

F. BELLOTTO

**Gli appunti di teoria musicale
di Giovanni Simone Mayr.
Acquisizioni per lo studio
della semiografia donizettiana**

Francesco Bellotto

**GLI APPUNTI DI TEORIA MUSICALE
DI GIOVANNI SIMONE MAYR**

The article publishes, for the first time, portions of some autographed *Notes* of Giovanni Simone Mayr preserved in the Civic Library "Angelo Mai". These *Notes* constitute part of an unfinished project of Mayr's for a treatise about musical theory. Bellotto has studied the problems of musical semiography, a particularly thorny and difficult issue in the field of Donizetti's philology.

The publication of these *Notes*, which can be dated to the 1830s, will be a small contribution both to the larger understanding of Mayr's "writing school", and to the technique through which Donizetti committed his works of art to paper.

The *Notes* have been reorganized according to a system that begins with dynamic indications and concludes with the most important groups of ornaments, thus providing us with a virtual semiotic taxonomy, which will be especially reliable and interesting for a critical edition of Donizetti's works.

Gaetano Donizetti rappresenta per la musicologia un curioso fenomeno. Fu senza dubbio uno dei grandi nel mondo dell'opera italiana del XIX secolo. Fu l'autore più richiesto nei teatri di tutta Europa nel periodo compreso fra l'inizio del silenzio rossiniano e l'ascesa di Giuseppe Verdi. La progressione delle sue composizioni rivela una attitudine alla innovazione e ricerca che è atteggiamento irrequieto e modernissimo ad un tempo. La complessità del suo *opus* attesta una consapevolezza ed una cultura difficilmente rintracciabili in molti dei contemporanei. Ma come per ossimoro logico, Donizetti è stato anche un artista la cui carriera (comunque formidabile) subì ingiurie di ogni tipo e rovesci di fortuna clamorosi, e questo ad onta di una qualità media e costante dell'attività produttiva che gli esperti della nostra epoca giudicano altissima.

Gaetano Donizetti, anche se largamente apprezzato dal pubblico, non fu mai compiutamente amato dalle elitarie corporazioni di intellettuali e musicisti. I "nemici" furono molti e molto diversi, a rispecchiare un ambiente musicale attraversato da turbolente correnti: i rossinisti; i belliniani; negli anni Quaranta perfino i risorgimentali che, "traditi" dalla

contiguità di Donizetti con la corte degli Asburgo, videro nel successo del Verdi di *Nabucco* una sorta di rivincita politica sul compositore di Bergamo; la feroce contrapposizione tra ambienti impresariali di Roma, Venezia, Napoli e Milano; e infine la malattia e la morte, così “scandalosa” e solitaria, ulteriore motivo per l’oblio della figura e di buona parte del lavoro del genio bergamasco (1).

Ma per Donizetti non si tratta semplicemente di una generica ingiustizia nei confronti di chi meritava una considerazione più vasta e attenta. Il problema della inadeguata fortuna di critica e tradizione investe direttamente l’ambito scientifico e di ricerca: per molto tempo si è studiato questo autore in un quadro di oggettiva mancanza di rispetto. Intendiamo “rispetto” in senso letterale, di osservazione e conoscenza; e pure rispetto in senso più ampio, cioè senza idee preconcepite. Gli storici della musica non sono rimasti indenni da atteggiamenti superficiali ed acritici. Il meccanismo di misconoscenza si sblocca solo a cent’anni dalla morte, con il lavoro di uno studioso appassionato e antiaccademico quale fu l’insigne (anche se mai insignito adeguatamente, neppure dalle autorità locali) Guido Zavadini. Dalla pubblicazione di *Gaetano Donizetti: vita, musiche, epistolario* la produzione e la biografia di Donizetti cominciano a ricevere degne attenzioni. L’appropriazione di Donizetti da parte della musicologia internazionale di massimo livello è avvenuta poi in tempi relativamente recenti, con la monografia dello statunitense William Ashbrook, (2) saggista che ha fatto del rispetto per l’oggetto dei propri studi una sorta di parola d’ordine.

Se la storiografia ha tardato a riconoscere il ruolo del compositore nel panorama musicale, la filologia si è comportata anche peggio; le edizioni pubblicate fino ad una manciata di anni fa sono generalmente improntate ad uno scarso rispetto delle fonti e del modo in cui queste venivano stilate, utilizzate e manipolate dall’autore. E’ argomento ricorrente la denuncia di fretolosità, imprecisione e incompletezza nelle fonti autografe donizettiane. È altrettanto ricorrente trovare curatori di edizioni frettolosi, imprecisi e superficiali. L’inversione di tendenza si ha con Philip Gossett che, nel 1984, in una importante monografia dedicata ad *Anna Bolena*, indicava per la prima volta un possibile utilizzo della critica filologica per indagare la complessità dell’estetica del compositore (3). Infine, con le

(1) Cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Acquisizioni culturali e scientifiche della Donizetti Renaissance*, in *L’opera teatrale di Gaetano Donizetti*. Atti del convegno internazionale di studio 1992, Bergamo 1993.

(2) WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982.

(3) PHILIP GOSSETT, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford 1984.

edizioni critiche dirette da Gabriele Dotto e Roger Parker si è definitivamente spazzato il campo da una grave pregiudiziale: non è vero che il livello espressivo della scrittura di Donizetti fosse insufficiente o mediocre; è in larga parte il nostro *sistema percettivo* che manca di strumenti e modelli di riferimento attendibili (4). Molto di quanto appare "discutibile" secondo la nostra sensibilità musicale era in realtà patrimonio della cultura cui il compositore apparteneva. Molto di quanto appare "errato" ai nostri occhi era consuetudine del tempo. Talvolta ciò che ci sembra "omesso" era compiutamente leggibile per i contemporanei.

È una premessa necessaria per spiegare come mai, in una miscellanea dedicata a Gaetano Donizetti, compaia la trascrizione di alcuni manoscritti di Giovanni Simone Mayr. Negli studi sulla semiografia musicale donizettiana che abbiamo condotto, spesso ci siamo resi conto che il modello interpretativo dei segni al quale facciamo riferimento (e che per sommi capi è quello derivato dall'editoria musicale europea della seconda metà del XIX sec.) presenta differenze - talvolta minime, talvolta cospicue - con quanto viene attestato nei manoscritti di Gaetano Donizetti e più genericamente nelle testimonianze grafiche della "scuola mayriana". Non solo: il quadro verbale, terminologico, al quale faceva riferimento quel sistema semiografico ci è in buona parte ignoto. Con l'obiettivo di scoprire qualcosa di più preciso sulla cultura scrittoria cui il compositore di Bergamo apparteneva ci siamo indirizzati a rintracciare e rendere disponibili quegli scritti teorici di Mayr che potessero giovare sia ad una migliore comprensione del sistema segnico di Donizetti, sia a verificare la praticabilità di una tassonomia semica del sistema stesso. Ad avvalorare l'interesse di un simile itinerario d'indagine si consideri che il bavarese era l'insegnante di teoria alle Lezioni Caritatevoli, e dunque il preciso tramite attraverso il quale Donizetti apprese gli elementi musicali. Abbiamo concentrato la nostra attenzione su un gruppo di fonti censite nella scheda catalografica della biblioteca Angelo Mai con l'intestazione: "Giovanni Simone Mayr, Metodica Musicale". Gli otto volumetti - tutti contenenti autografi - contrassegnati con segnatura Mayr-Salone N.9.5/1-6 si sono rivelati essere una raccolta miscellanea effettuata in sede di legatura ed in tempi recenti. Questa legatura raggruppa arbitrariamente opere assai differenti fra loro e talvolta scompagina o separa scritti che originariamente dovevano essere ordinati o connessi.

(4) Si veda per un quadro teorico di riferimento generale ROGER PARKER, *A. Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit.; e le prefazioni ed apparati critici delle edizioni critiche fino ad oggi edita da Ricordi.

Un sommario dei contenuti illustra il criterio di selezione che abbiamo adottato per preparare questo saggio.

