

M E T O D O

PER IL

Violoncello

DI

J. J. F. DOTZAUER

MILANO

per Violoncello

di

J. S. B. DOBLAUER

Professore alla Corte di Praga

ADOTTATO

Dall' I. R. Conservatorio di Musica in Milano

dagli Editori Dedicato

A SUA ECCELLENZA

Il Signor Conte

Giuseppe Sormani Andreani

*I. R. Consigliere Intimo, Ciambellano di S. M. I. R. A.
e Direttore dell' I. R. Conservatorio suddetto.*

Edizione francese e italiana

Eseguita sotto la particolare direzione

del Signor

VINCENZO MERIGHI

*Professore nell' I. R. Conservatorio,
e Primo Violoncello all' I. R. Teatro alla Scala.*

N. 236.

Fr 46.

Deposito all' I. R. Biblioteca

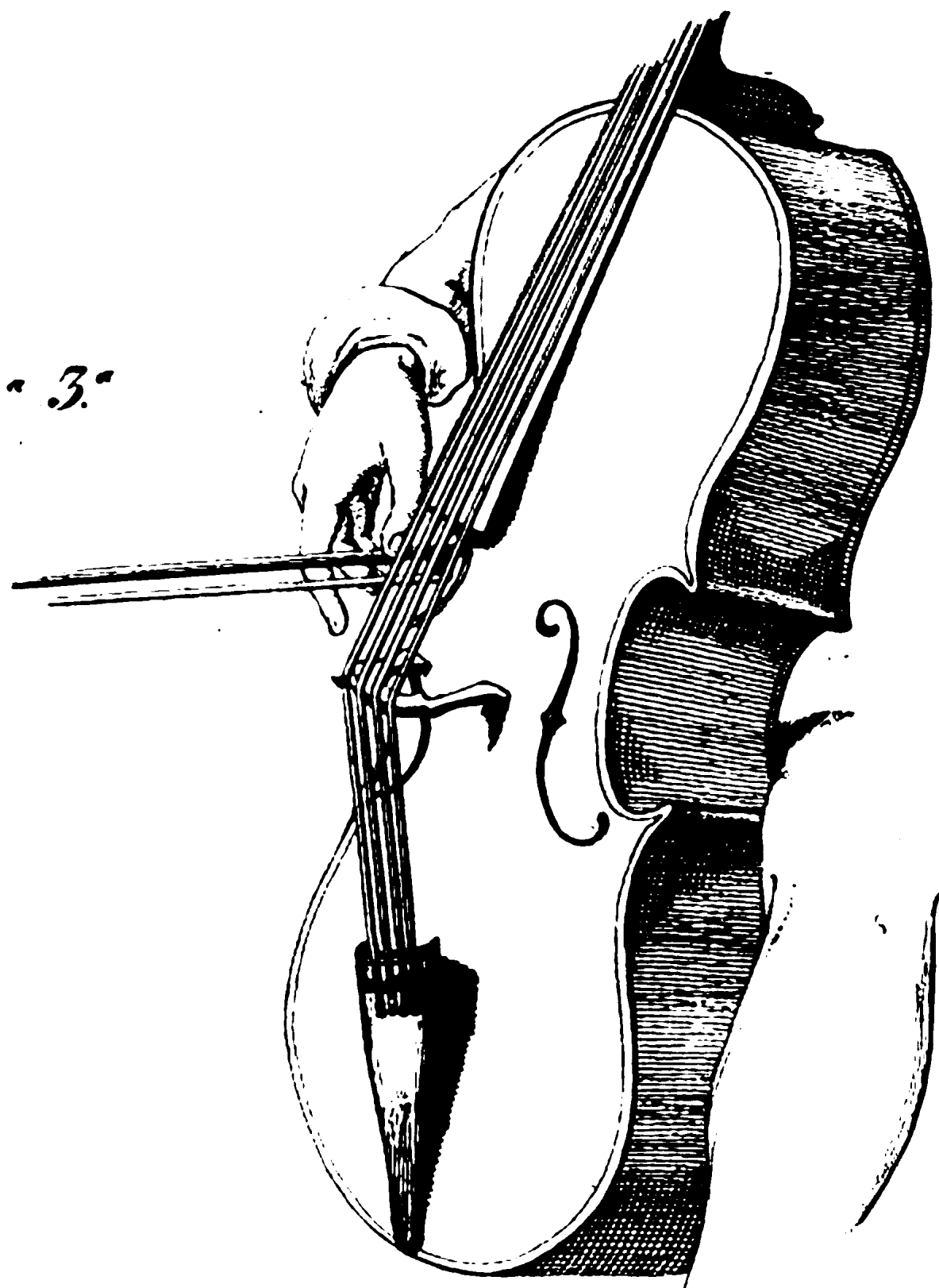
Milano presso GIO. CANTU e C.° contrada di S. Margherita all'angolo dei Due muri 1012.

Fig.^a 1.^a



Fig.^a 2.^a

Fig. 3.



*All' Assemblea generale
dei Professori addetti all' I. R. Conservatorio di Musica
in Milano.*

La fama di cui gode il Metodo per Violoncello del signor DOTZAUER Professore alla Corte di Dresda, fu ai sottoscritti impulso a riprodurlo per le loro stampe, confidando di fare con ciò opera non solo grata ma sì anche utilissima al Pubblico.

Ma affine che il merito non comune di questo Metodo sorga sopra una base di autorità ad ogni dubbio inaccessibile, hanno i sottoscritti avvisato necessario che al giudizio del Pubblico quella pure si congiunga di questa illustre Assemblea. Ad Essa quindi si rivolgono pregando che, assunta l'opera in esame, ne voglia emettere quel giudizio che sarà della verità, ed ove pur fosse di ragione voglia altresì onorarla della sua adozione.

Milano, 15 Giugno 1838.

Gli Editori
GIO. CANTI E C.

*L' Assemblea generale
dei Professori addetti all' I. R. Conservatorio di Musica
in Milano*

Agli Editori Gio. Canti e C.

I Professori componenti l'Assemblea generale di questo I. R. Conservatorio di Musica assunto in accurato esame il Metodo per Violoncello del signor DOTZAUER che è mente vostra il pubblicare, lo ritrovarono basato sopra dettami certi, evidenti ed invariabili, sia che considerarlo si voglia dal lato della condotta dell'arco, di tutta l'arte l'oggetto del maggiore momento, sia da quello della esecuzione, e lo giudicarono quindi di un tale merito che non esitarono punto di unanimamente adottarlo.

Milano, 16 Agosto 1838.

Sottoscritti

<i>I signori</i>	<i>Merighi Vincenzo</i>	<i>Prof.^e di Violoncello.</i>
	<i>Ferrara Bernardo</i>	<i>" Violino.</i>
	<i>Buccinelli Giacomo</i>	<i>" Idem.</i>
	<i>Rossi Luigi</i>	<i>" Contrabasso.</i>
	<i>Rabboni Giuseppe</i>	<i>" Flauto.</i>
	<i>Iwon Carlo</i>	<i>" Oboè.</i>
	<i>Carulli Benedetto</i>	<i>" Clarinetto.</i>
	<i>Belloli Agostino</i>	<i>" Corno.</i>
	<i>Cantù Antonio</i>	<i>" Fagotto.</i>

<i>I signori</i>	<i>Angeleri Antonio</i>	<i>Prof.^e di Piano-forte.</i>
	<i>Mauri Luigi</i>	<i>" Bel Canto.</i>
	<i>Bruschetti Antonio</i>	<i>" Idem.</i>
	<i>Nava Gaetano</i>	<i>" Solfeggio.</i>
	<i>Lovati Giovanni</i>	<i>" Idem.</i>
	<i>Rolla Filippo</i>	<i>" Accompagnamento.</i>
	<i>Ray Pietro</i>	<i>" Bel Canto, f. f. di Vice-Censore.</i>

NICOLA VACCAJ CENSORE.

C. GIUS. SORMANI ANDREANI
DIRETTORE.

PREFAZIONE

Grande è la fama di che meritamente si gode il Metodo di Violoncello del celebre DOTZAUER sia dal lato di quel sapiente magistero con cui svolgonsi i principii dell'arte e si conettono ad un ordine di utilità pratica; sia dal lato di quella logica gradazione con cui i principii stessi si concatenano e simultaneamente guidano l'attitudine degli apprendenti dalle più lievi alle sempre più ardue difficoltà sì che, quasi non s'avvegendo, viensi ad un compiuto conseguimento dell'arte. E noi pubblicandolo avvisammo di fare cosa gradita non pure, ma si anche giovevolissima, anzi necessaria alla Musica Italiana; e tanto più opportuna la riputammo in quanto l'Italia è tuttavia di siffati lavori sproveduta.

E qui cadrebbe forse in acconcio il divisare quali motivi ne abbiano condotti a scegliere fra i tanti Metodi di Violoncello, che pur hannosi in Europa, quello del DOTZAUER, ma, a volerli tutti discorrere, noi verremmo a più parole che non ne consente la natura di questa prefazione; quindi, senza andar per ogni cosa, solo diremo, che volgendo uno sguardo ai Metodi di simil genere che sono sino ad ora apparsi, è agevole lo scorgere siccome quanti essi sono, tutti vertono o unicamente alle meccaniche malagevolezze da vincere, o solo a spiccare dall'istrumento una perfetta armonia di suono; ad ottenere insomma o solo il bello dell'arte o solo quello dell'espressione. Questo dissociamento di intendimenti in tutti i metodi è difetto capitale, e tanto più sentito in quanto esso ti dà ora una perizia artistica ma automatica e straniera ad ogni prestigio di bel sentire, ora una squisitezza di sentimento ma destituita di ogni prestigio dell'arte — Nessuno pertanto, a nostro avviso, ha meglio riuscito del DOTZAUER a congiungere in uno il duplice scopo dell'arte musicale, il bello dell'arte e quello del sentimento; e niente meglio del suo Metodo apre una via per giungere ad una perfetta fusione del difficile col bello. A tutto ciò si aggiunga l'uso che in questo Metodo vien fatto delle tre chiavi (Violino, Tenore e Basso); uso in modo specialissimo praticato nell'Italia e nella Germania e ad ogni altro Metodo affatto straniero.

Nulla si è lasciato da noi di intentato perchè la traduzione che di questo Metodo offriamo al Pubblico accoppiasse al merito della fedeltà quello di una perspicuità veramente popolare; e, perchè l'edizione rispondesse in parte al momento stesso dell'opera, noi abbiamo desiderato ed acquistammo che l'egregio Signor MERIGHI Primo Violoncello degli II. RR. Teatri e Professore nel Conservatorio di questa Città, ne fosse, siccome ne fu il promotore, così anche il direttore speciale.

Alla traduzione italiana abbiamo voluto congiungere la francese perchè vie maggiormente universale avessè a riuscire l'uso della nostra edizione.

Tutto questo da noi si è fatto; e noi candidamente lo abbiamo voluto al Pubblico esprimere perchè di tutte le nostre fatiche gli piaccia almeno di accogliere, ove altro ne fallisca, il buon volere.

GLI EDITORI.

PREFACE

La réputation dont jouit à si juste titre la Méthode de Violoncelle du célèbre DOTZAUER, est grande et universelle; elle se l'est acquise, soit par la sage habileté avec laquelle les principes de l'art sont exposés, et liés suivant une ordre d'utilité pratique, soit par la gradation logique à l'aide de laquelle ces mêmes principes s'enchaînent et guident graduellement les Ecoliers depuis les difficultés les plus légères jusqu'aux plus épineuses, de sorte qu'on parvient, presque sans s'en apercevoir, à l'apogée de l'art. En publiant cette méthode nous avons cru faire une chose non seulement agréable, mais encore utile et même nécessaire à la Musique Italienne; nous avons jugé cette publication d'autant plus opportune que l'Italie est encore dépourvue de semblables ouvrages.

Il serait peut-être nécessaire de développer ici les motifs qui nous ont porté à donner la préférence à la Méthode de DOTZAUER, puisqu'il y en a tant d'autres en Europe; mais ces explications nous pousseraient au delà des bornes d'une préface, et sans nous étendre davantage, nous dirons seulement qu'en jetant un coup d'œil sur toutes les Méthodes de Violoncelle publiées jusqu'à ce jour, il est facile de remarquer que toutes tendent à une spécialité, c'est-à-dire, l'une à applanir les difficultés matérielles, l'autre à tirer de l'instrument une parfaite harmonie de sons, ou à obtenir seulement le beau de l'art, ou le beau de l'expression. Cette séparation de but et d'intention est un défaut capital d'autant plus grave, que tantôt elle produit une habileté artistique; mais purement mécanique et tout-à-fait étrangère aux prestiges du *Vrai Beau*, tantôt un goût exquis dans le sentiment, mais totalement dépourvu d'habileté artistique.

Personne, selon nous, n'a réussi mieux que DOTZAUER, à fondre en un seul ce double but de l'art musical, le beau de l'art et le beau du sentiment; rien aussi mieux que sa méthode n'ouvre la voie pour parvenir à une parfaite fusion du difficile et du beau. Joignez à cela un autre motif, l'usage qu'on fait dans cette méthode des trois clés (Violon, Ténor et Basse), usage généralement adopté en Italie et en Allemagne, et qui cependant n'est suivi dans aucune autre méthode.

Nous n'avons rien négligé pour que la traduction de cette Méthode réunit toutes les qualités qui peuvent la rendre populaire, et pour que l'édition répondît en partie à son but important, nous avons désiré et obtenu que M. MERIGHI, premier violoncelle des II. RR. Théâtres et professeur au Conservatoire de cette ville, en fût le guide et le Directeur spécial.

Pour rendre plus général l'usage de notre édition, nous avons pensé d'unir à la traduction italienne, la traduction française.

Voilà ce que nous avons fait, et nous avons voulu en informer ingénument le Public, afin qu'à défaut d'autre mérite, il daigne au moins nous tenir compte de notre bonne volonté.

LES EDITEURS.

INTRODUZIONE.

Si suppone che i principianti, che vogliono servirsi con frutto del presente Trattato, siano forniti delle cognizioni preliminari più necessarie, come sono il Tempo, le Chiavi, le Note, ec. Essendovi molte opere che offrono il mezzo d'istruirsi di siffatte materie, torna superfluo di qui parlarne⁽¹⁾. Ad ogni modo però questo Metodo di Violoncello non toglie la necessità della direzione di un buon Maestro: essendo rarissimo che quelli che si dedicano a sì difficile istromento, sebben forniti di buone nozioni musicali, abbiano a poter raggiugnere da soli un certo grado di perfezione. L'autore nulla più vivamente desidera che riuscire ad esprimere in quest'opera i suoi principj in maniera chiara e convincente, e di ottenere quello scopo di utilità che si è proposto.

La grande estensione del Violoncello lo rende capace di una grandissima varietà di carattere. — Le frasi energiche, che i compositori prescrivono alle corde basse, non mancano mai di effetto, quando siano eseguite con franchezza e vigore. — I suoni del Cantino e della Seconda sono pieni e dolci, ed hanno un carattere piacevole all'orecchio. È sotto quest'aspetto, che, corrispondendo essi alla voce di Tenore, l'artista, dotato di sentimento, è capace coi medesimi di parlar al cuore. — I suoni di Soprano, prodotti col mezzo del pollice, sembrano destinati all'espressione della gioialità e d'un umore allegro. Gli arpeggi, le doppie corde, ed i suoni d'ottavino, od *armonici*, offrono inoltre una grande quantità di pregevoli gradazioni ai suonatori di Violoncello, allorchando si applicano agli *assoli*. Le composizioni di *Beethoven*, *Cherubini*, ec.,⁽²⁾ dimostrano l'utilità del Violoncello per l'orchestra. A quanto poco servirebbero i suoni soffocati e sordi dei Contrabassi nei movimenti accelerati, se i violoncelli non rischiarassero la loro massa! A tal effetto sarebbe a desiderarsi che ciascun contrabasso fosse assecondato nell'orchestra da due violoncelli.

Nei Trio, nei Quartetti e negli altri pezzi di simil genere il Violoncello trovasi pure essenzialissimo. Spetta all'artista di rinforzare l'insieme, se si presenti l'occasione, come pure di far risaltare con un accompagnamento delicato e giusto le altre parti. Se lo stesso è capace di comporre, o se per lo meno conosce i principj dell'armonia, otterrà siffatto intento con bellissimo effetto e con maggior perfezione.

I vantaggi che il Violoncello somministra tanto all'Orchestra, come agli *assoli*, sono evidenti; e non tarderanno ad essere viemaggiormente riconosciuti, essendo oggimai un'epoca in cui tale istromento viene con particolar predilezione coltivato.

(1) Presso gli Editori del presente Metodo si trovano vendibili diversi Opuscoli di Principj elementari di Musica compresi quello del celebre *Asioli*.

(2) Fra i moderni: *Rossini*, *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante*, *Vaccaj* ec. ec.

INTRODUCTION.

On suppose que les commençans, qui veulent se servir avec fruit du présent *Traité*, soient fournis des connaissances préliminaires les plus nécessaires, comme celles de la Mesure, des Clefs, des Notes etc. Tant d'autres ouvrages offrent l'occasion de s'instruire dans ces matières, qu'il a paru superflu d'y revenir⁽¹⁾. Du reste cette *Méthode* de Violoncelle ne tend nullement à rendre dispensable un bon maître; car il est très-rare, que ceux qui se vouent à cet instrument si difficile, atteignent, même avec de bonnes notions de musique, un certain degré de perfection. L'auteur désire vivement de réussir à énoncer dans son ouvrage ses principes d'une manière claire et convaincante, et d'atteindre le but d'utilité générale qu'il s'est proposé.

La grande étendue du Violoncelle le rend capable d'une très-grande variété de caractère. Des phrases mâles que le compositeur prescrit aux cordes basses, ne manquent jamais leur effet, quand elles sont exécutées avec aplomb et vigueur.

Les sons de la chanterelle et de la seconde sont moelleux et ont un caractère flatteur à l'oreille. C'est dans cette sphère, qui répond à la voix de Ténor, que l'artiste, doué de sentiment, est capable de parler aux cœurs. Les sons de soprano produits par le moyen du pouce, semblent destinés à l'expression de la gaîté et d'une humeur folâtre.

Les arpèges, les doubles cordes, les sons de Flageolet et de ponticelle offrent en outre une grande quantité de nuances appréciables par les joueurs de Violoncelle, lorsqu'ils s'appliquent au solo. Les compositions de *Beethoven*, *Cherubini* etc. démontrent l'utilité du Violoncelle pour l'orchestre. De combien peu serviraient les sons étouffés et sourds des contrebasses dans les mouvemens précipités, si les Violoncelles n'éclaircissaient pas leur marche! Il serait désirable pour cet effet que chaque contrebasse fût secondée à l'orchestre par deux Violoncelles.

Ce n'est pas moins dans le Trio, le Quatuor et autres morceaux de ce genre, que le Violoncelle joue un rôle très-essentiel. C'est à l'artiste à renforcer l'ensemble si l'occasion s'en présente, ainsi qu'à faire valoir par un accompagnement délicat et juste, les autres parties. S'il est lui-même capable de composer, ou si du moins les principes de l'harmonie lui sont connus, ils s'acquittera de sa tâche avec une perfection bien supérieure.

Les avantages que le Violoncelle réunit tant à l'orchestre qu'au solo sont évidens, et ils ne tarderont pas à être reconnus de plus en plus, puisque c'est à l'époque présente que l'on cultive cet instrument avec un soin particulier.

(1) On trouve chez les éditeurs de cette *Méthode* plusieurs ouvrages élémentaires sur les principes de la Musique, et entr'autres celui du célèbre *Asioli*.

PRIMA SEZIONE.

DELL' USO DELLE DIVERSE CHIAVI.

I più abili professori di Violoncello non sono d'accordo sull'uso delle diverse chiavi. Alcuni non ammettono, oltre la chiave di Basso, che quella di Violino, scrivendo i passi un'ottava più alta di quella che l'indicherebbe il suono nella propria natura. Altri, oltre le chiavi di Basso e di Violino, si servono anche di quella di Tenore; e siccome questa chiave ritrovasi assai di frequente tanto nella musica antica quanto nella moderna, così si rende indispensabile il conoscerla. Se ne fa uso nell'estensione della voce del Tenore, servendosi, pei passi più acuti, di quella del Violino; di modo che la nota



Mi corrisponde al  *Mi* risponde au

Mi del Tenore ed al  *Mi* du Ténoret au

Mi del Violino.  *Mi* du Violon.

SECONDA SEZIONE.

DEL MODO DI ACCORDARE IL VIOLONCELLO.

Il Violoncello si accorda per quinte, cioè:



Se l'allievo ha l'orecchio giusto, egli accorderà facilmente: se non lo abbia, egli potrà valersi di un secondo strumento perfettamente accordato, accordando sovente con esso il suo Violoncello, che il Maestro avrà reso discordante a bella posta; ovvero col prendere il *Re* sopra il *La* accordato giustamente, per accordare dietro questo il *Re* vuoto; e così delle altre corde.

Nell'accordare bisogna condurre l'Arco con calma e leggerezza, e tirarlo da un capo all'altro. Appoggiando troppo forte sarà difficile il giusto accordo, perchè la corda forzata non produce il vero suono.

Per accordare il Cantino si prende il bischero in maniera che il pollice poggi d'contro al *La*, tra i bischeri del *Sol* e del *Do*; e per il *Re*, d'contro al disopra del bischero del *Sol*. Le due prime dita, atteggiandosi alla direzione del bischero, l'obbligano a girare, mentre che il pollice, appoggiato fortemente d'contro, gl'impedirà di discendere.

Per i bischeri del *Sol* e del *Do* l'anulare dee servire di contrappeso, posandolo tra quelli del *La* e del *Re*, mentre il pollice, l'indice ed il terzo dito sono occupati a far muovere il bischero. Se la superficie del bischero si

PREMIÈRE SECTION.

DE L'USAGE DES DIFFÉRENTES CLEFS.

Les plus habiles professeurs de Violoncelle ne s'accordent point sur l'usage des différentes clefs. Les uns n'admettent, outre la clef de Basse, que celle de Violon, en notant les passages d'une octave plus haut que l'indiquerait le ton dans sa sphère propre. D'autres se servent encore, outre les clefs de Basse et de Violon, de celle de Ténor. Effectivement cette clef se trouvant très-fréquemment dans l'ancienne musique, comme dans la moderne, il est indispensable de la savoir déchiffrer. On s'en sert dans le diapason du Ténor et dans les passages les plus hauts du Violon, de manière que la note

SÈCONDE SECTION.

DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LE VIOLONCELLE.

Le Violoncelle s'accorde par quintes, savoir:

Si l'élève a l'oreille juste, il accordera facilement. Si cette qualité lui manque, il ne l'apprendra, à moins d'un second instrument accordé juste, qu'en accordant souvent son Violoncelle, que le maître aura rendu discordant expressément, ou en prenant le *Re* sur le *La* accordé juste, pour accorder d'après celui-ci le *Re* à vide, et ainsi des autres.

En accordant il faut conduire l'archet avec lenteur et légèreté et le tirer d'un bout à l'autre. En appuyant trop ferme il sera difficile d'accorder juste parce que la corde forcée ne produit point le vrai son.

Pour accorder la chanterelle, on saisit la cheville de manière à ce que le pouce pose vis-à-vis du *La*, entre les chevilles du *Sol* et *Ut*, et pour le *Re*, vis-à-vis au-dessus de la cheville du *Sol*. Les deux premiers doigts, en s'accommodant à la direction de la cheville, l'obligent de se tourner, pendant que le pouce appuyé fortement vis-à-vis l'empêchera de descendre.

Pour les chevilles du *Sol* et de l'*Ut*, l'annulaire doit servir de contrepoids, en le posant entre celles du *La* et du *Re*, pendant que le pouce, l'index et le troisième doigt sont occupés à faire marcher la cheville. Si la surface de

volta orizzontalmente, si può far discendere la corda, ma non rimontarla; in questo caso bisogna, serrando lo strumento tra le ginocchia, prendere il bischero con tutta la mano sinistra: cosa però che si fa il meno possibile, perchè se il manico non è benissimo assodato, si corre rischio di spezzarlo forzandolo da una parte.

Il pollice, servendo di capo-tasto mobile smanicando ed appoggiando sempre due corde che formano una quinta, è segnato da φ , le quattro dita da 1, 2, 3, 4; e la corda vuota da 0. Pei suoni *flautati* si segna ordinariamente il dito necessario al disopra di 0. Se un passo debb' essere eseguito sopra una sola corda, viene questo indicato per la sua durata, da 1.^a, 2.^a, ec. Egualmente lo smanicare col pollice viene indicato, quando il passo lo esige, da 1.^a, 2.^a corda, o sopra o sotto il rigo.

la cheville se trouve tournée horizontalement, on peut bien faire descendre la corde, mais non la remonter; en ce cas il faut en serrant l'instrument entre les genoux, saisir la cheville de toute la main gauche, manière que l'on emploie le moins souvent possible, parce que si le manche n'est pas très-bien affermi, on risque de le briser en le forçant d'un côté.

Le pouce, servant de sillet mobile en démanchant et posant toujours sur deux cordes qui forment une quinte, est indiqué par φ les quatre doigts par 1. 2. 3. 4. et la corde à vuide par 0. Pour les sons flûtés on marque ordinairement le doigt nécessaire au-dessus du 0. Si un passage doit être exécuté sur une corde seulement, on l'indique pour sa durée par 1.^{re} 2.^{de} etc. De même le démanchement avec le pouce se trouve indiqué quand le passage l'exige, par 1.^{re} 2.^{de} corde, sous au dessous la portée.

TERZA SEZIONE.

DEL MODO DI TENERE IL VIOLONCELLO, E DELLA MANO SINISTRA.

Sarà bene sedersi sull'estremità della sedia. Indi si collocherà l'istrumento in modo che sia alquanto inclinato a sinistra.

Bisogna evitar con somma cura di troppo allungare i piedi, come pure di ripiegarli sotto la sedia: tanto l'uno che l'altro di questi eccessi, oltre a far uno sconcio vedere, sono altresì difettosi. Il piede sinistro sarà un po' più avanti dell'altro, appoggiando l'istrumento sulla polpa destra, in modo che l'angolo inferiore della tavola di sotto resti appoggiato al di dentro del ginocchio sinistro: si avrà cura di tener il Violoncello piuttosto elevato affinché l'arco non rada il ginocchio. Dietro questi principj è facile comprendere che non può convenire ad uno di piccola statura un grande Violoncello, e viceversa; bisogna dunque scegliere il Violoncello adatto alla statura dell'allievo. In questo modo il suonatore si troverà ben postato senza bisogno d'incurvarsi (*Vedi tav. 1.^a fig. 1.^a*). Il Violoncello deve restar sempre diritto; vale a dire, non pender mai nè a destra nè a sinistra, sia che si posi l'arco sopra il *Do vuoto*, o che si serva del pollice.

Onde ottenere questa convenevole attitudine converrà che l'allievo si eserciti davanti lo specchio.

