

# METODO

DELLA

MECCANICA PROGRESSIVA

per suonare il

## VIOLINO

DIVISO IN QUATTRO PARTI

e distribuito in

132 LEZIONI PROGRESSIVE PER DUE VIOLINI

E

118 STUDI PER UN SOL VIOLINO

*Preceduto dalle regole e dall'applicazione delle Lezioni e Studi*

*per servire di lume agli Allievi o Dilettanti*

COMPOSTO DA

# B CAMPAGNOLI

*Membro dell'Accademia Reale di Svezia*

*OP. 21*

( Nuova edizione col testo italiano e francese )

2446	PARTE I. ELEMENTI DI MUSICA, REGOLE PRINCIPALI DELL'INTONAZIONE; ORDINE DEL COLPO D'ARCHETTO COLLE SUE DIVISIONI, ECC.	} Fr. 15
2446	— II. ESERCIZI DE' DOPPI SUONI, DEGLI ACCORDI, DEGLI ARPEGGI, DEGLI ORNAMENTI DI MUSICA; L'ARTE DEL TRILLO.	
2446	— III. LE SETTE PRINCIPALI POSIZIONI, REGOLE PER LA DIMINUIZIONE E L'ACCELERAZIONE DELL'ADAGIO; VARIETÀ DE' COLPI D'ARCHETTO.	} „ 10
2446	— IV. L'ARTE DI SUONARE A MONOCORDA, E D'ESERCITARE I SUONI ARMONICI COL MEZZO D'ESERCIZI PER IMPADRONIRSI DI TUTTE LE DIFFICOLTÀ.	
3000	Metodo completo in un sol volume.	„ 20

Tutti i diritti

di riproduzione e traduzione sono riservati.

Proprietà dell'Editore

EDIZIONI  RICORDI  
MILANO — NAPOLI — PALERMO — ROMA  
LONDRA, 265, Regent Street. W.



Tab. I.



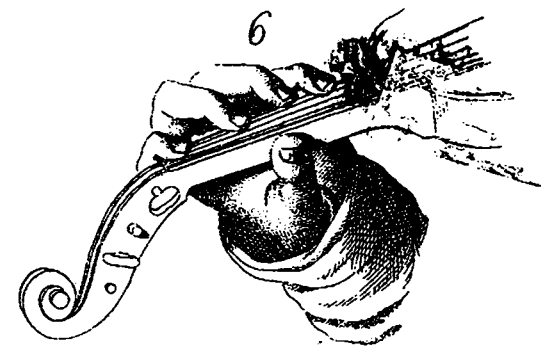
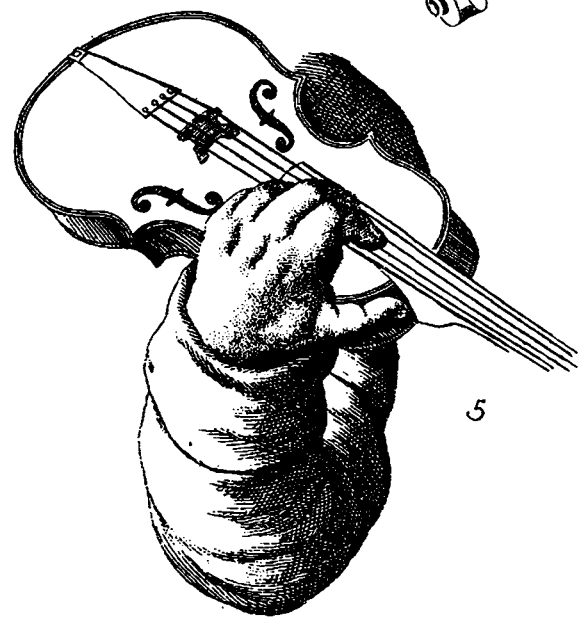
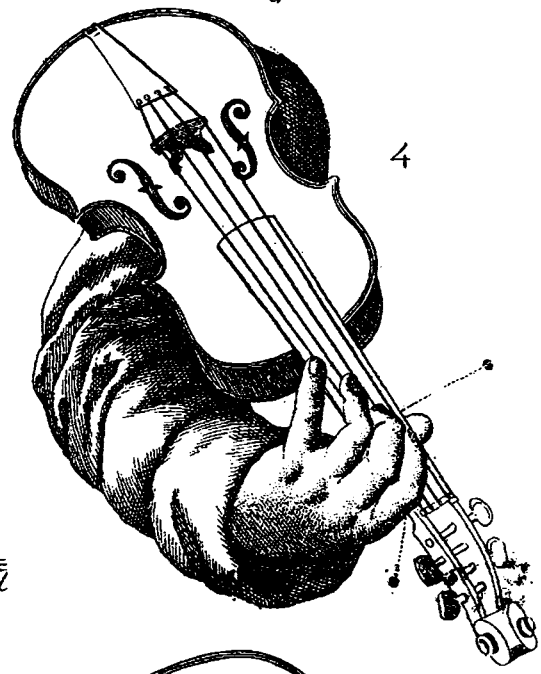
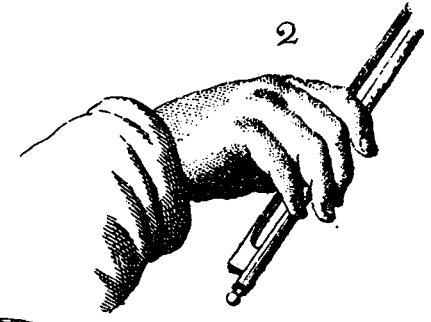
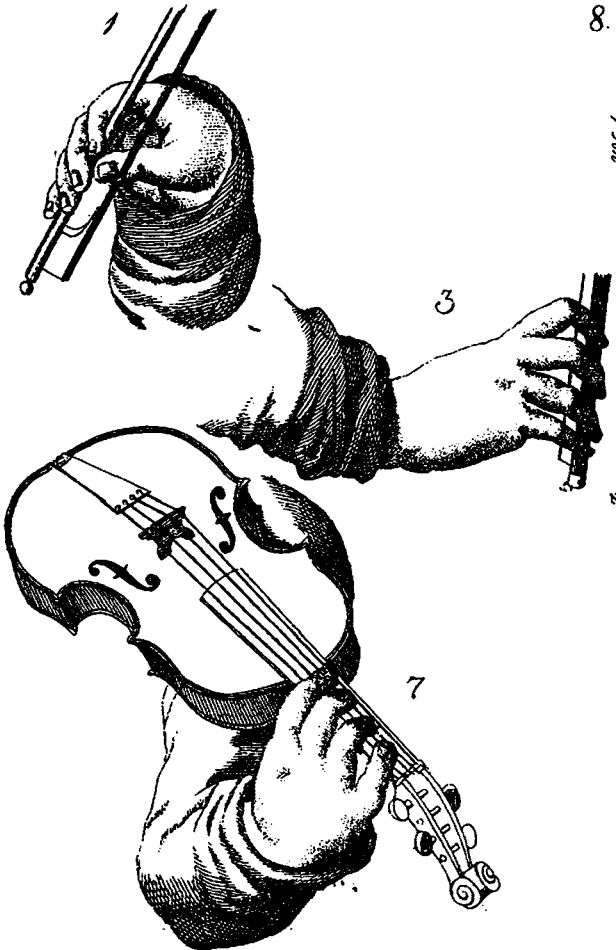


sol. re. la. mi.

8. *vois!*

9. *vois!*

10.



I. *Feible Schwache*  
*Fort*  
*Stärke*  
*Piano*  
*Schwache*

II. *(Schwache) Stärke*  
*Fort*  
*Fort (Schwache) Stärke*  
*Fort Stärke*

III. *Fort*  
*Schwache Feible*

IV. *Stark*  
*Schwach*  
*Stark*  
*Schwach*  
*Fort*  
*Stärke*  
*Fort*  
*Stärke*  
*Schwache Feible*

11. *Stark*  
*Schwach*  
*Stark*  
*Schwach*  
*Fort*  
*Stärke*  
*Fort*  
*Stärke*  
*Schwache Feible*



---

## PREFAZIONE

---

Le Lezioni e gli Studi contenuti nelle quattro prime Parti di quest'opera sono disposti in modo che ognuno, coll' aiuto di un Maestro, potrà tosto accingersi alla pratica, e serviranno d'esempio alle Regole precedenti che ho imparate tanto alla scuola del celebre Nardini, quanto da un' esperienza di molti anni, e che d'altra parte attinsi alle opere dei migliori autori. Essi sono della massima importanza per coloro che vogliono perfettamente suonare il Violino.

---

## PRÉFACE

---

Les Leçons et les Etudes contenues dans les quatre premières Parties de cet ouvrage, sont rangées de façon que chacun, à l'aide du Maître, pourra d'abord se mettre à la pratique. Elles serviront d'exemple aux Règles précédentes que j'ai apprises tant à l'école du célèbre Nardini, que par une expérience de nombre d'années et que j'ai d'ailleurs puisées dans les ouvrages des meilleurs auteurs. Elles sont de la dernière importance pour ceux qui voudront jouer du Violon en perfection.

---

## TAVOLA DELLE MATERIE

---

### PARTE PRIMA.

Gli elementi di musica; le principali regole dell'intonazione ed il meccanismo; la moltiplicazione delle figure; la misura in tutti i tempi semplici e composti; studi per famigliarizzarsi coi *diesis* e coi *bemolli*; i dodici tuoni maggiori e minori e tutti gli intervalli; l'ordine ed i diversi colpi d'archetto colle loro divisioni, misure, accenti e forza d'espressione, sia cantabile che sonabile, con studi progressivi.

### PARTE SECONDA.

Delle fioriture musicali; dei doppi suoni; delle consonanze e dissonanze; degli accordi; degli arpeggi; l'arte del trillo e dell'ondeggiamento.

### PARTE TERZA.

Le sette principali posizioni; le regole per la diminuzione ed ornamento dell'adagio. Varietà del colpo d'archetto; il pizzicato; giro di modulazione con studi che percorrono le posizioni composte.

### PARTE QUARTA.

Conoscenza di tutta l'estensione della corda, e di tutte le quattro corde in generale. L'arte di suonare a monocordo. Esercizi per acquistare una gran leggerezza di mano, forza, agilità e scioltezza nei diti; esercizi meccanici per impadronirsi di tutte le difficoltà. Scale enarmoniche; temperamento de' suoni sinonimi; effetto del terzo suono. Scale dei suoni armonici in tutti i tuoni, ed in fine la regola per imitare il flauto e la viola d'amore sul violino.

---

## TABLES DES MATIÈRES

---

### PREMIÈRE PARTIE.

Les élémens de musique; les principales règles de l'intonation et du mécanisme; la multiplication des figures; la mesure en tous les temps, simples et composés; des études pour se familiariser avec les  $\sharp$  et les  $\flat$ ; les douze tons majeurs et mineurs et tous les intervalles; l'ordre et les divers coups d'archet avec leurs divisions. mesures, accents et force de l'expression, soit chantable, soit sonable, avec des études progressives.

### SECONDE PARTIE.

Des agrémens de musique; des doubles sons, des consonances et dissonances; des accordi; des harpèges; l'art du tremblement (Trillo); du balancement.

### TROISIÈME PARTIE.

Les sept principales positions; les règles pour la diminution et les ornemens dans l'adagio. Variété du coup d'archet; jeu de main; cercle de modulation avec des études, qui parcourent les positions composées.

### QUATRIÈME PARTIE.

Connaissance de toute l'extension de la corde et de toutes les quatre cordes en général. L'art de jouer à monocorde. Des exercices pour acquérir une grande légèreté de main, force, agilité et souplesse dans les doigts; exercices mécaniques pour s'emparer de toutes les difficultés. Gammes enharmoniques; le tempérament des sons synonymes; l'effet du troisième son. Gammes des sons harmoniques en tous les tons, et à la fin la règle pour apprendre à imiter le flauto et la viole d'amour sur le violon.



# INTRODUZIONE

## DEL MECCANISMO.

Del modo di tenere il Violino e suo maneggio.

1.

Nel maneggio del Violino bisogna particolarmente far attenzione a tre cose: 1.° a trattarlo colla minima fatica ed incomodità; 2.° a posar la mano nel modo il più favorevole all'intonazione; 3.° a posar le dita in maniera che il suono del Violino sia forte e chiaro.

2.

Si mette il fondo del Violino sulla clavicola, appoggiando leggermente il mento sul coperto piuttosto verso la parte sinistra, precisamente vicino alla cordiera.

3.

Bisogna guardarsi dal serrare troppo il mento contro la clavicola, e di tenere il Violino in un modo forzato; ma bisogna dirigerlo in modo che la testa del suonatore resti dritta più che sia possibile.

4.

Non bisogna tenere il piano del Violino nè orizzontalmente, nè troppo a dritta, ma rivolto un po' verso la faccia del suonatore in modo che la quarta sia in alto, ed il cantino al basso.

5.

Non bisogna appoggiare il manico del Violino precisamente in mezzo al concavo della mano tra il pollice e l'indice, ma in modo che il manico sia piuttosto sul pollice, che sull'indice, osservando che tra il concavo ed il manico vi sia uno spazio da passarvi almeno un dito. V. Tavola II. N. 6.

6.

Non bisogna mai premere coll'indice il manico contro il pollice, ma bisogna tenerlo con tutta leggerezza.

7.

Bisogna tenere ben piegato al di dentro la giuntura della mano, e che il palmo non tocchi il manico, ma ne resti discosto il più che sia possibile.

# INTRODUCTION

## DU MÉCANISME.

De la manière de tenir le Violon et de le manier.

1.

En maniant le Violon il faut principalement faire attention à trois choses: 1. à le traiter avec la moindre fatigue et avec la moindre incomodité possible: 2. à placer la main de la manière la plus favorable à la facilité et à l'intonation; 3. à placer les doigts de façon que le ton du Violon soit fort et clair.

2.

On met le fond du Violon sur la clavicule, et on appuie légèrement le menton sur le couvert, du côté du bourdon, précisément près de la queue.

3.

Il faut se garder de serrer trop le menton contre la clavicule, et de tenir le Violon d'une manière forcée; mais il faut le diriger de sorte que la tête du joueur reste droite autant que possible.

4.

Il ne faut tenir la plaine du Violon ni horizontalement, ni tout-à-fait droit, mais tournée un peu vers la figure du joueur de manière que le bourdon soit en haut, et la chanterelle en bas.

5.

Il ne faut pas appuyer le manche du Violon précisément au fond du creux entre le ponce et l'index, mais de manière que le manche soit plutôt sur le ponce que sur l'index, en observant qu'entre le creux et le manche il y ait un espace pour y passer au moins un doigt. V. Tab. II. N. 6.

6.

Il ne faut jamais presser le manche de l'index contre le ponce, mais il faut le tenir avec toute la légèreté possible.

7.

Il faut tenir bien plié au dedans le poignet, que la paume de la main ne touche point au manche, mais qu'elle s'en écarte le plus loin possible.

8.

Il rovescio della mano deve essere volto verso il corpo del suonatore al di fuori del manico, facendo un movimento opposto e contrario al gomito.

9.

Bisogna tenere il gomito rivolto il più che sia possibile al centro del corpo, in maniera che la punta si ritrovi quasi in mezzo del petto; si può anche appoggiare il gomito quando sia necessario. Osservisi di non tenere il Violino nè troppo alto, nè troppo basso, in modo che il coperto del manico corrisponda a un dipresso al mezzo del petto.

10.

La parte superiore del braccio sia appoggiata leggermente alle prime coste del petto, ove deve riposarsi e restar sempre immobile.

11.

Quando la mano sarà posta a suo luogo, essa non deve mai scostarsene (eccettuato un cangiamento di posizione), ma avanzerà e ritirerà le sole dita, secondo le varie combinazioni, senza il minimo movimento.

12.

Si terranno sempre le dita sopra le corde ond'esser pronte al bisogno: si avrà con ciò meno fatica, e l'esecuzione si farà colla maggiore celerità. V. Tav. I.

13.

Non bisogna appoggiare le dita sulle corde se non quanto è necessario, onde la vibrazione della parte che estendesì dal dito sino al cavalletto non si comunichi alla parte intercetta tra il capotasto ed il dito.

14.

Non si leveranno troppo alto le dita dalle corde quando si suona; basta puramente che non le tocchino.

15.

Si stabilirà per regola fissa di tener sempre le dita sulle corde, e non levarle senza necessità, come pure di lasciare sulle corde le dita che possono ancora servire, benchè vi fossero delle note di mezzo.

*Posizione meccanica del braccio destro.*

1.