Mayr-Salone N.9.5/1a: c.1 elenco di testi di teoria musicale dal titolo “Elementi di musica”. Vi sono descritte 9 opere possedute dalla scuola. I testi spaziano entro questi estremi cronologici: un “Primi elementi di Musica - Venezia, del Seicento” ⁽⁵⁾ e i “Principi elementari di musica adottati dal conservatorio di Milano” di Bonifazio Asioli, “del 1801” (*recte*: 1809). In due copie, a testimoniare l’importanza, i “Principi elementari etc.: ossia Principi elementari di Musica del Conservatorio di Parigi”. Cc. 2-5 trascrizione dei primi cinque capitoli di un trattato (l’ultimo incompleto) dal titolo “Della musica in genere”. Cc. 6-17 un’altra trascrizione, questa volta di un trattato dal titolo “Istruzione elementare nella Musica esecutiva”.

Mayr-Salone N.9.5/1b: Cc. 1-27 due opere del Mayr dal titolo “Elementi della musica pratica in rapporto all’esecuzione” e “Dottrina Musicale ossia Compendio degli Elementi della Musica Pratica in rapporto all’esecuzione”. Si tratta di due interessanti metodi di teoria concepiti in forma dialogica, di domanda e risposta, “Per uso della Scuola di Musica della Cappella di S. Maria Maggiore in Bergamo” ⁽⁶⁾. La seconda è la forma abbreviata, “dottrinale” della prima. Da c. 28 a c. 32 un altro metodo, incompleto, assai più superficiale del precedente, non concepito in forma dialogica, di paternità probabilmente non mayriana. Cc. 33-60 altra copia del “Compendio”, in forma più estesa.

Mayr-Salone N.9.5/1c: Cc. 1-4 trascrizione di un articolo del Giugno 1817 pubblicato sul *Journal d’Education* edito dalla Società per l’Istruzione Elementare francese dal titolo “Applications des Methodes perfectionnées a l’enseignement de la Musique”. Cc. 5-26 su carta di cattiva qualità, una serie di appunti di elementi di teoria musicale piuttosto approfonditi, stilati con grafia rapida e numerosi cambiamenti logici e lessicali, annotazioni preparatorie per altri lavori. A c. 14 è stata inserita una minuta di due lettere per la Congregazione di Carità. Da c. 27 a 35 gli appunti riprendono, ma con carta ancora differente.

Mayr-Salone N.9.5/2: Cc. 1-22 traduzione del Metodo di Canto del Conservatorio di Parigi ⁽⁷⁾. Cc. 23-36 copia del “Novo Metodo di Canto del Garaudé” ⁽⁸⁾. Cc. 37-39 copia dell’articolo di Friedrich August Weber

(5) Dovrebbe trattarsi dei *Primi elementi di musica pratica*, trattato conservato nella biblioteca delle Lezioni Caritatevoli, Venezia 1708.

(6) Si trova pubblicato in LAWRENCE T. SISK, *Giovanni Simone Mayr (1763-1845): His writings on Music*, tesi di dottorato, Evanston - Illinois, Northwestern University, 1986.

(7) Parigi 1805.

(8) Opera 40 (Parigi 1811).

“Della voce umana, delle sue malattie e rimedi contro di esse”. Cc. 40-42 è la seconda parte di una dettagliata recensione delle le “Lettres sur la musique - ossia lettere sulla Musica - contenenti i principi elementari di questa scienza di M. Coedes - Parigi, 1806”. A c. 43 appunti, trascrizioni, riflessioni tipiche degli zibaldoni. Cc. 44-45r appunti di teoria che originariamente erano connessi a N.9.5/1c, in particolare col tipo di carta e penna delle carte 23-26. Nell’ultimo capoverso la parte conclusiva della minuta di una lettera. Alle Cc. 46-51 e 52-54 due metodi di canto - frammenti - dalla paternità incerta.

Mayr-Salone N.9.5/3: Cc. 1-4 “Sopra la coltura ed il perfezionamento dell’udito musicale”; è un articolo del Mayr, forse il testo di una conferenza, che ha come soggetto l’udito, inteso come capacità critico-estetica del compositore e musicista. Cc. 5-16 recensione dettagliata del Metodo di Canto del Conservatorio di Parigi. Cc. 17-20 Prima parte della recensione delle “Lettres” della Coedes (in N.9.5.2).

Mayr-Salone N.9.5/4: Bella copia del trattato “Dell’accompagnamento”.

Mayr-Salone N.9.5/5: Cc. 1-2 un articolo sugli organisti. Da C. 3 una minuta di lettera utile per ricostruire la storia del trattato di pedalizzazione dell’organo del Mayr. Da c.6 copia apografa con aggiunte autografe della “breve illustrazione pel modo di suonare il pedale”.

Mayr-Salone N.9.5/6: Bella copia del trattato “Del clavicembalo”.

Per la pubblicazione abbiamo preso in considerazione passi di sicura paternità del Mayr che - come già detto - avessero come contenuto elementi riguardanti semiografia e tassonomia. In particolare ci siamo soffermati su quegli appunti frettolosi e di non sempre agevole lettura in Mayr-Salone N.9.5/1c (cc. 5-34) e N.9.5/2 (cc. 44-45). Per una datazione di questi *Appunti* abbiamo notizie sparse nel testo (e segnalate in nota) che ci permettono una collocazione di massima attorno al 1829-30⁽⁹⁾. Circa l’utilità di questi *Appunti* proponiamo almeno due aspetti a contrasto: 1) gli anni che separano questi scritti dagli anni di studio del compositore bergamasco ci ammoniscono a non applicare indiscriminatamente alle testimonianze manoscritte di Donizetti quanto esposto dal Mayr⁽¹⁰⁾; 2) allo

(9) I trattati citati da Mayr (v. c. 34r) indicano il 1828 come elemento di datazione *post quem*, mentre mancano del tutto accenni a importanti opere teoriche possedute dalle Lezioni Caritatevoli ma pubblicate dopo il 1830 (Cfr. l’importante *Catalogo de libri elementari, metodi, musica strumentale testi*, in Biblioteca “Angelo Mai”, Fondo Mayr faldone 316).

(10) Ad esempio la differenziazione - rintracciabile negli *Appunti* - tra staccati che sottraggono metà o due terzi della nota non è rintracciabile con sicurezza negli autografi di Donizetti. Come pure è interessante osservare che alcuni segni, come il cuneo chiuso (∇), fortemente attestato nelle parti dei primi due decenni dell’Ottocento, sono apparentemente scomparsi in quest’epoca.

stesso tempo proprio l'appartenenza degli *Appunti* agli anni Trenta è elemento di interesse e suggestione: questi scritti rappresentano - nel bene o nel male - un panorama piuttosto prossimo ed attendibile della tecnica scrittoria che circolava negli ambienti musicali negli anni di capolavori quali *Anna Bolena*.

Si noti come l'istanza didattica sia sempre in primo piano; circostanza, questa, assai propizia, perché grazie a tale urgenza il Mayr arriva a livelli di eloquenza non sempre riscontrabili in altre opere teoriche del maestro. Appare piuttosto evidente che l'autore pensava di utilizzare questi *Appunti* (incompleti e talvolta di formulazione appena abbozzata) per un progetto ampio ed organico, di cui a tutt'oggi ignoriamo occasione e disegno complessivo. Il contenuto generale riguarda elementi di teoria in senso lato ("istruzione elementare" Mayr scrive a c.32r), non applicata specificamente alla voce o a qualche strumento.

L'ordine di trascrizione che proponiamo è nostro, non delle fonti, e procede seguendo un percorso che inizia da dinamica, segni d'espressione, passa agli ornamenti e conclude con un piccolo campionario di segni (percorso del resto parzialmente suggerito dal Mayr sempre a c.32r).