Il pollice della mano sinistra, tra il quale e la mano il Violoncello riposa, è, per così dire, il punto di contrappeso delle dita. Il suonatore lo fa salire o discendere secondo che gli conviene più o meno: in tutte le posizioni però esso dee trovarsi d'contro all'indice, onde poter appoggiare le altre dita colla necessaria forza.

Il braccio sinistro dee naturalmente rotondarsi: alzandolo troppo si produrrebbe affettazione. Le dita debbono esser collocate in modo che la parte più carnosa della loro estremità comprima con forza la corda. È difetto il lasciar cadere le dita da troppo alto sopra le corde, o d'inclinarle innanzi od indietro. Debbono invece cadere a piombo sopra la corda, ed appoggiarvisi con forza maggiore di quella dell'arco. Non è essenzialmente necessario che

TROISIÈME SECTION.

DE LA MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE, ET DE LA MAIN GAUCHE.

On fera bien de s'asseoir sur le bord de sa chaise. Ensuite on placera l'instrument de manière à ce qu'il soit tant soit peu incliné à gauche. Il faut éviter avec soin de trop allonger les pieds, aussi bien que de les plier sous la chaise; l'un et l'autre excès sont de mauvaise grâce. Le pied gauche avancera un peu, en posant l'instrument sur le mollet droit. De cette manière le coin inférieur de la table de dessous, sera appuyé en dedans du genou gauche. Afin que l'archet ne touche point le genou on aura soin de tenir le Violoncelle assez élevé. D'après ces principes on sentira qu'un grand Violoncelle ne saurait convenir à un homme de petite taille et ainsi à l'opposé; il faut donc choisir le Violoncelle conforme à la stature de l'élève. De cette manière le joueur se trouvera naturellement placé, sans avoir besoin de courber le dos (*Voyez Fig. 1.*): Le Violoncelle reste toujours droit, sans se pencher ni à droite ni à gauche, soit qu'on pose l'archet sur l'*Ut* à vuide soit que l'on se serve du pouce.

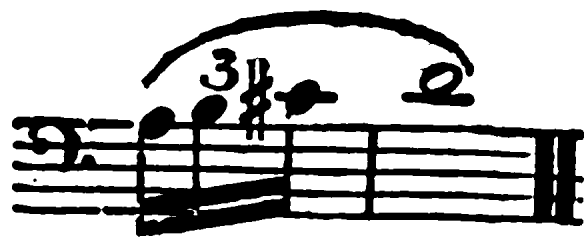
Pour s'approprier cette attitude convenable, l'élève travaillera avec avantage devant le miroir.

Le pouce de la main gauche sur lequel le Violoncelle repose, est pour ainsi dire le point de contre-balance des doigts. Le joueur le monte ou le descend selon sa convenance un peu plus ou un peu moins: cependant dans toutes les positions il doit se trouver vis-à-vis de l'index, afin de pouvoir appuyer les autres doigts avec la force nécessaire.

Le bras gauche s'arrondit naturellement; en le haussant trop en aurait l'air affecté. Les doigts doivent être placés de manière que la partie la plus charnue du bout, embrasse la corde avec force. Il est vicieux de laisser tomber des doigts de trop haut sur les cordes, ou de les incliner en avant ou en arrière. Au contraire ils doivent tomber d'aplomb sur la corde et avec un appui plus fort que celui de l'archet. Il n'est pas essentiellement néces-

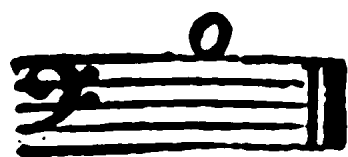
le dita, avvicinandosi in passi come i seguenti restino fisse sulla corda.

saire que les doigts en se succédant dans des passages pareils restent fixés sur la corde.



Non vi sono che due posizioni principali; la prima delle quali è sul Si del cantino col primo dito:

Il n'y a que deux positions principales; la première sur le Si de la chanterelle avec le premier doigt:



la seconda sul Mi



la seconde sur le Mi

Prendendo questo *Mi* col primo dito, la mano riposa sopra le fascie presso il manico con tanto maggior sicurezza, in quanto che il pollice abbraccia alquanto più il manico.

Servendosi del pollice, l'attitudine del suonatore, come si è di già detto, non cambia per nulla. Le dita soltanto cadono con minor appiombò sulle corde. Il pollice si pone sopra due corde dal lato esterno, parallelamente al ponticello, in modo che (se le corde sono giuste) esso abbracci l'estensione d'una quinta.

La corda del *Re* dee trovarsi innanzi alla prima falange, e l'estremità del dito, supponendo che si abbia posto il pollice sopra il *La* ed il *Re*, non dee toccare il *Sol*. Se al contrario la frase lo esiga, si trasporta egualmente tanto sopra il *Re* e il *Sol*, che sopra il *Sol* e il *Do*.

Quando si dee prendere un mezzo tono, come nel passo seguente, allora si piega il lato superiore del pollice un po' più verso il manico, di quello che bisogna quando si prende un tono intero.

En prenant ce *Mi* avec le premier doigt, la main repose sur l'éclisse près du manche avec d'autant plus de sûreté, que le pouce embrasse un peu plus le manche.

En se servant du pouce, l'attitude du joueur, comme nous l'avons déjà dit, ne change en rien. Seulement les doigts tombent un peu moins d'aplomb sur les cordes. Le pouce se place sur deux cordes du côté extérieur, parallèlement avec le chevalet, de manière que (si les cordes sont justes) il embrasse l'étendue d'une quinte.

La corde du *Re* doit se trouver avant la première phalange, et le bout du doigt, en supposant qu'on ait posé le pouce sur le *La* et le *Re* de la chanterelle, ne doit pas toucher le *Sol*. Si au contraire la phrase l'exige on le transpose également sur le *Re* et le *Sol*, autant que sur le *Sol* et l'*Ut*.

Quand on doit saisir un demi-ton *P. E.* dans le passage suivant on incline le côté supérieur du pouce un peu vers le manche; ce dont on n'a pas besoin quand on prend un ton entier.



Più le dita poggeranno sulla corda e più il suono riuscirà gradevole, aggiugnendovi tuttavia una tirata d'arco leggera e posata.

Plus les doigts appuient sur la corde, et plus le son sera agréable, en y joignant toutefois une conduite d'archet légère et lente.

QUARTA SEZIONE.

DELLA MANIERA DI TENERE E DI CONDURRE L'ARCO.

Quest'articolo, il più importante pel suonatore di Violoncello, è nello stesso tempo il più difficile ad eseguirsi e descriversi; per la quantità delle piccole gradazioni che, essenziali in sé stesse, non concedono una chiara spiegazione verbale. L'allievo imparerà più facilmente imitando l'esempio del maestro, di quello che non potrebbe apprendere da molte pagine d'istruzione. Noi procureremo nulladimeno di render la cosa più chiara che sia possibile, a costo di sembrar talvolta anche troppo diffusi.

Tutta la scienza dell'Arco si riduce essenzialmente a due punti; vale a dire: *Modo di tenerlo, e Modo di condurlo.*

QUATRIÈME SECTION.

DE LA MANIÈRE DE TENIR ET DE CONDUIRE L'ARCHET.

Cet article, le plus important pour le joueur de Violoncelle, est en même temps le plus difficile à exécuter et à décrire, par la quantité de petites nuances qui, essentielles en elles-mêmes, se refusent à une explication verbale. En imitant l'exemple du maître, l'élève saisira bien plus facilement ce qu'il doit faire, qu'en lisant une instruction de plusieurs pages, quelque claire qu'elle pût être. Nous tâcherons cependant de rendre la chose aussi claire que possible au risque de paraître quelquefois trop diffus.

Il semble essentiel de réduire toute la science de l'archet en deux points, savoir: le *tenir* et le *conduire*.

I professori non sono d'accordo sul modo di tenere l'Arco. Tra i più valenti suonatori si trovano di quelli che lo tengono vicinissimo al *cavalletto*; ed altri che lo prendono molto più corto. L'eccesso in tutti e due i modi è nocivo. Prendendo l'arco troppo lungo in modo che il dito mignolo poggi sul *bottone*, si rende impossibile di appoggiarlo colla dovuta forza; e volendo suonare un *forte* si arrischierà vederselo sfuggir dalle dita. Egli è ancora più nocivo il prenderlo tanto corto, che il piccolo dito si trovi distante alcuni pollici dal cavalletto: imperocchè in tal modo, oltrechè il peso dell'arco resta dietro la mano, si perde inutilmente anche tutta quella parte di esso rimasta dietro; nè si può quindi filar la voce, e si acquista l'idea e la figura di cattivo suonatore.

È difficile il decidere sulla tensione de' crini dell'arco, tutto dipendendo dall'abitudine. Sembra però che il *ripieno* esiga un arco teso di più di quando si eseguisce l'*assolo*.

È pure l'abitudine che decide del peso dell'arco.

Non è lo stesso in quanto alla sua lunghezza. Il signor Duport giudiziosamente osserva che un arco il quale non giunga alla sua estremità, allorchè trovisi il braccio compiutamente steso, sarebbe senza dubbio troppo lungo, derivandone l'inconveniente che la mano non avrebbe forza bastante da distribuire sopra tale lunghezza.

La lunghezza più convenevole par quella di 26 pollici. Il signor Duport vorrebbe che fosse di 27 pollici compresa la testa e il bottone, e quella dei crini circa 24 pollici. Ma ritorniamo al modo di tener l'arco.

Il pollice dev'esser più vicino che sia possibile al cavalletto, ed appoggiata contro la *bacchetta* la parte di contro l'unghia. Piegandolo troppo indietro verso la prima falange, la mano perde la sua leggerezza. La parte superiore dell'antibraccio dev'esser un po' più bassa della *bacchetta*, e la mano rotondata senza sforzo. L'indice sarà un po' piegato, ma meno degli altri. Il dito di mezzo, l'anulare ed il mignolo poggeranno leggermente sulla *bacchetta*; in generale si avrà cura di porre le dita senza affettazione, nè troppo appresso, nè troppo lungi l'uno dall'altro. Fintanto che si suona sulle corde di *La*, *Re* e *Sol*, la punta dell'arco debb'essere inclinata verso il ponticello, e la *bacchetta* verso il capo-tasto. Al contrario se si suona sul *Do*, essendo difficile il farlo ben vibrare, il crine debb'essere a piombo. Più si vuol ottenere di voce e più bisogna aumentare la pressione del pollice e dell'indice sulla *bacchetta*. Ma si avrà cura di non irrigidire troppo il polso, il quale dee muoversi colla più gran leggerezza. L'arco conserva il suo posto nella mano, ed i passaggi da una all'altra corda non si eseguono che col polso. Conducendo l'arco sia *in giù* sia *in su*, il crine dee formare con la corda una squadra perfetta. Questo è uno dei segreti per ottenere una bella voce. Non v'ha nulla di più pernicioso quanto il difetto di tutti i principianti di condur la punta dell'arco in modo che ora s'avvicini al ponticello ed ora alla tastiera.

Il posto che deve occupare l'arco sulla corda è d'ordinario fissato a due o tre pollici dal ponticello. Il signor Duport però nel suo *Saggio* (pag. 157) con molto senno osserva che ciò dipende dalla forza muscolare della mano sinistra. Quegli che avrà il tatto robusto nella mano sinistra, potrà tenere il suo arco più vicino al ponticello,

Les professeurs ne sont point d'accord sur la manière de tenir l'archet. Parmi les plus habiles joueurs on en trouve qui le tiennent aussi près que possible de la hausse, d'autres qui le tiennent beaucoup plus court. Des deux manières, l'excès est nuisible. En prenant l'archet trop long, de manière à ce que le petit doigt repose sur le bouton, il est impossible de l'appuyer avec la force nécessaire et en jouant un forté, on risquera de le voir sauter des doigts. Il est encore plus vicieux de le prendre si court que le petit doigt se trouve à quelques pouces en avant de la hausse. De cette manière tout le poids de l'archet reste derrière la main, où il ne sert à rien; on ne saurait filer le son, et on contracte l'air et la position d'un mauvais ménétrier.

Il est difficile de prononcer sur la tension de l'archet, puisqu'ici tout dépend de l'habitude. Il paraît cependant que le jeu d'orchestre (*ripieno*) exige un archet plus tendu que le Solo.

C'est encore l'habitude qui décide du poids de l'archet.

Il n'en est pas de même pour la longueur. Monsieur Duport observe très-justement qu'un archet qui n'en serait pas encore à sa pointe, lorsqu'on aurait complètement ouvert le œude, serait sans contredit trop long. Ceci entraîne le désavantage, que la main n'a pas assez de force pour repartir sur cette longueur.

La longueur la plus convenable paraît être celle de 26 pouces. Monsieur Duport la porte à 27 pouces y compris la tête et le bouton; et celle du crin à environ 24 pouces.

Revenons à la manière de tenir l'archet.

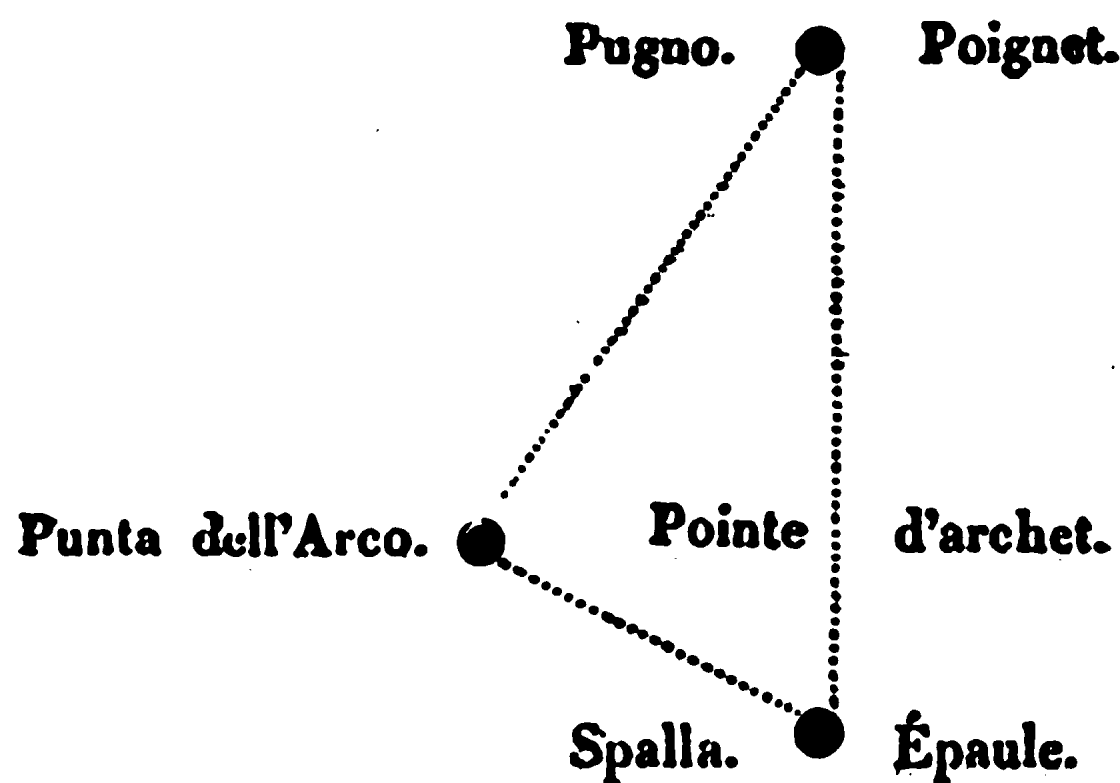
Le pouce doit être aussi près que possible de la hausse et appuyé contre la baguette avec l'endroit vis-à-vis de l'ongle. En le pliant trop en arrière vers la première phalange, la main perd sa légèreté. La partie supérieure de l'avant-bras doit être un peu plus basse que la baguette et la main arrondie sans effort. L'index sera un peu plié, mais moins que les autres doigts. Le doigt du milieu effleure le crin, l'annulaire et le petit doigt reposent d'une manière aisée sur la baguette; en général on aura soin de placer les doigts sans affectation, ni trop voisins ni trop écartés l'un de l'autre. Tant qu'on joue sur les cordes de *La*, de *Re* et de *Sol* la pointe de l'archet doit être inclinée vers le chevalet, et la baguette vers le sillet. Au contraire sur l'*Ut*, qu'il est difficile de faire bien vibrer, le crin doit porter à plomb. Plus on veut tirer de son, et plus il faut augmenter la pression du pouce et de l'index sur la baguette. Mais on aura soin de ne point raidir le poignet, qui doit se mouvoir avec la plus grande légèreté. L'archet conserve sa place dans la main, et les transitions, d'une corde à l'autre, ne s'opèrent que par le poignet. Le crin doit former en poussant et tirant l'archet, une équerre parfaite avec la corde. Ceci est un des secrets de tirer un beau son. Rien ne s'y oppose davantage que le défaut de tous les commençans de conduire la pointe de l'archet de manière à ce qu'elle approche tantôt du chevalet, tantôt de la touche.

On détermine ordinairement la place que l'archet doit occuper sur la corde, à deux ou trois pouces du chevalet. Cependant Monsieur Duport dans son *Essai* (page 157) observe très-justement que cela dépend de la force musculaire de la main gauche. Celui qui aura le tact de la

e ne otterrà una bella voce; mentre che quegli che avrà un tatto debole, dovrà tenerlo un po' più lontano, altrimenti, invece di ottenere bella voce, non farà che raschiare. Spetta adunque al suonatore lo stabilire questa posizione, perchè ottenga una voce rotonda, pura, netta ed eguale. Ella è però cosa provata che per il *Forte* bisogna avvicinarsi al ponticello, e per il *Piano* allontanarsene.

Si ponga adunque l'arco sulla corda *Do* presso al cavalletto, inclinando la bacchetta verso il ponticello: e si giri allora l'arco col polso soltanto, senza tirarlo, sopra le corde *Sol*, *Re* e *La*, e si vedrà l'arco dirigersi da sé stesso sopra ciascuna corda verso la tastiera. È in questo modo che bisogna toccare le quattro corde, allorquando si studia.

Posando l'arco sopra il *La* vuoto e poscia tirandolo, la mano si trova collocata come scorgersi nella Tavola II.^a Continuando a tirarlo bisogna far in modo che esso non si diriga indietro, ma che al contrario più si avvicina alla punta e più il braccio debb'essere teso in modo che, allorquando l'arco è finito, i tre punti del pugno, della spalla, e della punta dell'arco, disegnandoli con linee, presentino presso a poco questa Figura:



A tal effetto è necessario aprir bene il gomito. Sulla corda del *Re* ed anche sulla corda del *Sol* ciò non si può fare, perchè si toccherebbe il *La* o il *Re*: avvicinandosi però alla punta dell'arco, si avrà egualmente cura di ben aprire il gomito; colla differenza soltanto che il pugno, invece di portarsi innanzi, tira l'arco in linea parallela col ponticello.

È facile convincersi che suonando sul Cantino, il pugno debb'essere piegato all'infuori, e sopra il *Do* all'indietro. Di ciò facile è il persuadersi tirando l'arco sino alla punta sul Cantino, e spingendolo poscia sul *Do*.

Siccome il solo anti-braccio non basta per adoprare l'arco sino alla punta, così il braccio dee tanto avanzare spingendo quanto è obbligato portarsi indietro tirando.

Sulla corda *Do* si condurrà la mano come lo indica la Fig. III.^a, piegandola sotto l'anti-braccio e alzando il pugno.

Collo studio si avrà cura di render insensibile all'orecchio la differenza tra l'azione di tirare e quella di spingere l'arco; e questo s'ottiene guidando la mano il più possibilmente con leggerezza, e posando l'arco pur senza forza.

Dopo aver mostrato come debbasi tener l'arco, passiamo ora alla maniera di condurlo.

main gauche très-nerveux, pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, et tirera un beau son, tandis que celui qui aura ce tact plus faible, sera obligé de fixer cette place un peu plus loin, sans quoi il raclera. C'est donc au joueur à chercher lui-même cette place ou cette distance, jusqu'à ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal. Il est constaté d'ailleurs que pour le *Forté* il faut s'approcher du chevalet, et pour le *Piano*, s'en éloigner.

Qu'on pose donc l'archet sur la corde *Ut*, près de la hausse en inclinant la baguette vers le chevalet: qu'on tourne alors l'archet avec le poignet seulement, sans tirer, sur les cordes du *Sol*, du *Re* et du *La* et on verra l'archet se diriger de lui-même sur chaque corde vers la touche. C'est dans ce sens qu'il faut toucher les quatre cordes en étudiant.

En posant l'archet sur le *La* à vide et tirant ensuite, la main se trouve placée comme l'indique la Fig. II. En continuant de tirer il faut tâcher que l'archet ne se dirige point en arrière, mais qu'au contraire, plus on approche de la pointe, plus le bras soit étendu, de manière que lorsque l'archet est au bout, les trois points du poignet, de l'épaule et de la pointe de l'archet en les désignant par des lignes forment à-peu-près cette Figure:

Pour cet effet il est essentiel de bien ouvrir le coude. Sur la corde du *Re* ainsi que sur le *Sol* cela n'est pas aussi bien praticable, parce qu'on toucherait le *La* ou le *Re*; cependant en s'approchant de la pointe de l'archet, on aura également soin de bien ouvrir le coude, avec la différence seulement, que le poignet au lieu de se porter en avant, tire l'archet parallèlement avec le chevalet.

Il est aisé de se convaincre en jouant sur la chanterelle, que le poignet doit être plié en dehors, et sur l'*Ut* en dedans. On peut aussi se persuader de cela en tirant l'archet jusqu'à la pointe sur la chanterelle et en poussant ensuite l'*Ut*.

Puisque l'avant-bras seul ne suffit pas pour employer l'archet jus'qu'à la pointe, l'arrière-bras doit avancer en poussant, autant qu'il est obligé de se porter en arrière en tirant.

Sur la corde *Ut* on conduira la main comme l'indique la Fig. III. en la pliant sous l'avant-bras et en élevant le poignet.

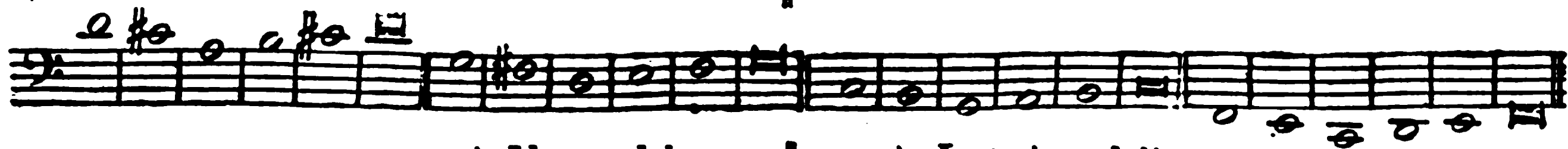
En étudiant on tâchera de dérober à l'oreille la différence entre l'action de tirer ou de pousser l'archet; ce qu'on obtient en conduisant la main aussi doucement que possible, et en posant l'archet également sans force.

Tutta la scienza della condotta dell'arco si può ridurre a tre specie di movimenti della mano. È in essi che sta, per così dire, compendiata la base di tutti i colpi d'arco immaginabili; ed è per questa ragione che è necessario che la mano se ne renda compiutamente padrona, sia tirandolo sia spingendolo, ciò che artisticamente dicesi *in giù* ed *in su*. Quanto più si sarà costanti nell'ottenere questi movimenti, altrettanta perfezione si otterrà in ciò che verrà eseguito. Basta non contentarsi di eseguir mediocrementemente un passo; ma studiarlo invece con la possibil diligenza, in modo che ciascuna nota risponda con nettezza e precisione, e, come si è detto, *appiombato*.

Ecco i tre movimenti sopra indicati:

1.) *Arcata intiera.*

L'arco si posi leggermente assai, sì che il suono cominci pianissimo, crescendo sino al fortissimo, e diminuendo insensibilmente.



2.) *Idem ondulata*

2.) *Le trait ondulé.*



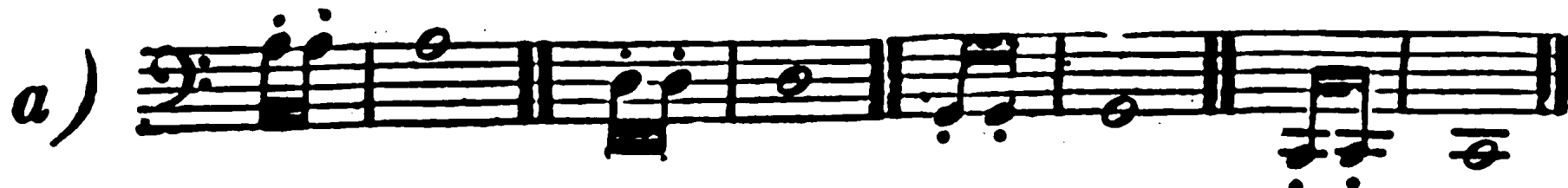
3.) *Idem staccata.*

3.) *Le trait détaché.*



Combinando le arcate dei numeri 2 e 3, si è trovato una quantità di colpi d'arco composti, de' quali si porgeranno a suo tempo gli esempj, ed anche molte maniere di staccare o puntare, delle quali si terrà discorso nella Sezione V.^a

Noi perciò raccomandiamo caldamente, siccome cosa utilissima ad ottenere siffatto scopo, l'esercizio replicato della seguente frase a): le due prime note della quale debbono essere staccate dal pugno solamente, adoperando meno arco possibile, ora alla punta, ed ora presso al cavalletto.



Altra maniera di piegar il pugno su due corde

Autre manière de plier le poignet sur les deux cordes.



Su tre corde

Sur trois cordes.



Su quattro corde

Sur quatre cordes.



Après avoir enseigné comment on doit tenir l'archet, nous passerons maintenant à l'art de le *Conduire*.

Toute la science de la conduite de l'archet peut être réduite à trois sortes de mouvemens de la main. C'est en eux qu'est renfermée la base de tous les coups d'archet imaginables; et c'est pour cette raison qu'il est nécessaire que la main s'en rende complètement maitresse tant en tirant qu'en poussant. Plus on mettra d'opiniâtreté à ce travail, et plus ce qu'on jouera, portera l'empreinte de la perfection. Que seulement on ne se contente jamais d'exécuter un passage médiocrement bien, mais qu'au contraire on l'étudie jusqu'à ce que chaque note réponde avec netteté, précision et aplomb.

Voici les trois mouvemens indiqués ci-dessus:

1.) *Le trait allongé.*

L'archet se pose très-doucement, et le son commence très-faiblement, en croissant jusqu'au fortissimo, et mourant insensiblement.

