

Quaderni di musica antica

**ASSOCIAZIONE CULTURALE  
“FRANCESCO DURANTE”**



XVII

**Partite  
per violino solo  
di area napoletana**

a cura di Pietro Di Lorenzo

Associazione Culturale “Francesco Durante”  
Caserta

Partite di violino, per uso del sig. Giuseppe Mieville, 1795

I.

Musical score for Part I, measures 1-14. The piece is in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 10. The fourth staff starts at measure 14. The music features a continuous eighth-note pattern with some melodic variations.

II.

Musical score for Part II, measures 1-7. The piece is in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 7. The music features a continuous eighth-note pattern with some melodic variations.

III.

Musical score for Part III, measures 1-16. The piece is in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 12. The fifth staff starts at measure 16. The music features a continuous eighth-note pattern with some melodic variations.

IV.

Musical score for Violin IV, measures 1-16. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The notation consists of six staves of music. Measures 1-12 feature a continuous sixteenth-note pattern. Measures 13-16 show a change in the rhythmic pattern, with some notes being beamed together and others having stems pointing downwards.

V.

Musical score for Violin V, measures 1-16. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The notation consists of six staves of music. Measures 1-16 feature a continuous sixteenth-note pattern, similar to Violin IV but with some variations in the melodic line and phrasing.

VI.

1

6

12

18

24

30

36

42

48

54

60

VII.

Musical score for Violin VII, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of six staves. The first staff begins with a first ending bracket over measures 1-3. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final fermata in measure 16.

VIII.

Musical score for Violin VIII, measures 1-10. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of four staves. The first staff begins with a first ending bracket over measures 1-3. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final fermata in measure 10.

IX.

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature (C). The music is a single melodic line. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, and 32. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 32nd measure.

X.

The image shows a musical score for a violin part, consisting of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff is labeled 'X.' and starts with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff starts at measure 6, the third at measure 11, the fourth at measure 16, the fifth at measure 21, the sixth at measure 26, the seventh at measure 31, the eighth at measure 35, the ninth at measure 39, and the tenth at measure 43. The final staff ends at measure 47 with a double bar line. The music is written in a single melodic line.

XI.

5

9

13

17

21

25

29

32

35

38



XII.

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

XIII.

5

9

13

17

21

25

29

32

XIV.

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

XV.

1

5

9

13

17

21

25

29

32

35

40

45

XVI.

1

4

7

10

13

16

19

22

25

27

30

XVII.

XVIII.

XIX.

Musical score for piece XIX, measures 1-16. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves. The first staff (measures 1-4) features a melody with eighth notes and rests, accompanied by a bass line with chords. The second staff (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third staff (measures 9-12) shows a more active melody with sixteenth notes. The fourth staff (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence.

XX.