Abbiamo estratto dalle fonti i passi riguardanti l'argomento semiografico e tassonomico, avendo tuttavia cura a trascrivere integralmente le carte interessate, anche quando il contenuto si fosse rivelato solo parzialmente attinente al taglio di selezione che ci siamo dati. Spesso, accanto alla definizione teorica, nei manoscritti compare anche il segno e/o la sua risoluzione. In questo caso abbiamo preferito non trascriverlo, ma semplicemente riprodurlo, per non eliminare - con la necessaria "traduzione" del segno in notazione tipografica - informazioni strettamente connesse ad una tradizione di tipo manoscritto (dimensione del segno, portato grafico, modalità d'esecuzione). Per motivi analoghi la trascrizione del testo segue l'ortografia originale, interessante ed espressivo esempio di italiano del primo Ottocento. Il testo compreso fra barre inclinate a destra (/) è al di sopra del rigo del testo corrente nell'originale; quello fra barre inclinate a sinistra (\) è invece al di sotto. I sottolineati sono di Mayr. Le note a piè di pagina sono del trascrittore, come il testo fra parentesi quadre ⁽¹¹⁾.

(11) Il M.o Gabriele Dotto, più volte interpellato nella fase di redazione di quest'articolo, mi ha dato preziosi consigli e informazioni. Lo ringrazio in questa sede non solo per il tempo e la straordinaria competenza a me dedicati, ma anche per la fiducia e gli incoraggiamenti che mi ha generosamente riservato.

MAYR-SALONE 9.5/1c

c.27r

Suoni forti e deboli

Se nell'esecuzione della musica si pronunziassero tutti i suoni con forza uguale ad onta che siano ben disposti, ben intuonati e variatamente lunghi e brevi, nullameno riescirebbero insipidi e nojosi, perché monotoni... come eccita il sonno quegli che recita mai sempre in un sol tuono di voce, vale a dire, non variato da accenti più o meno sensibili, cioè più o men forti. Vi sono due sorti d'espressione musicale - l'una di composizione e l'altra d'esecuzione - dal loro concorso risulta il più possente e dilettevole ... In generale l'espressione è quella qualità colla quale l'artista musicale sente vivamente e rende con energia tutte le idee che ha da rendere, e tutti i sentimenti che deve esprimere. Vi ha perciò un'espressione di composizione, e l'altra di esecuzione: dal loro concorso risulta il più possente e dilettevole effetto

Prendasi questa parola anche per carattere così dire questa voce ha tale espressione che hanno in loro stesse un non so che del caratteristico, come alle varie sorte d'istromenti - così dicesi il flauto tenero, la tromba guerriera... (12)

Quindi in ogni composizione musicale vengono indicati vari gradi di forza maggiore o forza minore, 1) sia per mezzo di parole, lettere o segni di convenzione equivalenti a quelle - 2) sia per mezzo del posto, che occupano ne' vari tempi o battute, sia per mezzo del relativo valore fra le note stesse o del ritorno regolare di consimili passi etc. etc.

Avendo digià fatto cenno di quest'ultima diversità di accentuazione ne' precedenti capitoli, parleremo ora de' varij gradi di forza de' suoni, indicati dalle parole etc.

Sonovi varie sorta di sordini, adattati agli stromenti su cui vogliansi produrre de' suoni più deboli e dolci di quelli che producono naturalmente. Così per i violini è un picciolo stromento

c.27v

L'eseguire esattamente le varie modificazioni di voci / suoni /, in riguardo ai vari gradi di forza - chiamasi osservare (suonar bene) il Pianoforte - od

(12) Il testo che precede, a partire da "vi sono due sorti" è tutto scritto nella colonna di destra della pagina, evidentemente in un secondo tempo, con altra penna e costituisce un ampliamento delle affermazioni sulla dinamica fatte nella colonna di sinistra.

il Chiaroscuro (termine preso dalla Pittura) di modo che dicesi di tal Suonatore, o di tutto il complesso d'un'orchestra che marca assai bene il Pianoforte o manca di Chiaroscuro - non fa sentire il Pianoforte. Dicesi anche accentuare bene, vale a dire rilevare esattamente gli accenti musicali, i quali dipendono inoltre dal carattere della composizione - dal gusto dominante o particolare - dalla località etc. nella musica vocale anche nella parola e ciò particolarmente nel Recitativo.

E siccome la forza del suono può aver varij gradi d'intensità, così s'adoperano varie parole e segni per denotarli.

Le principali sono appunto il Forte e il Piano.

Forte. La prima indica di pronunziare una nota, un passo, un periodo con vigore di voce, con maggiore fiato, con maggiore pressione dell' arco, e si scrive in abbreviatura con un f. La seconda Piano prescrive una pronunzia debole etc. etc. e si abbrevia con un p o po.

_____ c.28r

Il massimo grado del piano viene indicato col superlativo di questa parola cioè: pianissimo e s'abbrevia con due pp o pmo e talvolta anche con tre e più ppp - pppp.

Da questo grado di suono quasi insensibile si passa fino all'estremo grado di forza, il fortissimo (abbr. fmo ff fffmo) per varie modificazioni... e viceversa si ripassa dal fortissimo al ppmo.

Ecco le varie gradazioni progredendo dal piano al ffmo e retrocedendo da questo al ppmo.

Dal Piano po - al poco piano poco po - meno piano m:po - mezzo piano* mezzo po - mezzo forte - mez f. - crescendo cresc. - a poco a poco



... sempre più rinforzando rinf - da questo Forte sino al più forte e non p:fo perché quest'abbreviatura indicare prima [il piano] e poi il forte - forte assai f. ass:

Fortissimo e da questo retrogradando al decrescendo decres - meno forte meno f: - poco forte poco f: e no p.fr. - mezzo forte mez.fr. sino al Piano - più piano più p. - piano assai ass: p. - smorzando smoz: - diminuendo dim - calando cal: - perdendosi perd: - morendo mor: - ppianissimo pp pmo ppp pppp.

* il mezzo piano - od il mezzo forte s'indicano anche colle parole - mezza voce - sotto voce.

c.28v

In generale il passaggio dal piano o pianissimo rinforzando le note a poco a poco e quasi per gradi insensibili sino al forte e fortissimo, lorché si estende su passi lunghissimi e su periodi di molte battute chiamasi Crescendo - grande crescendo, tanto in uso al giorno d'oggi a)



[Es. 1]

NB: Ma né il forte né il fortissimo deve mai giungere allo stridente, aspro e disgustoso e conviene talvolta risparmiare persino un'altro grado di forza, al di là del ffm, poiché non di rado trovasi ancor nelle note seguenti segnato un nuovo sforzato vedi a) in fine / il contrario / anche il crescendo sopra una sola nota dev'esser fatto con discrezione nel canto e dagli stromenti da fiato, perché facilmente diventa la voce stridula, ingrata, ed eccede l'intuonazione giusta (cresce).

Il contrario devesi osservare nel decrescendo affinché la voce non diventa talmente esile che più non giunge all'orecchio - o sembra che abbia mancato fiato all'esecutore pria che sia compito il valore della nota ⁽¹³⁾. Se il crescendo non abbraccia che picciolo tratto di non molte note o battute, viene indicato dal segno



e come allargasi la figura e l'angolo di essa, le note sopra o sotto di cui è posto, rinforzandosi a grado, non però sino al fortissimo (vide aa ⁽¹⁴⁾).



[Es. 2]

Il caso contrario: cioè il passaggio dal fortissimo o forte sino al piano o pianissimo per gradi quasi insensibili chiamasi decrescendo b)



[Es. 6b] (15)

c.29r

Quando queste figure sono piccole accennano un semplice accento, sia che questi cada sopra una sola o poche note (16), e l'esecuzione è simile ma con grado / forza / minore, e minore durata



[Es. 7]

Se si adopera anche il segno



per indicare la nota sopra di cui trovasi dev'esser eseguito con un suono più forte per distinguerla delle altre. E questi segni s'incontrano in passi piani ed in passi forti: appunto perché non indicano che un momentaneo accento. Se questi due segni vengono posti uniti sopra una sola nota indicano la così detta mesa di voce (uno de' più belli ornamenti del suono) vale a dire: che si deve cominciare il suono piano indi rinforzarlo insensibilmente fino ad un certo grado di forza, ritocere dappoi scemando sino al piano



[Es. 8]

Se questa nota è in tempo il rinforzo segue la giusta divisione del tempo



[Es. 9]

(15) Gli esempi 6 confermano quanto già affermato da GABRIELE DOTTO e ROGER PARKER, *Prefazione* all'edizione critica de *Il Campanello*, partitura, Milano 1994, p. VIII, sull'impossibilità di distinguere sempre nelle fonti donizettiane fra *fp*, *fz*, *sfz* e cuneo. Qui sono infatti proposti con funzione identica.