Il braccio che sostiene l'archetto non deve tenersi nè troppo alto, nè troppo basso, ma in una posizione naturale come si terrebbe in tutt'altra azione indifferente.

8.

Le revers de la main doit être tourné vers le corps du joueur au dehors du manche faisant un mouvement opposé et contraire au coude.

9.

Il faut tenir le coude tourné le plus près possible au dedans du corps, de manière que la pointe se trouve presque au milieu de la poitrine; on peut même appuyer le coude, s'il est nécessaire. On observera aussi de ne pas tenir le Violon ni trop haut ni trop bas, mais de telle manière que la coquille du manche corresponde à peu près au milieu de la poitrine.

10.

La partie supérieure du bras attachée à l'épaule s'appuie légèrement sur les premières côtes de la poitrine où il doit se reposer et rester toujours immobile.

11.

Quand la main sera mise à son endroit, elle ne doit jamais s'en écarter (excepté quand on changera de position); mais elle n'avancera ni ne retirera que les seuls doigts selon les différentes combinaisons sans le moindre mouvement.

12.

On tiendra toujours tous les doigts sur les cordes sans jamais les en écarter. De cette manière ils seront toujours prêts quand on en aura besoin, on aura moins de fatigue, et l'exécution se fera avec la plus grande promptitude. V. Tab. I.

13.

Il ne faut appuyer les doigts sur les cordes que tant qu'il est nécessaire, afin que la vibration de la partie de corde qui s'étend du doigt jusqu'au chevalet, ne se communique point à la partie interceptée entre le sillet et le doigt.

14.

On ne levera les doigts que très peu des cordes pendant qu'on joue, et il suffit qu'ils ne les touchent point.

15.

On établira pour règle fixe de tenir toujours les doigts sur les cordes et de ne point les lever sans nécessité: ainsi que de laisser sur les cordes les doigts qui pourront encore servir, quoique il y ait des notes au milieu.

*Position mécanique du bras droit.*

1.

Le bras qui soutien l'archet ne doit se tenir ni trop haut, ni trop bas, mais dans une position naturelle comme il se tiendrait dans toute action indifferente.

2.

Il pollice, la mano, il gomito ed il corpo intero del braccio che sostiene l'archetto devono trovarsi allo stesso livello, cioè alla medesima altezza.

3.

Non bisogna tener l'archetto propriamente coll'estremità delle dita, ma sieno un poco curvate in una posizione naturale, di modo che la-bietta rimanga fuori della mano. Fa d'uopo che il dito mignolo tenga l'archetto in equilibrio, e sia affatto steso sulla bacchetta, di maniera che la punta si trovi in faccia alla bietta.

4.

Si tiene il pollice sotto la bacchetta dell'archetto per sostenerlo; l'indice, che deve essere più innanzi del pollice, serve ad aumentare ed a diminuire la forza, e le altre dita lo dirigono.

5.

Il pollice, che conduce tutti i movimenti dell'archetto, si terrà colla giuntura piegato al di fuori e non al di dentro della mano per fare più resistenza alle altre dita. Vedi Tavola II. N. 1.

6.

Le dita che sostengono l'archetto devono essere distribuite in modo che il pollice corrisponda immediatamente al dito medio, e se vuolsi qualche volta aumentare la forza, si ritirerà un po' il pollice in modo d'avvicinarlo alla direzione del terzo dito, od anulare.

7.

Non bisogna troppo accostare tra loro le dita, ma distribuirle sulla bacchetta dell'archetto in piccola distanza. La prima giuntura dell'indice, del medio e dell'anulare sarà appoggiata sulla bacchetta, l'estremità un po' curvata al di dentro della mano verso il pollice, e le dita saranno un po' rivolte lungo la bacchetta verso la bietta. La seconda giuntura delle tre prime dita sarà un poco piegata al di dentro della mano, ed al di fuori essa deve rappresentare una curva tonda. Vedi Tavola I. N. 2 e Tavola II. N. 1, 2 e 3.

8.

L'archetto non deve essere tenuto troppo stretto fra le dita, ma con leggerezza. Bisogna che sia fermo e senza tensione; le giunture rimarranno libere; osservando questa regola, le dita faranno senza difficoltà movimenti impercettibili che contribuiranno molto ad abbellire il suono.

3006-24461 al 64

2.

Le pouce, la main, le coude et le corps entier du bras qui soutient l'archet, doivent se trouver au même niveau, c'est-à-dire à la même hauteur.

3.

Il ne faut pas tenir l'archet tout-à-fait des bouts des doigts, mais tenant les doigts un peu courbés, dans une position naturelle, de façon que la hausse soit hors de la main. Il faut que le petit doigt tienne l'archet dans l'équilibre, et qu'il soit tout-à-fait étendu sur la baguette, de manière que la pointe se trouve vis-à-vis de la hausse.

4.

On tient le pouce sous la baguette de l'archet pour le soutenir; l'index, qui doit être plus en avant que le pouce, sert à en augmenter ou à en diminuer la force, et les autres trois doigts servent à le diriger.

5.

Le pouce qui conduit tous les mouvemens de l'archet, se tiendra avec sa jointure pliée au dehors et non pas au dedans de la main, pour faire plus de résistance aux autres doigts. V. Tab. II. N. 1.

6.

Les doigts qui soutiennent l'archet doivent être distribués de sorte que le pouce réponde en bas immédiatement au doigt du milieu, et si l'on veut quelquefois augmenter la force, on retirera un peu le pouce, de manière qu'il s'approche de la direction du troisième doigt ou du doigt annulaire.

7.

Il ne faut pas trop approcher les doigts l'un de l'autre, mais il faut les distribuer sur la baguette de l'archet dans une petite distance. La première jointure de l'index, du doigt du milieu et de l'annulaire, sera appuyée sur la baguette, les bouts des doigts seront un peu courbés au dedans de la main vers le pouce, et les doigts seront un peu tournés le long de la baguette vers la hausse. La seconde jointure des trois premiers doigts sera un peu pliée au dedans de la main, et au dehors elle doit représenter une courbure ronde. V. Tab. I. N. 2, et Tab. II. N. 1, 2, 3.

8.

Il ne faut pas trop serrer l'archet entre les doigts, mais légèrement. Il faut tenir l'archet ferme mais sans qu'il roidisse les doigts. Toutes leurs jointures doivent être libres; si l'on observe cela, les doigts feront sans gêne des mouvemens imperceptibles qui contribueront beaucoup à embellir le son.

9.

Bisogna che la giuntura della mano agisca essa pure colla maggiore destrezza e mobilità, imperciocchè deve essere considerata come la molla che dirige tutti i movimenti elastici dell'archetto.

10.

Si può permettere al braccio che conduce l'archetto qualche movimento d'alto in basso e viceversa, ma è nocivo ogni suo movimento laterale alla parte superiore, di modo che la giuntura del braccio sia quasi sciolta e si pieghi facilmente, poichè essa sola deve eseguire il tutto senza comunicare alcun movimento alla parte superiore del braccio.

11.

Tutto il corpo del braccio come pure la mano devono fare quattro gradi di movimento, nel mentre che l'archetto passa da una corda all'altra levandosi ed alzandosi.

12.

Ciò nullameno bisogna con gran cura evitare di ritirare il gomito lungi dal corpo, ciò che sconcerterebbe tutta la direzione dell'archetto.

13.

Che l'archetto scorra sulle corde in una direzione tutta perpendicolare ed esattamente parallela al ponticello; si osservi di condurlo ben dritto evitando di volgerlo obliquamente o verso la tastiera o dal lato opposto.

#### Del modo di maneggiar l'archetto.

I.° Definizione. Si chiama colpo d'archetto a basso o *tirato* quello che comincia vicino alla mano che sostiene l'archetto e che si estende sino alla punta del medesimo, vale a dire che la punta dell'archetto sia sulle corde o vicino ad esse.

II.° Definizione. Si chiama colpo d'archetto in alto o spinto quello che comincia dalla punta dell'archetto ed ascendendo finisce presso alla bietta di esso.

1.

Quando si comincia a tirare, le due giunture del gomito e della mano devono rivolgersi in una direzione affatto opposta. La giuntura del braccio deve restare ben piegata al di dentro, formando un angolo acutissimo, e la mano deve essere volta molto in fuori, di modo che la lunghezza del pollice sia parallela alla direzione delle corde.

2.

Quando si avrà finito di tirare, la curvatura del braccio e della mano deve formare quasi un semicircolo; in questo modo la mano si troverà un po' rivolta in dentro.

9.

Il faut que le poignet agisse de même avec la plus grande adresse et légèreté. Il faut le considérer comme un ressort qui dirige tous les mouvemens élastiques de l'archet.

10.

On peut permettre au bras qui conduit l'archet un peu de mouvement du haut en bas ou l'opposé; mais il est défendu tout mouvement latéral à la partie supérieure du bras, de manière que la jointure du bras soit presque déliée, et se plie aisément, parce que c'est elle seule qui fait le jeu entier, sans communiquer de son mouvement à la partie supérieure du bras.

11.

Tout le corps du bras ainsi que la main doivent faire quatre petits degrés de mouvement, tandis que l'archet passe d'une corde à l'autre en se levant et en se baissant.

12.

Cependant il faut éviter soigneusement de retirer le coude hors du corps: ce qui dérangerait toute la direction de l'archet.

13.

Que l'archet glisse sur les cordes dans une direction tout-à-fait perpendiculaire et parfaitement parallèle au chevalet; qu'on le conduise bien droit, et qu'on évite de le tourner obliquement ou vers la touche ou du côté opposé.

#### De la manière de manier l'archet.

Définition I. On appelle coup d'archet *en bas* ou tiré celui qui commence près de la main qui soutient l'archet et qui s'étend jusqu'à la pointe, c'est-à-dire de manière que la pointe de l'archet soit sur les cordes ou près des cordes.

Définition II. On appelle coup d'archet *en haut* ou poussé celui qui commence par la pointe de l'archet et qui suit par en haut finit près de la hausse de l'archet.

1.

Quand on commence à tirer, les deux jointures du coude et de la main doivent se tourner dans une direction tout-à-fait opposée. La jointure du bras doit rester bien pliée au dedans en formant un angle très-aigu, et la main doit être tournée beaucoup au dehors de manière que la longueur du pouce soit parallèle à la direction des cordes.

2.

Quand on aura fini de tirer, la courbure du bras et de la main doit former presque un demi-cercle; par là la main se trouvera un peu tournée au dedans.

3.

Tirando bisognerà dunque far sempre colle giunture del braccio e della mano due movimenti opposti —, si aprirà anche impercettibilmente la giuntura del braccio e si volgerà la mano al di dentro; spingendo si volgerà la mano al di fuori impercettibilmente, e si chiuderà il braccio.

4.

Bisogna tenere l'archetto con la bacchetta un po' rivolta verso le corde dalla parte della tastiera e bisognerà volgere l'archetto molto più a misura che sarà pesante.

5.

Bisogna sempre suonare al medesimo punto delle corde, senza portar l'archetto nè lasciarlo cadere a piacimento, sia verso il ponticello, sia verso la tastiera; il luogo più proprio è quasi sul termine od estremità delle  $\frac{2}{3}$  o delle aperture della tavola superiore del Violino, precisamente sulla linea (Tav. II. N. 9.) ottava parte della corda meccanicamente divisa tra il capo tasto ed il cavalletto.

#### Osservazione.

Un principiante di 7 od 8 anni deve servirsi di un piccolo Violino ben montato, e di un archetto proporzionato alla sua età. Per procurargli facilità di tenere la mano sinistra nel suo giusto luogo, si metteranno sul manico due piccoli pezzetti di legno duro appena palpabile come  $\bullet$ , uno in faccia del *si* della quarta, l'altro dirimpetto alla tastiera dalla parte del cantino; se la mano si scompone può essere rimessa con sicurezza al suo giusto luogo. Tavola II. N. 4 e 6.

Per farsi sicuro di tenere ben l'archetto e distribuire esattamente le dita sulla bacchetta, si facciano tre piccole incisioni concave per appoggiare il pollice, l'indice ed il mignolo; le altre due s'accomoderanno in conseguenza.

Per evitare il difetto di condur male l'archetto si attacchi una funicella o nastro nel modo che vedesi. Tavola I. N. 3.

#### Dell'attitudine in generale.

Non basta che il Violino e l'archetto siano posti come viene indicato; fa d'uopo ancora che la posizione del corpo e della testa vi corrispondano. Un'attitudine nobile e facile favorisce lo sviluppo di tutti i mezzi musicali e dà campo di accompagnar con grazia il movimento delle dita dell'archetto, aumentando così il vezzo dell'esecuzione. È dunque essenziale di tener la testa dritta ed in faccia alla musica che si eseguisca. La spalla sinistra avanzata il meno possibile, il corpo perpendicolare e sostenuto dal lato manco, onde il destro sia libero ed il braccio possa agire colla più gran libertà senza dare alcun movimento al resto del corpo.

Si eviterà di prendere un'attitudine affettata, perchè diverrebbe ridicola, come pure non vi si apporrà mai negligenza, mentre nuocerebbe alla grazia e degraderebbe il primo fra gl'istrumenti.

3.

En tirant il faudra donc faire toujours avec les jointures du bras et de la main deux mouvemens opposés; en tirant on ouvrira imperceptiblement la jointure du bras et on tournera la main au dedans; en poussant on tournera la main au dehors imperceptiblement et on resserrera le bras.

4.

Il faut tenir l'archet, la baguette un peu tournée vers les cordes du côté de la touche, et il faudra tourner l'archet d'autant plus qu'il sera plus pesant.

5.

Il faut toujours jouer au même point des cordes sans porter l'archet ni ne le laisser tomber à son plaisir soit vers le chevalet soit vers la touche; et l'endroit le plus propre est à-peu-près sur le terme ou l'extrémité des  $\frac{2}{3}$  ou des ouvertures de la table de dessus du Violon, précisément sur la ligne (Tab. II. N. 9) huitième partie de la corde mécaniquement divisée entre le sillet et le chevalet.

#### Observation.

Un commençant de 7 ou 8 ans doit se servir d'un petit Violon bien monté et d'un archet proportionné à son âge. Pour lui procurer la facilité de tenir la main gauche dans son endroit juste on attachera sur le manche deux petits morceaux de bois dur à peine palpables comme  $\bullet$ , l'un vis-à-vis du *si* du bourdon, l'autre vis-à-vis du sillet du côté de la chanterelle; si la main se dérange, on pourra la remettre avec sûreté à son juste lieu. Tab. II. N. 4 et 6.

Pour être sûr de tenir bien l'archet et de distribuer proprement les doigts sur la baguette, qu'on fasse trois petites incisions concaves pour appuyer le pouce, l'index et le petit doigt; les autres deux doigts s'arrangeront en conséquence.

Pour éviter le défaut de mener mal l'archet, qu'on attache une petite corde ou ruban de la manière que l'on voit. Tab. I. N. 3.

#### De l'attitude en général.

Il ne suffit pas que le Violon et l'archet soient posés comme on vient de l'indiquer, il faut de plus que l'attitude du corps et celle de la tête se trouvent d'accord avec cette pose et tendent à la maintenir. Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner les mouvemens des doigts et de l'archet et augmente ainsi le charme de l'exécution. Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute, l'épaule gauche avancée le moins possible, le corps d'aplomb et soutenu par le côté gauche, afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps.

On évitera enfin de mettre dans son attitude, ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence qui nuirait à la grâce, et qui ne pourrait que dégrader le premier des instrumens.

**Conclusione.**

Per esercitarsi nella vera attitudine di tenere il Violino e l'archetto, la quale è rappresentata con incisione in capo del presente metodo, lo scolaro si metterà davanti uno specchio modellando la sua attitudine su quella prescritta dalle regole ed indicata in capo del presente metodo con apposito stampo.

**PARTE PRIMA.**

**Gli Elementi di musica.**

La musica si scrive e s'esprime con segni, figure e cifre che determinano l'estensione dei suoni, il valore delle note e la misura. Questi sono gli elementi della musica. V. pag. I.

**L'accordo del Violino.**

Si accordano le quattro corde del Violino per quinte giuste: chiave di *Sol*, misura intera. — *Mi*, la prima. *La*, la seconda. *Re*, la terza. *Sol*, la quarta. Il digitare si marca sulle note colle cifre 1, 2, 3, 4, — la corda vuota col 0 (zero).

**LEZIONE PRIMA.**

1.