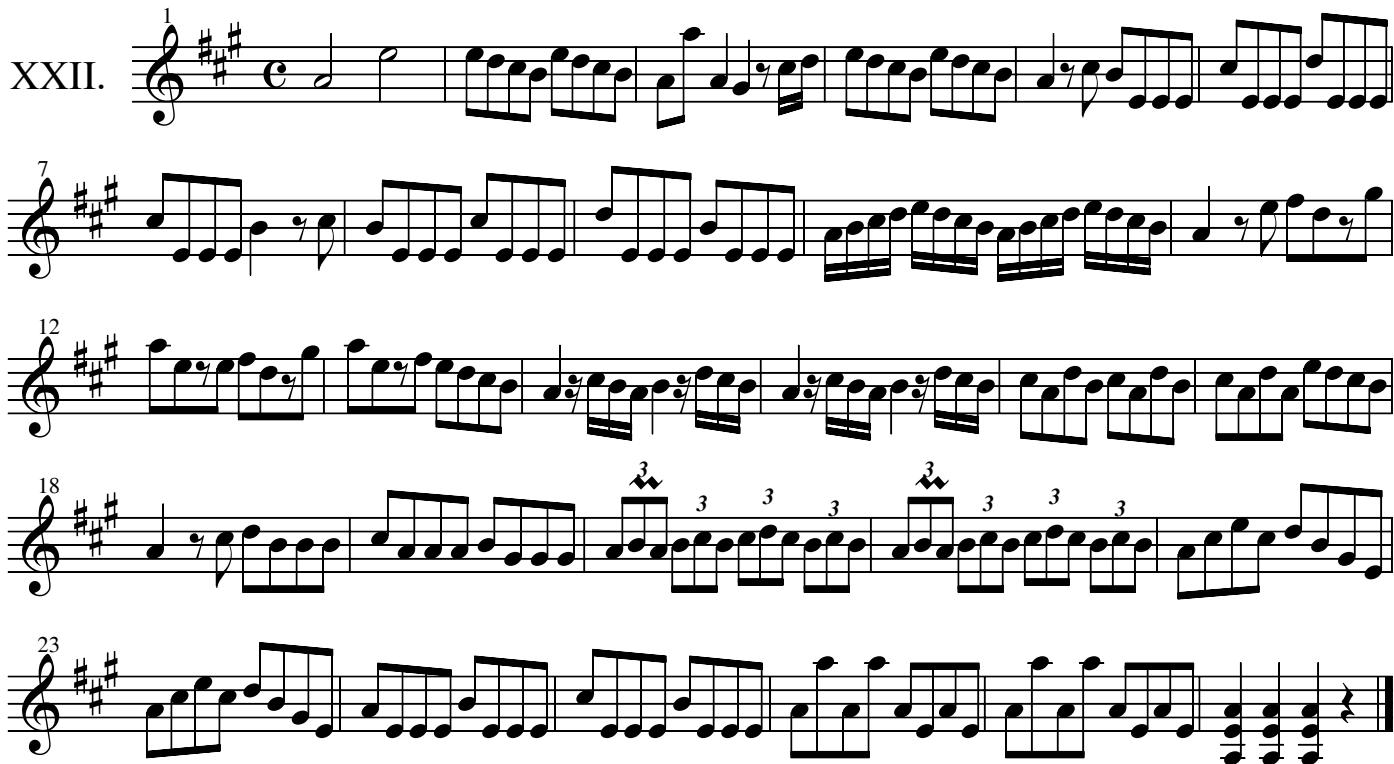
Musical score for piece XX, measures 21-35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of five staves. The first staff (measures 21-24) begins with a melody of quarter notes. The second staff (measures 25-28) continues the melody with eighth notes. The third staff (measures 29-32) features a more complex melody with sixteenth notes. The fourth staff (measures 33-35) concludes the piece with a final cadence, including a fermata over the final note.

XXI.

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff starts with a measure number of 1. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' and a wavy line) at measures 23, 28, and 33. The piece concludes with a fermata over the final note in the tenth staff.



XXII.



Musical score for XXII, measures 1-23. The piece is in G major (one sharp) and common time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including several triplet markings (indicated by a '3' and a wavy line) in measures 18 and 19. The score ends with a double bar line and a fermata.

XXIII.



Musical score for XXIII, measures 29-64. The piece is in G major (one sharp) and common time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including several triplet markings (indicated by a '3' and a wavy line) in measures 18 and 19. The score ends with a double bar line and a fermata.

XXIV.

8

15

22

29

36

43

48

54

61

68

76

XXV.

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 37 and contains measures 37, 38, 39, and 40. The second staff begins at measure 40 and contains measures 40, 41, 42, and 43. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

XXVI.

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

XXVII.

XXVIII.

XXIX.

7

13

17

21

25

29

33

38

44

48

52

XXX.

5

8

11

15

19

22

25

29

33



XXXI. 

1

4

7

10

14

17

20

23

26

29

33

36

XXXII. 











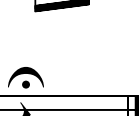















XXXIII. <sup>1</sup>

4

6

8

10

12

14

16

19

21

23

25

XXXIV.

4

6

8

10

12

14

17

19

22

V. S. Volti subito

XXXV.

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

42

6

6

XXXVI. 

Musical score for a single melodic line, measures 40-69. The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece consists of 30 measures. Measures 40-42 show a simple melodic line. Measures 43-64 feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and grace notes. Measures 65-68 are marked with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note pattern. Measure 69 ends with a fermata over a whole note chord.



XXXVII. 

Musical score for a single melodic line in G major, measures 37-72. The score consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. Measure numbers 37, 40, 43, 46, 50, 54, 57, 61, 65, 69, and 72 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 72.