L'allievo non dovrà mai stancarsi di studiare la frase *b)* onde ottenere fermezza di polso. S'incominci perciò assai lentamente adoperando l'arco in tutta la sua lunghezza, e quando il polso avrà ottenuta la flessibilità necessaria nel passaggio da una corda all'altra senza la menoma durezza, si potrà prendere allora un movimento più vivo ed usare meno arco. Si comincia quest'operazione sopra le corde *La* e *Re*, prima di passare al *Sol* e *Do*. Questo studio contiene la base degli Arpeggi, de' quali tratta più distesamente la sesta Sezione, e deve indispensabilmente preederli.

Ogni pezzo di musica, seppur non cominci *in levare* (nel qual caso mandasi l'arco *in su*) debb'essere cominciato coll'arco *in giù*. Vi sono però delle eccezioni indicate dai principj della guida dell'arco.

La frase seguente può cominciarsi coll'arco *in giù*, quando si tratti d'un *adagio*: ma nell'*allegro* si ottiene molta maggior facilità e precisione cominciandola coll'arco *in su*.



Quest'altra all'incontro si eseguisce affatto coll'arco *in giù*. | Cette autre au contraire se joue en tirant l'archet.



QUINTA SEZIONE.

DEL PORTAMENTO DELLE DITA RELATIVAMENTE AI SEGUENTI STUDI IN TUTTI I MODI.

Il Portamento delle dita comunemente in uso trovasi segnato sopra ciascuna Scala, nè dee cangiarsi finchè dura il modo; salvo qualche eccezione, che si farà conoscere in appresso. Anche la mano non deve muoversi se non quando si cangi di posizione. Ciò che servirà di regola per le Lezioni N. 21, ec. (1). Il portamento delle dita nelle Scale, escluse le corde vuote, è generalmente lo stesso sia nel salire come nel discendere; ed è nei modi minori soltanto in cui hanno luogo le eccezioni di cui si è fatto qui sopra menzione. Si danno diversi portamenti per le dita, ma il più comune essendo sufficiente, perciò si avrà cura nel principio di abbassare ed inalzare le dita lentamente e con tutta precisione, osservando al tempo istesso le regole suggerite per la condotta dell'arco.

Riguardo alle lezioni in cui non siavi stabilito il movimento, si pone per principio, che quelle che non comprendono che una sola frase, possono essere eseguiti con più vivacità.

Nello studio delle scale e delle prime lezioni senz'accompagnamento, si servirà dell'arco in tutta la sua lunghezza, come pure in quelle in cui le frasi variano sovente.

Il N.º 8 e seguenti senz'accompagnamento debbono eseguirsi coll'arco *in giù* dopo la Minima *Do*.

Generalmente non si parla qui che della parte principale, sarà però utile che l'allievo studi anche l'accompagnamento; e se avrà superato le difficoltà meccaniche, il maestro allora avrà cura di formar in esso il gusto, l'espressione cioè e l'accento musicale.

1) Vedi pag. in avanti.

L'élève ne saurait assez étudier cette phrase *b.)* pour former le poignet. On commence très-lentement en employant l'archet dans toute sa longueur. Quand le poignet, par la transition d'une corde à l'autre sans la moindre raideur, a atteint la flexibilité nécessaire il est permis de prendre le mouvement plus vif et d'employer moins d'archet. On commence ce travail sur les cordes *La* et *Re*, avant de passer au *Sol* et à l'*Ut*. Cette étude forme la base des arpèges ou batteries dont traite plus au long la Section sixième, et doit indispensablement les précéder.

Chaque morceau de musique s'il ne commence point en levant, doit être commencé en tirant l'archet. Cependant il y a ici des exceptions indiquées par les principes de conduite de l'archet.

La phrase notée ci-dessous peut se jouer en tirant l'archet quand c'est dans un *adagio*. Mais si c'est un *allegro* on le rend avec beaucoup plus de facilité et de précision en le poussant.

CINQUIÈME SECTION.

DU DOIGTÉ RELATIVEMENT AUX ÉTUDES SUIVANTES DANS TOUS LES TONS.

Le doigté généralement reçu, est marqué au-dessus de chaque gamme, et ne doit point être changé tant que le mode dure, à quelques exceptions près, qu'on fera connaître. De même la main ne doit point se déranger, tant que le doigté ne change pas. Ce qui servira de règle, surtout pour les N.º 21 etc. Le doigté des gammes, sans cordes à vide, est presque toujours le même en montant qu'en descendant, et ce n'est que dans les modes mineurs que les exceptions dont on a fait mention, ont lieu. Il existe plusieurs doigtés; mais la manière ordinaire étant suffisante, on aura soin au commencement de les jouer lentement, très-juste, et en observant les règles données pour la conduite de l'archet.

Quant au mouvement, qui ne se trouve point fixé dans les Leçons, on pose pour principe, que ceux qui ne renferment qu'une phrase, peuvent être exécutés avec plus de vivacité.

En étudiant les gammes et les premières Leçons sans accompagnement, on se servira de l'archet dans toute sa longueur, ainsi que dans celles où les phrases varient souvent.

Le N.º 8 et les suivants sans accompagnement doivent être tirés après la blanche *Ut*.

On ne parle généralement que de la première partie, cependant il sera utile que l'élève étudie aussi celle de l'accompagnement, et s'il a vaincu les difficultés mécaniques le maître aura soin de former le goût.

In *Do* maggiore la mano si trova nella sua posizione naturale, ma in *La* minore trovasi essa alterata. Per es. | En *Ut* majeur la main se retrouve dans sa position naturelle, mais en *La* mineur celle-ci se trouve altérée. P. e.



Passi di tal natura s'incontrano così di sovente che rendesi inutile indicarli tutti; e d'altronde tutti nell'essenziale s'assomigliano. Per esempio queste frasi riescono in comode: | Ces sortes de passages reviennent si souvent, qu'il serait inutile de les citer tous; aussi se ressemblent-ils tous pour l'essentiel. P. e. les phrases sont incommodes:



Queste altre invece trovansi sotto la mano. | au lieu que les suivantes se trouvent sous la main.



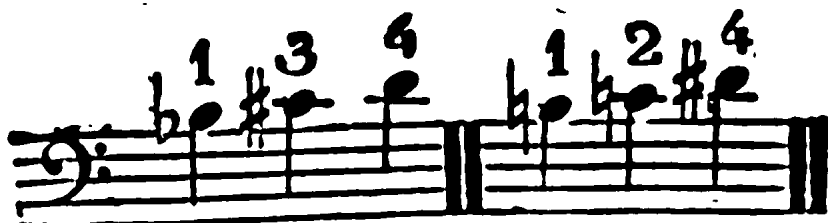
La regola generale sarà adunque che tre note di seguito, ciascuna dell'intervallo di un tono: Per esempio | La règle générale sera donc, que tous sont entiers. P. e.



si eseguiranno sempre col 1.^o, 2.^o e 4.^o dito sino al primo *Sol* \sharp o *La* \flat sul Cantino. | seront toujours pris avec le 1.^{er}, 2.^{me} et 4.^{me} doigt jusqu'au premier *Sol* \sharp ou *La* \flat sur la chanterelle.

Un altro passo incomodo per le dita è il seguente:

Encore un passage gênant pour le doigté est celui-ci:



Il N.^o 18 si eseguisce a tutto colpo d'arco, perchè si stancherebbe senza scopo volendo sempre eseguire all'*in su* le due Semiminime in ciascuna battuta.

Le N.^o 18 se joue à tout coup d'archet; car on se lasserait sans but en voulant toujours pousser les deux notes dans chaque mesure.

Il N.^o 20 è specialmente destinato ad impraticare il polso della mano destra, e debb'essere eseguito colla punta dell'arco. I N.ⁱ 23, 24 e 26 si eseguono sul mezzo dell'arco, specialmente in un movimento vivace. Nel N.^o 27 la seconda, quarta, sesta ed ottava nota d'ogni battuta, debbon eseguirsi *in su* con vivacità; invece che le loro precedenti debbon eseguirsi *in giù* con posatezza. Non bisogna perciò servirsi di tutta la lunghezza dell'arco; ma solamente dei tre quarti verso la punta.

Le N.^o 20 est destiné spécialement à dégourdir le poignet de la main droite, à être joué vers la pointe de l'archet. Les N.^o 23, 24 et 26 avec le milieu de l'archet surtout dans un mouvement vif. Dans le N.^o 27 la seconde, quatrième, sixième et huitième note de chaque mesure doivent être poussées avec vivacité, tandis que la précédente sera tirée avec lenteur. Il ne faut donc pas se servir de toute la longueur de l'archet, mais seulement des trois quarts vers la pointe.

Moltissimi pezzi cominciano coll'arco *in su*.

Beaucoup de morceaux commencent ainsi, en levant.



Quella Semicroma si fa *in su* con meno arco possibile, e vicino più che si può al cavalletto, in modo che la Semicroma possa essere eseguita *in giù* con tutta la forza necessaria.

Cette double croche se joue avec le moins d'archet aussi près que possible de la hausse, en poussant, afin que la ronde puisse être tirée avec l'appui nécessaire.

Nell'istesso modo si eseguirà il seguente passo: ricordandosi che le Semicrome debbono essere alternativamente spinte e tirate, cioè *in su* ed *in giù*.

De la même manière on exécutera le passage suivant: en observant que les doubles croches doivent être alternativement poussées et tirées.



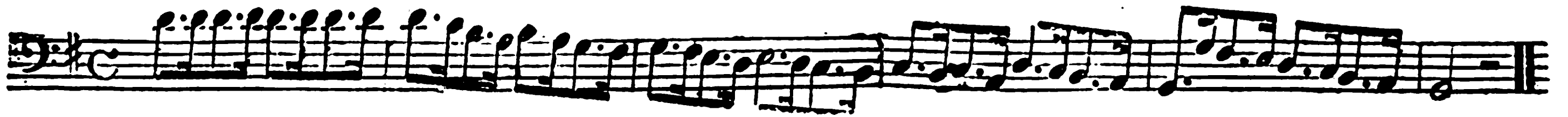
Non credo poter far meglio che di riferire a questo proposito le stesse parole del celebre Duport, nel suo *Saggio* ec. Pag. 170 e 171.

Je crois ne pouvoir faire mieux que rapporter là-dessus les propres paroles du célèbre Duport dans son *Essai* etc. Pag. 170 et 171.

« Il colpo d'arco staccato si ottiene in due maniere. La prima è semplicissima: si prende risolutamente *in giù* »

« Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières. La première est très-simple. On tire avec appui la pre-

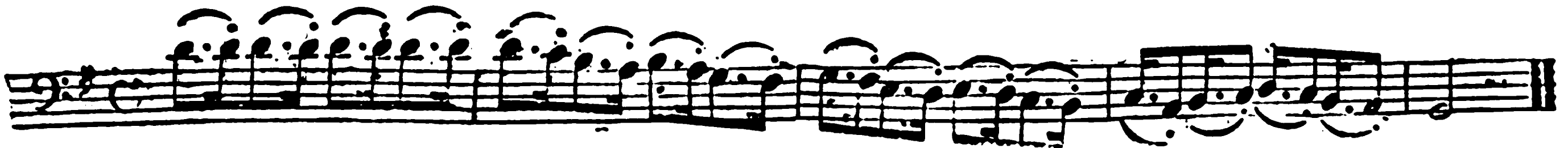
la prima nota che è puntata, e la seconda si stacca col l'arco *in su*; e così di seguito. Per esempio:



« La seconda maniera è forse un poco più difficile; ma ella ha il vantaggio di potersi eseguire con maggior vivacità, ed anche con più forza. La prima nota puntata si ottiene tirando *in giù* quasi tutto l'arco, e, fermandolo verso la punta, si ribatte la corda una seconda volta, onde ottenere nuovamente la nota staccata: si manda *in su* allora la nota puntata che segue, fermando l'arco quasi sino al cavalletto, e si ribatte la corda ancor una seconda volta onde far *in su* la nota puntata, e così di seguito. Questo colpo d'arco è difficilissimo da comprendersi con una semplice spiegazione; ma dimostrandolo coll'arco alla mano, ed eseguendolo più volte in faccia all'allievo, allora lo s'intenderà benissimo. È, in una parola, far due note *collo stesso colpo d'arco*, ma staccandole espressamente giusta la rispettiva loro durata. Per esempio ».

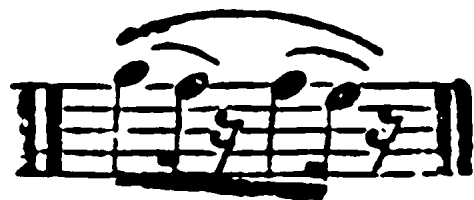
mière note qui est pointée, et la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite. P. e.

« La seconde manière est un peu plus difficile, mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet, et l'arrêtant vers la pointe on attaque la corde une seconde fois pour retirer encore la note piquée; on pousse alors la note pointée qui suit en arrêtant l'archet presque au talon: on attaque la corde encore une fois pour repousser la note pointée, ainsi de suite. Ce coup d'archet est très-difficile à comprendre par une simple explication, mais en le démontrant l'archet à la main, et en l'exécutant plusieurs fois devant l'élève, alors il le sent. C'est, en un mot, faire deux notes *du même coup d'archet*, mais en les détachant expressément selon leur durée respective ». P. e.



Nel N.° 30 il carattere del passo esige di staccare con poco arco le crome. Nel N.° 32 bisogna legare leggermente le tre ultime crome, conducendo l'arco con molta economia, altrimenti sarebbe impossibile l'eseguire il passo se vi avesse poca estensione d'arco. Il N.° 35 esige quasi tutta la lunghezza dell'arco, spingendo *in su* le quattro semicrome: si staccheranno di polso vicinissimo al cavalletto le due crome, onde ottenere da tutto l'arco, tirandolo *in giù*, le due semiminime sincopate, o legate.

Il N.° 36, ed i passi simili a questo si staccano ordinariamente dal mezzo dell'arco. Il N.° 37 si eseguisce con quasi tutta la lunghezza dell'arco: sarà utile di esercitarsi a fare *in giù* le quattro ultime crome d'ogni battuta, in questo modo:



Le crome *La* $\frac{3}{4}$ e *Sol* $\frac{3}{4}$ mediante l'espressione che le si applica, cambiansi in semicrome. La posizione incomoda della mano sinistra è segnata con una linea sottoposta.

Le due crome della prima battuta nel N.° 38 si eseguono portate; vale a dire in modo, che ad ogni nota l'arco debb'essere dolcemente appoggiato, il che si ottiene mediante la pressione dell'indice senza che il crine lasci la corda. Il N.° 41 esige di far *in giù* la seconda Minima onde aver più forza. Il N.° 42 offre il doppio studio dell'arpeggio e d'una difficoltà d'intonazione. I N.° 43 e 44 debbono eseguirsi nel mezzo dell'arco, osservando che nel N.° 43 si comincia collocando l'arco vicino al cavalletto.

Nel N.° 45 sarà ben fatto di contare le crome, giacchè la difficoltà di questo pezzo consiste nella divisione de' quarti componenti la battuta.

Dans le N.° 30 le caractère du passage exige de détacher très-court les simples croches. Dans le N.° 32, il faut couler les trois dernières simples croches en ménageant beaucoup l'archet, autrement il serait impossible de faire le passage sur cette étendue de l'archet. Le N.° 35 exige presque toute la longueur de l'archet en poussant les quatre doubles croches, on détachera du poignet tout près de la hausse les deux simples croches, afin de pouvoir tirer de tout l'archet les deux noires syncopées.

Le N.° 36 et les passages semblables se détachent ordinairement de l'archet. Le N.° 37 s'exécute presque avec toute la longueur de l'archet; il sera utile de s'exercer à tirer les quatre dernières simples croches de chaque mesure, de cette manière:

Les simples croches *La* $\frac{3}{4}$ *Sol* $\frac{3}{4}$ se changent par l'expression qu'on y met en doubles croches. La position inconmode de la main gauche est marquée d'un trait.

Les deux simples croches de la première mesure dans le N.° 38 se jouent avec *portamento* c. a. d. qu'à chaque note l'archet doit être doucement appuyé, ce qui s'effectue par la pression de l'index sans que le crin quitte la corde. Le N.° 41 exige de tirer la seconde blanche, afin d'avoir plus de force. La leçon 42 offre la double étude de l'arpegge et d'une intonation difficile. Les N.° 43 et 44 doivent se jouer du milieu de l'archet, en observant que dans le N.° 43 on commence en plaçant l'archet près de la hausse.

Dans le N.° 45 il sera bon de compter les simples croches, puisque la difficulté de ce morceau consiste dans la mesure.

I N.° 46 e 47 si suonano come il 43. Si osserverà che studiando sarà bene l'adoperare l'arco in tutta la sua lunghezza, onde acquistare forza ed agilità. La prima nota del N.° 49 sarà spinta *in su* con rapidità e posando l'arco dolcemente sulla corda, indi forzandolo alquanto: le tre altre saranno tutte legate. Se si appoggia l'arco di seguito con forza sopra la corda quando vi ha un *sp.*, ovvero un *rfz.*, la si farà stridere. Egli è vero che suonando in piena orchestra, non sarebbe sensibile: ciò nulla meno è sempre una cattiva abitudine quella che hanno alcuni suonatori di dare delle subitanee scosse. Questa lezione tende a fortificare la mano sinistra, in forza dei rapidi passaggi del *Re* sul Cantino, al *Si* \flat sopra il *Re*, ec.

Les N.° 46 et 47 se jouent comme le N.° 43. On observera qu'en étudiant on fera bien d'employer l'archet dans toute sa longueur, pour acquérir de la force et de l'agilité. La première note du N.° 49 sera poussée avec rapidité et en posant l'archet doucement sur la corde et l'appuyant ensuite un peu; les trois autres seront coulées. Si on appuie l'archet de suite avec force sur la corde quand il y a un *sp.*, ou *rfz.* on la fera crier. Il est vrai qu'en jouant en plein orchestre on ne s'en apercevrait pas, cependant c'est toujours une mauvaise habitude de beaucoup de joueurs de donner des saccades. Cette leçon tend à fortifier la main gauche par les transitions subites du *Re* sur la chanterelle au *Si* \flat , sur le *Re*, etc.

SESTA SEZIONE.

DEI DIFFERENTI COLPI D'ARCO.

I colpi d'arco servono a variare piacevolmente un passo ed offrono talvolta il solo mezzo d'eseguire una frase. Il compositore indica i colpi d'arco coi segni \frown , ovvero '' ; e quando egli stesso sia suonatore di violoncello sarà bene attenersi al colpo d'arco da esso prescritto. Ma accade talvolta che alcuni compositori, per non conoscer a perfezione l'istrumento, segnino il colpo d'arco irregolarmente. Da ciò risulta che un passo diventa di una difficoltà insormontabile, il quale segnato regolarmente sarebbe stato facile. Egli è cosa evidente che non può risultare che un cattivissimo effetto, quando nei pezzi brillanti e vivi s'impiega troppo arco, o troppo poco in un canto lento ed appassionato. E da qui nasce la regola che nell'*allegro*, ove s'incontrano molte note, fa duopo di poco arco; in vece che nell'*adagio*, il quale offre poche note, bisogna che l'arcata sia lunga.

Ritorniamo al passo di due note legate e due staccate, perchè una volta che siasi ben padroni di questo, gli altri riescono molto più facili.



Studiando, si tirerà *in giù* lentamente l'arco in tutta la sua lunghezza per le prime due note legate, staccando poi di polso colla punta dell'arco le altre due puntate: si leghino poscia le note seguenti coll'arco *in su*, staccando di polso e vicino affatto al cavalletto le ultime due.

L'Autore aggiunge qui appresso il N.° 2 de'suoi Studj op. 47. contenendo esso molti altri colpi d'arco fra ottocrome, di somma utilità (Vedi 12 *Esercizj pel Violoncello solo*, — Lipsia presso Breitkopf e Härtel). Si acquisterà molto ripassando sovente una tale opera.

Quando si è ben esercitato in questo genere, e che si vuol accelerare il movimento, si suona più vicino alla punta, ovvero a mezzo dell'arco. Con quest'ultima maniera i suoni riescono più distinti.

SIXIÈME SECTION.

DES DIFFÉRENS COUPS D'ARCHET.

Les coups d'archet servent à varier agréablement un passage et offrent quelquefois le seul moyen d'exécuter une phrase. Le compositeur indique les coups d'archet par les signes \frown ou '' et quand celui-ci est joueur de Violoncelle lui-même, on fait très-bien de s'en tenir au coup d'archet prescrit. Mais quelquefois des compositeurs, ne connaissant pas exactement l'instrument, marquent le coup d'archet d'une manière irrégulière. Il en résulte qu'un passage prend une difficulté insurmontable, qui, indiqué régulièrement, aurait été facile. Il est évident qu'il ne peut résulter qu'un très-mauvais effet quand, dans des morceaux brillants et vifs, on emploie trop d'archet ou trop peu dans un chant lent et passionné. De là résulte que dans l'*allegro*, où l'on rencontre beaucoup de notes, il ne faut que peu d'archet, au lieu qu'à l'*adagio* qui n'offre que peu de notes, il faut le trait long.

Revenons au trait de deux coulées et de deux détachées parce que en le possédant tout-à-fait, les autres en deviennent beaucoup plus faciles.

En étudiant, tirez lentement l'archet dans toute sa longueur, et détachez ensuite les deux autres du poignet seulement, avec la pointe de l'archet. Coulez les deux suivantes en poussant, et détachez les dernières tout près de la hausse.

L'auteur ajoute plusieurs coups d'archet appréciables entre huit simples croches, en copiant le N.° 2 de ses Etudes imprimées. Voyez 12. *Esercizii per il Violoncello solo*. Op. 47. — Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. On gagnera infiniment en repassant souvent cet ouvrage.

Quand on a bien travaillé dans ce genre, et qu'on veut accélérer le mouvement, on joue ou plus près de la pointe, ou du milieu de l'archet. De la dernière manière les sons sont plus distincts.

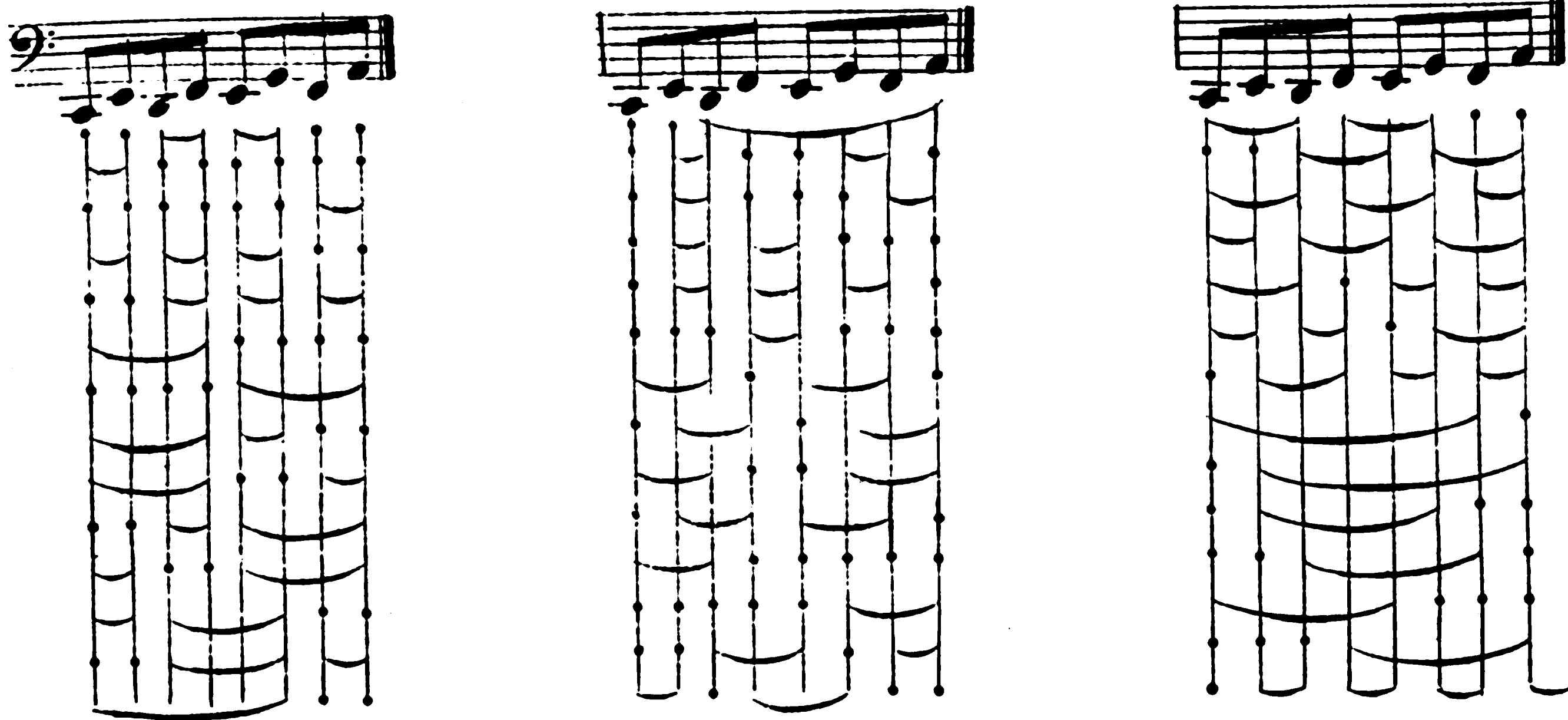
Allegro.

The main musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro.' and a common time signature 'C'. The music is written in bass clef and features a continuous eighth-note pattern. The first two staves are connected by a long slur. The subsequent staves contain various musical notations, including accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

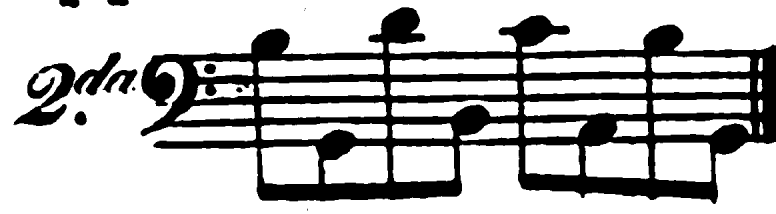
The first guitar fingering diagram shows a bass clef staff above a six-string guitar fretboard. The notes correspond to the first staff of the main score, with fingers 1, 2, 3, and 4 indicated for the strings.

The second guitar fingering diagram shows a bass clef staff above a six-string guitar fretboard. The notes correspond to the second staff of the main score, with fingers 1, 2, 3, and 4 indicated for the strings.

The third guitar fingering diagram shows a bass clef staff above a six-string guitar fretboard. The notes correspond to the third staff of the main score, with fingers 1, 2, 3, and 4 indicated for the strings.



La prima delle seguenti frasi si eseguisce, come si è già detto, coll'arco *in su*; e la seconda coll'arco *in giù*. | Cette phrase se joue, comme nous l'avons déjà dit, en poussant et la seconde en tirant l'archet.



Spetta ancora al polso il distaccare queste note in modo da non toccare la corda vuota di mezzo. A tal effetto si adopera poco arco in questi passi, e si eseguiscono ordinariamente alla metà dell'arco. L'autore ne' suoi *Capricci in tutti i tuoni pel Violoncello solo* (Lipsia presso Breitkopf e Härtel, Op. 35), ha dato uno studio relativo a tale scopo nel N.º 1.