(16) Se interpretiamo correttamente il pensiero del bavarese, il segno posto sopra una piccola figurazione indica un'accentuazione di tutto il gruppo, mentre sulla prima nota avrebbe indicato il rafforzamento del solo primo suono.

vale a dire sino alla metà. Se troverassi a piacere sotto una Corona od in una cadenza l'esecutore dovrà regolarsi a norma della forza de' suoi polmoni, del movimento, del suo gusto etc. etc.



[Es. 10]

Vari gradi di forza e di accentuazione vengono indicati dal compositore con parole caratteristiche, che riguardano il movimento (come abbiamo di già notato nel cap:)⁽¹⁷⁾ o la rispettiva qualità del suono - o dell' affetto che si voglia esprimere etc. E ben facile cosa è di capire che, p:e: le parole⁽¹⁸⁾ risoluto - vivace - con spirito - etc. richiedono grado di forza spiccata. Ed i termini dolce, leggiero etc. richiedonlo mezzo piano.

_____c.29v

e che il furioso, l' animato, il brillante non si esprimerà con suoni deboli - come il mesto, l' affettuoso etc. non si rappresenterà con suoni forti e marcati.

Vi sono anche de' mezzi meccanici per aumentare e diminuire la forza de' suoni. Come p: es: ne' violini ed alcuni stromenti di fiato si ottiene per mezzo de' sordini una smorzatura di voce in tutta l'estensione - e puossi nullameno usarsi le modificazioni che vengono indicate dalle rispettive indicazioni di forte e piano (questo mezzo viene indicato scrivendo in principio od al corso di un pezzo di musica con sordini)

Il Pianoforte cangia di forza col cangiare i registri, mettere o levarne la smorzatura - come l'organo colla scelta di varie qualità e quantità de' suoi registri. L'operazione di levare la smorzatura viene indicata col segno



a cui puossi⁽¹⁹⁾ aggiungere la /parola pedale ed il rilasciarla cadere / abbassarsi



Così nell'organo l'unione de' registri principali od anche di tutti, viene indicata colle parole tutti, pieno, ripieno, onde ne risulta un suono forte. La scelta di pochi registri viene indicato colla parola chiuso - o talora anche solo.

(17) Questo richiamo prova quanto si scriveva nell'introduzione, cioè che questi appunti sono parte di un progetto più ampio, qui ad uno stato embrionale.

(18) Cancellata, ma leggibile, nell'aut. si legge "vibra".

(19) Parola di lettura dubbia.

Anche la parola Eco indica un suono piano, imitante l'Eco naturale, che ripete li stessi suoni prima pronunziati più forte. Eco dinota pure un secondo organo od un registro, posto in qualche distanza o nascosto, per cui ne riesce il suono più debole e più dolce ⁽²⁰⁾.

La forza del suono proviene anche dalla rispettiva grandezza dello stromento. Mandolino e Contrabasso ottavino e controfagotto - della materia di cui viene formato /legno e metallo / dalla grossezza della corde - e delle canne etc... dalla differente maniera con cui viene procurato il suono sia coll'arco o col pizzicando colle dita o col fiato naturale od artificioso etc. per mezzo della percussione

Oltre l'estensione delle varie voci umane e de' molteplici stromenti, ogni voce ed ogni stromento ha una qualità di suono tutta sua propria (lo che si chiama in francese timbre) ossia colore di suono. Così la voce di donna (soprano) distinguesi non solo dalla voce di Basso, ma questa tale voce di soprano è ben differente da un' altra consimile; come il suono della loquella di una persona, benché del medesimo sesso, differisce da quello d'un'altra persona. E se distinguesi facilmente il suono del violino da quello di una tromba

Un violino d'Amati ha una qualità differente di uno fabbricato modernamente - come la tromba senza chiavi da un'altra colle chiavi.

_____c.30r

o dei suoni che sortono quando si tiene l'arco in mezzo o vicino allo scagnello forti de' suoni armonici o flagioletti, sul ponticello

E queste differenti voci e stromenti oltre il particolar colore di suono ch'essi hanno, emmettono varie qualità di suoni, che hanno o maggiore quantità / forza /, o sono più o meno grati e dilettevoli all'orecchi - così distinguonsi

Suoni dolci
 pastosi
 chiari
 rotondi
 pieni
 sonori
 arditi
 vibrati
 brillanti

Suoni aspri
 secchi
 cupi
 deboli
 sottili
 esili
 molli
 aggraziati
 velati

(20) Queste considerazioni sull'eco sono a c. 30r dell'autografo, come aggiunta posteriore.

Insinuanti	monotoni
	ingrati
distinti	confusi
pronunziati	ritenuti
	imprigionati
flessibili	duri
sforzati	spontanei
agili	lenti
	pigri
sostenuti	tremolanti
fermi	vacillanti
ben articolati	stentati
pronunziati	
pronti	
gravità	monotonia

Di più que' colori di suono - quelle variate qualità possono essere modificati in varij modi nell'esecuzione, e queste modificazioni s'indicano o con parole, il di cui significato avverte l'esecutore del modo con cui vuole il compositore che siano pronunziate e pervengano le sue idee, ch'egli estese sulla carta, all'orecchi degli ascoltanti - e per cui l'esecuzione riceve un grado d'esattezza che giunge all'espressione ed al bello - o con segni di convenzione, che esprimono in abbreviatura codeste parole.

Così ricevono i suoni multiplice varietà dalle differenti maniere di unirli o staccarli - e dall'aggiungere a' suoni principali alcuni altri, i quali abbelliscono le melodie, e le rendono più connesse, mantengono l'attenzione, ed aumentano l'espressione degli affetti - e quest'ultimi chiamansi / perciò / ornamenti. Ed è ben naturale che questi vari modi e maniere di eseguire, pronunziare, ed ornare le medesime cantilene e frasi musicali richiedono anche variati gradi di forza, ma questi formano degli accenti più dilicati, e un chiaroscuro più fino, e perciò più dilettevole.

Il segno per indicare che note di varia intonazione e qualità debbono essere unite, legate, è lo stesso, che abbiamo digià indicato, quando si trattava

_____c.30v

del valore delle note, e della Sincope ed è un arco sopra



tutte le note che debbono essere unite insieme, ed essere eseguite come l'una fosse attaccata \ appoggiata \ all'altra.



[Es. 11]

p: es: nel canto \ sugli stromenti di fiato \ si eseguiscono con un sol fiato / respirazione / , con i stromenti d'arco, con una sola arcata, sugli stromenti da tasto col lasciar le dita sui tasti fino all'intero valore delle note, senza levarle mollemente poggiandovele.

Talvolta s'indica anche questa maniera di unire i varij suoni e periodi musicali senza che via sia sempre notato il segno



colla parola legando, legato (abbr. leg)

La legatura può trovarsi anche sopra due note e più, e si eseguiscono nell'indicata guisa.



[Es. 12]

Talvolta vengono unite le due legature, quella della prolungazione del valore della nota, e dell'esecuzione sopra indicata di unione e da ciò viene anche l'espressione di stile legato del suonare legato (particolarmente sull'organo).

Strisciare (strisciatura) dicesi passare da un suono all'altro percorrendovi tutti i gradi di mezzo. Sul cembalo si striscia con un dito a rovescio sopra tutti i tasti bassi sia ascendendo che discendendo - o anche con due in ottave - locché non si può fare che sulla scala di do - sul violino ugualmente su di una sola corda e col medesimo dito sdruciolare dicesi passar enarmonicamente cioè per minimi gradi di suono da un termine all'altro, maniera che si usa anche nel canto e talvolta con effetto ed espressione. Scivolar, scivolo ⁽²¹⁾.

Istrascinar - strascinato - strusciando - è una spezie di legatura che si usa sugli stromenti d'arco ma fatta piuttosto con forza quasi con volata da un suono all'altro senza levare però l'arco dalle corde.