Fine

“Partite di violino / per uso del sig. [D.] Giuseppe Mieville, 1795” (tutta la parte dopo “sig.” appare cancellata da altra mano) è l’intestazione del manoscritto conservato nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli [inventario 37063, collocazione Musica Strumentale 88, già 22.4.4<sup>17</sup>]. Si tratta di un insieme di 24 carte, rilegate con filo, ciascuna di 225x295 mm con 10 righe per foglio (ultima pagina vuota). Contiene 37 brani per violino, di lunghezza variabile (solo i nn. 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36 e 37 occupano 2 pagine affiancate).

Il piano dell’opera contenuta nel manoscritto qui pubblicato è il seguente (numero d’ordine, tonalità del brano, indicazione di tempo, numero di battute):

1. Re maggiore, C, batt. 18.
2. Re maggiore, C, batt. 9.
3. La maggiore, C, batt. 19.
4. Re maggiore, C, batt. 20.
5. Re maggiore, C, batt. 22.
6. Re maggiore, 3/8, batt. 63.
7. Sol maggiore, C, batt. 18.
8. Sol maggiore, C, batt. 13.
9. Si b maggiore, C, batt. 34.
10. La maggiore, 3/4, batt. 51.
11. Re maggiore, C, batt. 40.
12. Re maggiore, C, batt. 36.
13. Re maggiore, C, batt. 35.
14. Re maggiore, 2/4, batt. 55.
15. Re maggiore, C, batt. 50.
16. Re maggiore, C, batt. 37.
17. Re maggiore, 3/4, batt. 31.
18. Do maggiore, C, batt. 18.
19. Do maggiore, C, batt. 19.
20. Sol maggiore, C, batt. 19.
21. Re maggiore, 2/4, batt. 57.
22. La maggiore, C, batt. 30.
23. Re maggiore, C, batt. 38.
24. Re maggiore, 2/4, batt. 82.
25. Sol maggiore, C, batt. 41.
26. Sol maggiore, C, batt. 57.
27. Sol maggiore, 3/8, batt. 38.
28. Fa maggiore, 2/4, batt. 38
29. Do maggiore, 2/4, batt. 53.
30. Do Maggiore, 3/4, batt. 37.
31. Fa maggiore, C, batt. 37.
32. La maggiore, 2/4, batt. 58.
33. Sol maggiore, C, batt. 27. (reca l’indicazione “volti subito”)
34. Re maggiore, C, batt. 26 (reca l’indicazione “volti subito”)
35. La maggiore, C, batt. 45.
36. Do maggiore, 2/4, batt. 72.
37. Sol maggiore, 2/4, batt. 74.

Singolare è la consistenza numerica della raccolta, 37 brani, lontana da qualsiasi schema barocco (di solito 6 o 12 brani): 37 non è né multiplo né in qualche modo relazionabile ad altri interi (essendo numero primo). Il numero di brani potrebbe essere indizio di una collazione di brani non programmata e pianificata (tipica di una destinazione precipuamente funzionale), della destinazione

esclusivamente personale, privata (non soggetta necessariamente a regole “macroformali” stringenti) o di un progetto non compiuto.

L'estensione utilizzata dai brani è di quasi 3 ottave ma, in genere, la tessitura è al di sotto del do<sub>4</sub>, salvo nella XXXIV con mi<sub>4</sub>. Le figurazioni comprendono raramente biscrome e semibiscrome (un solo caso, XXVIII), e, piuttosto frequentemente, terzine e sestine. Nel complesso, le “partite” non sembrano richiedere competenze tecniche e virtuosistiche spinte.

Suscita curiosità l'assenza delle tonalità minori in contesto, peraltro, di un insieme di tonalità assai ristretto essendo costituito da appena sei elementi (do, re, fa, sol, la, sib), con larga prevalenza del Re maggiore. Tra i tempi, si nota la rarità dei tempi ternari, rispetto alla prevalenza assoluta del quattro quarti. Nella disposizione non sembrano palesarsi evidenti strutture a coppie o a terzetti. Persino le tre partite (33, 34 e 35) collegate dall'indicazione esplicita “volti subito” non costituiscono un insieme tonale organico (almeno secondo i canoni consueti che implicano il ritorno alla tonalità d'apertura) in quanto “migrano” dal sol maggiore, mediante il re maggiore, verso il la maggiore.