**Ordine dell' Archetto.**

Misura a 4 tempi; mezza misura. Quando il tempo e le note sono in numero pari si tira l'archetto per la prima nota, e lo si spinge per la seconda consecutivamente, di modo che ogni misura comincia da un colpo d'archetto tirando e finisce da un altro colpo spingendo.

Bisogna fare scorrere l'archetto sopra le corde in una direzione affatto parallela al ponticello: deve dunque esser condotto ben dritto, nè mai volgere obliquamente l'estremità verso la tastiera nè all'opposto.

2.

**Regole d'intonazione.**

Prima posizione. La scala diatonica di *do*, composta di tuoni e semituoni. Essa è la regola dell'intonazione: sonovi due mutazioni ad osservare.

Montando il 1 ed il 2 dito si ritirano, e discendendo il 1 ed il 2 dito si avanzano. Il 3 e 4 dito sono posti in una linea alla medesima distanza. I semituoni sono marcati  $\begin{array}{c} \diagup \frac{1}{2} \diagdown \\ \diagdown \frac{1}{2} \diagup \end{array}$  V. Tav. II. N. 8.

3.

**Situazione della mano sinistra.**

Si posano le dita sulle corde perpendicolarmente, rivolgendo l'estremità verso il ponticello, e la mano sarà posta al suo luogo, il pollice deve essere dirimpetto al *Si* della quarta. V. Tav. II. N. 6.

**Conclusion.**

Pour s'exercer dans la vraie attitude de tenir le Violon et l'archet, laquelle est représentée sur les gravures ci jointes, l'écolier se mettra devant une glace, en comparant son attitude avec celle qui est prescrite par les règles et montrée sur les gravures.

**PREMIÈRE PARTIE.**

**Les Éléments de musique.**

La musique s'écrit et s'exprime par des figures, des signes et des chiffres qui déterminent la grandeur des sons, la valeur des notes et la mesure, et qui sont les éléments de musique. V. pag. I.

**L'accord du Violon.**

On accorde les quatre cordes du Violon par quintes justes. Clef de *Sol*. Figure de la Ronde. *Mi*, la première. *La*, la seconde. *Re*, la troisième. *Sol*, la quatrième. Le doigter on le marque sur les notes par les chiffres, 1, 2, 3, 4. La corde vuide par le 0 (zéro).

**LEÇON PREMIÈRE.**

1.

**L'ordre de l'Archet.**

Mesure à 4 temps. Figure de la Blanche. Lors que le temps et les notes sont en nombre pair, on tire l'archet pour la première note et on le pousse pour la seconde consecutivement, de manière que chaque mesure commence par un coup d'archet en tirant et finisse par un coup d'archet en poussant.

Il faut glisser l'archet sur les cordes dans une direction tout-à-fait parallèle au chevalet; il doit donc être conduit bien droit, ni jamais tourner obliquement la pointe vers la touche ou à l'opposé.

2.

**Règle de l'intonation.**

Première Position. La Gamme diatonique d'*Ut* composée de tons et demi-tons. Elle est la Règle de l'intonation. Il y a deux mutations à observer.

En montant le 1. et le 2 doigt se retirent. En descendant le 1 et 2 doigt s'avancent. Le 3.<sup>me</sup> et 4.<sup>me</sup> doigt sont posés dans une ligne à la même distance. Les demi-tons sont marqués  $\begin{array}{c} \diagup \frac{1}{2} \diagdown \\ \diagdown \frac{1}{2} \diagup \end{array}$  V. Tab. II. N. 8.

3.

**Situation de la main gauche.**

On met les doigts sur les cordes perpendiculairement, en tournant la pointe vers le chevalet et la main sera placée à son endroit juste. Le pouce doit être placé vis-à-vis le *Si* du bourdon. V. Tab. II. N. 6.

Suonando questo pezzo, non si devono giammai ritirare le dita dal loro luogo, ma tenerle sempre immobili sulle quattro corde.

4.

#### Movimento delle dita.

Il movimento delle dita comincia dalla radice loro, cioè dalla giuntura che li unisce alla mano. La perfezione di questo meccanismo consiste nel procurare la facilità di levare ed appoggiare qualunque dito sulle corde, senza che l'uno dipenda dall'altro.

Le dita poste sulle corde formano, per così dire, una compressione mobile; bisogna ch'esse operino con energia, e che la loro prima falange cada perpendicolarmente sulle corde in guisa di martello.

Per imparare a mettere le dita sulle quattro corde in tutte le direzioni senza toccare le corde vicine, si potrà studiare quest'esercizio, osservando di non toccare col'archetto le note bianche, mentre si eseguiscono la croma e la biscroma.

5.

Quest'esercizio ne offre un altro che sarà molto giovevole per acquistar agilità nelle varie posizioni delle dita. Ciascuno dei quattro tuoni prescritti sarà eseguito alternativamente colla corda a vuoto, senza muovere le altre dita destinate a star ferme nell'attitudine prescritta.

In generale è essenzialissimo, le dita essendosi poste al loro luogo sulle corde, di non ritirarle se non al momento che devono essere impiegate altrove.

#### Osservazione.

Lo scolaro seguirà sempre le regole dell'intonazione della prima scala per assuefarsi meccanicamente a porre le dita sulle corde sempre alla stessa distanza, senza aver riguardo ai differenti modi nei quali le prime 34 lezioni sono composte.

6.

#### Uso del quarto dito.

Quando due misure intere si trovano successivamente, si tira la prima e si spinge la seconda.

L'espressione marcata sulle quattro nere significa il forte ed il debole accento naturale che si dà ad una nota in preferenza dell'altra.

Si conta la misura colla punta del piede dritto, facendo un piccol movimento per ogni quarto di misura, tirando e spingendo l'archetto da una estremità all'altra.

7.

#### Regola del digitare.

Quando si posano le dita sulle corde bisogna osservare la regola che segue; impiegando il quarto dito si mette

3006-24461 al 64

En jouant ce morceau on ne doit jamais retirer les doigts de leur lieu, mais les tenir toujours immobiles sur les quatre cordes.

4.

#### Mouvement des doigts.

Le mouvement des doigts commence à la racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main. La perfection de ce mécanisme consiste en se procurant la facilité de lever et de coucher chaque doigt sur les cordes, sans que l'un dépende de l'autre.

Les doigts posés sur les cordes formant, pour ainsi dire, un sillon mobile, il faut qu'ils opèrent avec énergie et que leur première phalange tombe perpendiculairement sur les cordes en guise de marteau.

Pour apprendre à poser les doigts sur les quatre cordes dans toutes les directions et sans toucher les cordes voisines, on pourra étudier cet exercice en observant de ne point toucher de l'archet les notes blanches, pendant que la croche et les doubles croches se jouent.

5.

Cet exercice en offre un autre qui sera de grande utilité pour acquérir de l'agilité dans les différentes positions des doigts. Chacun des quatre tons prescrits sera joué alternativement avec sa corde à vuide et sans déranger les autres doigts destinés à tenir ferme dans l'attitude prescrite.

En général il est très-essentiel, les doigts ayant pris leur place sur les cordes, de ne les en tirer qu'au moment où ils doivent être employés ailleurs.

#### Observation.

L'écadier suivra toujours les règles de l'intonation de la première gamme pour s'habituer mécaniquement à poser les doigts sur les cordes toujours à la même distance, sans avoir égard aux différentes modes dans lesquels les premières 34 leçons sont composées.

6.

#### Usage du quatrième doigt.

Lorsque deux rondes se suivent successivement, on tire la première et on pousse la seconde.

L'expression marquée sur les quatre noires signifie le fort et le faible accent naturel qu'on donne à une note en préférence de l'autre.

On compte la mesure avec la pointe du pied droit en faisant un petit mouvement à chaque quart de la mesure en tirant et poussant l'archet d'un bout à l'autre.

7.

#### Règle du digitar.

Quand on pose les doigts sur les cordes il faut observer la règle suivante: En posant le 4.<sup>me</sup> doigt on pose en même

nel medesimo tempo il 1, il 2 ed il 3: posando il 3 si mette il 1 ed il 2; e mettendo il secondo egualmente si pone il 1.

Si deve accostumarsi ai grandi colpi d'archetto, a non mai suonare colla punta, nè a piccoli colpi, co' quali non si toccano le corde che per metà. Egli è vero che un suono ruvido disdice all'orecchio dapprincipio, ma col tempo e con perseverante pazienza scompare questa ruvidezza, e si acquista non solo la forza, ma anco la chiarezza del suono. Del resto si rammenterà che la giuntura della mano deve il più contribuire alla condotta del suono.

8, 9, 10 e 11.

Si deve tirare l'archetto vibrato e staccato; vibrato, cioè che i suoni che ne risultano siano ben finiti e risolti, non languenti od asmatici; ma che finiscano tutti prontamente; spingendo si allunga l'archetto più che non si fa tirando.

12.

**Corde vuote.**

Montando la scala diatonica si servirà di corde vuote; ma nel discendere si eviteranno, impiegando il quarto dito sulla corda seguente.

13, 14 e 15.

### LINEE E SPAZII.

**Progressione delle terze di linea in linea  
e di spazio in spazio.**

Quando il primo tempo di una misura non comincia da un sospiro, la prima nota di ogni misura deve sempre essere tirata, quand'anche si dovesse tirare l'archetto due volte di seguito: ma quando essa è preceduta da un quarto di pausa, o da un sospiro, allora deve essere spinta.

L'archetto non deve mai essere condotto da un movimento di tutto il braccio; appena si può far agire leggermente la spalla e qualche cosa di più il gomito, staccandolo dal corpo, e la giuntura della mano liberamente, cioè abbassandola quando si tira l'archetto, e piegandola quando si spinge. Vedi Tav. II. N. 2 e 3.

Bisogna lasciar cadere con flessibilità il mezzo del dito sopra la corda, levandolo abbastanza per dargli un leggero slancio.

16, 17.

La nota che nella misura eguale succede immediatamente ad una nera o ad una pausa, dev'essere tirata.

Si devono levare le dita ed appoggiarle colla maggiore eguaglianza, e che il loro appoggio sulla corda prevalga generalmente su quello dell'archetto, e gli sia almeno eguale quando si suona con molta forza.

temps le 1.<sup>er</sup>, le 2.<sup>me</sup> et le 3.<sup>me</sup> En posant le 3.<sup>me</sup> doigt on pose aussi le 1.<sup>er</sup> et le 2.<sup>me</sup> En posant le 2.<sup>d</sup> on pose aussi le 1.<sup>er</sup>

On doit s'accoutumer aux grands coups d'archet, et ne jamais jouer avec la pointe ni avec des petits coups, où l'on ne touche les cordes qu'à moitié. Il est vrai qu'un jeu rude écorche les oreilles dans le commencement, mais avec le temps et la patience cette rudesse se perd, et on acquerra non seulement la force, mais aussi la netteté du son en même temps. Au reste on se souviendra que le poignet doit contribuer le plus au menagement du son.

8, 9, 10, 11.

On doit tirer l'archet vibré et détaché; vibré, c'est-à-dire que les sons qui en résultent en soient bien finis et résolus, non languissants ou asthmatiques, mais qu'ils finissent tous promptement. En poussant on allonge l'archet plus qu'on fait en tirant.

12.

**Corde vuide.**

En montant la gamme diatonique on se servira des cordes vuides; mais en descendant on les évitera en se servant du quatrième doigt sur la corde suivante.

13, 14, 15.

### LIGNES ET ESPACES.

**Progressions de tierces de ligne en ligne,  
et d'espace en espace.**

Quand le premier temps d'une mesure ne commence pas par un soupir, la première note de chaque mesure doit toujours être tirée, quand même on devrait tirer l'archet deux fois de suite, mais lorsqu'elle est précédée d'un quart de pause, ou d'un soupir, alors elle doit être poussée.

L'archet ne doit jamais être mené par un mouvement de tout le bras. Il faut un peu faire agir l'épaule; le coude tant soit peu plus, en le détachant du corps, et le poignet fort librement, c'est-à-dire en le baissant quand on tire l'archet, et en le pliant quand on le pousse. V. Tab. II. N. 2 et 3.

Il faut laisser tomber avec souplesse le milieu du doigt sur la corde, en le levant assez pour lui donner un léger élan.

16, 17.

La note, qui dans la mesure égale succède immédiatement à une noire ou à une pause, doit être tirée.

On doit lever les doigts, et les appuyer avec la plus grande égalité; il fait que leur appui sur la corde l'emporte généralement sur celui de l'archet, et lui soit au moins égal lorsqu'on joue très fort.



18.

**Scala diatonica, nome delle note  
e degli intervalli.**

I principali suoni che compongono tutte le melodie possibili sono sette. Ciascuno si diversifica dall'altro di un tuono, eccettuati *mi, fa, si, do*, che si trovano discosti fra loro di un semituono. La distanza che passa da un tuono all'altro si chiama intervallo. Gli intervalli prendono il loro nome da cifre che si chiamano prima, seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima, ottava, che è la replica della prima.

Conducendo l'archetto sulle corde si deve appoggiarlo leggermente, aumentandone la forza vicino alla metà, e di nuovo diminuirla sino alla cima, di modo che la forza del suono all'estremità sia la meno, ed il *maximum* nel mezzo. Questa regola si deve osservare non solamente per le tenute e per le note di qualche valore, ma ancora in proporzione per le più corte.

Egli è specialmente il dito mignolo che sosterrà tutto il peso dell'archetto allorché la bietta sarà vicina al ponticello; a misura che se ne scosterà, il dito mignolo cesserà di sostenere; la bacchetta resterà semplicemente posta di sopra senza la minima ruvidezza delle altre dita.

19.

**Inegualità.**

Per modificare l'inegualità che si sente da un passaggio all'altro, e per correggere la differenza che naturalmente si ritrova tra la corda vuota e la coperta che deriva dalla diversa grossezza delle corde, si fa uso dell'unisono, che è il principio delle consonanze.

20.

**Consonanze perfette.**

L'unisono, l'ottava, la quinta sono tre consonanze perfette che bisogna impiegare per assuefarsi a ben accordare il Violino; bisogna distribuire l'archetto sulle due corde di tal maniera che il peso dell'archetto sia più grande sulla corda grave che sulla corda acuta per ottenere l'egualità del suono.

21.

**Movimento.**

Il movimento si esprime con le parole italiane seguenti: 1.° Larghissimo, 2.° Largo assai, 3.° Largo, 4.° Grave, 5.° Cantabile, 6.° Larghetto, 7.° Adagio molto, 8.° Adagio, 9.° Lento, 10.° Andante, 11.° Andantino, 12.° Allegretto, 13.° Allegro moderato, 14.° Allegro maestoso, 15.° Allegro, 16.° Allegro con moto, 17.° Allegro vivace, 18.° Allegro con brio, 19.° Allegro spiritoso, 20.° Allegro molto, 21.° Allegro assai, 22.° Presto, 23.° Presto assai, 24.° Prestissimo.

18.

**Gamme diatonique, noms des notes  
et des intervalles.**

Les principaux sons qui composent toutes les mélodies possibles sont sept. Chacun est constitué de l'autre d'un ton, excepté: *mi, fa, si, ut*, qui se trouvent éloignés l'un de l'autre d'un demi-ton. La distance qui passe d'un ton à l'autre s'appelle intervalle. Les intervalles prennent leur nom du chiffres et s'appellent: première, seconde, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, octave, qui est la réplique de la première.

En menant l'archet sur les cordes, on doit appuyer légèrement, en augmentant la force près de la moitié, de nouveau la diminuer jusqu'à l'extrémité de l'archet, de manière que la force du son dans l'extrémité soit la moindre, et le *maximum* au milieu. Cette règle doit s'observer non seulement pour les tenues et pour les notes de quelque valeur, mais aussi en proportion pour les plus courtes.

C'est principalement le petit doigt qui soutiendra tout le poids de l'archet lorsque la hausse sera près du chevalet; à mesure qu'elle s'en éloignera, le petit doigt cessera de soutenir, la baguette restera simplement posée dessus, sans la moindre roideur des autres doigts.

19.

**Inégalité.**

Pour modifier l'inégalité qu'on entend en passant d'une corde à l'autre et pour corriger la différence que naturellement on trouve entre la corde vuide et la couverte qui dérive de la diverse grosseur des cordes on fait usage de l'unisson, qui est le principe des consonances.

20.

**Consonances parfaites.**

L'unisson, l'octave, la quinte sont les trois consonances parfaites qu'il faut employer pour s'habituer à bien accorder le Violon. Il faut distribuer l'archet sur les deux cordes de telle manière que le poids de l'archet soit plus grand sur la corde grave que sur la corde aigue pour obtenir l'égalité du son.