Chiunque ha ben imparato a sostenere una voce, non troverà difficoltà in legar molte note con un sol colpo d'arco.

Trattasi soprattutto di economizzare il maneggio dell'arco fin dal principio. Per esempio:

C'est encore le poignet qui doit détacher ces notes de manière à ne point toucher la corde vide du milieu. Pour cet effet on emploie peu d'archet dans ces passages, et elles s'y jouent ordinairement à la moitié. L'auteur dans ses: *Capricci in tutti i tuoni per il Violoncello solo*; Lipsia presso Breitkopf e Härtel, Op. 35 a donné une étude relative à ce but dans le N.º 1.

Quiconque a bien appris à soutenir un son, ne trouvera pas de difficulté à couler beaucoup de notes dans un coup d'archet.

Il s'agit surtout de ménager l'archet du commencement. P. e.



La forza dell'arco parte dal cavalletto, e diminuisce verso la punta. Egli è per questo motivo che bisogna studiare di mantener l'egual forza anche dove manca per natura. Si ponno eseguire dei passi di agilità presso al cavalletto ma siccome la voce riesce quivi poco vibrata, perciò non è cotal modo praticato. Se questi passi di agilità richieggono forza, si eseguiscono colla metà dell'arco, e se esigono delicatezza, colla punta.

Appoggiando con troppa forza l'arco, non si otterrà mai una bella voce che da lungi risuoni. Egli è soprattutto nei passi di agilità che, col mandar *in giù e su* l'arco alquanto leggermente e senza durezza, ma però con egualianza, ossia *a piombo*, vi si riesce più sicuramente.

Noi porghiamo qui molti colpi d'arco nella seguente lezione in terzine: si passerà dappoi agli Arpeggi.

La force de l'archet part de la hausse et diminue vers la pointe. C'est pour cela même qu'il faut s'étudier à la transférer là où foncièrement elle ne gît point. Il est possible d'exécuter des traits de vitesse près de la hausse, mais comme le son n'y a que peu de vibration, cela ne se pratique point. Si ces traits demandent de la force, on les fait du milieu de l'archet, s'ils exigent de la délicatesse, de la pointe.

En appuyant l'archet trop fort, on n'obtiendra jamais un beau son qui résonne au loin. C'est surtout dans les traits de vitesse qu'en tirant et poussant l'archet un peu largement sans raideur et pourtant avec aplomb, on réussit beaucoup plus sûrement.

Nous donnons ici plusieurs coups d'archet pour la leçon suivante en triolets, en passant de là aux arpeges.

Allegro.

2^{da}

2^{da}

2^{da}

2^{da}

2^{da}

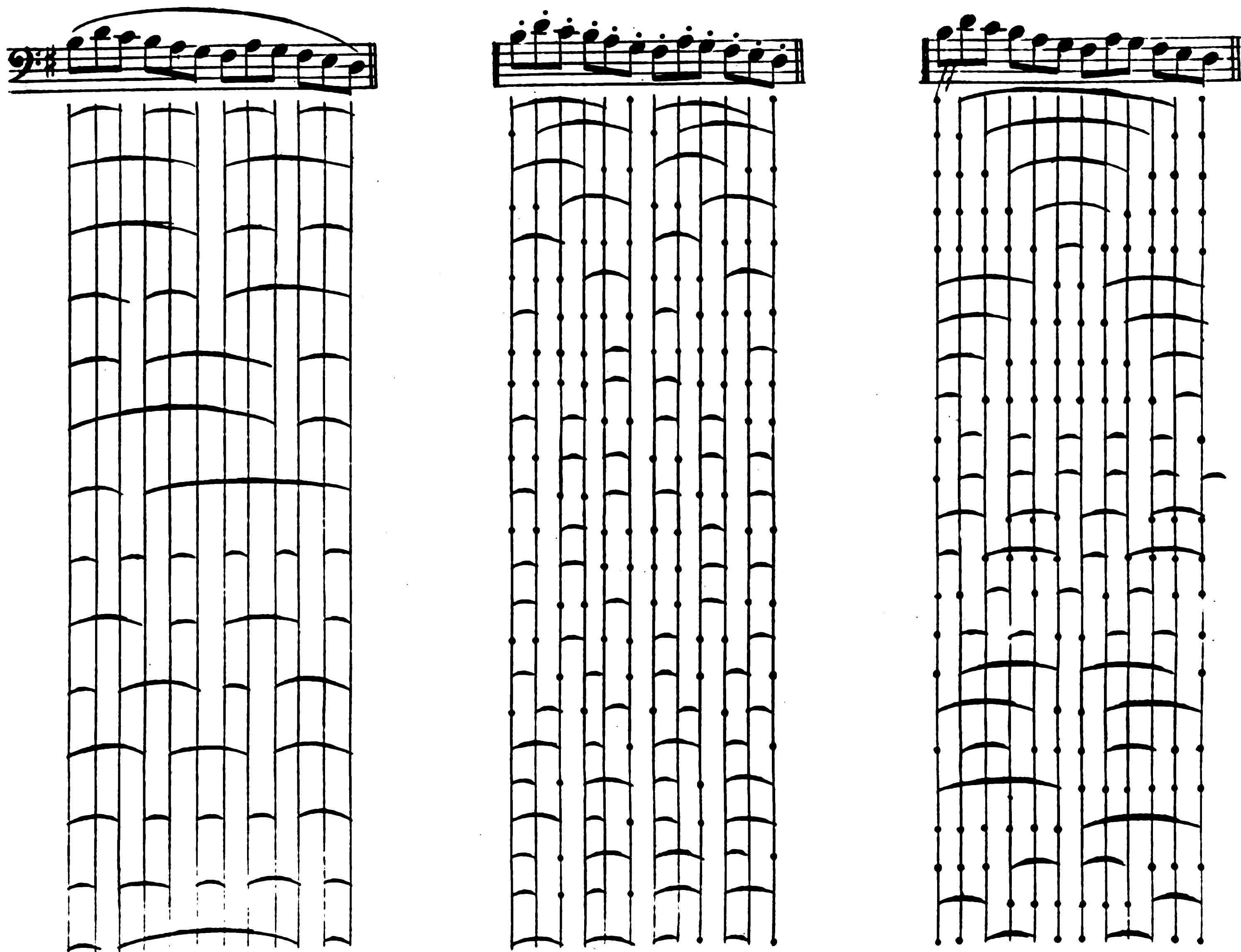
2^{da}

3^{da}

2^{da}

3^{da}

1



La parola *arpeggio* è italiana, cui corrisponde l'*arpège* dei Francesi. Essa deriva dalla parola *Arpa*, a motivo che dalla maniera propria dell'Arpa se n'è tolta l'idea. Consiste l'Arpeggio in far sentire successivamente e rapidamente i diversi suoni di un accordo, invece di batterli tutti in una volta. Riesce di bellissimo effetto quando si abbia cura di maggiormente accentar le note delle corde più basse, e toccar leggermente le altre, e terminare, raddolcendo, sulla corda più acuta.

L'*arpeggio* è uno studio non mai abbastanza raccomandato, e tanto più per il Violoncello che sembra esser fatto per tal genere. Esso fa un effetto grandissimo, ed è capace d'una gran varietà, come lo provano i N.° 1, 21, 32, 43, 51, 59, 65 e 67.

Gli *arpeggi* debbono esser eseguiti col solo polso, senza metter in azione le altre parti del corpo. La quantità d'arco d'adoperarsi dipende dal movimento del pezzo che si suona. Però, onde rendere gli *arpeggi* più distinti, si usa d'impiegare molto arco, massimamente studiando.

Sarebbe forse utile che l'allievo per vari *arpeggi* ritenesse ben a memoria la Figura disegnata per guida della mano. Questa figura sarebbe sempre giovevole; e rappresentandosela come un quadro davanti agli occhi, torne-

Arpeggio est un mot italien qu'on a francisé dans celui d'*arpège*. Il vient du mot *arpa*, à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement. C'est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il est du plus bel effet, quand on a soin de tirer le plus de son de la corde la plus basse; les autres notes doivent se faire légèrement et finir en adoucissant sur la plus haute corde.

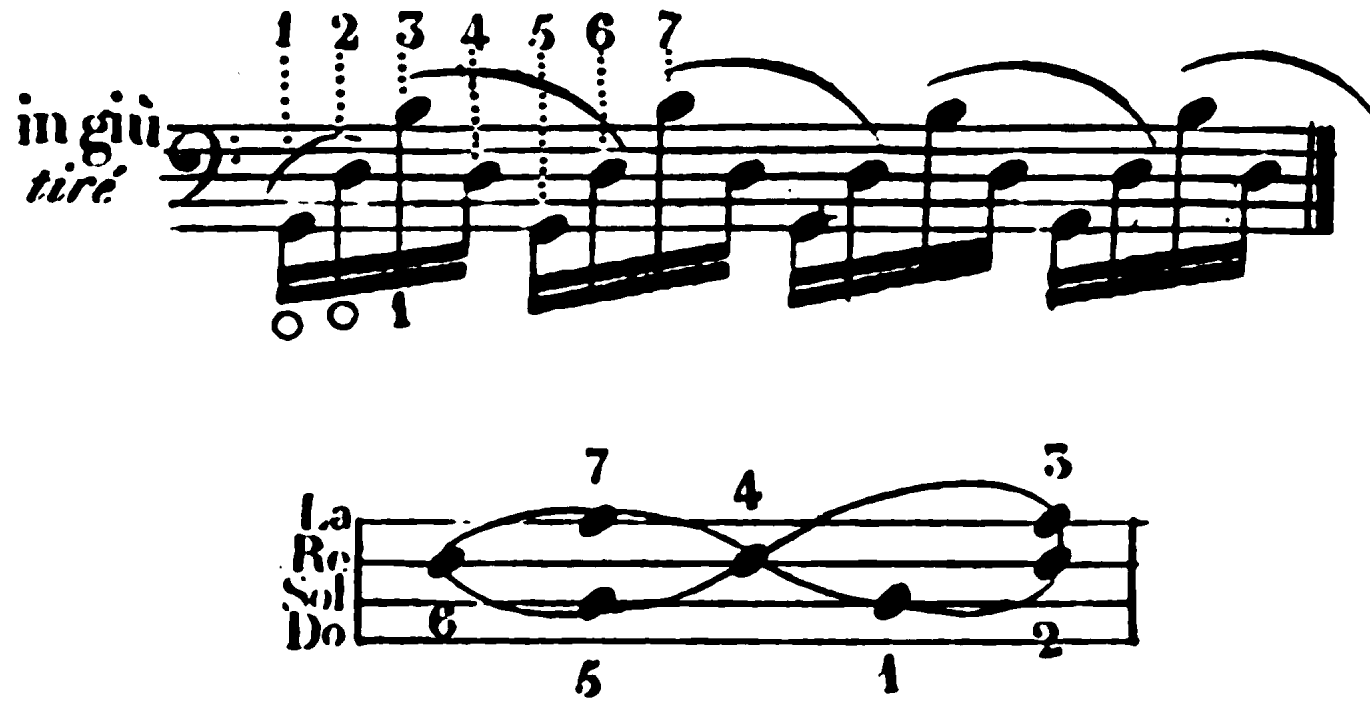
L'*arpège* est un travail très-recommandable. Le Violoncelle semble fait pour ce coup d'archet. Il fait un effet superbe et capable d'une grande diversité, comme le prouvent les numéros 1. 21. 32. 43. 51. 59. 65. et 67.

Les arpèges ou batteries doivent être exécutés du poignet, sans mettre en action les autres parties du corps. La quantité d'archet que l'on doit employer dépend du mouvement du morceau qu'on joue. Cependant pour rendre les batteries plus distinctes, on a coutume d'employer beaucoup d'archet, surtout en étudiant.

Peut-être serait-il utile que l'élève s'imprimât bien vivement la Figure tracée par la main dans les différentes batteries. Ce contour varie toujours, et en se le représentant comme un tableau devant les yeux, il serait peut-

rebbe a lui più facile trovar la posizione necessaria della mano e dell'arco sopra le corde. Nel seguente *arpeggio* la mano descrive presso a poco una tal figura:

être possible de trouver avec plus de facilité, la position nécessaire de la main et de l'archet sur les cordes. Dans l'arpège suivant, la main décrit à peu près cette figure:



L'Arpeggio è suscettibile d'un' espressione variata; e l'autore ha perciò segnato d'un > le note che esigono un'inflessione negli esercizi seguenti.

L'arpège est susceptible d'une expression variée, et l'auteur a marqué pour cet effet d'un > les notes qui exigent une inflexion, dans les exercices suivans.

STUDJ D'ARPEGGI SOPRA TRE CORDE.

ÉTUDES D'ARPÈGES SUR TROIS CORDES.

1.

2. *in sù Pouster*

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11. 12. 13.

14. 15.

16. 17.

18. 19.

20. 21. *in sù Pousser*

22. 23. 24.

in sù pousser 25. 26. 27. *in sù pousser*

28. 29. 30.

31. 32.

33. 34. 35.

36. 37. 38.

39. 40. 41.

42.

43. 44.

45. 46. 47.

48. 49. 50.

51.

52. 53.

in sù pousser

54.

55.

56. 57.

58.

ARPEGGI SOPRA QUATTRO CORDE



ARPEGGIOS SUR QUATRE CORDES

59. *in sù pousser*

60. *in sù pousser*

61.

62.

63.

64. *in sù pousser*

65. *in sù pousser*

66.

67. *in sù pousser*

68.

69.

70. *in sù pousser*

71.

72. *in sù pousser*

73. *in sù pousser*

74.

75.

76. *in sù pousser*

77.

78.

79. *in sù pousser*

80.

81.

Detailed description: This page contains 23 measures of musical notation for arpeggios on four strings. The notation is arranged in a grid-like fashion. Measures 59, 60, 63, 64, 65, 67, 70, 73, 76, 79, and 80 include the instruction "in sù pousser" written below the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page number "24" is in the top right corner. The section headers "ARPEGGI SOPRA QUATTRO CORDE" and "ARPEGGIOS SUR QUATRE CORDES" are at the top, separated by a double bar line.

DELLO STACCATO.

Bisogna prima di tutto definire questa parola, *Staccato*. I professori italiani dicono *staccato* quando si suona una frase di molte note *a tanti colpi d'arco* quante sono le note, con suoni secchi e staccati. S'incontrano sovente simili passi coll'indicazione *Staccato*. Per esempio:



All'opposto quando vogliono che molte note sieno staccate *con un sol colpo d'arco*, ciò che chiamano con egual nome *staccato*, l'indicano al disopra con un mezzo cerchio e dei punti. Per esempio:



I Francesi invece, e particolarmente il signor *Duport*, chiamano questa maniera *staccato* anche *martellato*; mentre presso gl'Italiani la voce *martellato* significa *staccato*, o *a tutto colpo d'arco*.

Ritorniamo allo *staccato* o *martellato*.

Si tiri *in giù* la prima sveltamente dal *cavalletto* dell'arco insino alla punta.

DU STACCATO.

Il faut préalablement définir ce mot, *Staccato*. Les professeurs italiens appellent *staccato*, quand on joue une phrase de plusieurs notes à tout coup d'archet avec des sons secs et détachés. On rencontre très-souvent de pareils passages avec l'indication *staccato*. P. e.

Au contraire lorsqu'ils veulent que plusieurs notes soient détachées du *même coup d'archet*, ce qu'ils appellent également *staccato*, ils l'indiquent au-dessus par un demi-cercle et des points. P. e.

Au contraire les Français, et nommément Monsieur *Duport*, appellent cette manière de *staccato* aussi *martelé*; au lieu que chez les italiens *martellato* indique le détaché ou à tout coup d'archet.

Revenons au *staccato* ou *martelé*.

Tirez la première vite depuis la hausse jusqu'à la pointe.



Più si economizzerà di arco e più note si potranno eseguire con una sola arcata.

L'arco dev'esser condotto nel modo già indicato, e si eviterà soprattutto d'irrigidire il polso.

Se si farà esercizio di questi passi anche in senso inverso, quantunque sia meno usitato, se ne otterrà cionullameno molto profitto.

Il *Do vuoto* debb'essere *in giù*, e le note picchettate devono essere fatte *in sù* al mezzo dell'arco.

Plus on ménagera l'archet et plus on pourra pousser de notes du même coup d'archet.

L'archet doit être conduit de la manière déjà indiquée, et on évitera surtout de raidir le poignet. On s'exercera sur ces passages aussi en sens inverse, quoique ce soit moins d'usage, on en retirera beaucoup de fruit.

L'*Ut* à vide doit être tiré et les notes piquées faites du milieu de l'archet en poussant.



Ecco un'altra maniera di *staccato*, ove due note sono sempre legate.

Voici encore une autre manière de *staccato*, où toujours deux notes sont coulées.



Bisogna appoggiarsi alquanto sulla prima delle due note legate, affinché le due seguenti martellate, o puntate, abbiano maggior forza.

Per ben imparare lo *staccato* bisogna studiarlo quotidianamente, e non mai passare da una frase ad un'altra prima di saper eseguir perfettamente la prima.

Si fa pure uno *staccato* facendo saltare l'arco, ma noi non lo raccomandiamo, perchè non si può servirsene che rare volte.

È vizioso l'alzare il dito mignolo, nello *staccato*, come accade qualche volta.

Il faut appuyer un peu sur la première coulée, afin que les deux suivantes martelées aient plus de vigueur.

Pour bien apprendre le *staccato* il faut l'étudier journellement, et ne point passer d'une phrase à une autre avant qu'on sache la rendre sans faute.

On fait aussi un *staccato* en faisant sauter l'archet. Mais nous ne le recommandons point, parce qu'on ne peut s'en servir que rarement.

Il est vicieux de lever le petit doigt, en faisant le *staccato*, comme il arrive quelquefois.

SETTIMA SEZIONE.

DELLA SCALA DIATONICA E CROMATICA, E DELL'USO DEL POLLICE.

Il Portamento delle dita nella scala diatonica è stato superiormente dimostrato: quando però si voglia ascender più alto, p. e. in *Do* maggiore, si servirà delle dita segnate qui in seguito (vedi *a*); e quando si voglia ascender due ottave, si dovrà servire delle dita parimenti qui in seguito (vedi *b*). Adoperando il pollice si userà del modo indicato per ultimo (vedi *c*.) In tutti i toni si sale col primo o col secondo dito, ed il luogo da collocare l'indice è sempre indicato. Discendendo, il pollice rimane al suo posto, e non fa che passare orizzontalmente al *Sol*.

Eseguendosi le scale ascendendo, si servirà del Portamento delle dita praticato nelle Lezioni essendo il più usitato ed il migliore, poichè rimane sempre lo stesso nella maggior parte dei *modi*, come in *Si* maggiore, ec. Se si ami scendere nuovamente in ogni modo fino alla nota più bassa, si può servir dello stesso Portamento che si usò ascendendo.

Si serve del pollice nello *smanicamento*, o cangiamento di posizione, a guisa d'un capo-tasto mobile. Perciò si dee posare sulle corde il centro della parte destra del pollice parallelamente al ponticello.

Ponendo, p. e., il pollice sopra il *La* ed il *Re*, la corda del *La* deve passare un po' più innanzi la prima falange, a fine di non toccare colla punta del dito il *Sol*.

Più si smanica e più debbesi appoggiare con forza il pollice, in causa dell'elevamento delle corde che divien maggiore a misura che si approssima al ponticello.

SEPTIÈME SECTION.

DE LA GAMME DIATONIQUE ET CHROMATIQUE, ET DE L'EMPLOI DU POUCE.

Le doigté de la gamme diatonique a été indiqué ci-dessus; lorsque cependant on veut monter plus haut p. e. en *Ut* majeur, on se servira du doigté marqué ci-dessous (voyez *a*.) et en montant deux octaves, du doigté marqué ci-dessous (voyez *b*.) En employant le pouce, on adoptera le mode indiqué en dernier lieu (voyez *c*.) Dans tous les tons on monte avec le premier et second doigt, et l'endroit où il faut placer l'index est toujours indiqué. En descendant, le pouce demeure à sa place et ne fait que passer horizontalement au *Sol*.

En montant les gammes on se servira du doigté employé dans les Leçons, comme du plus reçu et du meilleur, en ce qu'il reste le même pour la plupart des modes, tels que *Si* majeur etc. Si l'on veut redescendre dans chaque mode jusqu'à la note la plus basse, on peut se servir du même doigté qu'en montant.

On se sert du pouce dans les démanchemens comme d'un sillet mobile. C'est le milieu du côté droit du pouce qu'il faut poser sur les cordes parallèlement au chevalet.

En plaçant p. e. le pouce sur le *La* et le *Re*, la corde du *La* doit passer un peu avant la première phalange, afin de ne point toucher de la pointe du doigt le *Sol*.

Plus on démanche et plus on est obligé d'appuyer le pouce avec fermeté à cause de l'élévation des cordes qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

Do maggiore
Do majeur

Handwritten musical notation for C major, showing ascending and descending scales with fingerings (e.g., 2 1, 3 1 2 1 2 3) and dynamics like *a* and *mf*.

La minore
La mineur

Handwritten musical notation for B-flat minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Sol maggiore
Sol majeur

Handwritten musical notation for G major, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Mi minore
Mi mineur

Handwritten musical notation for E minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Re maggiore
Re majeur

Handwritten musical notation for D major, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Si minore
Si mineur

Handwritten musical notation for B minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

La maggiore
La majeur

Handwritten musical notation for F major, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Fa # minore
Fa # mineur

Handwritten musical notation for F# minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Mi maggiore
Mi majeur

Handwritten musical notation for E major, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Do # minore
Do # mineur

Handwritten musical notation for D# minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Si maggiore
Si majeur

Handwritten musical notation for C# major, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf*.

Sol # minore
Sol # mineur

Handwritten musical notation for G# minor, showing ascending and descending scales with fingerings and dynamics like *mf* and *dy*.

Fa # maggiore
Fa # majeur

Re # minore
Re # mineur

Fa maggiore
Fa majeur

Re minore
Re mineur

Si b maggiore
Si b majeur

Sol minore
Sol mineur

Mi b maggiore
Mi b majeur


Do minore
Do mineur

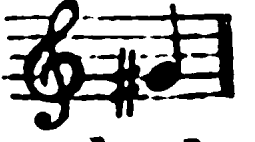
La b maggiore
La b majeur

Fa minore
Fa mineur

Re b maggiore
Re b majeur

Si b minore
Si b mineur

Nei Modi di LA minore e maggiore per que-
 sto SOL #  e indifferente l'adoperare il
 quarto dito, non è lo stesso però pei semitoni
 sopra le altre corde.

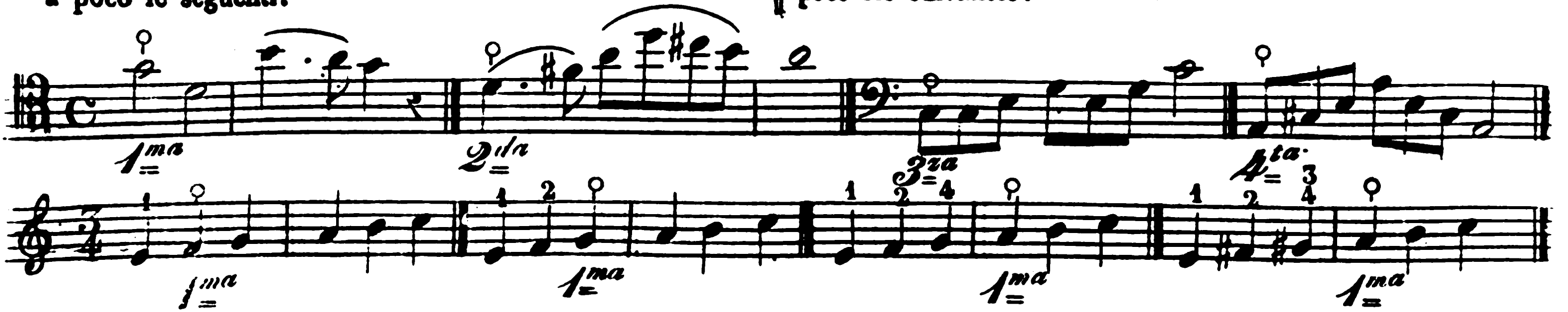
Dans les Modes de LA mineur et majeur on peut
 également prendre le SOL #  avec le petit
 doigt. Il en est de même pour le demi-ton sur les
 autres cordes.

L'uso del pollice trovasi predisposto dalla posizione della mano, oppure viene posato all'improvviso. Questa ultima maniera difficilmente riesce, quando si è soliti sedere, suonando sopra una sedia bassa, o quando si è forzati prenderne una più alta, o infine quando si cambia l'istromento da uno piccolo in uno grande.

Le posizioni del pollice prese d'improvviso sono presso a poco le seguenti:

L'emploi du pouce est ou préparé par la position de la main, ou bien on le pose d'emblée. Cette dernière manière réussit difficilement quand on est accoutumé d'être assis en jouant sur un siège bas, et qu'on est obligé d'en prendre un plus haut, ou quand on change un instrument petit contre un plus grand.

Les positions du pouce à prendre d'emblée sont à peu près les suivantes:



Fra quelle che si trovano preparate per la posizione della mano s'incontrano sovente quelle qui appresso:

Parmi celles qui se trouvent préparées par la position de la main on rencontre assez souvent celles que voici:



Alcune volte è forza scivolar col pollice da una posizione all'altra. Per esempio:

Quelquefois on est obligé de glisser avec le pouce d'une position à l'autre: P. e.



Si sa che la corda mossa leggermente col dito, manda un suono flautato, che nomasi suono armonico. Alcuni artisti premono fortemente il pollice per far simili suoni. Altri, che preferiscono ottenerlo più armonicamente, scorrono leggerissimamente la corda stessa. Sì l'uno che l'altro modo dipende dall'abitudine.

A metà della lunghezza della corda si ottiene li armonici qui accennati.

