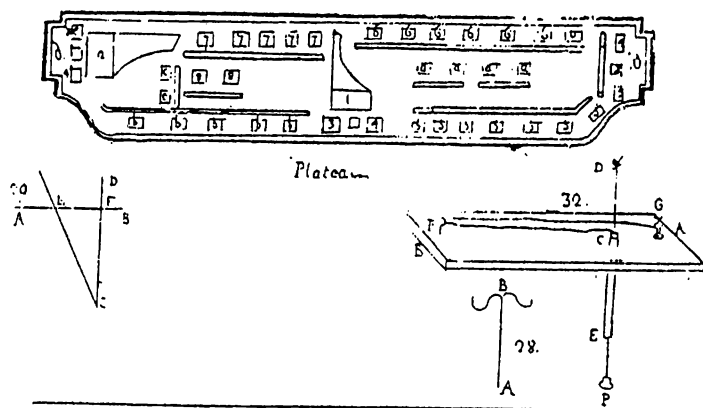
A. B. C. D. E. F. G.

Ef 1.  
Scale delle Voci Amiche per tutti i Toni più usuali  
TAVOLA V.

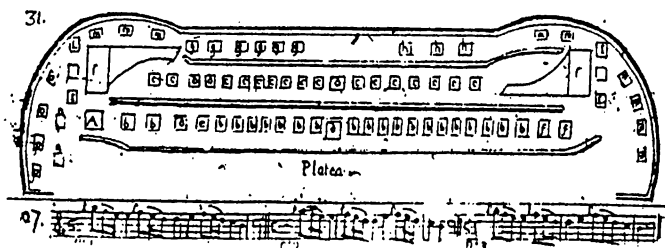
A. B. C. D. E. F. G. 10.

segua

Distribuzione dell'Orchestra del R.



Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Torino diretta dal celebre Gaetano Pugnani.



Diminuzione II.  
Diminuzione 3.  
Originale di  
A. Corbelli  
arr.

This block contains the first system of a musical score. It includes a vocal line and several instrumental parts. The notation is dense, with many beamed notes and slurs. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The score is written for a variety of instruments, including what appears to be a violin, flute, and strings.

AVOLA VII.

This block contains the second system of the musical score. It continues the complex musical notation from the first system, with multiple staves and a variety of note values and rests. The score is written for a variety of instruments, including what appears to be a violin, flute, and strings.