Anche il portar le voci è una delle più belle spezie di legatura poi che suppone il passaggio della voce, dell'arco, etc. da una nota all'altra con una perfetta proporzione tanto nell'ascendere quanto nel discendere, e dicesi perciò quale tale cantore ha un bel portamento di voce.

(21) Queste due espressioni sottolineate sono aggiunte nella colonna di destra tramite richiamo.

c.31r

Lo staccare, staccato, staccando (abbr. stacc:) ⁽²²⁾ è opposto alla legatura, e dinota una maniera di esecuzione, in cui vengono i suoni separati uno dall'altro, intuonandoli brevemente, quasi fossero intrammezziati da piccole pause.

Questo modo viene indicato da piccole linee perpendicolari sopra e sotto le note, ed allora si eseguiscono seccamente, diminuendone quasi per metà il valore della nota. O con punti sopra o sotto le note ed il valore della nota viene diminuito quasi di due terzi.



[Es. 13]

In questo caso diconsi codeste note puntate, da cui deriva per i violini l'espressione a punta d'arco - vale a dire che debbono essere eseguite colla punta dell'arco e perciò formano una spezie di piano - come pure le note picchettate (picchettare, picchettatura) nell'esecuzione della quale si serve il suonatore pure della punta d'arco, battendo le note segnate con un'arcata sola e saltellando con polso libero sulle corde.

Sciolto (sciogliere) eseguire con leggerezza di gola, con arcata distinta ed alquanto marcata - ma non quanto lo richiede lo staccato, picchettato o puntato.

Le note puntate indicano per il cantante un genere di agilità, che chiamasi martellato, e le note per conseguenza diconsi martellate, le quali non sono che note simili staccatamente ripercosse più volte.



[Es. 14]

c.31v

Un'esecuzione particolare richiedono poi le note segnate in uno col segno della legatura, e della puntatura, facilmente s'intenderà che in esse i due generi d'esecuzione sono riuniti, vale a dire, che bensì debbono essere staccate in qualche modo, ma in maniera che se ne rilevi una spezie di unione / (portamenti) /, con una dolce marcatura.

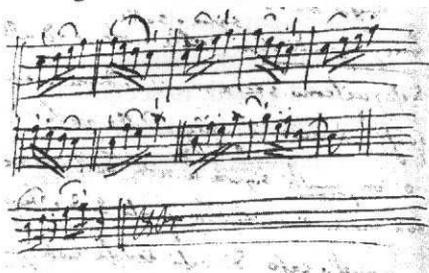
(22) Nella colonna di destra si legge "spiccato"; "Lettera a Miller a Trezzini"

Se questi due segni trovansi sopra una nota sincopata indicano che benché debbasi quella eseguire con un sol fiato, od arcata, nullameno debb'essere marcata come fosse divisa in due - e rinforzata



[Es. 15]

Moltiplici sono i modi con cui vengono sopra passi di alcune note, od anche sopra passaggi di lunga tirata, avvicendati il legato e poi staccato; e troppo sarebbe il voler annoverarli tutti. Accennaremo soltanto alcuni; potendosi da' segni facilmente rilevare la maniera con cui debbono essere eseguiti.



[Es. 16]

Come sarebbe quasi impossibile cosa di accennare le varie modificazioni (23), che richiedono e pel movimento e pel carattere della composizione, in riguardo della maggior e minor forza, questi modi di varia esecuzione (24). Sono essi riguardanti come necessarij per l'unione esatta de' suoni, e della Melodia. La pratica ed il gusto insegnaranno più che un dettaglio nojoso, e pur sempre insufficiente.



[Es. 17]

Benché poi le modificazioni, che ricevono i suoni per mezzo delle piccole note aggiunte che si chiamano ornamenti, abbellimenti, fioretti, fioriture, (da cui ornare, abbellire, fiorettare) sono esse riguardate come dipendenti dal gusto (25), nullameno molti di essi venendo prescritti da' compositori

(23) A margine si legge: "sopra una" [stessa figura].

(24) La frase che segue fino a "Melodia" è in margine.

(25) La lezione adottata in questo paragrafo da "nullameno" al termine è scritta a margine, come perfezionamento di quella nella colonna di sinistra, che invece recita: "nullameno essendo alcuni di essi prescritti da' compositori, o con note o con segni di convenzione equivalenti, li quali si chiamano essenziali, appunto perché voluti e prescritti.

ed indicati con segni di convenzione, e chiamansi perciò essenziali, rendesi necessario di darne definizione e regole precise onde evitare la confusione che generalmente regna su questo articolo, e ne risulti un eguale esatta e perfetta esecuzione.

_____ **c.32r**

mentre gli altri che vengono aggiunti dalla volontà, dal sentimento e dall'anima dell' esecutore chiamansi arbitrarij perché non necessari alle melodie segnate e quindi non appartengono all'istruzione elementare. Seguiremo le tracce di tutti i Precettori, che n'espongono intorno alla giusta esecuzione e delle regole, e spiegazioni.

NB: pare che nulla importi all'esecuzione il determinar se un tal'ornamento chiamisi appoggiatura, [segue parola illeggibile], purché tali piccole note, che vengono segnate dal compositore siano bene eseguite, ma se gl'istruttori e scrittori non danno idee precise ed uguali, lo scolare di uno eseguirà un mordente, quelli di un altro un gruppetto. Perciò sarebbe cosa ben fatta d'intendersi bene, per uniformarsi ad identiche ed universalmente adottate definizioni e quindi perfetta esecuzione.

Regna però fra di essi una tale disparità e confusione nel dare le definizioni de' varij generi di abbellimenti essenziali che non sapendo a chi attenersi procuriamo di accennar delle idee, le quali benché potessero sembrar alquanto prolisse, non avranno almeno la taccia d'incerte o confuse.

Codesti ornamenti dividonsi in generale in appoggiature, mordenti, gruppetti, e trilli. Noi vi aggiungeremo come suddivisioni ⁽²⁶⁾ il tremolo e l' acciatura (La messa di voce ornamento di sommo effetto venne digià accennata nell'antecedente capitolo).

Appoggiatura. Il più usato fra li abbellimenti è l'appoggiatura vale a dire: una picciola nota, non appartenente all'armonia (ritardo della seguente), che precede un'altra principale, o al di sopra o al di sotto. L'istessa denominazione indica che codeste notine debbono fissarsi sulla seguente, ossia venire legate bensì dolcemente, ma con accento sensibile, sia che debbano essere pronunziate con maggiore vibrattezza della nota stessa su di cui poggiano e danno maggiore vigore a quest'ultima.

Le appoggiature sono di due sorti:

- 1) Lunghe e forti
- 2) Brevi e deboli

La durata della lunga è relativa, cioè: viene determinata dal valore della nota principale e riceve maggior forza della seguente.

(26) Nell'autografo si leggono, con qualche incertezza, anche le parole "la legatura, lo slancio, il battimento ed".

c.32v

Quindi è stabilito per regola

1) che l'appoggiatura lunga dal di sopra (la quale può essere d'un tuono o semituono) se la nota che seguita si divide in due parti, avrà la metà del valore o durata della nota principale.



[Es. 18]

*Benché le note siano piccole, in un movimento lento sono di maggiore durata, e quindi anche l'appoggiatura sarà lunga.

E questa regola viene tenuta anche più rigorosamente, se l'appoggiatura è preparata, vale a dire, esiste digià una nota anteriore.



[Es. 19a]



[Es. 19b]

Alcuni stabiliscono che l'appoggiatura dal di sotto debba essere sempre d'un semituono



[Es. 20]

ma al giorno d'oggi usasi pure di frequente anche d'un tuono



[Es. 21]

anzi talvolta uniscono l'una d'un tuono e l'altra d'un semituono



[Es. 22]

2) Se la nota susseguente all'appoggiatura lunga dividesi in tre parti (ossia ha un punto) ella s'appropria due terzi del valore della nota principale.