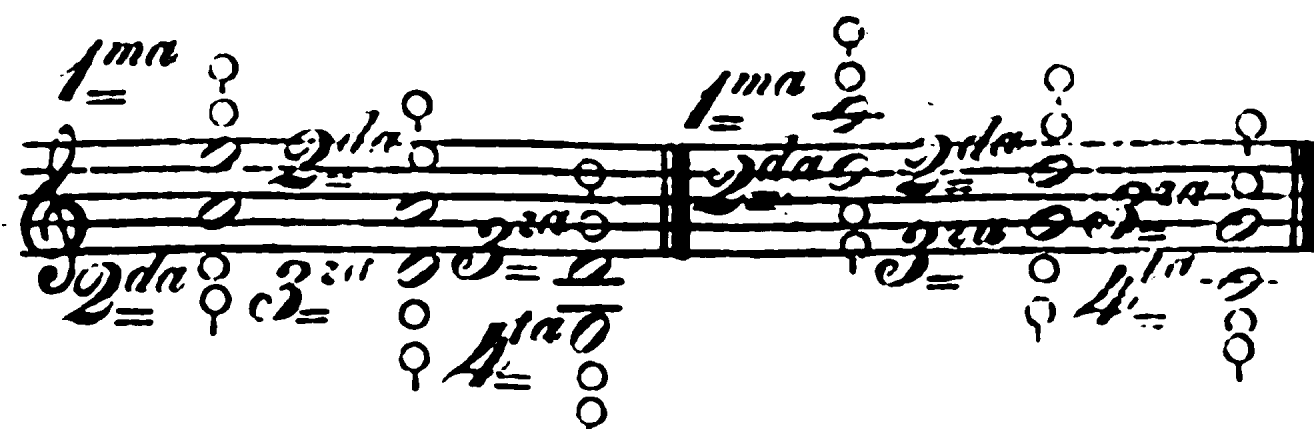
On sait qu'en effleurant la corde très-légèrement du doigt, elle rend un son flûté qu'on appelle son harmonique. Quelques artistes appuient le pouce très-fort en saisissant ces tons. D'autres, qui préfèrent de la faire prononcer harmoniquement, glissent très-légèrement. L'un et l'autre dépendent de l'habitude.

Le point du milieu de la longueur de la corde donne les sons harmonique che voila.



Ed ecco anche alcune posizioni col pollice, più alte.

Et voilà aussi quelques positions de pouce plus hautes.



Ai nostri giorni l'uso del dito mignolo è indispensabile. Nei passi di sesta, come i seguenti, la posizione del pollice è guidata dal movimento delle dita, e la mano riprende il suo posto nei cangiamenti di posizione.

De nos jours l'usage du petit doigt est indispensable. Dans des passages de sixième, tels que les suivans, la position du pouce est amenée par le doigté, et la main reprend sa place dans les changemens de positions.



Avviene lo stesso dei passi su tre corde. Per esempio: Il en est de même dans les passages sur trois cordes: P e.



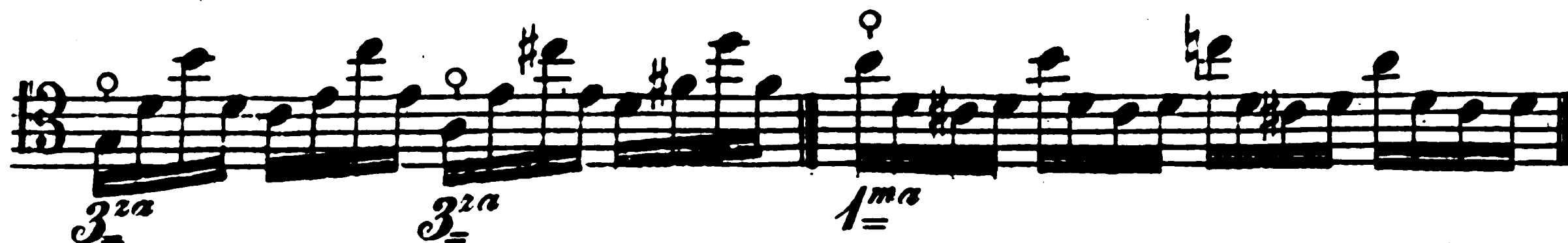
Il pollice poggia sopra due corde, ma nei seguenti passi segue la posizione della mano, passando drittamente, o secondo a, le corde, o secondo b, le quinte.

Le pouce pose sur deux cordes, mais dans les passages suivans, il suit la position de la main, en passant tout droit, ou bien selon a) les cordes, ou d'après b) les quintes.



Se sulla terza corda vi sono da prendere ancora dei suoni semplici in alto o in basso, il pollice rimane immobile. Per esempio:

S'il y a encore sur la 3.^{me} corde des sons simples à prendre en haut ou en bas, le pouce demeure immobile: P. e.



Talvolta il pollice non deve abbracciare che una sola corda. Per esempio:

Quelquefois le pouce ne doit embrasser qu'une seule corde: P. e.



Poggiando il pollice sul mezzo tono, è essenziale soprattutto che l'intonazione sia giusta: cosa che diviene più difficile in questo luogo ove l'indice si trova vicinissimo al pollice, e le dita diversamente collocate. Per es.

En posant le pouce sur le demi-ton, il est surtout essentiel que l'intonation soit juste: ce qui devient plus difficile ici, où l'index se trouve très-près du pouce, et les doigts différemment placés. P. e.



Nei pezzi composti espressamente pel Violoncello il pollice è sempre indicato.

Accade sovente però, soprattutto nelle composizioni per Piano-forte e Violoncello, che nella parte di quest'ultimo le posizioni non siano segnate. Abuso gravissimo, che può esser d'imbarazzo a quegli stessi che sono abilissimi a suonare *a prima vista*. La nota la più alta d'un passo, dovendo esser presa dal mignolo o dal terzo dito, può indicare in questo caso la posizione del pollice.

Trovansi pur sovente dei passi altissimi impossibili d'essere eseguiti con posizione regolare del pollice. Bisogna procurare di levarsi d'impaccio il più possibilmente, non adoperando che le altre dita.

Dans les morceaux expressément composés pour le Violoncelle le pouce est toujours indiqué.

Il arrive cependant, surtout dans des morceaux d'ensemble pour le piano-forté et le Violoncelle, que dans la partie du dernier les positions ne sont point marquées. Grand abus qui peut embarrasser même ceux qui sont très-forts à jouer à livre ouvert. La note la plus haute d'un passage, devant être prise du petit ou du troisième doigt, peut indiquer dans ce cas la position du pouce.

On trouve aussi très-souvent des passages très-hauts, qui ne sont point susceptibles d'être joués dans une position régulière du pouce. Il faut tâcher de s'en tirer aussi bien que possible, en n'employant que les autres doigts.

OTTAVA SEZIONE.

DELLE CORDE DOPPIE, CIOÈ: SERIE DI TERZE, QUARTE, QUINTE, SESTE, SEPTIME, ED OTTAVE.

Le serie di Terze sono difficilissime sul Violoncello, per due ragioni. Prima, perchè bisogna eseguirle quasi tutte col primo e il quarto dito; estensione che prolungata riesce penosa: dappoi perchè vien alterata ad ogni istante la posizione della mano, poichè, a motivo che le terze sono alternativamente maggiori e minori, le dita si trovano ora vicine tra di loro ed ora lontane, il che rende difficile la loro esatta esecuzione (*Dupont*). Le serie di terze possono eseguirsi in tutti i modi; e quest'esercizio è utilissimo, perchè produce esattezza, eguaglianza e forza.

Salendo sul cantino, queste serie sono meno difficili, mentre in allora si può adoperare il pollice. Eccone l'esempio.



Questa scala può farsi pure col seguente movimento di dita: con minor effetto però, perchè le note vuote differiscono; quanto al suono, da quelle prese sulle corde:



Le serie di Quarte non si eseguiscono bene se non se con l'accompagnamento. Diamo a questo effetto qui di seguito un piccolo studio che riunisce anche delle serie di Quinte e Seste, al quale terran dietro molti altri per le serie di Settime e Ottave, per l'esecuzione dei quali fino al N. 13 potrebbesi servire anche di un altro movimento di dita; ma noi riputiamo il migliore quello già indicato.

Gli altri studj, dal N. 14 in avanti, sono destinati all'esercizio del pollice e procedono dal facile al difficile.

Nei N. 22, 25 e 26, bisogna poggiare il pollice in maniera giustissima e fortissima, perchè il secondo dito rimane sovente fisso sopra un tono. Il N. 27 e seguenti sono studj d'Ottave, possibili solamente poggiando il pollice. Accadrà di rado che taluno abbia la mano abbastanza grande e forte per prenderle giuste nella loro estensione.

HUITIÈME SECTION.

SUITES DE TIERCES, QUARTES, QUINTES, SEPTIÈMES ET OCTAVES.

Les suites de tierces sont très-difficiles sur le Violoncelle, pour deux raisons. D'abord il faut les faire presque toutes avec le premier et le quatrième doigt, extension pénible à la longue; ensuite cette position de la main est altérée à chaque instant, parce que les tierces étant alternativement majeures et mineures, les doigts se trouvent tantôt rapprochés, tantôt éloignés, ce qui rend l'exécution très-difficile pour la justesse (*Dupont*). Les suites de tierces peuvent s'exécuter dans tous les modes; et ce travail est très-utile, parce qu'il donne de la justesse, de l'égalité et de l'aplomb.

En montant sur la chanterelle, ces suites sont moins difficiles, parce qu'on y peut employer le pouce. Voyez l'exemp.

Cette gamme peut se faire aussi avec le doigté suivant, moins parfaitement pourtant, parce que les à-vides diffèrent pour le son d'avec les tons pris sur les cordes.

Les suites de quarts ne se font bien qu'avec accompagnement. Nous donnons pour cet effet une petite leçon, qui renferme aussi des suites de quintes et sixièmes. Plus bas on trouvera plusieurs exemples pour les suites de septièmes et d'octaves. Jusqu'au N. 13 on pourrait se servir aussi d'un autre doigté, mais nous croyons celui que nous avons indiqué le meilleur.

Les leçons suivantes sont destinées à l'exercice du pouce procédant du facile au difficile.

Dans les numéros 22, 25, et 26, il faut poser le pouce très-ferme, parce que le second doigt reste souvent fixé sur un ton. Les N. 27 et suivants sont des études d'octaves possibles seulement en posant le pouce. Rarement quelqu'un aura la main assez grande et forte pour les prendre justes par extension.

Piccolo studio per le doppie corde

Andante

This musical score is for a piece titled "Piccolo studio per le doppie corde" (Small study for double strings), marked "Andante". It is written for a double bass in 4/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The upper staff is primarily for double stops, with various fingering numbers (1-4) and natural signs above the notes. The lower staff provides a melodic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

17. *[Musical staff]* 18. *[Musical staff]*
 19. *[Musical staff]* 20. *[Musical staff]*
 21. *[Musical staff]* 22. *[Musical staff]*
 23. *[Musical staff]* 24. *[Musical staff]*
 25. *[Musical staff]* 26. *[Musical staff]*
 27. *[Musical staff]* 28. *[Musical staff]*
 29. *[Musical staff]*

Dopo ciò che si è esposto in questa Sezione noi raccomandiamo agli Allievi anche gli esercizi seguenti:

Dotzauer 42	Esercizj Op. 47
„..... 24	„..... „ 35
„..... 42	„..... „ 54

Concernant ce qui est dit dans cette section nous recommandons a l'élève les exercices suivants:

Dotzauer 42	Exercices Op. 47
„..... 24	„..... „ 35
„..... 42	„..... „ 54

NONA SEZIONE.

DEGLI ABBELLIMENTI, DEL TRILLO, E DELLO STRISCIAMENTO SOPRA LA CORDA.

La quantità degli abbellimenti del canto (Vedi N.° 51 e 52 delle lezioni) è innumerabile, dipendendo dal gusto e dal capriccio degli autori od artisti. I più usati, e di cui si sono determinati i nomi, i segni e l'esecuzione, si riducono ai seguenti.

a) APPOGGIATURA:

Chiamasi appoggiatura una piccola nota posta avanti alla principale: essa può accadere tanto alla distanza di uno che di più gradi, sia superiormente che inferiormente, dimodochè invece di prendere per prima nota la principale, se ne prende una al disopra o al disotto della medesima. Per esempio:

Esposizione
Exposition

Esecuzione
Execution

Generalmente l'appoggiatura, come vedesi qui sopra dalla dimostrata esecuzione, si appropria la metà o due terzi del valore della nota principale; alcune volte però essa non debbe avere alcun valore, ed in questo caso gli autori sogliono accennarla come vedesi nel seguente esempio.

b) GRUPPETTO:

Un composto di tre o quattro piccole note dicesi gruppetto, per esempio:

Esposizione
Exposition

Esecuzione
Execution

NEUVIÈME SECTION.

DES AGRÈMENS, DU TRILLE, ET DU GLISSEMENT SUR LA CORDE.

La quantité des agréments du chant (Voyez N.° 51 et 52 des leçons) a été tellement augmentée par le goût et le caprice des artistes, qu'on n'a pas même fixé jusqu'ici leurs dénominations. Les plus usités, dont les noms, la figure et l'exécution sont déterminés, se réduisent aux suivans :

a) APPOGGIATURA:

L'appoggiatura (du verbe italien appoggiare, appuyer.) s'écrit avec une petite note, et au lieu de prendre d'abord la note principale, on prend la note au-dessus ou au-dessous, en passant ensuite à la principale. P. e.

Généralement l'appoggiatura, comme on le voit par l'exemple ci-dessus doit recevoir la moitié ou les deux tiers de la valeur de la note principale; quelquefois cependant elle ne doit avoir aucune valeur, et dans ce cas les auteurs ont coutume de l'indiquer comme on le voit dans l'exemple suivant:

b) GRUPPETTO:

Un assemblage de trois ou quatre petites notes s'appelle gruppetto, par exemple:

Il gruppetto si indica anche col segno (ω) ed alle volte sopra o sotto al medesimo gli vien posto un diesis o bemolle per indicare che la nota superiore od inferiore del gruppetto deve essere bemolle o diesis. Diamo qui di seguito diversi esempj che gioveranno la pratica esecuzione.

Le gruppetto s'indique aussi par le signe (ω) et quelquefois on place dessus ou dessous un dièse ou un bé-mol. pour désigner que la note supérieure ou inférieure du gruppetto doit être bé-mol ou dièse. Nous donnons ici plusieurs exemples de suite qui aideront beaucoup dans l'exécution.

Esposizione. 

Esecuzione. 



c) **MORDENTE:**

Dicesi mordente ad un composto di due piccole note poste avanti alla principale, per esempio:

c) **MORDANT:**

On nomme mordant la réunion de deux petites notes placées avant la principale, par exemple;

Esposizione. 

Esecuzione. 

Il più comune mordente e che viene dimostrato col segno (ω) è quello che si eseguisce battendo con celerità una nota, colla sua seconda minore disotto, o colla sua seconda superiore per posare dappoi sulla prima; per esempio.

Le mordant le plus usité, et qui est marqué par le signe, (ω) est celui qu'on exécute en battant avec rapidité une note, avec sa seconde mineure au dessous, ou avec sa seconde supérieure, pour s'arrêter ensuite sur la première; par exemple:

Esposizione. 

Esecuzione 

Nella lezione 53 (Studio facile) il Mordente debb'essere eseguito alla stessa maniera che praticasi nei passi scritti come segue:

Dans la leçon 53 (Etudes faciles) le mordant doit être exécuté de la manière qu'on emploie ordinairement dans ces passages :

N.º 53 pagina 74.



(La posizione della mano sinistra, tanto nella lezione indicata, che nelle 61, e 63 è segnata con una linea retta).

(La position de la main gauche dans ce numéro ainsi qu'aux N.º 61 et 63 est marqué d'un trait).

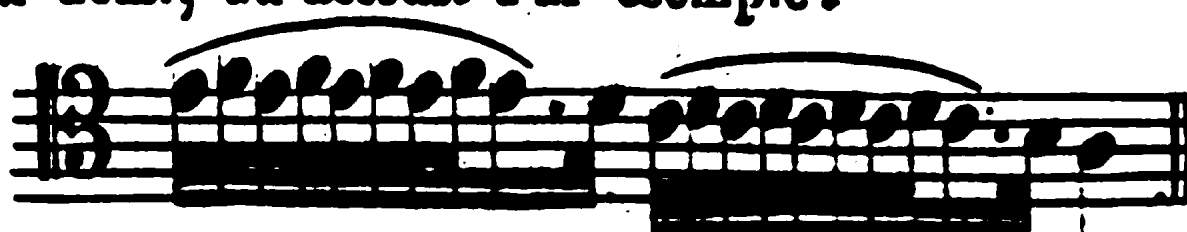
Una nota di poco valore non è suscettibile all'abbellimento del trillo, richiedendo esso preparazione e finizione come più sotto dimostreremo; v'ha però un abbellimento che viene indicato col segno \sim e che si eseguisce con un tremito alternativo della nota, sulla quale è segnato, con un'altra nota superiore di un grado o di mezzo grado. Per esempio:

Une note de peu de valeur n'est pas susceptible de recevoir le trille, parceque celui-ci exige une certaine préparation, ainsi que nous le démontrerons plus bas; il y a cependant un agrément indiqué par le signe \sim qu'on exécute au moyen d'un tremblement alternatif de la note, sur laquelle est le signe, avec une autre note d'une degré, ou demi, au-dessus. Par exemple:

Esposizione



Esecuzione



DEL TRILLO.

DE LA CADENCE OU DU TRILLE.

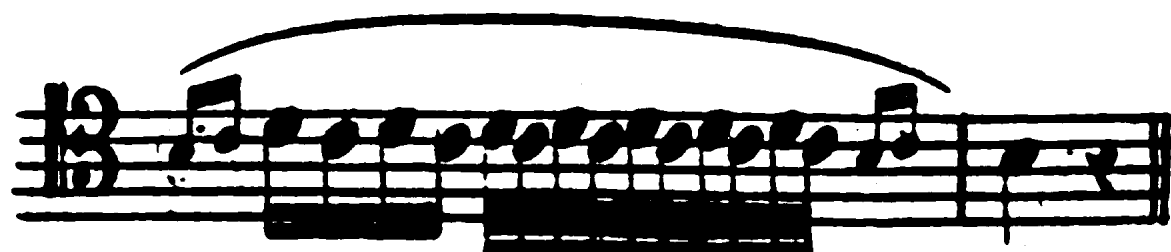
Il Trillo (vedi N.º 55 e 62 degli Studj facili) è un abbellimento usitatissimo, e consiste nel percuotere alternativamente una nota, sulla quale è indicato, con un'altra nota di un grado, o mezzo, ascendendo. Esso non deve cominciarlo se non dopo di avere assicurata la nota superiore e si termina poi aggiungendovi la nota d'un grado sotto alla principale. Il trillo è indicato dal segno \sim al disopra o disotto della nota principale.

Le trille (voyez N.º 55 et 62 des études faciles) est un agrément d'un usage très-fréquent, et consiste dans un battement alternatif du ton sur lequel le trille est indiqué, d'avec un autre ton à un degré (ou demi) au-dessus. On ne doit le commencer qu'après avoir assuré la note supérieure, et on le finit ensuite en y ajoutant la note d'un degré au dessous de la principale. Le trille est indiqué par le signe \sim au-dessus de la note principale.

Esposizione



Esecuzione



Onde ottenere un bel trillo è duopo far cadere il dito colla più grande dolcezza ed agilità sulla corda, alzandolo quanto bisogna perchè abbia slancio. Si comincia lentamente per evitare la ruvidezza, indi si aumenta a poco a poco di prestezza, ma solamente allorquando si abbia acquistato l'abitudine di far ricadere il dito sempre allo stesso posto, e positivamente sulla seconda maggiore o minore, imperocchè vizioso riesce il trillo quando che si scosti dal tono o dal mezzo tono.

Ben a ragione dice il signor Duport (Saggio, pag. 126) essere da ciarlatano il pretendere che il trillo abbia ad essere battuto con molta forza, a guisa di chi batte con martello. Facilmente comprendesi che un movimento tanto ripetuto come quello del trillo si adatta meglio alla leggerezza che alla forza. Noi sentiamo sovente delle donne estremamente delicate che eseguono il trillo deliziosamente, e questo parmi basti a provare la falsità dell'asserzione contraria.

Pour avoir un beau trille il faut faire tomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assez haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement, pour éviter d'y mettre de la raideur, on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place et positivement sur la seconde majeure ou mineure; car le trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton. (Méthode du Cons. P. 12).

Monsieur Duport a bien raison en disant (Essai P. 126) que c'est un charlatanisme de prétendre que la cadence doit être battue avec beaucoup de force, comme des marteaux etc. On comprend aisément qu'un mouvement aussi répété que celui de la cadence appartient plus à la légèreté qu'à la force. Nous entendons souvent des femmes extrêmement délicates qui la battent délicieusement bien; ce qui seul prouve la fausseté de l'assertion du contraire.

Ecco un trillo semplice colla sua esecuzione. Non è necessario l'attenersi scrupolosamente alla quantità scritta delle note: alcune più o meno non fanno difetto.

Voilà un trille simple avec son exécution. On n'a pas besoin de s'attacher scrupuleusement à la quantité des notes. Quelques-unes de plus ou de moins n'y font rien.

Esposizione

Esecuzione

Il trillo seguente coll'uso del pollice è poco praticato: è però utile studiarlo per ottenere agilità nella mano; e così pure gli ultimi due col quarto dito.

La cadence suivante en employant le pouce est peu d'usage, cependant il est bon pour la main de l'étudier également; pareillement les deux dernières avec le quatrième doigt.

Coll'uso del pollice si possono fare i seguenti trilli. Di tutti questi trilli quello di cui più si serve è il primo, il secondo non s'incontra mai, ed il terzo poco.

En employant le pouce on peut faire les trilles suivants. Parmi ces cadences on n'emploie que la première; la seconde ne se rencontre jamais, et la troisième rarement.

Un trillo doppio di sesta, adoperando il pollice, non ha luogo che nella seguente maniera.

Un trille avec la sixième en employant le pouce, n'est faisable que de cette manière.

Son di buonissimo effetto i trilli seguenti nelle posizioni non tanto alte.

Les cadences suivantes, dans les régions moins hautes du Violoncelle sont appréciables.

Il seguente trillo doppio di terza, sebbene utile a studiarsi, è però imperfetto nella sua finizione.

Ce trille avec la tierce, quoiqu'utile à étudier, est cependant imparfait, vu l'impossibilité de le terminer régulièrement.

Gli abbellimenti ordinarij per cominciare e terminare il trillo sono i seguenti:

Les agrémens ordinaires pour commencer et terminer la cadence sont les suivans:



Se il compositore brami una nuova maniera, o diversa dall'ordinaria, per preparare e terminare il trillo, suol indicarla. Il più delle volte per altro ciò dipende dall'esecutore.

Raccomandiamo agli studiosi di ben incurvare la mano sulla tastiera, essendo molto giovevole, tanto pel trillo, quanto per l'uso del pollice, il libero movimento del dito mignolo.

Diamo un altro studio pel trillo, con una seconda parte che forma il canto.

Si le compositeur désire une manière différente de l'ordinaire pour préparer et terminer la cadence, il l'indique. Cependant le plus souvent cela dépend de l'artiste.

Nous recommandons aux élèves de bien vouter la main sur la touche, ce qui, tant pour le trille, qu'en employant le pouce, allège de beaucoup le jeu libre du petit doigt.

Nous donnons encore une étude pour la cadence, avec une seconde partie qui conduit le chant.

Andante

DELLO STRISCIARE.

Lo strisciare il dito sopra la corda facilita all'artista di poter legare con maggior agguiatezza un suono col l'altro, particolarmente nei passi incomodi; e produce un bell'effetto allorchè sia eseguito con gusto e senza abusarne. Egli è evidente che non si debba servirsene nel *tutti*, poichè gli abbellimenti in generale non istan bene se non in un concerto, od in un *assolo*, che concede all'artista di abbandonarsi al proprio estro.

Questo si eseguisce in due maniere: con un sol dito, o con più; in quest'ultima maniera un dito obbliga, per così dire, l'altro a cedergli il suo posto. La prima vedesi nel seguente esempio N.° 1.



La seconda si trova nel N.° 2.

La seconde se trouve dans le N.° 2.



Nel N.° 2 si striscia cambiando di dito quattro volte. Dal *Si* al *Sol* il primo dito appoggiato sul cantino dovrà strisciare presso a poco sino al *Mi*: dopo ciò non potendo più strisciare si porrà il quarto dito sul *Sol*,

Avvertasi che l'azione dello strisciare e del porre il quarto dito dev'essere immediata, affinchè non scorgasi verun intervallo fra le due note *Si*, *Sol*.

Avviene la stessa cosa nella terza battuta; è necessario che, nello strisciare, il terzo dito rialzi il secondo, e così dappoi dal *Si* al *Fa*.

Pei N.° 3 e 4 ritengansi le medesime regole già esposte.

Nell'esempio N.° 5 il terzo dito è soppiantato dal quarto, e prende il *La*. Nella seconda battuta il primo dito discende lasciandolo dal *Mi* al *Si*.

Nei suoni molto sostenuti si fa uso qualche volta d'una specie di vibrazione (*Tremolo*), o tremito, che si ottiene inclinando il dito posato sulla corda con moderata celerità innanzi e indietro. Alcuni artisti studiansi di produr

GLISSER D'UN TON À L'AUTRE.

Cette manière facilite à l'artiste de saisir avec plus de justesse le ton suivant, dans des passages embarrassans, et fait, quand elle est appliquée avec goût et rarement, très-bel effet. Il est évident qu'on n'ose pas s'en servir dans le *Tutti*, puisque les agréments en général, ne sont à leur place que dans un concert, ou dans un *Solo*, qui permet à l'artiste de céder à son sentiment.

Ce glissement s'effectue de deux manières: d'un doigt seulement, ou de plusieurs; d'après cette dernière, un doigt oblige, pour ainsi dire, l'autre de lui céder sa place. La première se voit dans l'exemple N.° 1.

Dans le N.° 2 on glisse en changeant de doigt quatre fois. Du *Si* ou *Sol* le premier doigt appuie ferme sur la chanterelle en glissant à peu près jusqu'au *Mi*, ensuite celui-ci ne pouvant plus glisser, jusqu'au *Sol* il faut se presser de poser le 4^{ème} doigt après ce *Mi* sur le *Sol* et de remplir ainsi cet intervalle par un saut, presque imperceptible.

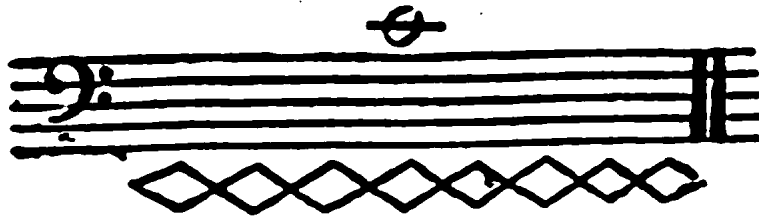
Il en est de même dans le troisième mesure, il faut, pendant que l'on glisse; que le troisième doigt relève le second; et ainsi plus tard du *Si* au *Fa*.

Pour les N.° 3 et 4 on se rappellera les règles données ci-dessus.

Dans l'exemple N.° 5 le troisième doigt est supplanté par le quatrième et prend le *La*. Dans la seconde mesure le premier descend en glissant du *Mi* au *Si*.

Dans des sons long-tems soutenus on se sert quelquefois (surtout les professeurs italiens) d'une espèce de vibration (*Tremolo*) ou tremblement, qu'on effectue en in-

lo stesso effetto con un moto di polso che si chiama *ondulato*, e s'indica con questo segno:



Ciò è un composto di molti suoni uniti, di cui si fa sentire il *Forse* al cominciamento di ciascun tempo o mezzo tempo.