21.

**Mouvement.**

Le mouvement s'exprime par les mots italiens suivants: 1.° Larghissimo. 2.° Largo assai. 3.° Largo. 4.° Grave. 5.° Cantabile. 6.° Larghetto. 7.° Adagio molto. 8.° Adagio. 9.° Lento. 10.° Andante. 11.° Andantino. 12.° Allegretto. 13.° Allegro moderato. 14.° Allegro maestoso. 15.° Allegro. 16.° Allegro con moto. 17.° Allegro vivace. 18.° Allegro con brio. 19.° Allegro spiritoso. 20.° Allegro molto. 21.° Allegro assai. 22.° Presto. 23.° Presto assai. 24.° Prestissimo.

Le lezioni precedenti e seguenti devono essere suonate sostenendo il suono forte d'un' estremità all'altra dell'archetto. Quanto al movimento, bisogna prenderlo in generale molto lentamente. Vi sono ciò nullameno dei pezzi ove il carattere esige che il movimento sia un po' più celere.

#### Osservazione.

Volete voi una gran voce nell'estremità dell'archetto? Tiratelo con gran prestezza; volete voi moderare la rudezza e la forza superflua del principio? Conducete l'archetto colla più gran lentezza in modo sostenuto. Desiderate un lungo archetto e sempre di una forza eguale? Conducete l'archetto con un movimento celere tirando, e viceversa spingendo.

22.

#### Moltiplicazione.

Progressione delle quinte per convincersi della giusta distanza e posizione di ogni dito sulle quattro corde: bisogna osservare la moltiplicazione delle prime cinque figure. Misura intera, mezza misura, quarto di misura e sedicesimo, e dare all'archetto la giusta estensione e proporzione nel passare da una figura all'altra senza cangiar di movimento.

Sarà ben a proposito l'assuefare l'allievo a giudicare per sè stesso se la nota da lui eseguita sia giusta o falsa; e nel caso ch'essa sia falsa, se non è troppo bassa o troppo alta, ond'egli possa correggersi senz'altro soccorso che quello delle proprie orecchie, le quali si perfezioneranno col mezzo di queste abitudini.

23.

#### Meccanismo.

L'archetto deve essere condotto diritto e ad una certa distanza dal ponticello ove devesi procurare di tirare il bel suono dall'istromento. La bacchetta non deve inclinare che pochissimo dalla parte ove tocca onde evitare l'abitudine di suonar più colla bacchetta che col crine.

Bisogna tenere la mano un poco curva di modo ch'ella sia più alta che la bacchetta. Egli è necessario di ritirar leggermente il pugno verso il mento quando si comincia una nota dal tallone dell'archetto, ma si eviterà di troppo valersi di questa posizione, che non è d'altronde indicata se non per dare della grazia allo sviluppo del braccio, e principalmente perchè la direzione dell'archetto non cangi mai.

Devesi lasciare al braccio tutta la sua pieghevolezza ed aver cura di non levare od abbassare il cubito; la giuntura della mano e l'antibraccio si porteranno da loro stessi un po' più alto per raggiungere le corde basse, cioè a dire i suoni più gravi, e si rimetteranno in seguito nella posizione più naturale quando si suonerà sul cantino.

Les Leçons précédentes et suivantes doivent être jouées en soutenant les sons forts, d'un bout à l'autre de l'archet. Quant au mouvement, il faut le prendre en général très-lentement; il y a cependant des pièces où le caractère exige que le mouvement soit un peu accéléré.

#### Observation.

Voulez-vous une grande force dans la pointe de l'archet? tirez-le avec grande vitesse; voulez-vous moderer la rudesse et la force superflue du commencement? menez l'archet avec la plus grande lenteur et le plus grand soutènement. Avez-vous besoins d'un long archet et toujours d'une égale force? menez l'archet avec un mouvement accéléré en tirant, avec un mouvement retardé en poussant.

22.

#### Multiplication.

Progression des Quintes, pour se convaincre de la juste distance et position de chaque doigt sur les quatre cordes. Il faut observer la multiplication des premières cinq figures, Ronde, Blanche, Noire, Croche et double Croche, et donner à l'archet la juste étendue et proportion en passant d'une figure à l'autre sans changer de mouvement.

Il est à propos d'habituer l'élève à juger par lui-même, si la note qu'il fait est juste ou fautive, et dans le cas qu'elle soit fautive, si elle n'est pas trop basse ou trop haute, afin qu'il puisse se corriger sans autre secours que celui de ses propres oreilles, lesquelles se perfectionneront moyennant cette habitude.

23.

#### Mécanisme.

L'archet doit être conduit droitement et à une certaine distance du chevalet, où l'on doit tâcher de tirer le beau son de l'instrument. La baguette ne doit pencher que fort peu du côté de la touche, pour qu'on ne prenne pas l'habitude de jouer plus avec la baguette qu'avec le crin.

Il faut tenir la main un peu arrondie de manière qu'elle soit plus haut que la baguette. Il est nécessaire de retirer légèrement le poignet vers le menton lorsqu'on commence une note depuis le talon de l'archet, mais on évitera d'outrer cette position qui n'est un contraire indiquée que pour donner de la grâce au développement du bras, et principalement pour que la direction de l'archet ne change jamais.

On doit laisser au bras toute sa souplesse et avoir soin de ne point lever ni baisser le coude; le poignet et l'avant bras se porteront d'eux-mêmes un peu plus haut pour atteindre les cordes basses, c'est-à-dire les sons les plus graves, et se remettront en suite dans la position la plus naturelle lorsqu'on jouera sur la chanterelle.

24.

Lezione relativa alla terza, che procura la facilità di fare i doppi suoni delle quarte e delle seste, tenendo le dita sempre giacenti sulle corde.

25.

Si posa il 1.<sup>o</sup>, il 2.<sup>o</sup> e il 3.<sup>o</sup> dito su due corde consecutivamente, il quarto solo; in questa situazione si suonerà 18 misure di seguito, senza ritirare le dita dal loro posto.

26.

#### Note legate.

Quando vi sono tre note a suonare, fra cui quella di mezzo abbia un doppio valore, bisogna osservare se ve ne sono diverse simili che si succedano passando da una misura all'altra; si tengono in allora due note sulla istessa gradazione; quest'è un'espressione a contrattempo che si chiama sincope. Il *forte* cade sempre sulla prima delle due note.

27.

#### Colpi d'archetto.

Vi sono cinque specie di colpi d'archetto, sciolto, legato, strisciante, staccato, misto. La differente combinazione di questi colpi d'archetto fa nascere l'espressione e l'effetto di una melodia.

Unione di due note su differenti gradi; l'espressione è l'accento naturale che cade sulla prima nota.

Le tre note marcate col 3 si chiamano *Terzina*; esse prendono la loro origine dall'opposizione di due differenti misure l'una all'altra; consiste a mettere tre nere contro una bianca, tre crome contro una nera, tre biscrome contro una croma, ecc. Riguardo ad eseguire la *terzina* bisogna passare le tre note nello stesso valore e colpo di archetto che le due note precedenti.

28.

Le melodie e passaggi composti di note eguali sono soggetti a differenti belle variazioni; le più comuni son quelle di strisciare quattro note, o farne due legate e due staccate.

29.

#### Adattamento.

Per conservare l'archetto in ordine, comunque siasi la combinazione delle note, bisogna distribuire i colpi d'archetto in numero pari, due o quattro per misura. Quando l'archetto procede irregolarmente si può riordinarlo in quattro differenti modi.

- 1) Legando due note tirando.
- 2) Staccando due note spingendo.

3006-24461 al 64

24.

Leçon relative à la 3.<sup>me</sup>, qui procure la facilité de faire les doubles sons des Quartes et des Sixtes en tenant les doigts toujours couchés sur les cordes.

25.

On pose le 1.<sup>er</sup>, 2.<sup>e</sup> et 3.<sup>me</sup> doigt sur deux cordes consécutivement, le 4.<sup>me</sup> seul; dans cette situation on jouera 18 mesures de suite sans retirer les doigts de leur place.

26.

#### Notes liées.

Quand il y a trois notes à jouer, dont celle du milieu a une double valeur, il faut observer, s'il y en a plusieurs semblables qui se succèdent en passant d'une mesure à l'autre, on tient deux notes sur le même degré; c'est une expression à contre-temps qui s'appelle Syncope. Le *forte* tombe toujours sur la première des deux notes.

27.

#### Coups d'archet.

Il y a cinq espèces de coups d'archet, délié, lié, coulé, détaché, mêlé. La différente combinaison de ces coups d'archet fait naître l'expression et l'effet d'une mélodie.

Liaison de deux notes sur différents degrés. L'expression est l'accent naturel qui tombe sur la première note.

Les trois notes marquées par le 3 s'appellent *Triole*; elle prend son origine de l'opposition de deux différentes mesures l'une à l'autre. Elle consiste à mettre trois noires contre une blanche, trois croches contre une noire, trois doubles croches contre une croche, etc. A l'égard de l'exécution de la *Triole*, il faut passer les trois notes dans la même valeur et coup d'archet que les deux notes précédentes.

28.

Les mélodies et les passages composés des notes égales, sont sujets à différentes belles variations; les plus communes sont celles de couler quatre notes, ou d'en faire deux liées et deux détachées.

29.

#### Accomodement.

Pour conserver l'archet en ordre, quelle que soit la combinaison des notes, il faut distribuer les coups d'archet en nombre pair, 2 ou 4 par mesure. Quand l'archet procède irrégulièrement on peut le remettre en ordre de quatre différentes manières.

- 1) Liant deux notes en tirant.
- 2) Détachant deux notes en poussant.

3) Legando l'ultima nota colla prima della misura seguente.

4) Tirando l'archetto due volte di seguito.

30, 31, 32.

**Nome delle note e degli intervalli semplici e replicati, loro distanze, moltiplicazioni delle figure, estensione del quarto dito.**

Allorquando una nota passa di un grado i limiti di una posizione, chiamasi nota forzata, ma quando essa li passa di molti gradi chiamasi nota fuori di posizione. E quando la mano deve fare un salto che passa una terza si chiama posizione saltante.

Si sforzeranno col quarto dito le note acute quando sono poste per salto, ma quando sono per grado non lo si fa che per licenza; si permette di forzarla salendo e rarissimamente discendendo, essendo meglio allora farla nella posizione.

Quando due note di corto valore che si succedono possono eseguirsi su una corda vuota, bisogna prenderle ambedue, coperte o non coperte.

33.

Per facilitare l'esecuzione si allunga sovente il quarto dito, ma la mano non si muove punto dalla sua posizione.

34.

Quando un passaggio è composto di un seguito di note, fra le quali la nota acuta discende alla grave, si suonerà a contr'archetto, cioè spingendo.

35.

**L'effetto del ♭, del ♮ e del ♯.**

Il bemolle fa abbassare d'un semituono la nota avanti la quale egli si trova.

Il bequadro rimette la nota al tuono naturale o diatonico.

Passando dal bemolle al bequadro si fanno scorrer vivacemente le dita senza levarle dalla corda.

*Regola generale.* Quando la composizione comincia da una nota dell'ultimo tempo della misura, deve essere eseguita spingendo, eccettuato il caso precedente N. 34.

36.

Il diesis aumenta di un semituono il suono della nota avanti la quale si ritrova.

Il bequadro rimette la nota al tuono naturale.

Passando dalla nota naturale per andare al ♯ si fanno scorrere le dita, e si ritirano nello stesso modo che si eseguisce il ♮.

Quando una nota a corda vuota, avanti la quale si ritrova il ♯, discende per gradazione, o saltando, si farà col quarto dito; e quando essa salirà egualmente per gradazione, o saltando, si farà col primo dito.

3) Liant la dernière note avec la première de la mesure suivante.

4) En tirant l'archet deux fois de suite.

30, 31, 32.

**Noms des notes et des intervalles simples et répliqués, leur distance, multiplication des figures, extension du quatrième doigt.**

Lorsqu'une note passe d'une degré les limites d'une position, on l'appelle note forcée; mais quand elle passe de plusieurs degrés on l'appelle note hors de position. Et quand la main doit faire un saut qui passe une tierce, on l'appelle position sautante.

On forcera avec le quatrième doigt les notes aiguës quand elles sont posées par saut; mais quand elles sont posées par degré on ne fait que par licence; on permet de la forcer en montant, et très rarement en descendant, étant mieux alors de la faire dans la position.

Quand deux notes d'une valeur courte qui se succèdent peuvent s'exécuter sur une corde vide, il faut les prendre toutes les deux ou couvertes ou découvertes.

33.

Pour faciliter l'exécution, on allonge souvent le 4.<sup>me</sup> doigt; mais la main ne se dérange point de sa position.

34.

Quand un passage est composé d'une suite de notes, dont la note aigüe descende à la grave, on le jouera à contr'archet, c'est-à-dire en poussant.

35.

**L'effet du ♭, du ♮ et du ♯.**

Le bémol fait abaisser d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve.

Le béquarré remet la note au ton naturel ou diatonique.

En passant du bémol au béquarré on glisse vitement les doigts sans les lever de la corde.

*Règle générale.* Quand la composition commence par une note du dernier temps de la mesure, on la fait en poussant, excepté le cas précédent N. 34.

36.

Le dièse élève le son de la note devant laquelle il se trouve d'un demi-ton.

Le béquarré remet la note au ton naturel.

En passant de la note naturelle pour aller au ♯, on glisse les doigts et on les retire de la même manière en faisant le ♮.

Quand une note à corde vide, devant laquelle se trouve le ♯, descende par degré ou en sautant, on la fera avec le quatrième doigt, et quand elle montera par degré ou en sautant, on la fera avec le premier doigt.

37.

**Scala diatonica del tuono maggiore  
o modo maggiore.**

Prendendo l'ottava di *Do* per fondamentale ne risulta la scala diatonica del modo maggiore. La terza maggiore caratterizza il modo maggiore. La settima si chiama nota sensibile, perchè essa aumenta la tonica e fa sentire il modo.

38.

**Scala diatonica del tuono minore  
o modo minore.**

Questo modo tiene origine e principio dalla sesta nota della scala di *Do*; così prendendo l'ottava dal *La* per fondamentale ne risulta discendendo la scala naturale diatonica del modo minore. Salendo poi la terza minore caratterizza il modo minore. Il misto degli accordi maggiore e minore introduce una falsa relazione tra la sesta nota e la nota sensibile, e che bisogna cambiare col  $\sharp$ . Lezione 57.

Per eseguire il colpo d'archetto tirando, devesi cominciare dal posare l'archetto sulle corde a due dita di distanza dalla mano che lo sostiene e stenderlo sino all'estremità: e viceversa per fare il colpo d'archetto spingendo, cominciando ad un dito di distanza dall'estremità del crine, spingendolo si farà giungere a due dita lontano dalla mano.

**Suono.**

Si distingue nel suono d'un istromento la qualità, la natura ed il grado di forza.

Il suono perfetto è quello che riunisce la dolcezza alla robustezza. Si vedrà più innanzi quanto il violino posseda questo vantaggio.

Bisogna dunque procurare di conservarglielo tirando dei suoni pieni e morbidi, dando loro forza e rotondità.

Il suono è prodotto sul violino dal modo con cui l'archetto mette le corde in vibrazione; si osservò che bisognava aver gran cura di tirar sempre nell'istesso senso sulle corde, dipendendo da ciò la purezza del suono.

L'esattezza contribuisce non poco a render puro il suono, imperciocchè una nota perfettamente giusta ne fa risuonare altre che le sono consonanti.

Per ottenere tutto ciò che dipende dal meccanismo del suono fa d'uopo esercitarsi: 1.° a sostenerlo con forza, 2.° a tirare un suono debole e ritenuto, 3.° a gonfiare, diminuire, modificare il suono.

39.

**Posizione degli accidenti alla chiave.**

Studio che percorre i 12 modi maggiori ed i 12 modi minori relativi. I semitoni sono differentemente situati in ciascun modo pel mezzo di questi cambiamenti ed eseguiscono tutte le modulazioni musicali.

Non basta conoscere i modi relativi, bisogna anche conoscere la natura dei 12 modi maggiori e 12 modi mi-

37.

**Gamme diatonique du ton majeur  
ou mode majeur.**

En prenant l'octave d'*Ut* pour fondamental il en résulte la gamme diatonique du mode majeur. La tierce majeure caractérise le mode majeur. La septième s'appelle note sensible parce qu'elle annonce la tonique et fait sentir le mode.