La struttura formale di ogni partita è basata sulla giustapposizione di un'idea melodico / ritmica piuttosto semplice, raramente sviluppata a pieno. Eccezionale, in tal senso, è la partita XXIV, la più lunga della serie che ha un numero di battute superiore al doppio della media delle altre. Essa ha una struttura tipicamente bipartita (A-B), con la seconda parte che inizia alla dominante e termina alla tonica, e con un tema presentato con varianti e sviluppi. La partita XXV, pur con minor numero di battute (ma in 4/4, quindi con più movimenti complessivi), mostra una struttura del tipo A-B-A, rispettivamente tonica - dominante - tonica. La partita XXVI, dopo l'esposizione di un primo tema, presenta un secondo tema, seguito da un ampio sviluppo, prima della ripresa del tema iniziale alla tonica per due volte, secondo una struttura ABA'A'. In generale, tutte le partite ad essa successiva sembrano maggiormente strutturate quasi a voler esercitare l'esecutore su contenuti musicalmente più consistenti.

L'uso dei bicordi e degli accordi sembra essere riservato a sottolineare gli incipit e, con ancor maggiore forza, le formule cadenzali e di chiusura dei brani e, nella partite strutturate in due sezioni anche la prima sezione (vedi XXV). Infatti, solo nella partita XXIX i bicordi costituiscono il tema vero e proprio del brano. Molto più parco è l'uso polifonico del bicordi: l'unico esempio è nella partita XXXV, con un valore di semiminima al grave sovrapposto a due crome all'acuto (batt. 4, 7, 12). Ciò nonostante, l'intenzione polifonica è evidente in alcune partite: ad esempio, la prima nota delle quartine di semicrome dà il panorama armonico dell'arpeggio (partite XXXIII, XXXIV e XXXVII).

Lo stile è quello proprio della musica di scuola napoletana della fine del Settecento, con ammiccamenti evidenti al gusto galante e, per i brani che sembrano pensati per andamenti moderati, allo stile “sentimentale” di origine pergolesiana / durantiana. Gli abbellimenti utilizzati si limitano ai mordenti (ma molti di essi sembra configurare trilli) e alle appoggiature. Le biscrome della partita XXIX hanno chiaramente una funzione di abbellimento scritto per esteso (acciaccatura). I segni di espressione sono limitatissimi: giusto qualche legatura. Nessun segno di dinamica. Totalmente assenti le indicazioni di andamento.

Nella successione del manoscritto, le partite non sembrano neppure configurare un piano didattico progressivo, dal facile al difficile. Tuttavia, sembra evidente l'intento di riunire i brani di maggior impegno compositivo (quelli più lunghi) al termine della raccolta.

Per i risultati dell'analisi condotta, restano, quindi, sostanzialmente oscure la concezione e le finalità della raccolta. A mio giudizio, credo si possa immaginare comunque una funzione didattica, non lontana da quella affidata ai solfeggi e ai partimenti nel Settecento napoletano. Il termine solfeggio indicava brani con finalità assai più complete ed estese di quelle in cui è relegato il genere, oggi giorno destinato al mero addestramento alla lettura musicale e, al più, a progredire nella tecnica di intonazione musicale. Più in generale (e la qualità dei brani prodotti con grande impegno sin dai compositori dell'età di Durante lo documenta) i solfeggi essi erano efficacissimi strumenti di formazione del gusto e delle capacità interpretative degli allievi dei Conservatori. Le partite qui esaminate sembrano ispirate proprio a questo ruolo educativo: esercitare l'esecutore a scegliere andamento, fraseggio, dinamica, abbellimenti.

Il termine "partite" (cfr. DEUMM, *Il lessico*, vol. III, alla voce "partita") fu usato, già negli ultimi decenni del XVI sec. (C. GESUALDO, *Partite strumentali*, 1590 ca., perdute) con il significato di "diviso in parti" e come sinonimo di variazione (P. LUTII, *Opera bellissima nella quale si contengono molte oartite e passeggi di Gagliarda*, Perugia, 1589). Dai primi del XVII sec., il sostantivo fu associato da una forma compositiva strutturata come successione di variazioni su un tema condotto su un basso ostinato sia per strumento a tastiera (celebri le quelle di Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, 1615) sia per uno o due strumenti melodici (si vedano le composizioni di Rossi, Buonamente, Trabaci, Pasquini). In area germanica, oltre ad essere usato per le variazioni su corale, diventò, a partire dalla metà del sec. XVII, sinonimo di suite con una connotazione nazionale, come testimoniato dalle celebri opere di Telemann (come "partia" per 2 liuti, per cembalo solo, per violino e cembalo, etc.; cfr. Georg Philipp Telemann, Catalogue TVW, [www.uquebec.ca/musque/catal/telemann/telgp55.html](http://www.uquebec.ca/musque/catal/telemann/telgp55.html)) e di Bach (per quelle per violino solo, A. BASSO, *Frau Musika, La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I, EDT Musica, Torino, 1984, pp. 610 e 613).