Talvolta si può nei suoni molto tenuti usare un abbellimento che risulta dalla vibrazione dei suoni, e che verrà spiegato a suo luogo. Sebben però questi esperimenti non sieno affatto da rigettarsi, cionondimeno il buon gusto prescrive di non usarne che di rado, tanto più che l'arte di ottenere un bel suono netto, rotondo e chiaro, vi è affatto indipendente.

clinant le doigt posé sur la corde avec peu de vitesse d'un côté et de l'autre. D'autres artistes tâchent de produire le même effet par un mouvement du poignet qu'on appelle *ondulé* et qui s'indique par ce signe :

Ce qui est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *Forté* au commencement de chaque tems ou demi-tems.

On peut quelquefois dans des sons très-long-tems soutenus employer un agrément qui résulte de la vibration des sons, et qui sera expliqué en son lieu. Quoique ces expériences ne soient pas absolument à rejeter, le bon goût prescrit de ne s'en servir que très-rarement : d'autant plus que l'art de tirer un beau son net, rond et moëlleux, en est tout à fait indépendant.

DECIMA SEZIONE.

DEI SUONI ARMONICI.

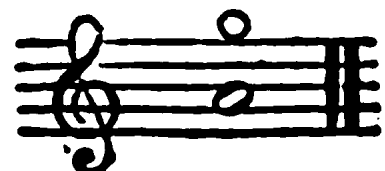
Si ottengono suoni assai propri del Violoncello avvicinando l'arco al ponticello, e poggiando il dito leggermente su certe divisioni della corda. Questi suoni sono molto diversi, per la voce e per l'effetto, di quello che lo siano appoggiando il dito interamente.

In quanto ai suoni, per esempio, daranno la quinta quando dovrebbero dare la terza, la terza quando darebbero la sesta, ec. In quanto all'effetto, i suoni riescono molto più dolci di quelli che si ottengono dalla stessa divisione, nello stato naturale della corda dal ponticello al capotasto. Lasciando leggermente il dito dall'acuto al grave dal mezzo d'una corda che si tocca contemporaneamente coll'arco nella suddetta maniera, si sente distintamente una successione di suoni armonici dal grave all'acuto, che sorprendono moltissimo quelli che non ne conoscono la teoria (*Rousseau, Diz. di Mus.*).

Si ottien lo stesso effetto appoggiando l'arco con molta leggerezza sulla corda vuota; avvicinandolo più o meno al ponticello, si sentiranno egualmente tutte le divisioni armoniche, ma in una maniera molto meno sicura, meno precisa.

I suoni armonici producono un bell'effetto. Il gusto però purgato del giorno d'oggi li concede meno che altre volte. All'incontro sono apprezzabilissimi nell'accompagnare il recitativo, perchè rendono un suono dolce e distintissimo al cantante.

Una corda divisa alla metà della sua lunghezza produce l'ottava. Così il *La* vuoto produce



(Si segna il suono armonico con 3).

DIXIÈME SECTION.

DES SONS HARMONIQUES.

C'est une espèce singulière de sons qu'on tire du Violoncelle en approchant davantage l'archet du chevalet et en posant le doigt allongé légèrement sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différens pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt. Quant aux sons, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneraient la tierce, quand ils donneraient la sixte etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave, depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave à l'aigu qui étonne fort ceux qui n'en connaissent pas la théorie (*Rousseau, Dict. de Mus.*).

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très-légerement sur la corde à vide; en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entendra de même toutes les divisions harmoniques, mais d'une manière beaucoup moins sûre, moins précise.

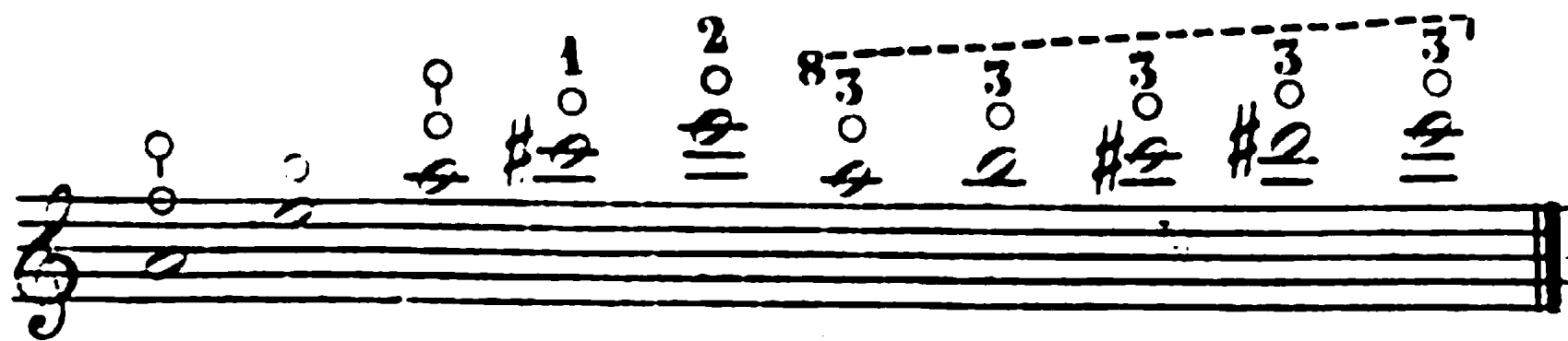
Les sons harmoniques font un bel effet. Cependant le goût épuré d'aujourd'hui les admet beaucoup moins qu'autrefois. Au contraire ils sont très-appreciables en accompagnant le recitatif, parce qu'ils donnent un son doux et pourtant très-distinct au chanteur.

Une corde divisée sur le milieu de sa longueur, donne l'octave. Ainsi le *La* à vide donne

(On désigne le son harmonique par 3).

Ascendendo da' questo *La*, i suoni armonici naturali sono i seguenti, e di rado si ascende più oltre.

En montant de ce *La*, les sons harmoniques naturels sont les suivans, et rarement on monte plus haut.



La maggior parte di questi suoni armonici si trovano egualmente discendendo dal primo *La* sul Cantino. P. e.

La majeure partie de ces sons harmoniques se trouve également en descendant du premier *La* sur la chanterelle. P. e.



Il *Do* sul Cantino vi si ottiene in quattro luoghi, cioè:

L'*Ut* sur la chanterelle s'y trouve sur quatre points, savoir:



Lo stesso dicasi pel *Fa* sulla seconda corda: del *Si* sulla terza; e del *Mi* sulla quarta.

Sur le *Re* il en est de même avec le *Fa* sur le *Sol* avec le *Si*; et sur l'*Ut* avec le *Mi*.

Ecco presso a poco i suoni armonici naturali, differenti dai fattizj, ottenuti col mezzo d'un secondo dito.

Voilà à peu près les sons harmoniques naturels, différens des factices, opérés par le moyen d'un second doigt.

Quel che abbiamo detto del Cantino è pure applicabile alle altre corde, colla differenza del loro rispettivo accordo; di modo che i suoni sopra ciascuna corda sono d'una quinta più bassa.

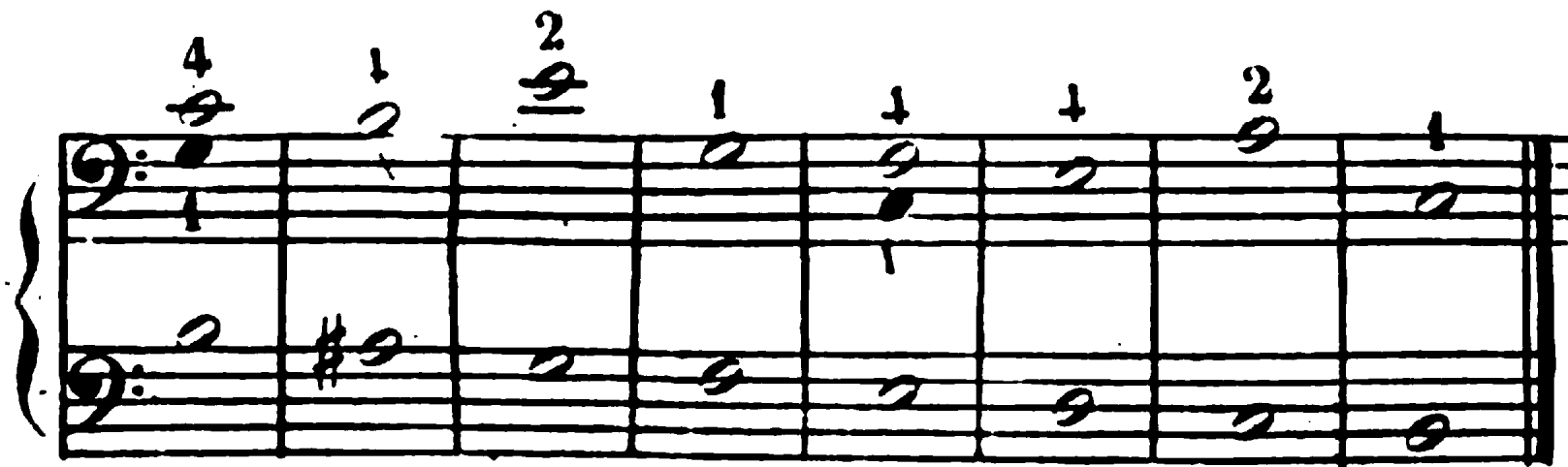
Ce que nous avons dit de la chanterelle est également applicable aux autres cordes, avec la différence de leur accord respectif, de manière que les sons, sur chaque corde, sont d'une quinte plus bas.

La scala in suoni armonici naturali sarà sempre imperfetta, poichè i suoni fattizj non eguaglieranno mai i suoni naturali per la forza e la chiarezza dell'effetto.

La gamme en sons harmoniques naturels sera toujours imparfaite, puisque les sons factices n'égalent jamais les sons naturels pour la force et la clarté du timbre.

Frattanto si può farla in questa maniera:

Cependant on peut la faire de cette manière.



Alla prima nota si appoggia il primo dito fermo sulla nera *Sol*, e toccando leggermente la stessa corda col quarto si fa risuonare armonicamente la bianca *Do*, onde ottenere l'armonico *Sol*: parimenti alla quinta nota; ad ogni modo queste prima e quinta nota differiscono molto nella qualità del suono.

A la première et à la cinquième note, on appuie le premier doigt ferme sur la noire *Sol* et en touchant légèrement la même corde du quatrième on fait résonner harmoniquement la blanche *Ut*: cependant cette première et cinquième note diffèrent beaucoup pour la qualité du son.

I suoni armonici fattizj si ottengono come si è indicato, ma si possono fare anche col pollice servendosi come di capo-tasto.

Ecco una scala per tutte e due le maniere :

Les sons harmoniques factices se prennent comme nous venons de l'indiquer; mais on peut aussi les faire du pouce, en se servant de celui-ci comme d'un sillet mobile.

Voilà une gamme pour les deux manières.

Esecuzione armonica

Execution harmonique


di questi suoni naturali.

de ces sons naturels.

Si può ascendere più alto sì dell'una che dell'altra e per semitoni.

Nella prima maniera de' suoni armonici fattizj il *La* è vuoto, e il terzo dito prende leggermente il *Re*. Continuando, si pone il pollice fermo sulle nere, e il terzo prende armonicamente la bianca sulla stessa corda. La quarta debb'essere presa esattamente, altrimenti non nascerebbe il suono armonico. Si procede del pari per la seconda maniera; nè v'ha altra differenza che, invece d'una quinta, si prende un'ottava.

Oltre i suoni armonici già osservati, avvengono altri di naturali. Per esempio, poggiando il dito leggerissimamente

sopra questo *Si* del cantino  ne risulta un

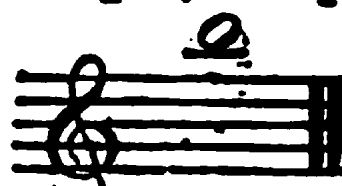
altro *Si* armonico coll'eccezione che questo è un'ottava più alto, e non suona del tutto netto allorquando l'estensione del Violoncello sia troppo lunga o troppo corta. Alla stessa divisione si ottiene anche sopra le altre corde il suo armonico corrispondente cioè una quinta più bassa del già accennato.

Volendo gli armonici dopo il *Si* \flat (il più basso sul Cantino), si ottengono lasciandolo quasi impercettibilmente. Coloro i quali, non soddisfatti di quanto avranno qui rinvenuto, bramino occuparsene più di proposito, hanno davanti un vasto campo, sebbene per verità l'arte di suonare il Violoncello non ritragga alcun profitto da simili ricerche.

Un trillo armonico può ottenersi su due corde. Si può considerare come un esercizio utile pel polso della mano destra.

On peut monter de l'une et de l'autre, plus haut et par les demi-tons.

A la première manière des sons harmoniques factices le *La* est à vide et le troisième doigt prend légèrement le *Re*. En continuant on place le pouce ferme sur les noires et le troisième prend harmoniquement la blanche, sur la même corde. La quatrième doit être prise très-juste autrement le son harmonique ne prononcerait pas. On procède également à la seconde manière, seulement qu'au lieu d'une quinte on prend une octave. Outre les sons harmoniques indiqués ici, il en existe encore quelques-uns de naturels. Par exemple, en posant le doigt très-douce-

ment sur ce *Si*  il en résulte un harmoni-

que et ainsi les autres cordes d'après leur différence respective. Ce son reste *Si*, mais d'après sa nature de son harmonique, il est d'une octave plus haut, et ne répond pas tout à fait justement, lorsque le diapason du Violoncelle est ou trop long ou trop court.

En cherchant les harmoniques depuis le *Si* \flat le plus bas sur la chanterelle, on les trouve en glissant le doigt presque imperceptiblement. Ceux qui, non encore satisfaits de ce qu'ils auront trouvé ici, voudront s'en occuper davantage, ont un vaste champ devant eux, quoiqu'à dire la vérité l'art de jouer du Violoncelle ne tire aucun profit de ces recherches.

Un trille harmonique est possible sur deux cordes. On peut le considérer comme un travail utile pour le poignet de la main droite.

Esecuzione

Execution

Suoni naturali

Sons naturels

UNDECIMA SEZIONE.

DEL PIZZICATO.

Esso consiste nell'usare le dita della mano destra invece dell'arco, a guisa di chi suona l'Arpa, la Chitarra, il Liuto, e simili stromenti. Il significato di *pizzicare* è abbastanza noto per gl'Italiani.

Le note semplici che debbono essere pizzicate si fanno coll'indice pizzicando la corda coll'estremità carnosu, e tirandola verso quella del *Do*, ed abbandonandola tosto, lascia che vibri. Il pollice si posa colla punta all'estremità del manico, a un di presso vicino ove trovasi il secondo *Fa* sulla corda del *Do*; ciò che forma un punto d'appoggio per la mano.

L'arco si prende fra il terzo e quarto dito in modo che la mano rimanga vicinissimo all'estremità del cavalletto, e la parte ove comincia il crine si trovi arrovesciata tra il pollice e l'indice.

Nella musica d'oggiorno s'incontrano sovente simili passi:



si pizzica allora il *Sol* col pollice, e la doppia corda $\left\{ \begin{array}{l} Si \\ Re \end{array} \right.$ col primo e col secondo dito. Avvertasi che in questo caso fa duopo di non allontanar di troppo le dita dalle corde, imperocchè il punto d'appoggio resta sconcertato, dovendosi impiegare ben anco il pollice.

Le triple e quadruple corde si pizzicano col pollice solo cominciando dalla nota più grave; o se debbono essere pizzicate tutte in una volta, si prende l'arco tra il pollice e l'indice, serrandolo col mignolo, e pizzicando le quattro note: col pollice, indice, secondo e terzo dito; e le tre note: col pollice, indice e secondo.



Osservazione. Avvertasi che l'indice vale per *primo dito*, perchè nel Violoncello (come in ogni stromento da arco) il pollice non si conta.

ONZIÈME SECTION.

DU PIZZICATO.

C'est employer les doigts de la main droite au lieu de l'archet, comme cela se fait en jouant de la harpe, de la guitare, du luth etc. *Pizzicato* veut dire pincer, et vient du mot italien *pizzicare*, pincer.

Les notes simples qui doivent être pincées, se font de l'index, qui pince la corde avec le bout charnu, la tire vers la corde de l'*Ut* et la quittant brusquement, la laisse vibrer. Le pouce se pose avec la pointe sur le bord du manche à peu-près là où se trouve le second *Fa* sur la corde de l'*Ut*, ce qui forme un point d'appui pour la main.

L'archet se prend dans le poing entre le troisième et le quatrième doigt et la main tout près de l'extrémité de la hausse de manière que la partie, où commence le crin, se trouve entre le pouce et l'index et que par conséquent le crin soit renversé.

Dans la musique d'aujourd'hui des passages pareils se rencontrent souvent:

on pince alors le *Sol* du pouce et la double corde $\left\{ \begin{array}{l} Si \\ Re \end{array} \right.$ avec le premier et le second doigt. Le point d'appui étant dérangé ici, puisque le pouce est obligé de concourir, il est nécessaire de ne pas trop éloigner les doigts des cordes.

Les triples et quadruples cordes se pincent du pouce seul à commencer de la note la plus grave, ou si elles doivent être pincées toutes à la fois, on prend l'archet entre le pouce et l'index, en pinçant les quatre notes du pouce, de l'index, des second et troisième doigts, et les trois notes du pouce, de l'index et du second.

Remarque. On observera que l'index est compté pour premier doigt, parce qu'au Violoncelle le pouce ne compte point.

DUODECIMA SEZIONE.

COLLEGAMENTO DELLE VIBRAZIONI.

Oltre i suoni che si usano prendere sopra due corde per aumentar la forza, allorquando si suona a grande orchestra, come sono l'ottava e l'unisono,



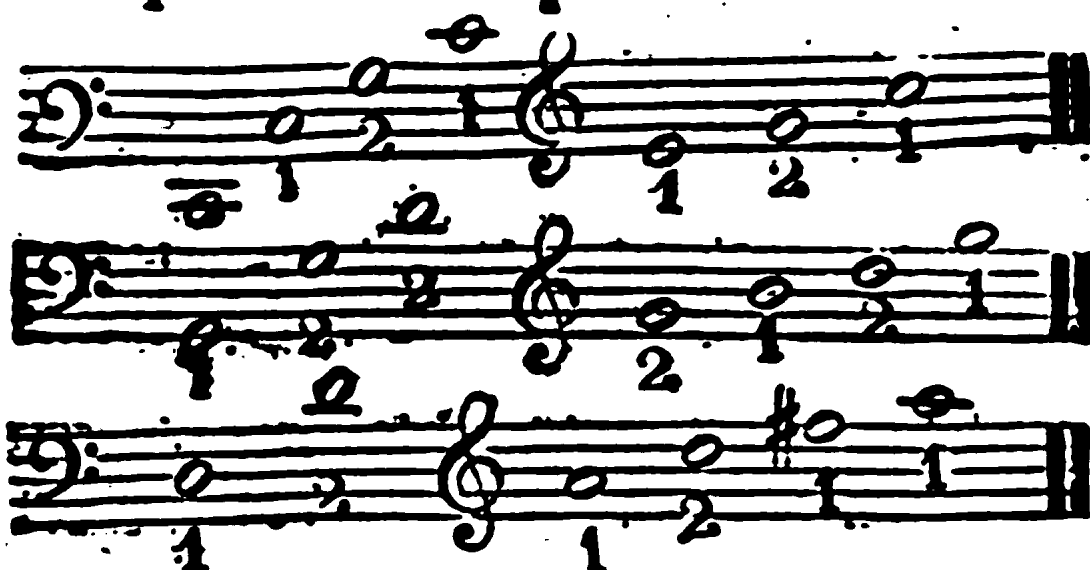
ve ne sono di quelli che risuonano in forza della vibrazione.

È necessario avvertire prima d'ogni altra cosa che per fare quest'esperimento fa d'uopo d'un eccellente istrumento, e che le corde siano estremamente giuste. È anche poi indispensabile che si suoni colla maggior intonazione.

Suonando il primo Sol sulla 4.^a corda, preso col secondo dito invece del quarto, e ciò per ottenere maggior vibrazione, la 3.^a corda vuota (Sol) suo unisono, risuona anche senza toccarla; prendendo nell'egual modo il Re sulla 3.^a corda, o il La sulla 2.^a ne risulta lo stesso effetto.

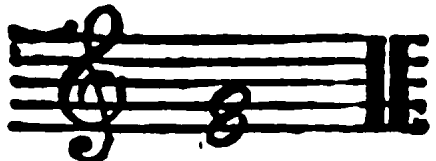
Onde persuadersi della realtà di questo fenomeno, basta batter leggermente col primo dito sulla corda vuota nel mentre che l'altra viene vibrata dall'arco, e si udrà un tintinnio prodotto dalla risonanza della corda, che il dito toccandovi sopra impedisce di vibrar liberamente.

I seguenti suoni, che non sono che trasposizioni del perfetto accordo, hanno tutte le loro vibrazioni collegate, e le cifre sotto la nota dimostrano che alcune ne hanno diverse. Per esempio: prendendo il primo Sol sulla 2.^a, le corde vuote Sol e Do vibrano del pari.



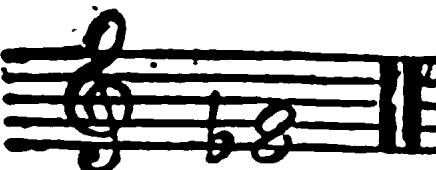
L'autore ha osservato che prendendo le note Mi Sol, il tono fondamentale Do vibra egualmente;

L'auteur a observé qu'en prenant la double corde le ton fondamental Ut vibre également;



e che prendendo le note Mi b Sol risuona il tono fondamentale Mi b

et en prenant la double corde, vibre le son fondamental Mi



D'altronde tutte le ottave in tutta l'estensione del manico hanno le loro risonanze, ed i suoni

D'ailleurs toutes les octaves dans le haut et le bas du manche ont leurs résonances, et les sons



per lo più rauchi sulla maggior parte degli stromenti, possono essere infinitamente raddolciti, quando vi si aggiunga l'ottava grave, traendo dall'arco solamente la nota superiore; ma questo non può farsi che nelle note lungamente tenute, o in andamenti lentissimi.

ordinairement rauques sur la plupart des instrumens, peuvent être infiniment adoucis, quand on y ajoute l'octave grave, en tirant de l'archet seulement la note supérieure. Mais cela n'est praticable qu'avec des rondes ou dans un mouvement très-lent.

DOUZIÈME SECTION.

DE LA COALITION DES VIBRATIONS.

Oltre les sons qu'on a coutume de prendre sur la double corde pour augmenter de force quand on joue à grand orchestre, tels que l'octave et l'unisson,

il en est encore qui résonnent sans qu'ils soient touchés.

Il est nécessaire d'avertir préalablement que pour faire cette expérience il faut un très-bon instrument et des cordes extrêmement justes. De même, pour que la consonance parle bien, il est indispensable que l'on joue aussi juste que possible.

En prenant du second doigt et tirant de l'archet le premier Sol (sur la 4.^{ème} corde) le Re (sur la 3.^{ème}) et le La (sur la 2.^{ème}) on s'apercevra que les à-vides de ces tons se mettent à vibrer sans qu'on les ait touchés. Pour se persuader de la réalité de ce phénomène, on n'a qu'à frapper légèrement du premier doigt sur la corde à vide, pendant que l'on fait vibrer l'autre par l'archet, et on entendra un tintement occasionné par la résonance de la corde, que le doigt en frappant dessus empêche de vibrer librement.

Les sons suivans qui ne sont que des transpositions de l'accord parfait ont tous leurs vibrations coalisées, et les chiffres sous la note démontrent que quelques-uns en ont plusieurs. P. e. en prenant le premier Sol sur la 2.^{ème} les à-vides Sol et Ut vibrent aussi.

TREDICESIMA SEZIONE.

ACCOMPAGNAMENTO DEL RECITATIVO.

Per accompagnar bene il Recitativo bisogna avere una cognizione perfetta dell'armonia e del Violoncello, essere familiarizzato *nei bassi numerici*, ed eseguirli senza fatica. Quest'arte è la perfezione dell'ingegno, dappoichè tutte le cognizioni si suppongono acquistate per giugnervi, non disgiunte dalla necessaria intelligenza per farne l'applicazione.

L'accompagnatore che non sappia come contenersi nelle dissonanze, nè far intendere con precisione al cantante se fare egli debba una perfetta cadenza oppure indeterminata, che non sappia evitar le quinte e le ottave ne'suoi accordi, corre pericolo di sviar la voce, nè può a meno non produrre un effetto disgustosissimo.

Siccome nelle buone opere il Recitativo cammina sempre in armonia col carattere del cantante che è in iscena, colla situazione in cui egli si trova, e colla qualità della sua voce; così bisogna: 1.º proporzionare la forza del suono all'effetto, non servendo l'accompagnamento che a sostenere ed abbellire il canto, e non guastarlo e coprirlo: 2.º non ripetere l'accordo se non quando cambia l'armonia: 3.º accompagnare con semplicità senza abbellimenti e gruppetti. Il vero accompagnamento è sempre utile alla cosa, e se in alcuni *riempitivi* è permesso di collocarvi qualche tratto di canto, questo debb'essere in modo che abbiano a intendersi le note dell'accordo: 4.º L'accordo debb'essere senza arpeggi, ed in generale in questa maniera:



Una terza, una sesta, od anche un unisono ben collocati, valgono meglio di quella quantità di note che talvolta vi si sostituiscono. Bisogna evitar tutto ciò che possa distrarre l'orecchio dal soggetto principale, perchè l'attenzione s'indebolisce dividendola, ed il semplice Recitativo non è come il Recitativo *obligato*, in cui l'orchestra deve produrre un effetto generale: per dipingere una tale o tal altra situazione, non fa d'uopo d'altro che sostenere una semplice declamazione modulata, che tiene il posto di mezzo tra il canto e la parola.

È tanto difficile l'accompagnare il Recitativo senza cognizione de' principj almeno dell'armonia, o scala numerica, quanto il suonar l'Organo senza conoscere il Basso fondamentale.

TREIZIÈME SECTION.

ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

Pour bien accompagner le Récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir, et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire une cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les quintes et octaves dans ses accords, risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1.º proportionner la force du son à l'effet; l'accompagnement n'étant admis que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir: 2.º ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change: 3.º accompagner simplement, sans broderies, sans roulades. Le véritable accompagnement va toujours au bien de la chose, et si dans de certains vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4.º On doit frapper l'accord sans arpèges et en général de cette manière:

Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affaiblit en se partageant, et le récitatif simple n'est pas comme le récitatif obligé, où l'orchestre doit produire un effet général, pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation cadencée qui tient le milieu entre le chant et la parole.

Il est tout aussi impossible d'accompagner le Récitatif sans connaissance de la composition, que de jouer de l'orgue sans savoir la basse fondamentale.

QUATTORDIC.ª SEZIONE.

DEL GUSTO.