38.

**Gamme diatonique du ton mineur  
ou mode mineur.**

Ce mode tient son origine et son principe de la sixième note de la gamme d'*Ut*; ainsi prenant l'octave de *La* pour fondamental, il en résulte la gamme naturelle diatonique du mode mineur en descendant. En montant de la gamme la tierce mineure caractérise le mode mineur. Le mélange d'accords majeur et mineur introduit une fausse relation entre la sixième note et la note sensible, et qu'il faut changer par le  $\sharp$ . Leçon 57.

Pour faire le coup d'archet en tirant on doit commencer en posant l'archet sur les cordes à deux doigts de distance de la main qui le soutient et l'étendre jusqu'à la pointe; et à l'opposé pour faire le coup d'archet en poussant, on commencera à un doigt de distance de l'extrémité du crin et en le poussant on le fera parvenir deux doigts loin de la main.

**Son.**

On distingue dans le son d'un instrument la qualité ou le timbre, et le degré de force.

Le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. On verra plus loin comment celui du violon possède cet avantage.

Il faut donc tâcher à le lui conserver en tirant des sons pleins et moëlleux, et leur donnant de la force et de la rondeur.

Le son est produit sur le violon par la manière dont l'archet met les cordes en vibration: on a vu qu'il fallait avoir grand soin de le tirer toujours dans le même sens sur les cordes; la pureté du son en dépend. La justesse contribue beaucoup aussi à cette pureté, en ce qu'une note touchée parfaitement juste, en fait ressonner d'autres qui lui sont consonantes.

Pour obtenir tout ce qui tient au mécanisme du son, on s'exercera: 1.° à le soutenir avec force, 2.° à tirer un son faible et ménagé, 3.° à enfler, diminuer, modifier le son.

39.

**Position des accidentis à la clef.**

Étude qui parcourt les 12 modes majeurs et les 12 modes mineurs relatifs. Les demi-tons sont différemment situés dans chaque mode par le moyen de ces changements, où font toutes les modulations musicales.

Il ne suffit pas de connaître les modes relatifs, il faut encore connaître la nature des 12 modes majeurs et 12

norì, il cui cambiamento si opera ben anco col mezzo dei  $\sharp$  e dei  $\flat$  posti alla chiave.

Le scale servono per far conoscere il modo fondamentale di tutte le composizioni. Per non confondere le differenti mutazioni si deve fare in ciascun di questi modi uno studio particolare e separato, ed aver l'orecchio ben attento alla terza ed alla nota sensibile per impadronirsi del meccanismo dell'intonazione. Da principio si suoneranno le note sciolte, o staccate: indi bisognerà studiare i colpi d'archetto indicati separatamente, prendendo il movimento lento sintanto che si giunga ad eseguirlo più presto, suonando intieramente tutti i pezzi.

40.

Preludio per ben mettere la mano sul violino e per verificare se l'istrumento è d'accordo.

#### Istruzione per tirare un bel suono dal violino.

Per arrivare a questa perfezione bisogna aver riguardo a tre cose essenziali. 1.° Il violino deve essere montato un poco forte. 2.° Si deve accostumarsi a suonare forte e gravemente. 3.° Suonando forte bisogna procurare nel medesimo tempo di rendere i suoni netti, alla qual cosa contribuisce non poco la divisione dell'archetto nel debole e nel forte. Si può a giusto titolo chiamare l'archetto l'anima dell'istrumento; deve perciò essere ben proporzionato, ed il violino deve avere un bel suono: appartiene al maestro intelligente di farne la scelta pel suo allievo.

41.

#### Divisione dell'archetto.

*Prima divisione.* Suoni filati. S'incomincia dolcemente il colpo d'archetto tanto tirando che spingendo, facendo il suono insensibilmente più forte, impiegando la maggior forza nel mezzo, diminuendola in seguito gradatamente, sinchè il suono si perda intieramente al fondo dell'archetto.

È necessario esercitare questo movimento assai lentamente ritenendo l'archetto per quanto è possibile, onde mettersi in istato di sostenere gradevolmente una nota lunga in un adagio.

Nel debole l'archetto deve essere un po' allontanato dal ponticello, e devesi premere bebolmente il dito che tocca la corda; nel forte al contrario l'archetto sarà avvicinato al ponticello ed il dito premerà alquanto la corda.

Ad ogni divisione, e principalmente alla prima, il dito deve fare dei piccoli movimenti alternativi dal ponticello alla tastiera. Questi movimenti devono essere lentissimi nel debole, ed un po' più vivi nel forte, ma devesi usare raramente questo modo nel filare i suoni.

*Seconda divisione.* Suoni diminuiti. Si comincia il colpo d'archetto forte, diminuendo insensibilmente, e si finisce affatto debole.

modos mineurs, dont le changement se fait aussi par moyen des  $\sharp$  et des  $\flat$  posés à la clef.

Ces gammes servent de règle pour connaître le mode fondamental de toutes les compositions. Pour ne pas confondre ces différentes mutations on doit faire dans chacun de ces modes une étude particulière séparément, et avoir l'oreille bien attentive à la tierce et à la note sensible pour s'emparer du mécanisme de l'intonation. Au commencement on jouera les notes déliées ou détachées: après il faut étudier les coups d'archet indiqués séparément, en prenant le mouvement lent, tant qu'on sera en état de l'exécuter plus vite, en jouant tous les morceaux entièrement.

40

Prelude pour bien poser la main sur le violon et pour vérifier si l'instrument est d'accord.

#### Instruction pour tirer un beau son du violon.

Pour parvenir à cette perfection il faut avoir égard à trois choses essentielles. 1.° Le violon doit être monté un peu fort. 2.° On doit s'accoutumer à jouer fort et gravement. 3.° En jouant fort, il faut tâcher en même temps de rendre les sons nets, à quoi la division de l'archet dans le faible et dans le fort contribue beaucoup. On peut appeler l'archet l'âme de l'instrument qu'il touche; il doit être bien proportionné, et le violon doit avoir un beau son: il appartient au maître intelligent d'en faire le choix pour son élève.

41.

#### Division de l'archet.

1.° *Division.* Sons filés. On commence le coup d'archet soit en tirant, ou en poussant faiblement, on enfle le son insensiblement, on emploie la plus grande force au milieu de l'archet et on la diminue ensuite par degré, jusqu'à ce que le son se perde entièrement au bout de l'archet.

Il faut exercer ceci très-lentement et en retenant l'archet autant qu'il est possible, pour se mettre en état de soutenir une note longue d'une manière nette et agréable dans un adagio.

Dans le faible l'archet doit être un peu éloigné du chevalet et on doit poser faiblement le doigt qui touche la corde. Dans le fort au contraire l'archet doit être rapproché du chevalet, et on doit appuyer le doigt.

A chaque division, et principalement à la première, le doigt doit faire des petits mouvemens alternatifs du chevalet au silet. Ces mouvemens doivent être très-lents au faible et un peu plus vifs au fort, mais on doit user rarement de cette manière de filer les sons.

2.° *Division.* Sons diminués. On commence le coup d'archet fort, on le diminue insensiblement, et on le finit tout-à-fait faible.

Le divisioni precedenti devono essere esercitate tanto tirando che spingendo: servesi di questo modo per sostenere le note piuttosto nel movimento vivo che nel lento.

*Tersa divisione.* Suono crescente. S'incomincia il colpo d'archetto debole aumentandolo insensibilmente e si finisce forte. Devesi questo esercitare egualmente tirando che spingendo; bisogna ancora osservare che l'archetto deve essere tirato lentissimamente al debole, ed un po' più lesto quando aumenta in forza, e prestamente al forte ove finisce.

*Quarta divisione.* Suoni coloriti. Colpo d'archetto diviso in cinque parti, cioè in tre accenti deboli, e due accenti forti. N. 1 indica il piano. N. 2 il forte. L'accento forte ha ogni volta avanti e dietro di sé una debolezza però delicata, sia tirando che spingendo. Colla pratica continua di queste quattro divisioni si acquista l'abilità di moderare l'archetto, e da questa moderazione si ottiene la nitidezza del suono.

I coloriti che si danno ai differenti suoni producono il più bell'effetto nella musica. Per la melodia il colorito corrisponde al chiaro-oscuro ed al giuoco di luce della pittura. Non si raccomanderebbe mai troppo agli allievi di osservare con scrupolosa esattezza i coloriti; lo studio dei suoni filati darà loro i mezzi opportuni per arrivarvi; questo studio solo può renderli padroni del loro archetto, formarli ad una qualità di suono, dare loro una tenuta e della larghezza nell'esecuzione, e tutto ciò che abbisogna onde il meccanismo del violino obbedisca ai movimenti dell'anima.

Si possono applicare a molte note ed anche ad intiere frasi, a pezzi intieri i principj sopra esposti.

Gli stessi coloriti si mettono nei colpi d'archetto variati.

Avvi una regola generale che non bisogna trascurare; egli è che tutti i passi che vanno dal grave all'acuto devono eseguirsi aumentando la forza del suono, e diminuendola per quelli che vanno dall'acuto al grave. Questa è una legge di rigore nel canto; anzi essa fu presa dal metodo stesso di canto.

Le divisioni dell'archetto sono regolate e soggette ai differenti movimenti.

Nell'adagio, ove tutti i suoni devono essere sostenuti lentamente, s'impiegherà l'archetto da un'estremità all'altra dando il più di legatura possibile a tutte le note.

Nell'allegro maestoso o moderato assai, il cui colpo d'archetto deve essere più frequente e più deciso, fa d'uopo dare allo staccato la maggior estensione possibile circa dalla metà della bacchetta, onde ottenere un suono tondo, e che la corda sia messa in piena vibrazione; devesi pure tirare e spingere l'archetto vivacemente, e mettere fra le note una specie di piccolo riposo.

Nell'allegro, l'archetto avrà meno estensione; si comincerà la nota ad un dipresso verso i tre quarti della bacchetta, e si faranno le note senza separarle coi riposi.

Nel presto, il colpo d'archetto deve essere ancora più

Le divisions précédentes doivent être exercées en tirant comme en poussant. On se sert de cette manière de soutenir les notes plutôt dans le mouvement vif que dans le mouvement lent.

*3<sup>me</sup> Division.* Sons enflés. On commence le coup d'archet faible, on l'augmente insensiblement, et on le finit fort. On doit exercer ceci également en tirant et en poussant. Il faut encore observer que l'archet doit être tiré très-lentement au faible, un peu plus vite quand il augmente en force et très-vite au fort par où finit.

*4<sup>me</sup> Division.* Sons nuancés. Coup d'archet divisé en cinq parties, c'est-à-dire en trois accents faibles et deux accents forts. N. 1 indique le piano. N. 2 le fort. L'accent fort a chaque fois avant et derrière lui une faiblesse délicate, soit en tirant ou en poussant. Par la pratique continuelle de ces quatre divisions de l'archet, on acquiert l'habileté de modérer l'archet, et par cette modération on obtient la netteté du son.

Ce sont les nuances que l'on met dans le son qui produisent les plus beaux effets en musique; elles sont pour la mélodie ce que peuvent être le clair-obscur et le jeu des lumières pour la peinture. On ne saurait trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude scrupuleuse; l'étude des sons filés leur donnera les moyens nécessaires pour y parvenir; cette étude seule peut les rendre maîtres de leur archet, former leur qualité de son, leur donner de la tenue, de la largeur dans le jeu, et tout ce qu'il faut enfin pour que le mécanisme du violon puisse obéir aux mouvemens de l'âme.

On peut appliquer à plusieurs notes et même à des phrases entières, à des morceaux entiers, les principes qu'on vient d'exposer.

Les mêmes nuances se mettent dans les coups d'archet variés.

Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la méthode de chant même qu'on l'a tirée.

Les divisions de l'archet sont réglées et sujettes aux différents mouvemens.

Dans l'adagio, où tous les sons doivent être soutenus lentement, on emploiera l'archet d'un bout à l'autre et on donnera le plus de liaison possible à toutes les notes.

Dans l'allegro maestoso ou moderato assai, où le coup d'archet doit être plus fréquent et plus décidé, il faut donner au détaché le plus d'étendue possible, depuis environ la moitié de la bague, pour que les sons soient ronds et que la corde soit mise en pleine vibration. On doit aussi tirer et pousser l'archet vivement et mettre entre chaque note une espèce de petit repos.

Dans l'allegro, l'archet aura moins d'étendue; on commencera la note à peu près vers les trois quarts de la bague, et l'on fera les notes sans les séparer par des repos.

Dans le presto, le coup d'archet devant être encore plus

frequente e più vivo; si darà meno estensione allo staccato, che si farà egualmente coi tre quarti dell'archetto, ma si avrà cura di dargliene sufficientemente affinché la corda venga egualmente messa in vibrazione e risuoni il più lontano possibile con forza e calore.

Più si allungheranno quei colpi d'archetto, maggiore ne sarà l'effetto quando vengano ben collocati; si osservi però di portar nulla all'eccesso, regolando sempre l'archetto secondo la sua capacità.

Si faccia del resto attenzione che questa divisione d'archetto spetta solo ai concerti, e che nei passi cantabili conviene stendere e regolare ben l'archetto secondo il movimento e carattere dei pezzi.

#### Martellato.

Questo colpo d'archetto deve essere fatto colla punta ed articolato con fermezza; egli serve a contrastare col canto sostenuto; il suo effetto riesce grande quando viene convenevolmente impiegato.

Si mette anche in uso nelle terzine.

Per ben marcarlo, senza durezza nè asprezza, conviene spingere ogni nota sopra, prendendo la corda con vivacità e dare abbastanza estensione all'archetto affinché il suono sia tondo e pieno. Convien anche che tutte le note abbiano tra di esse una perfetta eguaglianza, il che si otterrà nel metter maggior forza alla nota spinta, naturalmente più difficile ad essere marcata che la nota tirata.

#### Accento.

Si riguarda l'accento in generale come l'anima di tutta la musica; quando essa non è espressa dagli accenti viene monotona, languente ed insulsa.

42.

Delle note che devonsi prendere collo stesso dito, ma che si trovano in un altro grado di altezza, o gravità. Espressione a contrattempo.

43.

Si farà quest'esercizio lentamente sino a che i movimenti delle dita siano talmente esercitati, che si possa eseguirlo più presto senza inconveniente.

44.

#### Intervalli di Seconda.

Progressione delle seconde, variate da differenti figure e colpi d'archetto.

45.

#### Intervalli di Terza.

Se in due quarti di misura si succedono da vicino due note simili, bisogna infallibilmente separare i colpi d'ar-

chett frequent et plus vif, on donnera moins d'étendue au détaché, que l'on fera de même des trois quarts de l'archet, mais on aura soin de lui en donner assez pour que la corde soit également bien mise en vibration, afin que les sons portent aussi loin qu'il est possible, que chaque note puisse ressortir, et qu'on puisse donner au jeu de la force et de la chaleur.

Plus on allongera ces coups d'archet, et plus ils produiront d'effet si on les place à propos; mais il ne faut rien outrer, et l'on doit chercher à régler son archet suivant la mesure de ces moyens.

On observe au surplus que cette division d'archet ne concerne que les traits, et que dans les passages de chant il faut étendre ou ménager l'archet suivant le mouvement et le caractère des morceaux.

#### Martelé.

Ce coup d'archet doit être fait de la pointe et articulé avec fermeté; il sert à contraster avec le chant soutenu. Il est d'un grand effet quand on le place convenablement.

On l'emploie de même dans les triolets.

Pour le bien marquer sans dureté ni secheresse, il faut piquer chaque note en surprenant la corde avec vivacité et donner assez d'étendue à l'archet pour que le son soit rond et plein. Il faut aussi que toutes les notes soient très-égales entr'elles, ce qu'on obtiendra si l'on met plus de force à la note poussée, naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.

#### Accent.

On regarde l'accent en général comme l'âme de toute la musique; quand la musique n'est pas exprimée par des accents, elle sera monotone, languissante et fade.

42.

Des notes que l'on doit prendre avec le même doigt, mais qui se trouvent dans un autre degré de hauteur ou de gravité. Expression à contre-temps.

43.

On fera cet exercice lentement jusqu'à ce que les mouvemens des doigts soient tellement exercés, qu'on puisse le faire plus vite sans inconvénient.

44.

#### Intervalles de Seconde.

Progressions des secondes, variées par différentes figures et coups d'archet.

45.