D'altra parte il termine "partite" potrebbe anche riferirsi a "partimento". Col nome partimento si indicava la guida melodica per l'improvvisazione di brani al cembalo, in pratica contenevano qualcosa di simile agli odierni esercizi di armonia e contrappunto su un basso dato con in aggiunta tutte le informazioni necessarie per la realizzazione completa di un brano di musica, anche per gli aspetti esecutivi. I partimenti furono composti per l'addestramento musicale degli studenti nei Conservatori di Napoli durante il secolo XVIII. I compositori di scuola napoletana raccomandavano differenti passi di realizzazione del basso, dal più semplici (con le sole consonanze) a quelli più sofisticati. Purtroppo, per il basso continuo, si conservano solo esempi del tipo più semplice.

L'autore è allo stato impossibile da identificare, pur restando, a mio vedere, nell'ambito strettamente napoletano. Anche del possessore nulla è noto (senza esito le consultazioni tra gli altri in G. MASUTTO: *I Maestri di musica italiani del sec. XIX*, Venezia, 1894). E' stato rintracciato (cfr. internet culturale) un altro manoscritto posseduto da un Mieville: Luigi Borghi (1745ca - 1806ca), *Sei Duetti -per- Violini / Del Sig.r Luigi Borghi [manoscritto con la sola parte del violino]*. Anche in questo manoscritto, conservato a Napoli nel Conservatorio, l'indicazione "Mieville P.ne" è cassata. Ma l'identificazione del possessore col nostro è proposta con formula dubitativa essendo indicato "Mieville P[adro].ne". Probabilmente, era un violinista (dilettante o professionista?) attivo a Napoli tra fine Settecento e primi dell'Ottocento. Il cognome è documentato in Napoli e a Milano. Un Avv. Giuseppe Miéville è citato in diverse sentenze del 1838 e del 1839 (pubblicate in *Giurisprudenza civile: ossia Raccolta con ordine cronologico delle decisioni emesse dalla Corte Suprema di Giustizia di Napoli ...*, Volume 4 parte III, Napoli, 1867, pp. 62, 251, 352, 446, 472). A Milano (cfr. *Gazzetta Musicale di Milano*, 1866 - 1902, vol. 1 in RIPML *Retrspective Indec to Music Periodicals*, a cura di M. CONATI, 2008, p. 232.) risulta un Alessandro Mieville "capomusica" nel 1872. Ma il cognome, proprio anche di una famiglia nobile svizzera (Dizionario

storico della Svizzera, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I23897.php>), risulta piuttosto diffuso anche in Francia.

La letteratura per violino solo accompagnato dal basso continuo, introdotta da Gian Paolo Cima (G. CIMA, *Concerti ecclesiastici*, Milano, 1610), si sviluppò in Italia grazie alle composizioni di Biagio Marini (B. MARINI, *Romanesca per violino solo e basso se piace, da Arie, Madrigali e Correnti*, Modena, 1620), Girolamo Frescobaldi (G. FRESCOBALDI, *Il primo libro delle Canzoni a una, due, tre e quattro voci...*, Roma, 1623, con alcuni brani specificamente per violino e continuo), Giovanni Battista Fontana (G. B. FONTANA, *Sonate a 1. 2. 3 per il violino o Cornetto, ...*, Venezia, 1641, postume), Marco Uccellini (M. UCCELLINI, *Sonate, correnti, arie...*, Venezia, 1639) ed altri (per una ampia e ragionata rassegna cfr. F. TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, vol. I, Bramante ed., Milano, 1972, pp. 366 – 439). Ma fu in area tedesca che, a partire dall'opera di Schmetzler (J. SCHMETZLER, *Sonatae unarum fidium seu a violino solo*, Nürnberg, 1664 [violino e b.c.]) e poi quella di Walther (J. J. WALTHER, *Hortulus chelicus*, Mainz, 1688) con quella di trovò fertile linfa costituendo un corposo filone compositivo ricco di sperimentatismi che prevedono la scordatura (cioè l'intonazione delle corde diversa da quella usuale per quinte a partire dal Sol grave), la esecuzione “senza basso” e l'uso abbondante di doppi e tripli suoni.