Secondo la nostra opinione, parrebbe inutile il parlare del Gusto, il quale debb'essere il risultato di tutti gli studj e di tutte le fatiche, se non allora quando l'allievo sia in possesso di tutte le ricordate varie perfezioni, e capace di dedicarsi alla parte estetica dell'arte sua. Sino a tanto che la sua intonazione non sia perfettamente giusta, e che le dita e l'arco non gli ubbidiscano spontaneamente, egli si sforzerà invano d'acquistare del gusto, che non può formarsi che sulla base d'un meccanismo perfettamente stabilito. E questa è la ragione per cui non ne parliamo che qui nel fine della nostra opera. Ma affinché l'allievo sappia quando sia in istato di cominciare questo studio, e per indicargli nello stesso tempo un metodo che eseguirà con profitto; noi diamo qui un riassunto delle precedenti Sezioni.

A riuscire perfetto suonatore si esigono cinque stadj diversi. Non è che a forza di studiarli colla più grande perseveranza che si giungerà alla perfezione. Eccoli.

a.) *Giustezza d'intonazione.*

Vedete le Sezioni 2. 3. e 5.

b.) *Facilità di prendere con prontezza e giustezza le posizioni tanto col pollice che senza, e con portamento delle dita regolare.*

Vedete le Sezioni 3. 5. 7. e 8.

c.) *Modo di condurre l'arco.*

Vedete le Sezioni 4. e 6.

d.) *Accordo dell' arco e della mano sinistra.*

Per accordo dell' arco e della mano sinistra intendesi il meccanismo, in forza del quale l'arco e le dita della mano sinistra si combinano colla più grande giustezza, sebbene i loro rispettivi movimenti sieno talvolta assai differenti, come allor quando le dita si muovono colla massima celerità, e per contrario l'arco procede lentissimamente, o *viceversa*. Ciò per altro non si otterrà se non quando si possegga siffatto *accordo* alla maggior perfezione, e che i suoni risultin netti, rotondi e gradevoli. Il mezzo onde giungervi sta nello studiar assai posatamente i passi difficili.

e.) *Il gusto.* Quest'ultimo punto è l'oggetto della presente Sezione.

Rousseau (*Dizion. di Mus. pag. 248.*) definisce eccellentemente come accada che ogni uomo abbia il suo gusto particolare, per lo che inutile ne riescirebbe ogni disputa. Nullameno afferma che v'ha un *gusto generale*, dietro il quale tutte le persone bene organizzate s'accordano, e lo riguardano come la regola dei loro giudizj.

QUATORZIÈME SECTION.

DU GOUT.

Selon notre opinion il ne saurait être utile de parler du goût, qui doit être le résultat de toutes études et de tous les travaux, qu'après que l'élève aura acquis ces différentes perfections, et sera assez fort pour pouvoir embrasser la partie esthétique de son art. Tant que son intonation ne sera pas parfaitement juste, tant que les doigts et l'archet ne lui obéiront pas spontanément, il s'efforcera vainement d'acquérir le goût qui ne peut s'élever que sur la base d'un mécanisme parfaitement établi. C'est la raison pour laquelle nous n'en parlons qu'à la fin de notre ouvrage. Mais afin que l'élève sache quand il est à même de commencer cette étude, et pour lui indiquer en même tems une méthode qu'il suivra avec profit, nous présentons ici un résumé des sections précédentes.

Le jeu du violoncelle exige cinq points différens. Ce n'est qu'en les étudiant avec la plus grande persévérance qu'on s'approchera de la perfection. Les voici :

a.) *Justesse de l'intonation.*

Voyez les Sections 2. 3. et 5.

b.) *Facilité de prendre avec promptitude et justesse toutes les positions dans le manche et avec le pouce. Doigté régulier.*

Voyez les Sections 3. 5. 7. et 8.

c.) *Manière de conduire l'archet.*

Voyez les Sections 4. et 6.

d.) *Accord de l'archet et de la main gauche.*

On entend par là le mécanisme par lequel l'archet et les doigts de la main gauche se combinent avec la plus grande justesse, quoique leurs mouvemens respectifs soient quelquefois très-différens et que les doigts marchent très-vite, lorsque l'archet ne procède que très-lentement et ainsi à l'opposé. Ce n'est que lorsque cet accord est établi dans sa plus haute perfection, que le jeu sera précis, net, rond et agréable. Le moyen d'y parvenir est d'étudier très-lentement les passages difficiles.

e.) *Le goût.* Ce dernier point est l'objet de la section présente.

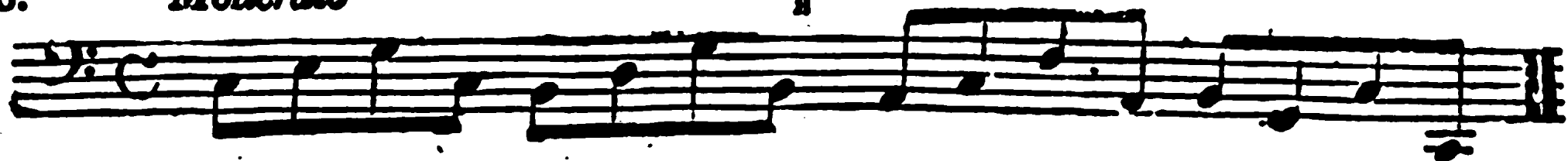
Rousseau (*Dict. de Mus. P. 248.*) définit très-bien comment il se fait que chaque homme a son goût à lui, et que par conséquent on ne saurait disputer sur les goûts. Néanmoins il affirme qu'il y a un *goût général* sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent et le regardent comme la règle de leurs jugemens.

Il supremo principio del buon gusto in tutte le arti belle, e per conseguenza anche nella Musica, è la *semplicità*. Quell'artista che non sa fare una nota semplicemente come sta scritta, che inonda d'ornamenti e di pretese grazie un canto semplice e sensibile, che ora cava suoni armonici, or suona pizzicato, o sul ponticello, che ora si trova ad una estremità ed ora all'altra del manico, che s'agita e s'affatica con colpi d'arco ripugnanti al carattere del Violoncello, e che abusa di modulazioni; un tal suonatore non ha ancora sentito la vaghezza e l'allettamento della semplicità. Egli offende gravemente il buon gusto, e si rende simile al danzator di corda, di cui si guardano freddamente i salti pericolosi, senza che il cuore vi prenda la benchè menoma parte.

L'*assolo* in un Concerto viene accompagnato da uno o da più istrumenti. Ciò si riferisce non meno ai Quartetti, alle Sonate col pianoforte, ed anche a tutta orchestra. Allorchè il Violoncello eseguisce un *assolo*, è all'artista permesso di spiegare e far pompa della sua agilità e far conoscere quanto valga la qualità della voce del suo istrumento. Quelli che l'accompagnano gli sono subordinati. Ma per brillante ed attraente che sia il viacere e superare i passi i più difficili, vi ha merito infinitamente maggiore nell'ottenere un bel suono, *cantando* col proprio istrumento. Con ciò si avvicina al più perfetto degli istrumenti, *alla voce cioè del canto umano*, la quale debb'essere invariabilmente il prototipo di qualunque musicista.

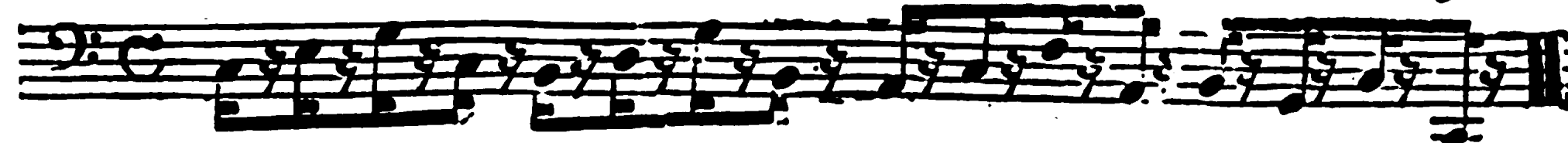
All'opposto quando si accompagna, sia il Piano-forte od altri strumenti, bisogna sapersi moderare, onde dar risalto alla parte che canta. Nei Quartetti tutte le parti godono del medesimo privilegio, ed è vizioso del pari il suonar forte l'*assolo*, quanto l'accompagnamento. In generale si usa un qualche grado di meno, in modo che al *forte* debbe sostituirsi il *mezzoforte*, a questo il *piano*, ed al *piano* il *pianissimo*. Finalmente si tirerà risolutamente l'arco arrestandolo alla fine di ogni nota, eccettuato nei passi di canto espressamente segnati in senso contrario. Per esempio: *Moderato*

Indicazione



Indication.

Esecuzione



Exécution.

Ci resta or a parlare del *modo di suonar* a piena orchestra, che esige una pratica affatto opposta. Si devono sopprimere in esso tutti gli abbellimenti, non trattandosi che o d'un suono moderato, o d'un colpo d'arco vigoroso. Occorrendo aver a suonare frequentemente di forza, si dovrà tener l'arco molto ben teso. Le corde vuote che si schivano negli *assolo*, ed anche negli accompagnamenti, fanno un effetto eccellente a piena orchestra.

Forza e precisione, ecco ciò che si richiede da chi suona in orchestra; ed il suo amor proprio, come artista, deve uniformarsi con quella emulazione che egli è in debito d'usare, onde contribuire al maggior possibile effetto dell'insieme.

Se un suonatore di Violoncello è obbligato di suonare sovente a piena orchestra, non si potrà mai raccomandargli tanto che basti, acciò faccia attenzione alle regole di condur l'arco, affinchè, quantunque obbligato a suonar sempre molto forte, non perda poi la pieghevolezza e l'agilità del polso, che sono l'anima del suono delicato.

Les suprêmes principes du bon goût dans tous les beaux arts et conséquemment aussi dans la musique, c'est la simplicité. Tel artiste qui n'est pas capable de jouer une note simplement comme elle est écrite, qui inonde d'ornemens et de broderies un chant simple et sensible, qui tantôt joue des sons harmoniques, du pizzicato, ou sur le ponticello, tantôt est à une extrémité du manche, tantôt à l'autre, qui se tourmente avec des coups d'archet qui répugnent au caractère du Violoncelle, qui se perd dans les dièses et les bémols, un pareil joueur n'a point encore senti le charme de la simplicité. Il offense grièvement le bon goût et se rend semblable à un danseur de corde, sans que le cœur y prenne la moindre part.

On joue seul (Solo) dans un concert, ou l'on accompagne un ou plusieurs autres instrumens, Ceci comprend le quatuor, les sonates avec le piano etc. et le jeu d'orchestre (Tutti ou ripieno). Lorsque le Violoncelle joue Solo, il est permis à l'artiste de déployer son agilité, sa force et de faire valoir la qualité du timbre de son instrument. Ceux qui l'accompagnent lui sont subordonnés. Mais quelque brillant qu'il paraisse de vaincre les passages les plus embarrassans, il est infiniment plus méritoire de tirer un beau son, *de chanter* de son instrument. C'est par là qu'on approche du plus parfait des instrumens, *de la voix de chant humaine* qui doit être invariablement le prototype de tout musicien.

Lorsqu'au contraire on accompagne, soit au Piano, soit à d'autres instrumens, il faut savoir se résigner, pour faire valoir telle partie qui conduit le chant. Dans le quatuor toutes les parties jouissent du même privilège, et il n'est pas moins vicieux de jouer trop fort le solo que l'accompagnement. On emploie en général une nuance de force de moins, de manière que le *forte* se rend par le *mezzoforte*, celui-ci par le *piano* et le *piano* par le *pianissimo*. Enfin on tirera brusquement l'archet, en l'arrêtant au bout de chaque note, excepté dans les passages de chant ou expressément marqués en sens contraire. P. e.

Il nous reste encore à parler du jeu en plein orchestre, qui exige un traitement tout-à-fait opposé. On doit y supprimer tous les agrémens, puisque c'est d'un son moëlleux et d'un coup d'archet plein de vigueur qu'il s'agit. Quand on se trouve obligé fréquemment de jouer le tutti on se servira avec succès d'un archet assez fortement tendu. Les à-vides, qu'on évite dans les solo et même dans les accompagnemens, font très-bien dans l'orchestre. De la force et de la précision, voilà ce qu'on demande au Symphoniste; son individualité comme artiste, doit s'évanouir devant l'émulation et contribuer autant que possible au majeur effet de la totalité.

Si un joueur de Violoncelle est obligé de jouer souvent comme symphoniste on ne saurait assez lui recommander de bien faire attention aux règles de la conduite de l'archet afin que, obligé de jouer toujours très-fort, il ne perde point la souplesse et l'agilité du poignet qui sont l'ame du jeu délicat.

SUPPLEMENTO.

È da invidiarsi e dirsi felice quell'artista che posseda un Violoncello vecchio italiano, tuttora in quello stato in cui è uscito dalle mani del fabbricatore. La maggior parte degl'istrumenti che vengono da questo paese sono ora, si può dire, sfigurati da mani inesperte, e più non si rinvengono in essi quella rara ed eccellente qualità di suono, che quei celebri fabbricatori loro avevano dato in origine. Finora poi, ben lungi dall'aver superati siffatti strumenti, non vennero nemmeno uguagliati.

I più famosi e conosciuti fabbricatori furono: *Stradivari* di Cremona, gli *Amati*, *Guarneri*, *Ruggieri*, *Martino Popella*, *Giuliani*, nel diciassettesimo secolo: *Guadagnini* nel secolo decimo ottavo. Fra gli Alemanni, *Giacomo Stainer*, e alcuni altri, e fra gl'Inglesi *W. Forster*, furono i migliori fabbricatori dei tempi moderni. Il Violoncello ebbe origine nel secolo decimo settimo. Non è che sia veramente stato trovato in quel tempo; ma però fu un cambiamento o trasformazione della così detta *Viola di Gamba*. Pare che sia stato *Tardieu*, sacerdote francese di Tarascona, che abbia immaginato questo felice cambiamento, verso la metà del secolo decimo ottavo; ma ch'egli ne sia propriamente l'inventore, come molti lo pretendono, è assolutamente falso: 1.° perchè sulle tele di *Rafaele*, che morì nel 1520, si vedono degli Angeli suonare il Violoncello. 2.° Perchè *Stradivari*, il più celebre fabbricatore di Violini e Violoncelli, viveva a Cremona nel secolo 17.°, come gli altri grandi fabbricatori di fama sopra nominati vivevano tutti nello stesso secolo, ciò che viene dimostrato dagl'indirizzi che si trovano nei veri Violoncelli d'Italia, e negli eccellenti violini di *Nicola Amati*, che viveva in Cremona nel 1694. Verso l'anno 1725 fu abolita nel Violoncello la quinta corda *Re*, di seguito alla corda *La* come superflua, e da quel tempo in poi le corde furono sempre come al presente.

Quando un Violoncello è ben fatto ne segue che la lunghezza del manico è perfettamente determinata. Nella seconda posizione, vale a dire al primo *Mi* sul Cantino, la terza al disopra *Sol* e *Sol* \sharp deve potersi prendere senza estendere di troppo la mano.

SUPPLÉMENT.

Heureux l'artiste qui possède un vieux Violoncelle italien, tel qu'il est sorti de la main du luthier, il est digne d'envie! La plupart des instrumens qui nous viennent de ces pays sont défigurés par des mains maladroités: et la rare qualité du son, que ces anciens excellens facteurs leur avaient donnée, n'y est plus. Il n'ont point été égalés jusqu'ici, à plus forte raison surpassés. Les plus fameux et connus étaient Straduari de Crémone, les Amati, Guarneri, Ruggiere, Martino Popella, Giugliani, au dix-septième siècle; Guadagnini au dix-huitième. Parmi les Allemands J. Stainer et quelques autres; parmi les Anglais W. Forster étaient les meilleurs facteurs des temps modernes. Le Violoncelle a pris naissance dans le dix-septième siècle. Ce n'était point alors un instrument nouvellement inventé, mais une transformation de la gamba (*Viola da gamba*). Il est possible que Tardieu, prêtre français de Tarascon, ait imaginé ce changement avantageux, au milieu du 18^{ème} siècle, mais qu'il soit proprement l'inventeur du Violoncelle comme plusieurs le prétendent, ceci est évidemment faux 1.° parce que sur des tableaux du Raphaël, qui mourut en 1520 on voit déjà des anges jouer du Violoncelle; 2.° parce que Straduari, le plus fameux luthier, vécut à Crémone au 17^{ème} siècle et que les autres facteurs nommés ci-dessus travaillèrent tous dans ce tems comme le prouvent les étiquettes que l'on voit dans les vrais Violoncelles d'Italie et les excellens Violons de Nicolas Amati qui vécut à Crémone en 1694. Vers l'année 1725 on abolit la cinquième corde *Re* comme étant superflue; depuis ce tems on s'en tint au nombre de cordes reçu aujourd'hui. Lorsqu'un Violoncelle est bien construit, il s'en suit, que la longueur du manche est très-justement déterminée. Dans la seconde position, c'est-à-dire au premier *Mi* sur la chanterelle, la tierce au-dessus *Sol* et *Sol* \sharp doit pouvoir être prise sans une trop grande extension de la main.

Una mano molto grande esige un Violoncello il di cui manico sia più lungo di quello che ordinariamente si costuma. Una piccola mano richiede per lo contrario un manico più corto. È però sempre preferibile, anche nel primo caso, un manico ordinario.

Si vedono, p. e., i più abili artisti di Violino che con dita talvolta grossissime suonano colla più grande esattezza sopra un manico ordinario anche nelle posizioni le più acute. Secondo *Duport* il manico ordinario è di 26 pollici.

La tastiera debb'esser lunga in modo da potersi prendere anche il *Re* sul Cantino.

Une main fort grande exige un Violoncelle dont le diapason soit plus long qu'il ne l'est ordinairement. Une main petite un diapason plus court. Cependant même pour la première, le diapason ordinaire est préférable.

On voit p. e. les plus forts artistes de Violon qui avec des doigts, quelquefois très-gros et très-grands jouent parfaitement juste sur un diapason ordinaire, même dans les plus hautes régions. Le diapason ordinaire selon *Duport* est de vingt-six pouces.

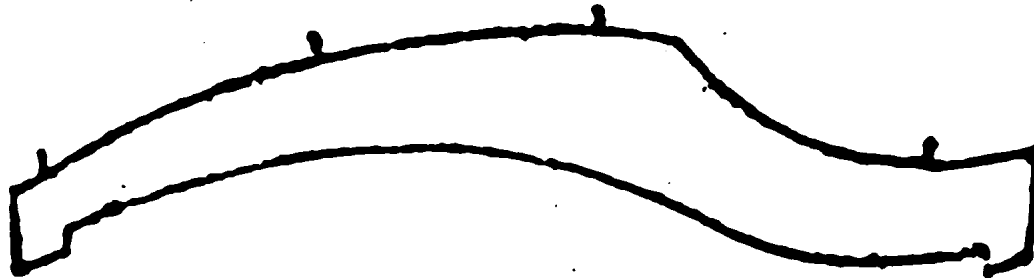
La touche doit être assez longue pour y prendre encore le *Re* sur la chanterelle.



Una scanalatura nella tastiera, nel luogo della corda *Do*, serve per poter con maggior forza unire non solo il *Do* ma anche il *Sol*, ascendendo molto in alto. Si può nullostante suonare all'alto dell'istrumento senza aver una tastiera scanalata. Noi daremo qui per gli amatori il profilo di una tastiera di questa specie.

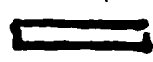
Une canelure dans la touche sous la Corde d'*Ut* est bonne pour pouvoir attaquer non seulement l'*Ut*, mais aussi la Corde *Sol*, en montant fort haut avec plus de force. Cependant on peut jouer supérieurement sans avoir une touche canelée. Cependant nous donnons pour les amateurs le profil d'une pareille touche.

Grossezza della tastiera di sotto.



Epaisseur de la touche par dessous.

Lunghezza superiore della scanellatura.



Longeur supérieure de la canelure.

La distanza dall'una all'altra corda qui sopra segnata è giusta. Per chi ami però averle più distanti, la tastiera dovrà esser più lunga. La distanza delle corde dalla tastiera può esser variata a norma del bisogno. Per un suonatore di *assolo* la seguente distanza del Cantino sarebbe sufficiente.

La distance des cordes de la touche indiquée ci-dessus, est juste. Cependant pour ceux qui aiment à les avoir encore plus distantes, il faudrait que la touche pût être variée selon la nécessité. Pour un joueur de solo cette distance de la chanterelle serait suffisante.

Ma sarebbe troppo poca per un suonatore d'orchestra, che trovasi obbligato ad usar sovente la maggior forza possibile, e che di rado gli avviene di servirsi del pollice, il cui uso è difficoltosissimo quando le corde siano ad una più gran distanza della tastiera.

Mais elle serait trop petite pour un symphoniste qui est obligé d'employer souvent la plus grande force, et qui se sert rarement du pouce, dont l'emploi est très-pénible quand les cordes sont à une plus grande distance de la touche.

Vi sono degl'istromenti che con questo modo vi guadagnano per la forza della voce. Ma spetta al fabbricatore il determinare le proporzioni e lo scegliere la forma e l'altezza del ponticello, in quella guisa stessa che a lui spetta la scelta del legno di fabbricare l'istrumento.

Il y a des instrumens qui gagnent de cette manière pour la force du ton. Mais c'est au luthier de déterminer dans ce cas les proportions, et de choisir la forme et la hauteur du chevalet, non moins que la qualité du bois dont il se fait.

Le variazioni della temperatura nell'aria hanuo molta influenza su qualunque istrumento; e perciò è necessarissimo di non esporre il Violoncello all'umidità, o in luogo troppo caldo.

Les variations de la température ont beaucoup d'influence sur chaque instrument; il est pour cet effet très-nécessaire de ne point exposer un Violoncelle à l'humidité, ou à la chaleur.

Nel porre le corde ad un Violoncello bisogna provarne di diversa grossezza, essendovi degli strumenti che debbono essere armati debolmente, ed altri che richiedono corde forti. Sarà però bene, scegliendole, di non prenderle grossissime. Se ottengasi un suono succoso e pieno, sarebbe molto mal fatto il volerlo armare di corde più grosse, giacchè non è la grossezza della corda, ma la qualità dell'istrumento che rende il suono sonoro ed armonioso. Nell'armare un Violoncello con corde troppo grosse s'incorrerà in un doppio svantaggio. Primo, se il ponticello è alto, la troppo gran pressione può affondare la tavola superiore. Secondo, dovendosi adoperare il pollice, il maneggio ne riesce difficilissimo, ed i suoni muti, che trovansi anche nell'istrumento il più perfetto, verranno in questo caso aumentati.

Per esser buone le corde debbono essere trasparenti, senza nodi, e d'un egual forza da un capo all'altro. Nel poggiare il pollice l'intervallo della quinta che esso abbraccia dev'esser giusto su tutti i punti della tastiera.

Le corde italiane sono le migliori. Allorquando si arma un Violoncello è bene l'incominciare dal *Re*, perchè da esso più facilmente si trova la proporzione delle altre. Per il *Sol* e il *Do* si prende ordinariamente il *La* e il *Re* impercettibilmente più sottili, le quali il fabbricatore copre in seguito con filo di rame inargentato, od anche di puro argento.

La differenza nel coprir la corda con filo di rame o d'argento puro, è forse meno importante che non il conoscere la forza del filo metallico richiesta dall'istrumento.

La giusta proporzione della grossezza del Cantino al *Re* è presso a poco la seguente, ad ogni modo è bene regolarsi a norma della qualità del proprio istrumento.



È essenziale che il filo di metallo di cui sono ricoperte le due corde grosse sia stretto il più che sia possibile: se si rallenta, ne risulta non solo uno spiacevole tintinnio, ma viene anche impedito il collegamento delle vibrazioni di questa corda. Difficilmente si corregge questo vizio bagnando la corda con un poco d'olio, che la fa gonfiare.

Talvolta fa di mestieri toglier la polvere della pece ed il sudore delle dita che attaccansi alle corde. A questo effetto si lascia cadere qualche goccia d'olio di mandorle dolci sopra un pezzo di stoffa di lana, e si strofina leggermente la corda dal capo-tasto sino al ponticello: ma bisogna guardarsi dall'usar troppa forza, perchè se la

En montant un Violoncelle il faut essayer des cordes de diverses grosseurs, parce que tel instrument demande à être monté faiblement, tel autre supporte des cordes fortes. On fera bien, en essayant, de ne pas les prendre très-fortes. Si l'on trouve le son moëlleux et plein on aurait grand tort de le monter plus fortement, attendu que ce n'est point la grosse corde, mais la qualité de l'instrument qui rend le ton sonore et moëlleux. En montant un Violoncelle trop fort on risquera un double désavantage. D'abord, si le chevalet est haut, la trop grande pression, sur la table supérieure peut enfoncer celle-ci. Ensuite le traitement, surtout en employant le ponce, devient infiniment plus difficile, et les tons sourds, desquels le meilleur instrument n'est guère exempt, seront augmentés.

De bonnes cordes doivent être claires, sans noeuds, et d'un bout à l'autre également fortes. En posant le ponce l'intervalle d'une quinte qu'il embrasse, doit être juste sur tous les points de la touche.

Les cordes italiennes se distinguent aussi bien par leur pureté que par l'odeur spécifique d'huile. Lorsqu'on monte un Violoncelle on fait bien de commencer par le *Re*, d'après lequel les autres cordes se proportionnent plus aisément. Pour le *Sol* et *Ut* on prend ordinairement le *La* et le *Re* imperceptiblement plus sottils, que le luthier recouvre ensuite d'un fil de laiton.

La différence, si l'on couvre la corde d'un Fil de laiton ou d'argent pur, parait moins importante, que de connaître la force du fil de métal que l'instrument demande.

La juste proportion de la force de la chanterelle au *Re* est à peu près la suivante, cependant il faut se régler d'après la qualité de son instrument.

Il est très-essentiel que le fil de métal dont les deux grosses cordes sont recouvertes soit aussi fortement tendu que possible. S'il se relâche il en résulte non seulement un fâcheux tintement, mais aussi la coalition des vibrations de cette corde est empêchée. Rarement on corrige ce défaut en humectant la corde avec un peu d'huile, ce qui la fait enfler.

Il faut quelquefois enlever la poussière de la colofane et la sueur des doigts attachée aux cordes. Pour cet effet on laisse tomber quelques gouttes d'huile d'amandes douces, sur un morceau d'étoffe de laine et on en frotte doucement la corde depuis le sillet jusqu'au chevalet. Mais sans force ou véhémence, car si la corde s'échauffe elle

corda si riscalda diviene falsa. Poi la si asciuga con un pezzo di lana asciutto.