#### Intervalles de Tierce.

Si en deux quarts de mesure voisins deux notes semblables se succèdent, il faut infalliblement séparer les coups



chetto, e quando si vuole farli nel medesimo colpo d'archetto bisogna distaccarli molto. Tutte le volte che si eseguisce un passaggio a contrarchetto bisogna disporre l'archetto strisciando tre note in luogo di due.

46.

#### Intervalli di Quarta.

Bisogna impiegare la stessa misura d'archetto per le note staccate, che per le note *colate*.

47.

#### Intervalli di Quinta.

Due note nel secondo e quarto tempo della misura, di cui una è puntata, devono essere sempre spinte da un sol colpo d'archetto del medesimo suono; di modo che, quando la prima nota è puntata, si leva l'archetto vicino l'estremità per meglio distinguerla dalla seconda, la quale deve essere suonata egualmente un po' più tardi che all'ordinario.

48.

#### Intervalli di Sesta.

Nei pezzi di vivacità si deve prendere sovente due terzine, e per conseguenza sei note d'un sol colpo d'archetto ed appoggiarlo un po' su ciascuna prima nota di sesta e strisciare le altre leggermente.

49.

#### Intervalli di Settima ed Ottava.

Bisogna appoggiare l'archetto sulle prime note nelle strisciate, e ben marcare le note staccate.

50.

#### Intervalli d'Ottava.

L'eguaglianza delle note e delle misure deve essere sempre il punto di vista del suonatore in tutte le variazioni precedenti e seguenti.

I colpi d'archetto marcati in questi studi sono quelli usati più sovente nei movimenti vivaci.

51.

#### Intervalli di Nona.

I colpi d'archetto devono essere forti sulle note *colate*, secchi e netti sulle note staccate; bisogna osservarli esattamente soprattutto quando sono indicati dal compositore e che molti suonano la stessa parte.

52.

#### Intervalli di Decima.

Saltando da una corda all'altra bisogna staccare l'archetto ed appoggiarlo sulle corde gravi. Si osserverà che

d'archet, en lorsqu'on veut les faire dans le même coup d'archet, il faut les détacher beaucoup. Toutes les fois qu'on exécute un passage à contr'archet, il faut arranger à la fin l'archet en coulant trois notes, au lieu de deux.

46.

#### Intervalles de Quarte.

Il faut employer la même quantité d'archet tant pour les notes détachées, que pour les notes coulées.

47.

#### Intervalles de Quinte.

Deux notes dans le seconde et le quatrième temps de la mesure, dont l'une est pointée, doivent toujours être poussées d'un seul coup d'archet du même son, de façon que, quand la première note est pointée, on levé l'archet après le pointe pour la mieux distinguer de la deuxième, laquelle doit être jouée aussi un peu plus tard qu'à l'ordinaire.

48.

#### Intervalles de Sixte.

Dans les pièces de vivacité, on doit prendre souvent deux triolet et par conséquent six notes d'un seul coup d'archet, et appuyer un peu sur chaque première note de sixte, et couler les autres légèrement.

49.

#### Intervalles de Septième et Octave.

Il faut appuyer l'archet sur la première note des coulées, et bien marquer les notes détachées.

50.

#### Intervalles d'Octave.

L'égalité des notes et de la mesure doit être toujours le point de vue du joueur dans toutes les variations précédentes et suivantes.

Les coups d'archet signés dans ces études sont ceux dont on se sert le plus souvent dans les mouvements vifs.

51.

#### Intervalles de Neuvième.

Les coups d'archet doivent être forts sur les notes coulées, secs et nets sur les notes détachées; il faut les observer exactement, surtout quand ils sont indiqués par le compositeur et que plusieurs jouent la même partie.

52.

#### Intervalles de Dixième.

En sautant d'une corde à une autre il faut détacher l'archet et l'appuyer sur les cordes graves. On observera

l'accento si dà generalmente alla prima nota di ogni strisciata.

53.

Tavola di tutti gli intervalli di cui è composta la melodia, e ricevuti nell'armonia.

54, 55 e 56.

Tre Preludi che servono di esercizio e modello per comporne degli altri.

57.

Misura a due tempi.

Nella scala del modo minore salendo si trova la falsa relazione quando la sesta non è alterata da  $\sharp$ . Si ritiene il movimento fisso in tutti i tempi eguali, ineguali e composti sino alla lezione 67.

58.

Misura alla breve.

Si ritiene lo stesso movimento contando la quantità di misura.

La nitidezza dell'esecuzione, la pienezza del suono, l'espressione e l'accento particolare che si dà ai concetti dipendono dal modo con cui si divide l'archetto, vale a dire dal luogo ove vien posto e dal maggiore o minore sviluppo che gli si dà.

59.

Misura a  $\frac{2}{4}$  tempi.

Si conta la semiminima come prima una minima. È indispensabile d'allungare il colpo d'archetto quando si vuol accoppiare l'energia e la larghezza in un concetto, come lo è di scemare la sua estensione quando il movimento ed il carattere del pezzo lo esigono.

60.

Misura a  $\frac{4}{4}$  tempi.

Si rimette il valore della semiminima alla croma.

La prima delle due, o tre, o quattro note strisciate deve sempre essere marcata e sostenuta un po' di tempo, e le altre devono essere strisciate un po' tardi perdendo il suono, senza però nuocere al movimento nella eguaglianza. I punti, i sospiri, i riposi, gli abbellimenti, le legature sono le figure che danno energia ed espressione a questo pezzo. Devesi osservare la moltiplicazione della triplice croma.

61.

Misura ineguale a 3 tempi.

Si rimette il valore di una croma alla semibreve. Bisogna impiegare il forte e piano, e dare alla melodia un'espressione grande e nobile.

que l'accent se donne généralement à la première note de chaque coulée.

53.

Table de tous les Intervalles, dont on compose la mélodie et acceptés dans l'harmonie.

54, 55 et 56.

Trois Préludes, qui servent d'exercice et de modèle pour en composer des autres.

57.

Mesure à 2 temps.

Dans la gamme du mode mineur en montant on trouve la fausse relation, quand la sixte n'est pas altérée par le  $\sharp$ . On retienne le mouvement fixe dans tous les temps égaux, inégaux et composés jusqu'à la Leçon 67.

58.

Mesure à la brève.

On retienne le même mouvement, en comptant les quarts de mesure.

La netteté du jeu, la rondeur du son, l'expression et l'accent particulier que l'on donne aux traits, tiennent à la manière, dont on divise l'archet, c'est-à-dire à la place où on le pose et au plus ou moins de développement qu'on lui donne.

59.

Mesure à  $\frac{2}{4}$  temps.

On compte la noire comme auparavant une blanche. Il est indispensable d'allonger le coup d'archet lorsqu'on veut mettre à la fois de l'énergie et de largeur dans un trait, de diminuer son étendue quand le mouvement et le caractère du morceau l'exigent.

60.

Mesure à  $\frac{4}{4}$  temps.

On remet la valeur de la noire à la croche.

La première de deux, ou trois, ou quatre notes coulées, doit toujours être marquée et soutenue un peu de temps, et les autres doivent être coulées un peu tard en perdant le son, sans cependant déranger le mouvement de son égalité. Les points, les soupirs, les repos, les agréments, les liaisons, sont les figures qui donnent l'énergie à l'expression de ce morceau. On doit observer la multiplication de la triple croche.

61.

Mesure inégale à 3 temps.

On remet la valeur d'une croche à la ronde. Il faut employer le forte et piano, et donner à la mélodie une expression grande et noble.

62.

Misura a  $\frac{8}{2}$  tempi.

Si rimette il valore della semibreve alla minima.

63.

Misura a  $\frac{8}{4}$  tempi.

Si rimette il valore della minima alla semiminima.

64.

Misura composta  $\frac{9}{8}$ .

La misura composta corrisponde esattamente a quella dei  $\frac{3}{2}$ . Le terzine s'eseguiscono ben eguali e staccate.

65.

Misura a  $\frac{8}{8}$ .

Si dà alla croma il valore della semiminima. Si possono legare insieme due sino a 128 note. Per ben legare devesi osservare di condurre l'archetto con grande uguaglianza facendo anche ben sentire tutte le note che si legano: da una legatura all'altra devesi leggermente staccare l'archetto dalla corda.

66.

Misura a  $\frac{6}{4}$ .

Si conta la semiminima come prima la croma.

67.

Misura a  $\frac{6}{8}$  e  $\frac{12}{8}$ .

Si rimette il valore della semiminima alla croma e si ritiene lo stesso movimento nella misura di  $\frac{12}{8}$ . Se la composizione comincia da una semiminima, una croma o biscroma, nell'ultimo tempo della misura, devesi farla spingendo.

Quando le misure delle note ineguali sono due di seguito, o 4, 6, 8, od altre in numero pari, allora non è più necessario d'accomodar l'archetto, perchè una misura aggiusta l'altra, e ad ogni volta due misure l'archetto trovasi tirando.

68.

Si osserverà la moltiplicazione delle figure, il valore del punto, delle pause e delle note sincopate.

69.

In un passaggio di note puntate ove il movimento è lento, si tira la nota puntata, e si spinge l'altra successivamente; ma quando il movimento è vivacissimo, bisogna fare due note tirando e due note spingendo.

3006-24461 al 64

62.

Mesure à  $\frac{8}{2}$  temps.

On remet la valeur de la ronde à la blanche.

63.

Mesure à  $\frac{8}{4}$  temps.

On remet la valeur de la blanche à la noire.

64.

Mesure composée  $\frac{9}{8}$ .

La mesure composée correspond exactement à celle de  $\frac{3}{2}$ . Les triolets s'exécutent bien égaux et détachés.

65.

Mesure à  $\frac{8}{8}$  temps

On donne à la croche la valeur de la noire. On peut lier ensemble 2 jusqu'à 128 notes. Pour bien lier, on doit observer de mener l'archet avec une grande égalité en faisant bien entendre également toutes les notes qu'on lie; d'une liaison à l'autre on doit détacher tant soit peu l'archet de la corde.

66.

Mesure à  $\frac{6}{4}$ .

On compte la noire comme auparavant la croche.

67.

Mesure à  $\frac{6}{8}$  et  $\frac{12}{8}$ .

On remet la valeur de la noire à la croche, et on retient le même mouvement dans la mesure de  $\frac{12}{8}$ . Si la composition commence par une noire, une croche ou double croche dans le dernier temps de la mesure, on doit la faire en poussant.

Quand les mesures des notes inégales sont deux de suite ou 4, 6, 8, ou d'autres en nombre pairs, alors il n'est pas nécessaire d'accomoder l'archet parce que une mesure arrange l'autre, et à chaque fois deux mesures l'archet se trouve en tirant.

68.

On observera la moltiplicazione des figures, la valeur du point, des pauses et des notes syncopées.

69.

Dans un passage de notes pointées où le mouvement est lent, on tire la note pointée, et on pousse l'autre successivement, mais quand le mouvement est fort vif, il faut faire deux notes en tirant et deux notes en poussant.

70.

Le note a contrattempo precedute da pause, o da sospiri, si eseguiscono sempre spingendo: conviene staccare molto la nota che succede dopo la pausa.

71.

Questo pezzo deve essere eseguito con un accento vivace e ben marcato.

72.

In tutti i passaggi e loro variazioni bisogna osservare esattamente l'eguaglianza della misura del movimento, ed i colpi d'archetto cogli accenti che sono marcati.

È indispensabile di legar le note tra di loro se si vuol cantare sull'istrumento: vi sono dei concetti che ricevono dalla varietà dei colpi d'archetto un'espressione ed un carattere che non avrebbero punto senza questa risorsa, e che non possono prescrivere che dal buon gusto.

73.

#### Picchettato.

Un colpo d'archetto che ha la sua origine dal martellato e dallo strisciato. Si comincia ad esercitarlo nel modo con cui è marcato tirando la prima delle quattro note, e spingendo le altre tre leggermente al mezzo dell'archetto.

### PARTE SECONDA

74.

Le bellezze del canto dipendono da piccole note che si chiamano appoggiature, e che si mettono tra le note ordinarie senza contarle nella misura; talvolta sono dissonanze, talvolta una ripetizione della nota precedente; e spesso un ornamento di canto semplice, o d'un tratto di lentezza, ed in fine di legatura dell'espressione. Quando la piccola nota si trova al di sopra, è uno strisciato d'un tuono o d'un semituono; quando essa si trova al di sotto è un portamento di voce e deve costantemente formare un intervallo d'un semituono; così bisogna aggiungere sovente il  $\sharp$  se essa è naturale, ed un  $\flat$  se è bemolizzata. Ciò che è detto dello strisciato converrà in gran parte al portamento di voce. Queste appoggiature sono di due specie, lente e vivaci. Le lente si dividon pure in due specie, di cui l'una è più lenta dell'altra.

#### Osservazioni.

Per evitare qualunque equivoco e facilitarne l'esecuzione e l'intelligenza, le appoggiature e gli ornamenti sono scritti in piccole note col valore che è prescritto dalle regole, e marcati dall'accento che si deve esprimere.

70.

Les notes à contre-temps précédées des pauses ou des soupirs, on les exécute toujours en poussant. Il faut détacher beaucoup la note qui succède après la pause.

71.

Ce morceau doit être exécuté avec un accent vif et bien marqué.

72.

Dans tous les passages et leurs variations, il faut observer exactement l'égalité de la mesure du mouvement, et les coups d'archet avec les accents qui son marqués.

Il est indispensable de lier les notes entr'elles, si l'on veut chanter sur l'instrument. Il y a de certains traits qui reçoivent de la variété des coups d'archet une expression et un caractère qu'ils n'auraient point sans cette ressource et qui ne peuvent pas se prescrire que par le bon goût.

73.

#### Picchettato (mot italien).

Un coup d'archet qui a son origine du martelé et du coulé. On commence à l'exercer de la manière dont il est marqué en tirant la première des quatre notes et en poussant les autres trois notes légèrement au milieu de l'archet.

### SECONDE PARTIE

74.

Les agréments du chant sont de petites notes que les Italiens appellent *Appoggiature* et qu'ils mettent entre les notes ordinaires sans les compter dans la mesure. Ils sont tantôt des dissonances, tantôt une répétition de la note précédente, tantôt un ornement d'un chant simple, ou d'un trait de lenteur, et enfin la liaison de l'expression. Quand la petite note se trouve au dessus, c'est un coulé d'un ton, ou d'un demi-ton; quand elle est au dessous, c'est un port de voix et doit former constamment un intervalle d'un demi-ton; ainsi il faut ajouter souvent le  $\sharp$  si elle est naturelle, et le  $\flat$  si elle est bemolisée. Ce qui va-t-être dit du coulé conviendra pour la plus grande partie au port de voix. Ces *Appoggiature* sont de deux espèces, lentes et vives. Les lentes se divisent aussi en deux espèces dont l'une est plus lente que l'autre.

#### Observation.

Pour éviter toutes équivoques et pour en faciliter l'exécution et l'intelligence, les *Appoggiature* et les agréments sont écrits en petites notes, avec la valeur qui est prescrit par les règles et marqués par l'accent qu'on doit exprimer.

La regola senza eccezione di questi ornamenti è d'unire la piccola nota alla forte che la segue con un colpo d'archetto e sulla stessa corda. Il dito della nota appoggiata premerà insieme a quello che fa l'appoggiatura.

75.

#### Terze e Quarte.

Doppi suoni in terze, una consonanza imperfetta: doppi suoni in quarte, terze delle consonanze.

Nella misura ineguale del  $\frac{3}{4}$  non si può osservare l'ordine dell'archetto secondo le regole precedenti, basta aver cura di tirare l'archetto quando la frase comincia colla misura.

76.

Bisogna esercitare questa lezione in differenti gradi di movimento sia tirando, sia spingendo; più bisogna variare il colpo d'archetto ed impadronirsi delle sue divisioni.

Si considera l'archetto diviso in tre parti, principio, mezzo ed estremità. La più gran forza dell'archetto consiste dalla bietta al mezzo, come la minore e più debole tra il mezzo e l'estremità.

77.

Bisogna limitare l'archetto tirando, ed allungarlo molto spingendo, e fare dei movimenti impercettibili colle dita sulla bacchetta dell'archetto che contribuiscono molto ad abbellire il suono.

78.

#### Quinta giusta.

Una consonanza perfetta ed una giusta intonazione dipendono dal modo di ben distribuire le dita sulle due corde.

79.

#### Quinta falsa.

Una dissonanza, ridotta dalla terza, che si eseguisce incrocchiando le dita nella maniera che è marcata dalle cifre.

80.