A Napoli la letteratura per violino trova i suoi primi epigoni a cavallo tra Seicento e primi venti anni del Settecento in Pietro Marchitelli (cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, edizione on-line, [www.treccani.it/enciclopedia/](http://www.treccani.it/enciclopedia/), alla voce), in Giovanni Antonio Piana (cfr. R. ZANETTI, *La musica italiana del Settecento*, vol. II, Bramante Ed., Busto Arsizio, 1978, p. 1001) e, per i decenni successivi, nel nipote di Marchitelli, Michele Mascitti (attivo principalmente a Paris, cfr. ZANETTI, *cit.*, p. 1001, cui si rimanda alle pagine pp. 974 e ss., pp. 994 e ss., e pp. 1181 e ss. per una ricostruzione completa dell'evoluzione della letteratura della sonata a due e della sonata per violino e basso). Le XII sonate di Nicola Porpora (Wien, 1754) e quelle di Barbella (E. BARBELLA, *Six solos for a violin and Bass or two Violins*, London, 1765 ca) sono le ultime raccolte di un qualche interesse pubblicate da compositori di formazione ed attività napoletana.

In Italia la letteratura “senza basso” aveva trovato già cultori tra i celebri virtuosi della scuola bolognese della fine del Seicento, primo tra tutti Giuseppe Colombi, (cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, edizione on-line, [www.treccani.it/enciclopedia/](http://www.treccani.it/enciclopedia/), alla voce) che già intorno al 1680 compose *Scordature* (cfr. *Scordature e composizioni varie a violino solo senza basso: manoscritti vari I-MOe*, a cura di V. ROSAPANE, Albese con Cassano, 2007; per la ricostruzione dell'ambiente bolognese, cfr. G. R. BARNETT, *Bolognese instrumental music 1660 – 1710*, London, 2008).

Le straordinarie innovazioni tecniche introdotte da Corelli e Vivaldi nella letteratura di scuola italiana per violino, sia nel repertorio orchestrale sia in quello da camera, non ebbero immediata risonanza nella nascita di un repertorio *senza basso*, se si esclude la *Sonata a violino solo senza basso* di Geminiani (rimastra manoscritta, probabilmente composta verso il 1730, cfr. ZANETTI, *cit.*, p. 1004), la prima vera manifestazione artistica del genere in Italia dopo le esperienze sperimentali di Colombi. I cosiddetti *24 Capricci* di Locatelli (pubblicati come cadenze opzionali *ad libitum* in P.A. LOCATELLI, *L'arte del violino. XII Concerti cioè Violino solo con XXIV Capricci ad libitum, che si potrà finire al segno #... op. 3*, Amsterdam, 1733), nonostante le dichiarazioni dell'autore, hanno un senso compiuto solo all'interno dei movimenti di concerto per i quali erano stati concepiti. Quindi, nonostante gli sviluppi tecnici e di scrittura specifica per lo strumento proposti da Veracini, bisognò attendere le virtuosistiche e funamboliche composizioni di Giuseppe Tartini (la cui “*L'Arte dell'arco o siano cinquanta variazioni per violino, e sempre collo stesso basso composte dal sig.r Giuseppe Tartini sopra alla più bella gavotta del Corelli opera 5*, vide la luce per i tipi di Marescalchi in Napoli dopo il 1785) per ascoltare composizioni di qualche interesse in cui il violino *senza basso* (cfr. P. BRAINARD, *Tartini and the Sonata for Unaccompanied Violin*, «Journal of

America Musicological Society», vol. 14, n. 3, Autumn 1961), capace di anticipare i lavori di Paganini.

Invece, in area tedesca, il genere *senza basso* fu coltivato a livelli artistici straordinari come testimoniato sin dai lavori di Baltzar (due preludi ed una allemanda composti al più entro il 1663 furono pubblicati in J. PLAYFORD, *The Division Violin*, London, 1685), di Biber (Passacaglia in sol minore per violino senza basso, in *Rosenkranz Sonatas*, 1670) e di Westhoff (*Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigueen Violino Solo sonder Basso Continuo*, 1682, perduta, cfr. P. P. VARNAI, *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff*, «Die Musikforschung», 24, 1971, pp. 282-286; una selezione fu pubblicata nel 1683 a Dreseden nel *Mercure galant*). Il che spiega l'interesse di Bach (le *Sonate e Partite*, cit., 1717-1720 ca.), di Pisendel (*Giga senza basso*, 1728/1729 ca.) e, ancora dopo, di Telemann (*XII Fantasie per il violino senza basso*, Hamburg, 1735).