[Es. 23]

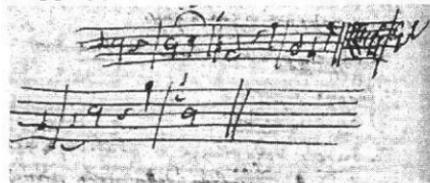
Talvolta si usano anche due o tre appoggiature unite e debbono essere pronunciate con uguale valore. Convieni prestarvi una particolare attenzione se esse vengono eseguite da varie persone sia cantando o suonando.



[Es. 24]

Le appoggiature lunghe di maggior distanza prendonsi particolarmente nel canto per una spezie di portamento di voce.

Se dopo la nota principale siegue una pausa un respiro vogliono alcuni che l'appoggiatura n'occupi il valore intero



[Es. 25]

3) Se la nota principale è unita per mezzo della _____ c.33r

legatura ad un'altra più breve della medesima intonazione, l'appoggiatura lunga occupa il valore intero di essa nota.



[Es. 26]

Così anche nel tempo $\frac{3}{4}$, quando la nota è legata.

Ma questo modo di scrivere le appoggiature è abbandonato, e più sanamente pensano i compositori d'oggi, a scrivere le note col rispettivo valore, rinforzo, etc. come desiderano che siano eseguite; di modo che usano di prescrivere con note anche le appoggiature ne' Recitativi, non fidandosi né dell'intelligenza, né del gusto degli odierni esecutori.

Se nelle composizioni per istromenti, che possono eseguire più suoni contemporaneamente trovansi delle appoggiature segnate per una sola nota, sia nella parte superiore, o media, od anche nel basso, si eseguiscono nella maniera sopraccennata.



[Es. 27a]

Alcuni autori dicono che tutte le appoggiature espresse colle notine, queste debbono aver la codetta volta in su.... L'esempio 2do [dell'Es. 27a] ne prova l'insufficienza ed anzi l'erroneità di questa massima, poiché se ivi la codetta fosse segnata in alto sembrerebbe che l'appoggiatura appartenesse alla nota superiore, quando cade sull'inferiore



[Es. 27b] (27)

(A) (B) Se dopo un appoggiatura lunga trovasi sulla nota principale il segno d'un altro abbellimento come trillo essa mantiene il suo valore e l'altro ornamento cade sulla nota prima.

E però l'ornamento posto sull'appoggiatura vien'esso suonato su di essa ritenendo sempre il suo valore - soltanto quando l'ornamento è segnato fra mezzo viene esso eseguito dopo l'appoggiatura cioè un po' prima della nota principale (B) (28)



[Es. 28]

Vi ha un'altra appoggiatura detta doppia, la quale sarebbe però meglio caratterizzata col termine aspirata. Essa è al giorno d'oggi di moda e molto frequente. È questa un appoggiatura lunga a cui s'aggiunge un'altra picciola nota più alta, sulla quale si ferma l'esecutore, passando all'altra con un picciolo distacco od aspirazione.



[Es. 29]

(27) L'esempio è uno sviluppo a parti late del 27a.

(28) Da "Vi ha un'altra" a "ed accentuate." nell'auografo, tramite richiamo a c. 33v.

Ne' tempi passati si scriveano delle piccole note, come spezie di appoggiature, dopo le note principali, le quali chiamavansi ribattiture, emanano dalle stesse vale a dire il valore n'è preso da esse, che hanno l'accento.



[Es. 30]

Oggi con migliore avviso scrivonsi le note come debbono essere eseguite ed accentuate.

L'appoggiatura breve o debole, è di valore indeterminato, e s'appoggia, si lega con prestezza (sia essa lunga o breve) alla nota seguente o principale (di modo ché quasi nulla toglie al valore della medesima), la quale riceve da essa un accento più marcato. Essa viene indicata con delle notine di picciolissimo valore



[Es. 31]

NB Nelle terzine e sestine conviene aver attenzione di suonarle in modo e con tale prontezza, che nulla venga tolto al carattere di codeste note, né compariscano come quartine

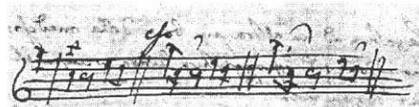


[Es. 32]

Soltanto viene fatta un'eccezione di questa regola, quando in una cadenza, ove essa viene segnata

_____ c.33v

fa un salto, ed allora l'esecuzione dipende dall'arbitrio dell'artista.



[Es. 33]

Vi sono delle appoggiature picciole formate da due ed anche tre notine, poste innanzi ad una lunga, di cui una è sempre più bassa e l'altra più alta della principale.



[Es. 34]

Ne trovano anche col punto assai di rado però nelle composizioni moderne



[Es. 35]

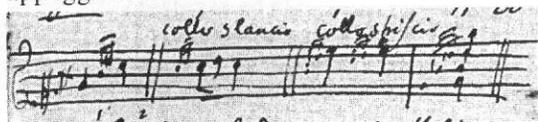
Mordente ⁽²⁹⁾

Particolarmente intorno all'esecuzione di quest'abbellimento regna un'incertezza tale che confonde in modo che gli estensori del metodo di Canto del Conservatorio di Parigi ⁽³⁰⁾

_____c.34r

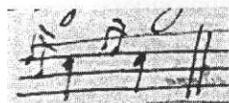
e adottato anche da quello di Milano, hanno creduto bene di non parlarne del tutto.

Asioli nel suo Allievo al Cembalo ⁽³¹⁾ lo confonde colle piccole appoggiature



[Es. 36]

Anche l'autore del Dizionario di Musica (Lichtenthal) ⁽³²⁾ ne segna l'esecuzione con due piccole note



[Es. 37]

E Cimoso nel suo Trattato elementare ⁽³³⁾ aggiunge di più che l'esecuzione dev'esserne per lo più calante nel tempo e nella forza ossia morendo - locché sembra contraddire alla parola stessa Mordente, dal mordere, azione piuttosto piccante. Nota essendo la cura degli antichi di spiegare il tutto con

(29) Nel testo si legge, di seguito, "(dopo il trillo)" che non ha senso se non si ipotizza che, in una revisione successiva alla prima stesura, l'autore avesse deciso di spostare questo capitolo dopo quello dedicato al trillo.

(30) Parigi 1805. Ma qui si parla della traduzione italiana: Milano 1825.

(31) Milano 1819.

(32) Milano 1826.

(33) Vicenza 1828.

somma esattezza, noi ci atterremo ad essi ⁽³⁴⁾. I meno moderni definiscono il Mordente segnato

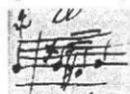


per una spezie di trillo ma fatto colla nota ausiliare inferiore, e con molta speditezza. Essi l'adattarono in questa guisa particolarmente alle note del Basso, ed ai salti.



[Es. 38]

Spesse volte si aggiunge una picciolissima appoggiatura, per cui sembra quasi un gruppetto



[Es. 39]

Questa figura è assai commune e trovasi particolarmente nel Basso e ne' salti della nota trillata - quasi quarto di trillo



[Es. 40]

Hummel nel suo recente Metodo di Pianoforte ⁽³⁵⁾ lo chiama un abbreviazione ⁽³⁶⁾.

c.34v

Sopra note di maggior valore può il Mordente allungarsi alcun poco ed essere di quattro note almeno; non deve però mai appropriarsi l'intero valore della nota come il trillo



[Es. 41]

Striscio. Lo striscio o la strisciatura consta di due picciole note che precedono un'altra ascendendo o discendendo per gradi, o per salti. S'appoggiano su di essa e la rinforzano.

(34) Il testo riportato è una aggiunta della colonna di destra, mentre a sinistra si legge: "e definiremo il Mordente per una spezie di trillo segnato



ma fatto colla nota inferiore dalla principale e con molta speditezza"

(35) Vienna 1828.

(36) In calce una espressione oscura: "trovasi \ sopra note".



[Es. 42]

esse debbono essere eseguite con somma leggerezza e prontezza. Se questo striscio trovasi innanzi ad una nota col punto, concedesi per lo più all'arbitrio dell'artista la maniera di eseguirlo



[Es. 43]

Trovansi quest'ornamenti nelle composizioni meno moderne anche puntate - per lo più s'incontrano innanzi a' salti di quarta e di seconde, e l'esecuzione particolarmente in tempi lenti; ed in allora la prima nota ne viene accentuata e le altre due restano più deboli.