Il ponticello debb'essere, secondo la regola generale, collocato dicontra l'incavatura dei due *f f*: l'anima debb'esser posta indietro un picciol dito di larghezza dal piede destro del ponticello, e la catena perpendicolare deve passare sotto il piede sinistro. Ma l'esperienza ha provato che, allontanandosi da questa regola, ed avanzando o portando indietro impercettibilmente l'anima o il ponticello, la qualità del suono vi guadagna qualche volta considerabilmente. Avanzando il ponticello della larghezza di un filo di paglia verso la tastiera, il suono diviene sovente molto più forte. Se si avanza l'anima verso il piede del ponticello, l'effetto è ancora eguale, colla differenza solamente che il suono è più acuto, e la forza meno sonora. Facendo andar l'anima dalla parte delle corde grosse, queste vi guadagnano di forza, ma il Cantino divien più debole.

Perchè un Violoncello possa giungere al più alto grado di perfezione di cui sia capace, bisogna fare delle sperienze, ma sempre debbono giudicarne i veri conoscitori.

La vera qualità del suono non si perde per questi tentativi: ma la figura del ponticello, la sua altezza o larghezza, se più o meno intagliato, se i suoi piedi sono più o meno alti, se il legno di cui è formato è più o meno duro, danno dei risultati sorprendenti.

Il ponticello s'avanza o si porta indietro prendendolo fermamente colle due mani; se però il movimento sia di poca cosa, si batte leggermente con un arnese di ferro. Ma l'anima deve sempre essere presa con uno strumento di ferro espressamente fatto a quest'uso, e di cui si servono i fabbricatori.

La gran tensione delle corde fa piegare il ponticello in avanti, e molto più ancora se sia l'istrumento armato di corde grosse. Quando tale inclinazione sia tanto considerabile ch'essa salti all'occhio, la qualità del suono vi perde molto, e bisogna allora raddrizzare il ponticello, serrandolo fortemente colle dieci dita, e conducendolo con circospezione acciocchè i piedi del medesimo abbiano a rimanere al loro posto.

Un ponticello da gran tempo applicato ad un Violoncello, e ben fatto, non si deve cambiare, giacchè per gli anni si può dire che siasi come identificato coll'istrumento.

La pece, la cui qualità interessar deve il suonatore degli *assolo* molto più del suonatore d'orchestra, non deve attaccar di troppo la corda, perchè altrimenti la farebbe strillare o fischiare. Bisogna pure aver cura che non mandi troppa polvere. Si eviti anche di servirsene troppo di frequente: basti avere strofinato l'arco sei o otto volte, per poter suonare più ore di seguito.

devient fausse. On les essuie ensuite avec l'endroit sec de la pièce de laine.

Le chevalet doit être d'après la règle, placé vis-à-vis de l'échancrure des *f f*; l'ame doit être posée d'un petit doigt de largeur en arrière du pied droit du chevalet, et la barre horizontale passer sous le pied gauche. Mais l'expérience a prouvé qu'en s'écartant de cette règle et en avançant ou reculant imperceptiblement l'ame ou le chevalet, la qualité du son gagne quelquefois considérablement. En avançant le chevalet seulement de la largeur d'un brin de paille vers la touche, le son devient souvent beaucoup plus fort. Si on avance l'ame vers le pied du chevalet l'effet est le même, avec la différence seulement que le son est plus aigu, et la force moins sonore. En faisant marcher l'ame du côté des grosses cordes celles-ci gagnent pour la force, tandis que la chanterelle devient plus faible.

Pour porter un Violoncelle au plus haut degré de perfection dont il est capable, il faut faire de ces expériences, mais toujours en laisser juger des connaisseurs.

La vraie qualité du son ne se perd point dans ces essais; mais la figure du chevalet, sa hauteur ou largeur, s'il est plus ou moins découpé, si ses pieds sont plus ou moins dur, donnent des résultats surprenans.

Le chevalet s'avance ou se recule en l'empoignant très-fort des deux mains, ou si le changement n'est que peu de chose, en le frappant doucement avec un instrument de fer. Mais l'ame doit toujours être prise avec un outil expressément fait pour cet usage et dont se servent les luthiers.

La tension des cordes fait incliner le chevalet en avant, surtout lorsque l'instrument est monté fort. Quand cette inclination devient si considérable qu'elle saute aux yeux, la qualité du son y perd beaucoup, et il faut alors redresser le chevalet en le serrant fortement des dix doigts afin de n'en point enlever un pied.

Un chevalet qui se trouve depuis long-tems sur un Violoncelle, si d'ailleurs il est bien fait, ne doit jamais être changé, vù que par les années il s'est, pour ainsi dire, identifié avec l'instrument.

La colofane, dont les qualités, intéressent le joueur de solo beaucoup plus que le Symphoniste, ne doit pas attaquer la corde trop fort, sans quoi elle la fait crier ou siffler. Elle n'est pas non plus recommandable quand elle fait trop de poussière. On évitera de s'en servir trop fréquemment, et il suffit d'en avoir frotté l'archet six ou huit fois pour jouer plusieurs heures de suite.

Do maggiore
Ut majeur

4^{ta} 1 2 4 3^{ra} 2 4 2^{da} 1 3 4
 0 1 3 1 0 1 3 0 1 2 4 0 1 2 2 1 0 4 2 1 0 4 3 1 0 4 3 1 0

4^{ta} 3^{ra} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ra} 4^{ta}

1.

2.

3.

4.

5.

Exercise 5 consists of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is a continuous sequence of eighth notes, starting on G2 and moving up stepwise to G3, then down stepwise to G2. The second and third staves continue this pattern with various rhythmic groupings. The fourth staff concludes with a double bar line and a final G2 note.

6.

Exercise 6 consists of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is a continuous sequence of eighth notes, starting on G2 and moving up stepwise to G3, then down stepwise to G2. The second and third staves continue this pattern with various rhythmic groupings. The fourth staff concludes with a double bar line and a final G2 note.

7.

Exercise 7 consists of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is a continuous sequence of eighth notes, starting on G2 and moving up stepwise to G3, then down stepwise to G2. The second and third staves continue this pattern with various rhythmic groupings. The fourth staff concludes with a double bar line and a final G2 note.

8.

Exercise 8 consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is a continuous sequence of eighth notes, starting on G2 and moving up stepwise to G3, then down stepwise to G2. The second staff continues this pattern and concludes with a double bar line and a final G2 note.

9.

Exercise 9 consists of one staff of music in bass clef. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is a continuous sequence of eighth notes, starting on G2 and moving up stepwise to G3, then down stepwise to G2, concluding with a double bar line and a final G2 note.

A single musical staff in bass clef containing a sequence of eighth notes, starting on a middle C and moving upwards and then downwards.

10.

A musical staff in bass clef, labeled '10.', containing a sequence of eighth notes.

11.

A musical staff in bass clef, labeled '11.', containing a sequence of eighth notes.

12.

A musical staff in bass clef, labeled '12.', containing a sequence of eighth notes.

13.

A musical staff in bass clef, labeled '13.', containing a sequence of eighth notes.

Primo
14.
Secondo

A pair of musical staves in bass clef, labeled '14.', with 'Primo' and 'Secondo' markings. The top staff has eighth notes, and the bottom staff has a sequence of notes with some rests.

A pair of musical staves in bass clef, containing a sequence of eighth notes.

15.

A pair of musical staves in bass clef, labeled '15.', with a '3' marking above the second staff.

A pair of musical staves in bass clef, containing a sequence of eighth notes.

A pair of musical staves in bass clef, containing a sequence of eighth notes.

La minore
La mineur

3^{ra} 1 2 4 2^{da} 1 2 4 1^{ma} 1 2 4

3^{ra} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ra}

16.

17.

2 1 1 2 4 1 3 2

Sol maggiore
Sol majeur

1^{ta} 3^{za} 2^{da} 1^{ma}
2 4 1 2 4 1 2 4 1

0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 1 3 4 4 3 1 4 2 1 0 4 5 1 0 4 3 1 0

3^{za} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{za}

18.

19.

2^{da} 1^{ma}

2

3^{za} 2^{da}

3

20.

Mi minore
Mi mineur

21.

22.

First system of piano music, consisting of four staves. The first two staves are the right and left hands, and the last two are the right and left hands. The music features various rhythmic patterns and articulations.

Re maggiore
Re majeur

4^a 1 2 4 3^a 1 2 4 2^{da} 1 2 4 1^{ma} 0 1 3 4 4 3 1 0 4 3 1 0 4 2 4 0 2 1

4^{ta} 3^a 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ta} 4^{ta}

23.

Second system of piano music, including a guitar-style fingering chart and a piano accompaniment. The fingering chart is for the right hand in G major, showing fingerings for the 4th, 3rd, 2nd, 1st, 2nd, 3rd, and 4th strings. The piano accompaniment consists of two staves.

Third system of piano music, consisting of two staves of music in G major.

Fourth system of piano music, consisting of two staves of music in G major.

24.

Si minore
Si mineur

25.

26.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '110' is written above the end of the first staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes. The word "da" is written below the bass line in three places, underlined.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

La maggiore
La majeur

Musical notation for the first system, showing a single staff with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The notation includes fingerings such as 3^{da}, 2^{da}, and 1^{ma}.

27.

Musical notation for the second system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature.

Musical notation for the third system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature.

Musical notation for the fourth system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature.

28.

Musical notation for the fifth system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature, with a *dol.* marking.

Musical notation for the sixth system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature.

Musical notation for the seventh system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of one sharp, and common time signature.

Fa # minore
Fa # mineur

Musical notation for the eighth system, showing a single staff with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time signature. The notation includes fingerings such as 4^{ta}, 3^{ra}, 2^{da}, and 1^{ma}.

29.

Musical notation for the ninth system, consisting of two staves with a grand staff brace. The notation includes a treble clef, key signature of two sharps, and common time signature.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3). The bass staff provides a harmonic accompaniment.

30.

Second system of musical notation, starting with measure 30. It features a treble staff with intricate rhythmic patterns and slurs, and a bass staff with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and fingerings (2, 3), while the bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 1, 2), and the bass staff provides a supporting accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3), and the bass staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 2, 3), and the bass staff provides the accompaniment.

Mi maggiore
Mi majeur

Seventh system of musical notation, including a guitar-style fretboard diagram above the treble staff. The diagram shows fingerings for various chords and notes, with labels for *1^{ma}*, *2^{da}*, *3^{ra}*, and *4^a*. The musical notation below shows the corresponding notes on the staff.

31.

Eighth system of musical notation, starting with measure 31. It features a treble staff with complex rhythmic patterns and slurs, and a bass staff with a steady accompaniment.

32.

3^{da}

2

3^{da}

2 1

2 1

2 1

Do 3 minore
Do 3 mineur

Handwritten guitar fingering and chord markings for the first staff. Fingerings include 1, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Chord markings include 3^{ra}, 2^{da}, 1^{ma}, 2^{da}, 3^{ra}, and 4^a.

33.

Piano accompaniment for exercise 33, consisting of two staves in C major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Piano accompaniment for exercise 34, consisting of two staves in C major. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a bass line with chords and slurs.

34.

Piano accompaniment for exercise 35, consisting of two staves in C major. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a bass line with chords and slurs.

Piano accompaniment for exercise 36, consisting of two staves in C major. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a bass line with chords and slurs.

Piano accompaniment for exercise 37, consisting of two staves in C major. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a bass line with chords and slurs.

Piano accompaniment for exercise 38, consisting of two staves in C major. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a bass line with chords and slurs.

Si maggiore
Si majeur

35.

36.

Sol # minore
Sol # mineur

37.

101 65

38.

Fa# maggiore
Fa# majeur

39.

40.

Re # minore
Req mineur

41.

42.

This page of musical notation, numbered 67 at the top right, contains eight systems of grand staff notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and fingerings. The first system shows a complex melodic line in the right hand with slurs and ties, and a bass line with slurs and ties. The second system continues the melodic line with slurs and ties. The third system shows a melodic line with slurs and ties. The fourth system features a melodic line with slurs and ties. The fifth system shows a melodic line with slurs and ties. The sixth system includes a melodic line with slurs and ties. The seventh system shows a melodic line with slurs and ties. The eighth system concludes the page with a melodic line and slurs. The page number '237' is printed at the bottom center.

Fa maggiore
Fa majeur

4^{ta} 3^{ra} 2^{da} 1^{ma}

1 2 4 1 2 4 4 2 4 0 1 2 1 3 4 4 3 1 2 1 0 4 2 1 4 2 1 0 4

4^{ta} 3^{ra} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ra} 4^{ta}

43.

44.

Re minore
Re mineur

45.

46.

47.

Musical notation for measures 47-48. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a 7-measure rest, followed by eighth-note patterns. A 13-measure rest is indicated above the staff. The lower staff continues the eighth-note patterns.

Musical notation for measures 49-50. The system consists of two staves. The upper staff has a 13-measure rest at the beginning, followed by eighth-note patterns with fingerings 2 and 1. The lower staff continues the eighth-note patterns.

Musical notation for measures 51-52. The system consists of two staves. The upper staff has a 7-measure rest, followed by eighth-note patterns with a 1-measure rest. The lower staff continues the eighth-note patterns with fingerings 1, 2, and 3.

Musical notation for measures 53-54. The system consists of two staves. The upper staff has a 7-measure rest, followed by eighth-note patterns with a 2-measure rest. The lower staff continues the eighth-note patterns with a 1-measure rest.

Musical notation for measures 55-56. The system consists of two staves. The upper staff has a 1-measure rest, followed by eighth-note patterns with a 7-measure rest. The lower staff continues the eighth-note patterns with a 7-measure rest.

Musical notation for measures 57-58. The system consists of two staves. The upper staff has a 13-measure rest, followed by eighth-note patterns with a 7-measure rest. The lower staff continues the eighth-note patterns with a 7-measure rest.

The first system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a group of sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern.

The second system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a group of sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern.

Sib maggiore
Sib majeur

The third system features a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. Above the staff is a detailed fingering diagram for guitar, with numbers 1-4 and '+' signs indicating fingerings for various notes. The diagram is divided into sections labeled '3^{ra}', '2^{da}', '1^{ma}', '2^{da}', and '3^{ra}'. The musical notation below the staff includes notes with stems and flags, corresponding to the fingering diagram.

48.

The fourth system is marked with the number '48.' and consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a group of sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern.

The fifth system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a group of sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern.

The sixth system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a group of sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern.

49.

2da

237

Sol minore
Sol mineur

4^{ta} 3^{ta} 2^{da} 1^{ma}

1 3 4 1 2 4 1 3 4 0 1 2 3 4 1 2 1 0 4 2 1 3 4 2 1 0

3^{ta} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ta}

50.

51.

Mi \flat maggiore
Mi \flat majeur

4^{ta} 1 2 4 3^{ra} 1 2 + 1 2 3 2^{da} 1 2 + 1^{ma} 3 4 4 3 1 + 2 1 2 1 0 + 2 1 0 4 2

4^{ta} 3^{ra} 2^{da} 1^{ma} 2^{da} 3^{ra} 4^{ta}

52.

2^{da} 2^{da} 1 2^{da}

53.

System 1: Treble clef with a complex melodic line featuring many slurs and accents. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes.

System 2: Treble clef with a complex melodic line. The bass clef contains a simple accompaniment. A *2da* marking is present below the bass line.

System 3: Treble clef with a complex melodic line. The bass clef contains a simple accompaniment. A *2da* marking is present below the bass line.

System 4: Treble clef with a complex melodic line. The bass clef contains a simple accompaniment.

System 5: Treble clef with a complex melodic line. The bass clef contains a simple accompaniment.

System 6: Treble clef with a complex melodic line. The bass clef contains a simple accompaniment. A *2da* marking is present below the bass line. The page number 257 is at the bottom.

Do mineure
Do mineur

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *4^{ta}*, *3^a*, *2^{da}*, *1^{ma}*, *2^{da}*, *3^{za}*, and *4^{ta}*.

54.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *2^{da}*, *4*, and *2*.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *2*, *2*, *4*, and *2*.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *2*, *2*, *4*, and *2*.

55.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *tr*, *F*, *dol.*, and *p*.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *tr*, *F*, *dol.*, and *p*.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *tr*, *2^{da}*, and *2*.

Handwritten musical notation for the eighth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various fingerings and articulations such as *F* and *F*.

La 2^a maggiore
La b majeur

Fingerings: 1 2 + 1 2 + 1 2 4 | 1 2 + 1 2 + 4 2 1 + 2 1 + 2 1 + 2 1 + 2 1

Articulation: 3^{ra}, 2^{da}, 1^{ma}, 2^{da}, 3^{ra}

56.

Articulation: 2^{da}, 2^{da}

Articulation: 3^{ra}

Articulation: 3^{ra}, 2^{da}, 2^{da}

Articulation: 2^{da}, 3^{ra}, 3^{ra}

57.

Dynamics: *mf*, *mol.*, *p*

Dynamics: *sf*

Dynamics: *2^{da}*

Fa minore
Fa mineur

4^{ta} 3^{ra} 2^{da} 1^{ma}

1 3 4 1 2 4 4 1 2 1 2 1 3 1 2 1 0 4

4 0 1 2 4 4 1 2 1 2 1 3 1 2 1 0 4

58.

3^{ra} 3^{ra} 3^{ra} 4^{ta}

3^{ra} 3^{ra} 3^{ra} 3^{ra}

2^{da} 2^{da} 2^{da} 3^{ra} 2^{da} 3^{ra} 3^{ra} 3^{ra}

2^{da} 2^{da} 2^{da} 2^{da}

59.

2^{da} 2^{da} 2^{da}

2^{da} 3^{ra} 3^{ra}

2^{da}

2da 3ra

2da 2da

2da 2da 2da 3ra

3ra 2da

Re b maggiore
Re b majeur

1 2 + 1 2 4 1 2 + 1 2 + 1 3 4 + 3 1 + 2 1 + 2 1 4 2 1

4ta 3ra 2da 1ma 2da 3ra 4ta

60.

3ra

2da 2da

3ra 2da

61.

2^{da}

3^{za}

2^{da}

3^{za}

2^{da}

1

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many slurs and fingerings. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line.

Si b minore
Si b mineur

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and includes the text "Si b minore" and "Si b mineur". It features various fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 1) and articulations (3^{ra}, 2^{da}, 1^{ma}, 2^{da}, 3^{ra}). The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

62.

Exercise 62. The upper staff is in treble clef and includes trills (tr) and a 3^{ra} marking. The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and includes trills (tr) and a 3^{ra} marking. The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

63.

Exercise 63. The upper staff is in treble clef and includes triplets (3) and a 2^{da} marking. The lower staff is in bass clef and has a 2^{da} marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and has a 3^{ra} marking. The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and has a 3^{ra} marking. The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

Sixth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and has a 3^{ra} marking. The lower staff is in bass clef and has a 3^{ra} marking.

The image displays seven systems of musical notation for piano, each consisting of two staves. The notation is complex, featuring numerous notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The word "2da" is written above certain notes in the lower staves. The music is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Studj coll'uso del pollice. | Etudes en employant le pouce.

Tempo
di
Minuetto

The first section, 'Tempo di Minuetto', consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes fingerings (2, 1, 1, 2, 0) and slurs. The second system includes a 'Fine' marking at the end of the piece.

Trio.

The second section, 'Trio', consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes fingerings (1, 2) and slurs. The second system includes a 'D.C.' (Da Capo) marking at the end of the piece.

Andante.

Musical score for the 'Andante' section, measures 84-95. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in common time. It includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 2, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 3). The tempo is marked 'Andante.'.

Andantino.

Musical score for the 'Andantino' section, measures 96-105. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. It includes various musical notations such as slurs and ties. The tempo is marked 'Andantino.'.

The musical score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many slurs, ornaments, and dynamic markings. A 'Fine' marking is located in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

Allegro

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). A 'Fine' marking is located in the sixth system, and 'D.C.' (Da Capo) is written at the bottom right of the page.

Andante.

The first system of the Andante section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and a supporting bass line.

The second system continues the Andante section with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The melody in the upper staff is more active, with some chromaticism.

The third system of the Andante section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a flowing melodic line and a steady bass accompaniment.

Cantabile.

dol.

The first system of the Cantabile section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The tempo is marked 'Cantabile' and the dynamics are 'dol.' (dolce). The music is in 3/4 time and features a more lyrical and slower melodic line.

The second system of the Cantabile section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody is characterized by wide intervals and a gentle, expressive quality.

The third system of the Cantabile section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a soft and lyrical character, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of the Cantabile section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a sustained chord in the bass and a final melodic phrase in the treble.

Andante.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 13/8 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The bass staff features a more complex accompaniment with triplets and slurs. A *2da* marking is present in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a *2da* marking. The bass staff continues with a melodic line that has some rests. The time signature remains 13/8.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a highly rhythmic and melodic line with many slurs and ornaments. The bass staff provides a steady accompaniment with chords.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff has a more active accompaniment with slurs and ornaments.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff has a melodic line with slurs and ornaments.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff has a melodic line with slurs and ornaments.

Eighth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff has a melodic line with slurs and ornaments. A *pp* marking is present in the bass staff.

Allegro.

The musical score consists of 12 measures, arranged in six systems of two staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro.' The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and slurs throughout the piece. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The right hand features more intricate melodic passages, including some sixteenth-note runs and trills. The piece concludes with a final chord in the left hand.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a trill and slurs. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a *cres.* marking. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes. There are five *2da* markings in the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a *f* marking. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a *dol.* marking. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a *cres.* marking. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

Eighth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a *f* marking. The left hand has a bass line with a 4-measure rest and a triplet of eighth notes.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with two staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) marking. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third system includes a triplet of eighth notes in the left hand. The fourth system has a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The sixth system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The seventh system features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a trill (*tr*) and a crescendo (*cres.*) marking.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The treble staff features a more complex melodic line with some triplets and slurs, and the bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, marked with a *2da* (second ending) in the treble staff. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with a wavy line above it, and the bass staff has a more active accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2), and the bass staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2), and the bass staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1), and the bass staff has a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2), and the bass staff has a steady accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble with slurs and fingerings (1, 2, 3) and a bass line with chords and slurs.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a dynamic marking *F* (forte) and contains a complex melodic passage with many slurs and fingerings. The lower staff provides harmonic support with chords and slurs.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking and contains intricate melodic patterns with slurs and fingerings. The lower staff features a bass line with chords and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic development with slurs and fingerings. The lower staff has a bass line with chords and slurs.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a *2^{da}* (second ending) marking and continues the melodic line. The lower staff has a bass line with chords and slurs.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff ends with a *tr* (trill) marking. The lower staff continues the bass line with chords and slurs.

First system of musical notation, featuring a treble clef with a 3/8 time signature and a bass clef. The treble staff contains a complex, rapid melodic line with many beamed notes. The bass staff contains a simpler, more rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff continues with the complex melodic line. The bass staff has a similar accompaniment. Performance markings include *cres.* (crescendo), *2da* (second ending), and *1* (first ending).

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more active accompaniment. Performance markings include *2da* (second ending), *F* (forte), and *4* (fourth ending).

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a trill (*tr*) and a triplet. The bass staff has a complex accompaniment. Performance markings include *dol.* (dolce) and *3* (triplets).

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with various ornaments and fingerings. The bass staff has a complex accompaniment. Performance markings include *4* (fourth ending), *2* (second ending), and *0* (fingerings).

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata. The bass staff has a complex accompaniment. Performance markings include *ff* (fortissimo).

Musical staff 1: Treble clef, common time signature. The staff contains a series of sixteenth-note runs, starting with a *Ma* marking.

Musical staff 2: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs.

Musical staff 3: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs, with a *in sù. Pousc.* marking.

Musical staff 4: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs, with a *Ma* marking.

Musical staff 5: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs.

Musical staff 6: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs.

Musical staff 7: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs.

Musical staff 8: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs, with a *in sù Pousc.* marking.

Musical staff 9: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs, with a *in sù Pousc.* marking and the introduction of triplet markings (3).

Musical staff 10: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs with triplet markings.

Musical staff 11: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs with triplet markings.

Musical staff 12: Treble clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs with triplet markings, with a *in sù Pousc.* marking.

Musical staff 13: Bass clef, common time signature. Continuation of the sixteenth-note runs.

Studio per il 4^{to} dito, usando del pollice. || Etude pour le 4^{ème} doigt, en employant le pouce.

Allegro.

2da

3da

4ta

3da

2da

3da

4ta

3da

2da

3da

4ta

3da

INDICE

Tavole.	
Dedicatoria.	
All'Assemblea generale dei Professori ad-	
detti all'I.R. Conservatorio di Musica.	
Prefazione.....	Pag. 1.
Introduzione.....	„ 3.
1.^{ma} Sezione. Dell'uso delle diverse chiavi. „	4.
2.^{da} „ — Del modo di accordare il Violoncello	4.
3.^{za} „ — Del modo di tenere il Violoncello e della mano sinistra.....	5.
4.^{ta} „ — Della maniera di tenere e di con- durre l'arco.....	6.
5.^{ta} „ — Del portamento delle dita relativa- mente ai seguenti studj in tutti i modi.	10.
6.^{ta} „ — Dei differenti colpi d'arco.....	13.
7.^{ma} „ — Della scala diatonica e cromatica, e dell'uso del pollice.....	23.
8.^a „ — Delle corde doppie, cioè: serie di terze, quarte, quinte, seste ecc. „	29.
9.^{na} „ — Degli abbellimenti, del trillo e dello strisciamento sopra la corda.	33.
10.^{ma} „ — Dei suoni armonici.....	39.
11.^{ma} „ — Del pizzicato.....	42.
12.^{ma} „ — Collegamento delle vibrazioni. „	43.
13.^{ma} „ — Accompagnamento del recitativo	44.
14.^{ma} „ — Del gusto.....	45.
Supplimento.....	47.
Lezioni pratiche e scale in tutti i modi maggiori e minori.....	51.
Studj coll'uso del pollice.....	83.
Studio pel quarto dito usando del pol- lice.....	97.

TABLE

Preface.....	Page 1.
Introduction.....	„ 3.
1.^{me} Section. De l'usage des differentes clefs.....	4.
2.^{de} „ — De la manière d'accorder le Violoncelle	4.
3.^{me} „ — De la manière de tenir le Violon- celle et de la main gauche.....	5.
4.^{me} „ — De la manière de tenir et de con- duire l'archet.....	6.
5.^{me} „ — Du doigtér, relativement aux études suivantes dans tous les tons.....	10.
6.^{me} „ — Des differens coups d'archet.....	13.
7.^{me} „ — De la gamme diatonique et cro- matique, et de l'emploi du pouce, „	23.
8.^{me} „ — Des doubles cordes, savoir: suites de tierces, quarts, quintes etc. „	29.
9.^{me} „ — Des agrémens, du trille et du glis- sament sur la corde.....	33.
10.^{me} „ — Des sons harmoniques.....	39.
11.^{me} „ — Du pizzicato.....	42.
12.^{me} „ — De la coalition des vibrations „	43.
13.^{me} „ — Accompagnement du recitatif. „	44.
14.^{me} „ — Du goût.....	45.
Supplément.....	47.
Leçons et gammes dans tous les tons majeur et mineur.....	51.
Etudes en employant le pouce.....	83.
Etude pour le quatrième doigt, en employant le pouce.....	97.