La didattica per violino altrove in Europa era già da tempo sviluppata (per l'elenco completo si veda: DEUMM, cit. alla voce "violino"; per una rassegna ragionata si vedano: L. AVERSANO, *Struttura e principi della didattica del violino nel Settecento italiano in Analecta Musicologica*, Band 32, *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts - Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von E. CARERI und M. ENGELHARDT, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, pp. 267-288; E. PORTA, *Il violino nella storia*, Torino, 2000). In Italia, dopo il celebre trattato sul violino di Tartini, (G. TARTINI, *Regole per arrivare a saper bene sonare il Violino*, che è la versione originale italiana manoscritta del *Traité des agremens de la musique*, Paris, 1771), si erano diffusi i primi manuali di stampo pratico (F. GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino*, Roma, 1791 e 1796, 2 vv.; B. CAMPAGNOLI, *Nouvelle methode de la mecanique progressive du jeu de violon*, Leipzig, 1791, trad. it. Milano, 1797).

I brani didattici per l'esercizio dell'allievo rimasero all'interno dei trattati e dei manuali per violino fino alla fine del XVIII secolo. Tra le prime opere autonome a stampa di chiaro intento didattico (quelle che oggi sono indicate come "tecnica") sono quelle pubblicate in quegli anni in Germania e in Francia (J. A. HILLER, *Anweisung zum violinspielen*, Leipzig, 1792; M. WOLDERMAR, *Grande methode de violon*, Paris, 1800 ca; P. BAILLOT, P. RODE, R. KREUZER, *Methode de violon*, Paris, 1803; J. B. CARTIER, *L'art du violon*, ivi, 1803; J. BENDA, *Etudes de violon ou caprices*, Leipzig, s.a., ma composti prima del 1804; C. DANCLA, *Methode de violon elemetaire er progressive, op. 52*, Paris, s.a., trad. it. Milano, s.a.; R. KREUTZER, *40 Etudes ou caprices puor le violon sule*, Paris, 1807, ca.; H. LEONARD, *Premiers principes du violon, op. 47*, Paris, s.a.).

Quella qui trascritta sembra la più antica testimonianza manoscritta di composizione didattica italiana "senza basso" a sé stante, cioè non inserita in un contesto trattatistico o manualistico.

E, probabilmente, essa intendeva rispondere, con prontezza, alle stesse esigenze che, in quella temperie culturale, in altri luoghi e negli stessi tempi, erano soddisfatte con opere a stampa (per un censimento di massima sulle opere manoscritte e a stampa superstiti il catalogo on-line del Servizio Bibliotecario Nazionale, cfr. *Internet Culturale*, [www.internetculturale.it/](http://www.internetculturale.it/), con la chiave di ricerca "esercizi violino").

Correzioni e note:

La numerazione romana all'inizio di ciascuna partita è stata aggiunta per ragioni di praticità e non compare nel manoscritto.

N° 1, batt. 6, 1° mov.: nel ms la prima cromia è notata si.

N° 2, batt. 8-9: nel ms è di 8/4, senza indicazione di cambio di tempo, contenendo anche la minima conclusiva del brano.

N° 3: manca la doppia stanghetta conclusiva del brano.

N° 8, batt 6, 3° mov.: nel ms la semiminima è notata la, invece di sol.

N° 10, batt 11, 3° mov: nel ms l'ultima croma è notata la, invece di si.

N° 24, batt. 42: le semicrome sono indicate come abbreviazione.

N° 24, batt. 43, 3° e 4° mov: le semicrome sono indicate come abbreviazione.

N° 25, batt. 5: è di 2/4.

N° 25, batt. 5: è di 2/4.

N° 25, batt. 16, 1° mov.: è erroneamente segnato un punto alla croma.

N° 25, batt. 29: è di 6/4.

N° 25, batt. 29, 6° mov.: il sol è bequadro e il fa è ripristinato #.

N° 25, batt. 35, 1° mov.: manca il bequadro al fa.

N° 26, batt. 2, 3° mov: la seconda croma è più probabilmente un sol, invece del la del ms.