[Es. 44]

Slancio. Questo picciolo ornamento consiste in due notine, le quali cominciando dal tuono principale formano a così dire due appoggiature - rendono più marcata la nota di maggior valore, e debbono essere eseguite con molta prestezza ed elasticità, essere per così dire slanciate, come fosse dalla nota alla seguente una picciola pausa.

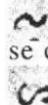


[Es. 45]

c.23r

Gruppetto

Il gruppetto è un ornamento composto da tre o quattro picciole note le quali precedono o sieguono una nota di qualunque valore, ma per lo più note lunghe, e si forma di gradi congiunti percorrendo quasi sempre una terza minore, o diminuita; talvolta però viene adoperata anche la terza maggiore. Viene indicato col segno



se comincia al di sotto della nota principale e col

se principia al di sopra. Quando fa bisogno d'indicare una terza, che non risulta dal tuono, in cui è scritto il pezzo di musica, conviene farlo coi segni de' rispettivi accidenti

[Es. 46] ⁽³⁷⁾

Esso può stare anche sopra l'appoggiatura lunga ed allora viene adattata a quella

[Es. 47] ⁽³⁸⁾

Se il gruppetto trovasi segnato dopo la nota principale consta a così dire di quattro note, vale a dire la principale viene replicata in fine e legata rapidamente colla nota seguente. Questa spezie incontra di sovente dietro alle note col punto.

[Es. 48] ⁽³⁹⁾

Qualche volta viene unito con quella spezie di appoggiatura detta da noi striscio



[Es. 49]

e talvolta anche col trillo picciolo



[Es. 50]

(37) Stando a quanto Mayr teorizza, il gruppetto a b. 3 è tracciato erroneamente al contrario. Tuttavia bisogna anche osservare che le risoluzioni proposte sono *tutte* rovesciate rispetto a quanto normalmente risaputo.

(38) Evidentemente manca il segno di gruppetto sul La minima.

(39) La realizzazione nel secondo rigo risulta francamente oscura e di difficile lettura.

Trillo

Il Trillo è un ornamento il quale consiste essenzialmente che, in vece del suono prescritto, si procura di alternarlo più volte col suono superiore (sia d'un tuono o d'un semituono - a norma che lo richieda l'armonia) e con conveniente e relativa velocità. Ei viene indicato colle lettere Tr - e [linea ondulata]

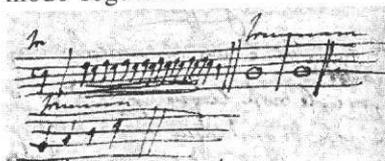
[a margine:] (Ho veduto anche un trillo segnato anche colla seconda superflua, ma non già per cantanti.)



[Es. 51]

c.23v

Il trillo sta sopra ogni tempo della battuta, e deve durare per tutto il valore della nota. Se deve stare sopra più battute, o sopra varie note di seguito nel modo seguente



[Es. 52]

Per determinare esattamente le note accidentali di esso, si pongono o sotto o sopra il segno tr i soliti accidenti \sharp : \flat : \natural . Il trillo passa talvolta dal minore al maggiore o viceversa, e ciò viene indicato o con una nota picciola innanzi o cogli indicati accidenti sulle lettere.



[Es. 53]

Vi hanno varie spezie di Trillo

1) Il trillo semplice senza conclusione / terminazione / o cadenza.

[a margine:] Il trillo si divide in trillo intero - mezzotrillo \ trilletto \ ossia slancio - e quarto di trillo \ trilletto \ trillo improprio



[Es. 54]

2) Il trillo colla cadenza terminazione

3) Il trillo coll' introduzione, preparazione, aggiunta di sopra

4) Il trillo coll' aggiunta di sotto

Il primo è in se stesso un passaggio nella più ristretta estensione - ossia una alquanto rapida ripetizione di due note congiunte. La superiore di cui si dice anche ausiliare.



[Es. 55]

Conviene avere un'attenzione particolare onde non fallare nella scelta conveniente del suono alternante (quando non fosse indicato dagli accidenti) il quale a norma del tuono in cui si trova il pezzo di musica, o della modulazione etc. può essere ora d'un tuono ora d'un semituono



[Es. 56]

2) Il trillo colla cadenza

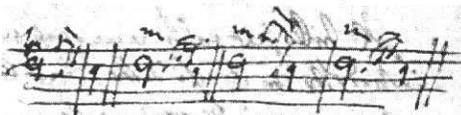
Questa cadenza o conclusione del trillo viene per lo più, od almeno dovrebbe essere segnata con delle picciole note, le quali comunemente sono due vale a dire una di un grado di sotto della nota trillata e l'altra la principale di cui la prima può essere d'un tuono, o d'un semituono



[Es. 57]

c.24r

Vi sono però anche delle cadenze, che si usano talvolta particolarmente nelle fermate come per esempio:



[Es. 58]

Le note della cadenza devono essere eseguite colla medesima velocità del trillo - se non viene altrimenti indicato dal compositore - o che l'artista concertante, che viene accompagnato, per marcare l'entrata dell'accompagnamento ritarda le ultime note o ne aggiunge delle altre come abbiamo veduto.

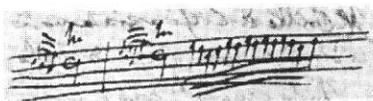


[Es. 59]

3) Il trillo coll'aggiunta di sopra viene segnato

Et

o con piccole note; e l'aggiunta richiede la medesima velocità del trillo.



[Es. 60]

4) anche il trillo coll'aggiunta di sotto viene indicato da notine.



[Es. 61]

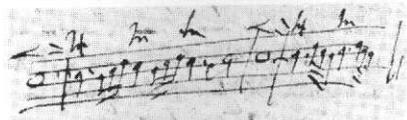
Nel trillo finale vi ha ancora un'altra spezie d'introduzione od aggiunta la quale si potrebbe chiamare trillo raddoppiato.

Quest'ultimo modo dicesi anche cercar il trillo, consimile al cercar la voce (cosa antiquata)



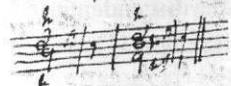
[Es. 62]

Mancini nel suo ⁽⁴⁰⁾ di canto rammenta una spezie di trillo raddoppiato ed in uso a' suoi tempi con molto effetto ⁽⁴¹⁾.



[Es. 63]

Il trillo può essere sopra due o tre note da eseguirsi sopra ciascheduna o contemporaneamente -



[Es. 64]

O sopra una sola delle due, sia poi di sopra o di sotto - come non di rado trovasi il trillo continuato sopra una nota, mentre le altre si muovono.



[Es. 65]

(40) Spazio lasciato intenzionalmente in bianco nell'originale, evidentemente per completare il riferimento bibliografico in un secondo tempo. La biblioteca delle Lezioni Caritatevoli conservava la terza edizione: Milano 1777. Questo genere di lacune prova senza ombra di dubbio che lo scritto è di completa ed originale paternità del Mayr, e non frutto di traduzione o copiatura.

(41) Al termine del paragrafo si legge "vide".

c.24v

Il trillo per salti viene quasi sempre introdotto con il così detto cercar la nota per quale è una spezie di portamento (a)



[Es. 66]

ed in questo caso se il tempo è veloce o ne riesce l'esecuzione troppo difficile, gli viene sostituito senza errore il gruppetto b)

Notansi poi varie spezie di trillo, p:e

Trillo legato, dolce e molle ondeggiamento adattato a' pezzi lenti e di espressione.

Trillo giusto con giusta celerità ed uguaglianza usato ne' tempi moderati.

Trillo sforzato che cresce in fine di velocità.

Trillo variato, che alterna colla maggiore o minore celerità o che a guisa di messa di voce varia nel grado di forza e cominciando dal piano passa col rinforzo della voce al fortissimo - o viceversa.

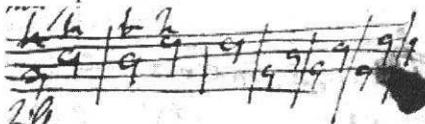
Trillo cresciuto, in cui vengono trillate varie note della scala ascendente l'ultima di cui debbe assolutamente avere la sua terminazione



[Es. 67]

Trillo calato che viene applicato a varie note della scala discendente (42).