Quando lo strisciato è ad una nota che ha il punto, lo si tiene avanti il valore della nota, vale a dire due terzi; ma questo non è sempre praticabile in tutti i casi, come lo vedremo negli strisciati vivaci.

81.

#### Seste.

Seconda di due consonanze imperfette. Se in luogo di far sentire i due suoni insieme, si fanno passare vivamente strisciati, o staccati gli uni dopo gli altri, essi producono il più grand' effetto.

La règle sans exception de ces agrémens est d'unir la petite note à la forte qui la suit par un coup d'archet et sur la même corde. Le doigt de la note appuyée posera ensemble à celui qui fait l'appoggiatura.

75.

#### Tierces et Quartes.

Doubles sons par tierce, consonnance imparfaite. Doubles sons par quarte, troisième des consonnances par son origine.

Dans la mesure inégale de  $\frac{3}{4}$  on ne peut pas observer l'ordre de l'archet selon les règles précédentes. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure.

76.

Il faut exercer cette leçon en différents degrés de mouvement soit un tirant, comme en poussant; de plus il faut varier le coup d'archet et s'emparer de ses divisions.

On considère l'archet divisé en trois parties, commencement, milieu et pointe. La plus grande force de l'archet est dans la partie depuis la hausse jusqu'au milieu, comme la moindre se trouve entre le milieu et la pointe.

77.

Il faut ménager l'archet en tirant, et l'allonger beaucoup en poussant, et faire des mouvemens imperceptibles avec les doigts sur la baguette de l'archet qui contribuent beaucoup à embellir le son.

78.

#### Quinte juxte.

Une consonnance parfaite. La juste intonation dépend de la manière de distribuer bien les doigts sur les deux cordes.

79.

#### Quinte fausse.

Une dissonance, sauvée par la tierce, qui s'exécute en croisant les doigts de la manière qui est marquée par les chiffres.

80.

Quand le coulé est à une note qui a le point, on le tient devant la valeur de la note, c'est-à-dire deux tiers, mais ceci n'est pas toujours praticable dans tous les cas, comme nous le verrons dans les coulés vifs.

81.

#### Sixte.

Seconde de deux consonnances imparfaites. Si au lieu de faire entendre les deux sons ensemble, on les fait passer vite coulés, ou détachés les uns après les autres, ils produisent le plus grand effet.

82.

**Strisciati, Portamenti di voce preparati e senza preparazione.**

Non avvi regola che obblighi a fare l'appoggiatura al di sopra, od al di sotto; ciò non ostante si osserverà per regola generale, se ella è preparata da una nota sia spingendo che discendendo, allora l'appoggiatura si fa sull' istessa gradazione della nota preparata. Quando lo strisciato è posto avanti una bianca, una nera, una croma o biscroma, è uno strisciato lento, ma non vale che la metà della nota seguente. Si sostiene per conseguenza lo strisciato la metà del tempo della nota, ed in seguito la si passa leggermente. Ciò che perde la nota deve essere supplito dallo strisciato.

83.

**Quinta superflua.**

La quinta può cambiarsi in due maniere, cioè diminuendo il suo intervallo d'un semitono, ed in allora essa chiamasi falsa quinta, dissonanza; o aumentando d'un semitono, ed allora si chiama quinta superflua, dissonanza.

84.

**Settime.**

Quando si vuole eseguire una bianca con una strisciata, lo strisciato ha la durata di una nera puntata, e la bianca quella di una croma puntata. Progressioni di settima seguite da seste.

Si serve dello strisciato vivo in una successione di note bianche, e la forza del suono cade sempre sulla nota principale. Lo strisciato vivo deve essere espresso dolcemente e più vivacemente che sia possibile.

85.

La parola appoggiatura deriva dalla parola appoggiare che vuol dire appoggiare sulla piccola nota, ma se ella è troppo, o troppo poco appoggiata, manca in allora del suo effetto.

86.

**Ottave.**

La più perfetta delle consonanze. Bisogna esercitare questo pezzo nello stesso modo che la sesta N. 81.

87.

Studio per acquistare la leggerezza della giuntura della mano e la facilità di saltare dalla corda acuta alla grave.

88, 89.

Accordi delle dissonanze preparate, tritono, quinta false, seconde superflue, none preparate e ridotte da consonanze.

Non si deve mai impiegare l'appoggiatura sulla nota che comincia un canto, nè su tutte le note precedute da pause quali pur sieno.

82.

**Coulés, Ports de voix préparés et sans préparation.**

Il n'y a pas une règle, qui oblige à faire l'*Appoggiatura* en dessus, ou en dessous; cependant on observera par règle générale, si elle est préparée par une note soit au montant, ou en descendant, alors l'*Appoggiatura* se fait sur le même degré de la note préparée. Quand le coulé est posé devant une blanche, une noire, une croche ou double croche, c'est un coulé lent, mais il ne vaut que la moitié de la note suivante. On soutient par conséquent le coulé la moitié du temps de la note et ensuite on la passe légèrement. Ce que perd la note doit être supplé au coulé.

83.

**Quinte superflue.**

La quinte peut se changer de deux manières, savoir en diminuant son intervalle d'un demi-ton et alors elle s'appelle fausse-quinte, dissonance; ou en augmentant d'un demi-ton le même intervalle et alors elle s'appelle quinte superflue, dissonance.

84.

**Septième.**

Lorsqu'on veut exécuter une blanche avec un coulé, le coulé a la durée d'une noire pointée, et la blanche celle d'une croche pointée. Progressions de Septième sauvées en Sixtes.

On se sert du coulé vif dans une succession de notes blanches et la force du son tombe toujours sur la note principale. Le coulé vif doit être exprimé doucement et aussi vivement qu'il est possible.

85.

Le mot *Appoggiatura* dérive du mot *appoggiare*, qui veut dire appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

86.

**Octave.**

La plus parfaite des consonances. Il faut exécuter ce morceau de la même manière que les Sixtes N. 81.

87.

Etude pour acquérir la légèreté du poignet et la facilité de sauter de la corde aigue à la grave.

88, 89.

Accords des dissonances préparées et sauvées par des consonances.

On ne doit jamais employer l'*Appoggiatura* sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées des silences quelles qu'ils soient.

90.

**Dissonanze.**

Tritono, quinte false, seconde superflue, nona preparata dalla decima.

91.

Doppi suoni delle decime, ottave, settime preparate e ridotte in seste, quarte in terze.

92.

Doppi suoni consonanti, dissonanti, superflui e diminuiti.

93.

Per istruirsi nel modo d'impiegare gli abbellimenti arbitrari, gruppo, mordente, mezzo trillo, ecc., ecc. Si eseguiscano vivacemente. Il forte del suono si fa sull'appoggiatura, il resto deve essere eseguito dolcemente.

94.

Negli strisciati vivi o portamenti di voce, la forza del suono cade sempre sulla nota principale. Lo strisciato vivace deve essere espresso molto dolcemente, e con tutta la vivacità possibile. Si spingono leggermente le note puntate, ma ben marcate.

Non bisogna darsi a tirare o spingere l'archetto a tale o tal'altra nota; ciò che pregiudica tutti i movimenti, e dà al giuoco una regolarità monotona. Basta aver cura di tirar l'archetto quando la frase comincia colla misura, nelle note lunghe del canto ed in generale a tutti i riposi, e spingerlo quando la frase comincia levando, come pure nei trilli che terminano una frase.

95.

Armonia che serve d'esercizio a perfezionare l'intonazione ed acquistare l'uguaglianza del tono nei doppi suoni.

96.

Colpo d'archetto sincopato di grand'effetto quando vien ben impiegato.

97.

Bisogna appoggiare sulla prima nota di ogni misura, e distaccare quelle che son marcate di piccoli punti.

98.

Per assuefarsi a mettere le corde in piena vibrazione ed a tirare un tono forte, robusto e chiaro.

3006-24461 al 64

90.

**Dissonances.**

Triton, Quinte fausse, Seconde superflue, Neuvième préparée par la Dixième.

91.

Doubles sons des Dixièmes, Octaves, Septièmes préparées et sauvées en Sixtes; Quartes en Tierces.

92.

Doubles sons consonnants, dissonnants, superflus et diminués.

93.

Pour s'instruire de la manière d'employer les agréments arbitraires, Gruppo, Mordant, Demi-trillo, etc. On les exécute vivement; le forte du son se fait sur l'appoggiatura, le reste doit être joué doucement.

94.

Dans les coulés vifs, ou ports de voix, la force du son tombe toujours sur la note principale. Le coulé vif doit être exprimé très-doux et aussi vivement qu'il est possible. On pousse les notes pointées légèrement, mais bien marquées.

Il ne faut point s'attacher à tirer ou à pousser l'archet à telle ou telle note, ce qui ne ferait que gêner tous les mouvemens et donner au jeu une régularité monotone. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure, dans les notes longues du chant et en général à tous les repos, et de le pousser quand la phrase commence en levant, ainsi que dans les trilles qui terminent une phrase.

95.

Harmonie, servant d'exercice à perfectionner l'intonation, et acquérir l'égalité du ton dans les doubles sons.

96.

Coup d'archet syncopé, d'un grand effet quand il est bien employé.

97.

Il faut appuyer sur la première note de chaque mesure et détacher celles qui sont marquées de petits points.

98.

Pour s'habituer à mettre les cordes en pleine vibration, et à tirer un ton fort, robuste et clair.

99.

Bisogna suonare questa melodia colla più grande espressione, e che il tono sia morbido, dolce, delicato e ben nutrito.

100.

Armonia composta di consonanze e dissonanze praticabili alla prima posizione.

101.

L'espressione si varia secondo i differenti movimenti; gli abbellimenti qui indicati sono ornamenti arbitrari sovente impiegati nelle misure di  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ . Per determinare il valore delle appoggiature bisogna aver riguardo al movimento ed al carattere del pezzo che esprime.

102.

Esercizio meccanico per impadronirsi con facilità del modo di fare le estensioni del quarto dito su tutte le corde.

103.

Devonsi aver di mira, suonando questo pezzo, la eguaglianza del suono, la perfetta intonazione, l'espressione e gli accenti.

104.

Si spinge leggermente l'ultima nota della misura, e tirando si darà un accento ben marcato sul primo tempo.

105.

Legature e dissonanze preparate e ridotte da consonanze.

106.

Si serve dello strisciato che appartiene al modo di eseguire le note puntate. Quando si trovano due note legate sulla stessa gradazione di cui la prima è puntata, si tiene lo strisciato per tutta la durata della nota puntata.

107.

Senza muovere la mano dalla sua posizione si possono eseguire quattro terze di seguito, e senza attraversare le dita si eseguisce la quinta falsa dall'estensione del primo dito (a).

108.

L'esercizio continuo dei doppi suoni è il solo e vero mezzo di perfezionare l'intonazione e sormontare tutte le difficoltà.

99.

Il faut jouer cette mélodie avec la plus grande expression et que le ton soit moëlleux, doux, délicat et bien nourri.

100.

Harmonie composée des consonances et dissonances praticables à la première position.

101.

L'expression se varie selon les différents mouvemens. Les agrémens ici indiqués, sont des ornemens arbitraires souvent employés dans les mesures de  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ . En déterminant la valeur des *appoggiature* il faut avoir égard au mouvement et au caractère du morceau qu'on exprime.

102.

Exercice mécanique pour s'emparer de la facilité de faire les extensions du 4.<sup>me</sup> doigt sur toutes les cordes.

103.

L'égalité du son, la parfaite intonation, l'expression et les accents sont l'objet qu'on doit se procurer en jouant ce morceau.

104.

On pousse légèrement la dernière note de la mesure et on donne un accent bien marqué sur le premier temps en tirant.

105.

Liaisons de dissonances préparées et sauvées par des consonances.

106.

On se sert du coulé lent qui appartient à la manière d'exécuter les notes pointées. Quand on trouve deux notes liées sur le même degré dont la première est pointée, on tient le coulé pendant la durée de la note pointée.

107.

Sans déranger la main de sa position on peut exécuter quatre tierces de suite. Sans croiser les doigts on exécute la quinte fausse par l'extension du premier doigt (a).

108.

L'exercice continuel des doubles sons est le seul et vrai moyen de perfectionner l'intonation et pour parvenir à vaincre toutes les difficultés.



109.

Quando vi sono delle note in un movimento gaio che succedonsi per gradazioni congiunte, o per intervalli d'una terza, di cui ciascuna è marcata d'uno strisciato, in questo caso devesi esprimere lo strisciato ed il portamento di voce vivacissimamente; la forza del suono cade sulla nota principale.

110.

Ogni variazione ha il suo proprio carattere. Suonando forte non bisogna affrettare l'archetto sulle corde per non soffocare il suono in luogo di farlo uscire, imperciocchè s'impedirebbe la vibrazione della corda che da vicino produrrebbe un suono stridulo e non si sentirebbe da lontano.

111.

#### Accordi preparati.

Bisogna appoggiare l'archetto sulla corda grave lasciandolo cadere ad un tratto vibrato e staccato sulla corda acuta.

112.

La misura di  $\frac{1}{2}$  è relativa alla misura di  $\frac{1}{4}$ . Lo strisciato lento si eseguisce come al N. 106.

113.

Le consonanze perfette sono soggette alle leggi dei tre movimenti: Assomigliante, Contrario, Obliquo.

114.

Per esercitarsi nel genere cromatico coi diesis e nel genere cromatico coi bemolli.

115.

#### Eguaglianza.

Il suono sostenuto deve essere egualmente forte da una estremità all'altra dell'archetto. Per conservare quest'uguaglianza bisogna aumentare di forza a misura che s'avvicina alla punta dell'archetto che è naturalmente più debole, e comprimere la bacchetta con tutte le dita, specialmente col pollice; se si appoggia l'indice senza controbilanciare la sua forza col mezzo del pollice si spezzerà la corda, e non si potrà tirare un suono puro; bisogna in seguito alleggerire l'archetto alle due estremità e far succedere con destrezza il colpo d'archetto spinto a quello dianzi tirato, di modo che questo cambiamento s'operi senza interruzione e senza la minima scossa.

I principi che si danno pel modo di regolare la respirazione del canto sono applicabili a quello con cui biso-

109.

Quand il y a des notes dans un mouvement gai qui se succèdent par degrés conjoints ou par intervalles d'une tierce dont chacune est marquée d'un coulé, dans ce cas là on doit exprimer le coulé et le port de voix très-vivement; la force du son tombe sur la note principale.

110.

Chaque variation a son propre caractère. En jouant fort il ne faut pas presser l'archet sur les cordes pour n'étouffer le son au lieu de le faire sortir, car on empêchera la vibration de la corde qui causerait un son criant de près et on ne l'entendrait de loin.

111.

#### Accords préparés.

Il faut appuyer l'archet sur la corde grave, en le laissant tomber tout à la fois vibré et détaché sur la corde aigue.

112.

La mesure de  $\frac{1}{2}$  est relative à la mesure de  $\frac{1}{4}$ . Le coulé lent s'exécute comme au N. 106.

113.

Les consonances parfaites sont sujettes aux loix des trois mouvements: Semblable, Contraire, Oblique.

114.

Pour s'exercer dans le genre chromatique par diesis et dans le genre chromatique par bémols.

115.

#### Égalité.

Le son soutenu doit être également fort d'un bout à l'autre de l'archet. Pour conserver cette égalité il faut augmenter de force à mesure qu'on s'approche de la pointe de l'archet qui est naturellement plus faible, et serrer la baguette avec tous les doigts, surtout avec le pouce; si l'on appuie l'index sans contrebilancer sa force au moyen du pouce, on écrasera la corde, et l'on ne pourra tirer un son pur. Il faut ensuite alléger l'archet aux deux extrémités et faire succéder avec adresse le coup d'archet poussé à celui qu'on vient de tirer, de manière à ce que ce changement s'opère sans interruption et sans la moindre secousse.

Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle

gna impiegare l'archetto che supplisce per la respirazione; esso deve anche marcare i riposi, ed è in ciò che consiste l'arte di formare le frasi. Per ben suonare, diceva Tartini, bisogna ben cantare.

È bene d'osservare che questo principio, sì vero e giusto in generale e che bisogna per lo più seguire, non è applicabile a certi concetti che tengono al genio dell'istromento e servono a contrastare coi passi cantabili, formando un genere d'espressione che la voce non comporta.

116.

#### Staccato e Picchettato.

Lo staccato, o distaccato articolato, si fa picchettando molte note col medesimo colpo d'archetto; il suo principio è lo stesso del martellato, cioè deve essere fatto dalla punta senza che l'archetto si scosti dalla corda, colla differenza che conviene adoperare meno che sia possibile l'archetto. Se si desidera articolarlo bene, bisogna marcare con fermezza la prima ed ultima nota.