N° 26, batt. 4, 1° mov: probabilmente, nel ms, la nota grave la dell'accordo è inappropriata (un sol).

N° 27, batt. 10, 3° mov: probabilmente, nel ms, manca il # al do.

N° 28, batt. 13: nel ms è di 1/4. La notazione è metricamente inappropriata: la semicroma col punto richiede due semibiscrome e non due biscrome come indicato nel ms.

N° 28, batt. 14: nel ms è di 1/4.

N° 29, batt. 20-21: nel ms formano una sola battuta di 4/4.

N° 29, batt. 21-22: nel ms formano una sola battuta di 4/4.

N° 31, batt. 4, 4° mov.: nel ms manca in dovuto bequadro.

N° 32, batt. 11, 3° mov: nel ms manca il diesis al do.

N° 33, batt. 13, 1° mov: nel ms, manca il diesis al do.

N° 34, batt. 13, 1° mov: il re acuto appoggiatura non reca il necessario diesis.

N° 34, batt. 21, 1° mov: il re acuto appoggiatura non reca il necessario diesis.

N° 35, batt. 12, 3° mov.: il re, ultima semicroma della sestina, non reca il necessario diesis.

N° 36, batt. 39 e 40, 2° mov.: il fa, in entrambi i casi, non reca il necessario diesis.



Questa pubblicazione si propone di contribuire alla conoscenza della produzione strumentale italiana, ed in particolare di scuola napoletana, per violino senza basso con brani, quasi sicuramente di intento didattico ma nello spirito (tutto napoletano, come dimostrano i numerosi solfeggi vocali del Settecento) di indirizzare l'allievo sia verso i progressi tecnici e virtuosistici sia verso quelli interpretativi ed espressivi. Il manoscritto delle "Partite di violino / per uso del sig. [D.] Giuseppe Mieville, 1795" è conservato nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

Quaderni già pubblicati della stessa collana:

1. **Vespro breve a 4 con violini** di Francesco Durante, 1998, 2001.
2. **Cantate ed arie del Seicento a Napoli**, (musiche di Carlo del Violino, Tricarico, Pietro Andrea Ziani), 1999, 2001.
3. **I Responsori de' Tre Notturmi dell'Ufficio de' Defonti** di Giovanni Salvatore, 2000, 2001.
4. **Cantate ed arie in "lengua napoletana"**, (musiche di Nicola Sabino, Giulio Cesare Rubino, Tommaso Traetta, Domenico Cimarosa), 2000, 2001.
5. **Messa a 3 voci** di Giacomo Insanguine, 2000, 2001.
6. **Messa in Pastorale di Gaetano Latilla**, 2000, 2001.
7. **Esempi di musiche sacre di Francesco Provenzale**, 2000, 2001.
8. **Arie con stromenti da "Ottavia restituita al trono" e da "Il Giustino" di Domenico Scarlatti**, 2002.
9. **Lezioni per la Settimana Santa di Leonardo Leo (I): Mercoledì**, 2003.
10. **Arie buffe in napoletano di Domenico Cimarosa**, 2003.
11. **Laudi a quattro voci dei musica napoletani** (musiche di S. Dentice, de Macque, Trabaci), 2004.
12. **Te Deum a 4 voci con stromenti del sig. Nicola Porpora**, 2005.
13. **Due mottetti a due voci di Francesco Provenzale**, 2006.
14. **Litanie a 4 voci con violini e basso di Domenico Cimarosa**, 2007.
15. **Tre duettini sacri a due voci di Niccolò Jommelli**, 2008.
16. **Credo a 4 voci con violini e basso di Domenico Cimarosa**, 2009.
17. **Partite di violino [anno] 1795**, 2010.

Questo volume è a cura di Pietro Di Lorenzo (trascrizione, note critiche, revisione, impaginazione).

Stampato in proprio dall'Associazione Culturale "Francesco Durante" di Caserta nel mese di luglio del 2010.

**Associazione Culturale "Francesco Durante" di Caserta**

*Ente non commerciale (D.L. 460/97 e L. 383/2000)*

**Via Giuseppe Maria Bosco, n° 210 - 81100 Caserta**

tel. 347/1923889 – e-mail: [assodur@yahoo.it](mailto:assodur@yahoo.it)

web-page: [www.assodur.altervitsta.org](http://www.assodur.altervitsta.org)



Distribuzione gratuita