Trilli per salti:



[Es. 68]

Talvolta viene fatta la scala intera trillando e questi passaggi trillati chiamansi Catena del trillo

Havvi anche il trillo cromatico, vale a dire quando questa catena di trilli si fa per graduazione di semituoni, ed in allora la terminazione con la (43)

Mezzo-trillo - Semi trillo / trillo improprio / è un uguale alternazione della nota principale col grado superiore sia tuono maggiore o minore, in minore

(42) A margine: "può esservi anche una catena"

(43) Segue un richiamo "+ B" senza corrispettivo.

numero, ma non meno di quattro note, a cui non si dà terminazione, cadenza, chiusa. Viene segnato con



e comincia per lo più dalla nota principale.



[Es. 69]

MAYR-SALONE 9.5/2

_____ c.44r

L'esecuzione vera ed esatta del trillo è riguardata come cosa difficilissima, anzi alcuni sostengono, che se non è dato questo genere di agilità dalla natura (parlasi della voce umana) non si può acquistare con l'arte.

Altri però incoraggiscono ogni studioso e lasciagli speranza di giungere (sempreché siano adoperati i giusti mezzi e lo studio perseverante) ad un'esatta esecuzione di quest'ornamento, che stimasi il più necessario ed il più interessante di tutti.

Le qualità più belle e pregiate di esso sono l'uguaglianza, la granitura, la facilità nel batterlo, e la richiesta velocità, la quale dee variare a norma del tempo, dell'espressione della parola, e del passo che vuolsi ornare con gusto e sentimento.

Il principiarlo dalla nota superiore (che è regola generale, benché alcuni lo adottano anche dalla nota inferiore) dà a desso un rilevante accento, granitura / uguaglianza / e preserva dal difetto di divenire caprino (somigliante al belar delle capre) in cui non viene ben distinta la graduazione del tuono e del semituono.

Altro difettoso trillo si è il cavallino, detto così dalla somiglianza / a' nitriti de' cavalli /, che acquista un trillo che oltrepassa la graduazione della seconda o prevalsi il cantante sol del onda della bocca e non di quello delle fauci.

Nel quarto di trillo trovasi lo slancio.

Intorno al cominciare il trillo sono due opinioni.

1) Nelle scuole di canto è regola ed uso antico di principiarlo dalla nota ausiliare superiore, perché ciò dà allo stesso un rilevante accento, e granitura, mentre preserva dal difetto di venir troppo floscio, talora assomigliante al belar delle capre.

2) Per gli stromenti tiensi che debba generalmente cominciare dalla nota stessa che porta il segno di convenzione, perché la nota che ha il trillo e cui ordinariamente siegue una specie di nota finale, n'esca all'udito più penetrante della nota ausiliare

Il trillo può star sopra ogni tempo della battuta, sia forte ò debole, ma sarà meglio scelto quando la forza del suono graviterà sul tempo sensibile della Misura e deve durar per tutto il valore della nota che ha il trillo.

_____ c.44v

Altro ornamento vuolsi l'acciacatura segnata



quasi fuor di uso, la quale non è che un'esecuzione di due note, di una appoggiatura velocissima fatta con tanta prontezza che sembrano esser eseguite quasi nel medesimo tempo - come di fatti sul cembalo eseguiansi codeste due note nell'istesso tempo, rilevando però prestissimamente il dito dalla picciola nota. Alcuni segnano per Acciacatura un'esecuzione molto usata \ usata al giorno d'oggi \, che altri dicono arpeggio



e dinota che i suoni d'un accordo siano percossi uno dopo l'altro con sensibile celerità [segue un pentagramma vuoto]. Se le note sono lunghe si tengano le dita sui tasti.

[il brano che segue è pieno di correzioni e ripensamenti, interamente riscritto nella c.seguente. Riportiamo le due lezioni, perché nella seconda manca l'interessante esempio musicale. La "riscrittura" comincia da c. 45r]

Tremolo (abbr. Trem:) lento e veloce

Il Tremolo è di due sorti /il primo viene indicato/ segnato / dalla parola Tremolo (abbreviatura Trem:) e con più o meno punti uniti al segno della legatura sopra una o più note della medesima intonazione



etc. dinota un leggero ondeggiamento della voce, senza alterazione d'intuonazione. Sul violino viene eseguito o col far tremare il dito, che tiene quella nota, e [passo a margine] si tiene la vuota e si batte col dito mignolo l'istesso suono sopra un'altra corda lo che dà in del pari una leggiera oscillazione.

Il tremolo veloce poi segnato



si ha sopra una o più note più o meno lunghe e producesi sugli stromenti d'arco.

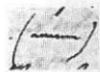
Nell'accompagnamento de' recitativi conviene stare attenti alle parole del cantante (o nello istromentale alla frase segnata del suono di concertista) al termine di cui si finisce, od entra altra armonia

Nell'esecuzione si guarda meno al valore della nota, che al riempire rigorosamente lo spazio del tempo \ durata della battuta\ (44)

_____ c.45r

l'una / un po' lenta / si nota con / alcuni / punti ed il segno della legatura sopra una o più note del medesimo grado; ed allora significa un leggero ondeggiamento della voce. Sul violino si eseguisce col leggero moto del dito che prende la nota segnata... e s'è tale cade sopra una corda vuota, si batte col dito mignolo l'istesso suono sopra un'altra corda, lo che produce del pari una leggera oscillazione. Su stromenti da fiato con buchi, si tiene l'applicatura del Tuono indicato, e si batte con un dito o più dita sopra de' altri buchi senza però coprirli.

L'altra veloce viene segnata



si trova sopra [una] o più note di varia durata, e producesi sugli istromenti d'arco poiché il retto uso non si può imparare che / per mezzo / della pratica dell'udire i sommi artisti, e dall'ispirazione della fantasia [cancellato: del genio] e sentimento (45).

MAYR-SALONE 9.5/1c

_____ c. 5r

Ripresa, segno



Ritornello



(44) Queste ultime due frasi, di connessione logica incerta con il resto del testo, fanno sospettare un certo rilassamento nel rigore del tempo in compresenza del tremolo, argomento forse appena abbozzato a 45r, laddove si parla dell'imitazione degli esecutori più bravi.

(45) Il paragrafo si conclude con la minuta di una lettera il cui testo è: "La cavatina: chi dice mal d'amor - sempreché la Cantilena né sia la seguente



trovasi nella farsa intitolata: Che Originali, Poesia di Gaetano Rossi, rappresentata l'anno 1798 nel teatro di San Benedetto in Venezia, venne da me composta per la celebrata Signora Elisabetta Gafforini, la fama di cui ebbe principio da quel componimento drammatico. In fede di che Gio: Simone Mayr".

Segno di Congiunzione Accodato

Grappa indica che tutte le note che trovansi sopra le righe da essa abbracciate debbono eseguirsi equitemporaneamente da tutte le parti siano voci o stromenti che vengono indicate in principio della composizione, od anche in seguito.

Una composizione scritta a questo modo dicesi Spartito Partitura.

Talvolta havvi oltre la generale grappa un'altra picciola, e questa indica che li stromenti congiunti così insieme sono consimili, o debbono unirsi assieme nell'esecuzione particolare, come sarebbe una banda sul Palco scenico etc.

La parte del Pianoforte, od Arpa ha sempre una grappa particolare di due righe, sia unita colla Partitura intera, o sciolta.

Sortita od a solo chiamasi in una composizione tratto di melodia in cui uno stromento od una voce campeggia sopra le altre, le quali servono ad essa di accompagnamento.

_____c.5v

Tempo

Senza tempo - ad libitum - a piacere. A tempo, a rigor di tempo [-] Tempo primo [-] Con più moto - l'istesso tempo, il medesimo tempo

Maggiore - Minore.

dal Segno



Segni di richiamo

Nella replica



e



seconda volta / Ritornello Ripresa 2) Bis da Capo.

Ripresa



tagliato



indica che s'abbisogna di ritornare indietro ad un altro segno, affinché venga ripetuto ciò che trovasi compreso fra i due segni.