Non si deve mettere alcuna rigidezza nello staccato: l'archetto deve avere del giuoco nella mano, ed il pollice deve solamente spingere un poco la bacchetta. Si giunge a farlo coll'esercitarlo lentamente, fermando l'archetto ad ogni nota.

*Seconda maniera.* Il picchettato si fa anche articolando le note con piccoli movimenti di mano e delle dita sulla bacchetta dell'archetto tenendo il braccio teso, facendo saltare l'archetto sulle corde colla massima leggerezza e sempre nel mezzo.

*Tersa maniera.* Il picchettato si fa tenendo l'archetto in equilibrio lasciandolo libero di saltare sulle corde senza mai fermarlo. Esso vien diretto con piccoli movimenti elastici del pugno e delle dita sulla bacchetta. Questo s'impara cominciando ad esercitarsi con due note tirando e spingendo, dopo 4 e 4, 6 e 6, 8 e 8, sull'istessa corda nel mezzo dell'archetto.

117.

#### Accordi pieni.

Si fanno con colpi d'archetto ben risolti e distaccati mettendo le quattro corde in piena vibrazione, tirando o spingendo nel mezzo dell'archetto, e si chiamano strappate.

118.

Se gli accordi che si fanno sono falsi, convien correggerli prontamente con piccoli movimenti delle sole dita senza muovere la mano.

119.

#### Espressione.

L'espressione è differentissima a misura che il suono sia forte o debole, che il timbro sia aspro o dolce, che il dia-

dont il faut employer l'archet: il fait l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser. Pour bien jouer, disait Tartini, il faut bien chanter.

Il est bien d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste en général, et qu'il faut s'attacher à suivre, n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

116.

#### Staccato ou Picchettato.

Le staccato, ou détaché articulé, se fait en piquant plusieurs notes du même coup d'archet. Son principe est le même que celui du martelé, c'est à dire qu'il doit être fait de la pointe, sans que l'archet quitte la corde, avec cette différence qu'il faut employer le moins d'archet possible, si l'on veut le bien articuler, et qu'il faut marquer avec formeté la première et la dernière note.

On ne doit mettre aucune roideur dans le staccato, l'archet doit avoir du jeu dans la main et le pouce doit seulement un peu presser la baguette. On parvient à le faire en le travaillant lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

*2.<sup>me</sup> manière.* Picchettato se fait aussi en articulant les notes par de petits mouvemens du poignet et des doigts sur la baguette de l'archet en tenant le bras roide; en faisant sauter l'archet, sur les cordes avec la plus grande légèreté, et toujours dans le milieu.

*3.<sup>me</sup> manière.* Picchettato se fait en tenant l'archet en équilibre en lui donnant la liberté de sauter sur les cordes, sans jamais l'arrêter. On le dirige par de très-petits mouvemens élastiques du poignet et des doigts sur la baguette. On l'apprend commençant à s'exercer avec 2 notes en tirant et poussant, après 4 et 4, 6 et 6, 8 et 8, sur la même corde au milieu de l'archet.

117.

#### Accords pleins.

Se font par des coups d'archet bien résolus et détachés en mettant les quatre cordes en pleine vibration en tirant et en poussant dans le milieu de l'archet, et on les appelle estrapades.

118.

Si les accords qu'on fait sont faux, il faut les corriger promptement par de petits mouvemens des seuls doigts sans déranger la main.

119.

#### Exspression.

L'expression est très-différente selon que le son en est fort ou faible, que le timbre en est aigre ou doux, que le

*pason* sia grave od acuto, e che se ne possano tirare dei suoni in maggiore o minor quantità.

*Prima variazione.* Bisogna impiegare tant'archetto spingendo le due note colate, che tirando la nota distaccata.

*Seconda variazione.* Essa s'eseguisce con perfetta eguaglianza di suono e ben vibrato, impiegando il forte e piano nelle ripetizioni.

120.

La vera espressione dipende dal suono, dall'intonazione, dal movimento, dal gusto e dall'appiombamento della misura; essa consiste anche nell'eseguire con energia le idee che l'artista deve rendere, e tutti i sentimenti che deve esprimere.

121.

Doppi suoni che percorrono successivamente per tutti gli intervalli maggiori e minori, superflui e diminuiti.

122.

Per facilitare l'estensione dell'archetto ed una più grande sicurezza nell'intonazione.

123.

#### Allemande

Si possono variare queste figure con 40 differenti colpi d'archetto. Vedasi N. 196.

124.

#### Arpeggio.

L'arpeggio consiste nel modo di fare le note d'un accordo l'una dopo l'altra; la maniera dell'esecuzione è indicata sugli esempi variati da 15 colpi d'archetto, che si scrivono abbreviati con accordi pieni.

125.

#### Trillo.

Esso consiste nel battere alternativo della nota sulla quale egli è marcato con altra nota ad un grado di sopra.

Vi sono due sorta di trilli: quello di un tono e quello d'un mezzo tono.

Per avere un bel trillo bisogna far ricadere il dito colla più gran flessibilità e destrezza d'appiombamento sulla corda, alzandolo sufficientemente per dargli dello slancio. Si incomincia lentamente onde evitare di mettersi della ruvidezza; accrescesi poco a poco di prestezza, ma quando solamente si è presa l'usanza di far ricadere il dito sempre nell'istesso sito, e positivamente sulla seconda maggiore o sopra la seconda minore, imperciocchè il trillo diviene vizioso tosto che si scosta dal tono o dal mezzo tono.

30J6-24461 al 64

diapason en est grave ou aigu et qu'on peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité.

1.<sup>o</sup> *Variation.* Il faut employer autant d'archet en poussant les deux notes coulées, qu'en tirant la note détachée.

2.<sup>o</sup> *Variation.* Elle s'exécute avec une parfaite égalité de son et bien vibré, en employant le forte et piano dans les répétitions.

120.

La véritable expression dépend du son, de l'intonation, du mouvement, du goût et de l'aplomb de la mesure; elle consiste aussi à exécuter avec énergie les idées que le musicien doit rendre, et tous les sentimens qu'il doit exprimer.

121.

Doubles sons qui parcourent successivement par tous les intervalles majeurs et mineurs, superflus et diminués.

122.

Pour acquérir la facilité d'étendre l'archet, et une plus grande sûreté dans l'intonation.

123.

#### Allemande.

On peut varier ces figures par 40 différents coups d'archet. Voyez N. 196.

124.

#### Arpeggio.

L'arpeggio consiste dans la manière de jouer les notes d'un accord, l'une après l'autre. La manière de l'exécuter est indiquée sur les exemples variés par 15 coups d'archet. On les écrit abrégés par des accords pleins.

125.

#### Trillo.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré au dessus.

Il y a deux sortes de trilles: celui d'un ton, et celui d'un demi ton.

Pour avoir un beau trille, il faut faire retomber 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 roideur; 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 sur la seconde mineure, car le trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton.

Si può esercitarlo con tutte le dita sulle gradazioni della scala.

Vi sono diverse maniere di prepararlo e terminarlo, come vedremo nelle lezioni seguenti.

Il trillo s'impiega non solamente nel finir delle frasi delle cadenze finali, ma ancora nelle altre cadenze armoniche, e nei canti come nei passi.

La nota che segue immediatamente il trillo non deve essere sempre preceduta da una strisciata o portamento di voce, soprattutto in una cadenza perfetta per terminare il pezzo intero, ove la durata del trillo dipende dal suonatore.

126.

Bisogna seguire per il doppio trillo le stesse regole che per il trillo semplice, e di più aver cura di levare e far cadere con molta unione le due dita che fanno il trillo.

127.

#### Tremolamento o tremolo.

È un abbellimento che deriva dalla natura stessa adoperato per ornare una nota finale, o una tenuta; per produrre il tremolamento sul violino bisogna appoggiare con forza il dito sulla corda e fare colla mano dei piccoli movimenti in avanti verso il ponticello ed indietro contro la tastiera.

Si eseguisce in tre modi differenti: 1.° lentamente, 2.° aumentando gradatamente di prestezza, 3.° vivacemente. - Per distinguerlo l'un dall'altro si può rappresentarlo nel modo che è scritto sulle tre misure intiere (A). Le linee più lunghe rappresentano semplici crome, e le piccole le biscrome: bisogna fare altrettanti movimenti colla mano, quante vi son linee. Questi movimenti devono essere impiegati sulla prima nota di ciascun tempo, e nei pezzi di vivacità si impiegano sulla prima nota d'ogni mezzo tempo (B). Se ne serve ancora nei doppi suoni e nelle misure di  $\frac{3}{4}$  (C).

Il forte del movimento della mano viene ogni volta marcato dalla cifra 2, perchè essa è la prima nota d'un tempo o mezzo tempo (B). Il forte cade per questa stessa ragione sulla nota marcata dalla cifra 1.

128.

Il tremolamento, il trillo, il riposo, le pause, i punti, le sincopi, ecc., sono gli oggetti che convien osservare in questa lezione.

129.

Per acquistare la forza, l'agilità nelle dita e la destrezza di mettere egualmente in vibrazione le due corde eseguendo i doppi suoni.

On le peut exercer avec tous les doigts sur les degrés de la gamme.

Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer, comme nous verrons dans les leçons suivantes.

Le trille s'emploie non seulement dans les fins des phrases qu'on appelle cadences finales, mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chants comme dans les traits.

La note qui suit immédiatement le trille ne doit pas toujours être précédé d'un coulé, ou port de voix, surtout dans une cadence parfaite pour terminer la pièce entière, où la durée du trille dépend du joueur.

126.

Il faut suivre pour le double trille les mêmes règles que pour les trilles simples et de plus avoir soin de lever et faire tomber avec beaucoup d'ensemble les deux doigts faisant le trille.

127.

#### Tremblement ou tremolo.

C'est un agrément qui dérive de la nature même et dont on se sert pour orner une note finale ou une tenue. Pour produire le tremblement sur le violon il faut appuyer ferme avec le doigt sur la corde et faire avec la main de petits mouvemens en avant vers le chevalet et en arrière contre la touche.

Il s'exécute de trois manières différentes: 1. lentement, 2. en augmentant de vitesse par gradation, 3. vivement. Pour le distinguer l'un de l'autre on peut le représenter de la manière qu'il est écrit sur les trois rondes (A). Les lignes les plus longues représentent des simples croches et les petites des doubles croches. Il faut faire autant de mouvemens avec la main qu'il y a de lignes. Ces mouvemens doivent être employés sur la première note de chaque temps, et dans les pièces de vivacité on les emploie sur la première note de chaque demi-temps (B). On s'en sert aussi dans les doubles sons et dans la mesure de  $\frac{3}{4}$  (C).

Le fort mouvement de la main vient chaque fois sur la note marquée par le chiffre 2, parce qu'elle est la première note d'un temps ou d'un demi-temps (B). Le fort tombe par cette même raison sur la note marquée par le chiffre 1.

128.

Le tremblement, le trille, le repos, les pauses, les points, les sincopes, etc., sont les objets qu'il faut observer dans cette leçon.

129.

Pour acquérir la force, l'agilité dans les doigts et l'adresse de mettre également en vibration les deux cordes en jouant les doubles sons.

130.

Tema variato da cinque diverse figure e colpi d'archetto. Devesi impiegare il forte e piano nelle riprese.

131.

Esercizio meccanico per procurarsi la facilità di far l'estensione del quarto dito ed acquistare una grande agilità nelle altre dita.

132.

Bisogna considerare il ritmo, gli accenti, le intonazioni e procurare di tirare i suoni ben eguali.

133.

Bisogna avvezzarsi alla grand'espressione, e mettere dell'energia in tutte le frasi cantabili e del fuoco nei passi suonabili, osservando rigorosamente la misura.

134.

L'uso del trillo è sì frequente che se non è eseguito brillante, morbido, vivo e leggiero non farà che spogliare la melodia.

135.

I passaggi di vivacità devono essere eseguiti con poco archetto e leggermente, impiegando il forte e piano a proposito.

136.

Si deve appoggiare l'archetto sulle due corde di maniera che il canto sia ben sostenuto e la melodia ben espressa in tutte le variazioni.

137.

Per procurarsi la facilità di eseguire il trillo, le estensioni del quarto dito e differenti colpi d'archetto i più usati nei passaggi.

138.

La maniera d'imparare a far i doppi trilli di terza e di sesta.

139.

Nell'elasticità della giuntura della mano che contrasta con quella dell'archetto consiste l'arte di tirare dall'istrumento un suono forte, chiaro e gradevole.

140.

Fantasia composta di differenti passaggi, accordi e concetti eseguibili alla prima posizione.

130.

Thème varié par cinq différentes figures et coups d'archet. On doit employer le forte et piano dans les reprises.

131.

Exercice mécanique pour se procurer la facilité de faire l'extension du 4.<sup>m</sup>e doigt et pour acquérir une grande agilité dans les autres doigts.

132.

Il faut considérer le rythme, les accents, l'intonation et tacher de tirer les sons bien égaux.

133.

Il faut s'accoutumer à la grande expression et mettre de l'énergie dans les phrases chantables et du feu dans les passages sonnables en observant la mesure rigoureusement.

134.

L'usage du trille est si fréquent, que si l'on ne cherche le faire brillant, souple, vif et léger on ne fera jamais que déparer la mélodie.

135.

Les passages de vivacité doivent être joués avec peu d'archet, et légèrement, en employant le forte et piano à propos.

136.

On doit appuyer l'archet sur les deux cordes de manière que le chant soit bien soutenu, et la mélodie bien exprimée dans toutes les variations.

137.

Pour se procurer la facilité d'exécuter le trille, les extensions du 4.<sup>m</sup>e doigt et différents coups d'archet les plus usités dans les passages.

138.

La manière d'apprendre à faire les doubles trilles de tierce et de sixte.

139.

Dans l'élasticité du poignet qui contraste avec celle de l'archet consiste l'art de tirer de l'instrument un son fort, clair et agréable.

140.

Fantaisie composée des différents passages, accords et traits exécutables à la première position.

PARTE TERZA.

DELLE SETTE PRINCIPALI POSIZIONI.

Per seguire l'ordine meccanico progressivo bisogna imparare le sette principali posizioni l'una dopo l'altra. Le lezioni e gli studi formano nell'istesso tempo il metodo ed il gusto dell'allievo.

141.

Seconda posizione.

Si chiama anche mezza posizione, o posizione di *do* perchè essa si estende dal *do* sul cantino, che bisogna prendere col quarto dito, sino al *si* della quarta *sol*.

Si trasporta la mano un grado più alto, e si prendono le note che son poste tra le linee o sugli spazi col primo e terzo dito sulla seconda corda.

Il primo dito prende il posto del capotasto, resta quasi sempre su una delle quattro corde e dirige l'intonazione delle altre dita.

Per accostumarsi a toccar giusto col terzo dito bisogna toccare la corda vicina a vuoto che fa l'unisono.

142, 143, 144, 145, 146.

Dello stile.

Il modo d'esprimere, la scelta delle espressioni, l'accento che si dà ad ogni pezzo caratterizzano lo stile. Così dopo quello che abbiam detto, l'adagio, l'allegro ed il presto hanno uno stile particolare che si deve procurare di non confondere.

147, 148.

Posizioni composte.

È una maniera di suonare ove servesi della mezza posizione e della prima posizione, alternativamente, tanto per la necessità che per la comodità e la nitidezza, secondo che il caso l'esige; non bisogna dunque cambiare di posizione per una sol nota, purchè la cosa sia praticabile.

Nel passare d'una posizione all'altra bisogna fare colla mano il minimo movimento possibile.

149.

Terza posizione.

Si chiama anche posizione di *re*, o posizione intiera; essa estendesi dal *re* sul cantino sino al *do* diesis della quarta di *sol*.

Si prendono le note che son poste sulle linee col primo e terzo dito.

150, 151 e 152.

Non si fa giammai trillo col primo dito su di una corda a vuoto, fuorchè nei trilli doppi ove non si può altrimenti;

TROISIÈME PARTIE.

DES SEPT PRINCIPALES POSITIONS.

Pour suivre l'ordre mécanique progressif, il faut apprendre les sept principales positions l'une après l'autre. Les leçons et les études fourniront en même temps le moyen de former le jeu et le goût.

141.

Seconde position.

On l'appelle encore demi-position, ou position d'*ut* parce qu'elle s'étend depuis *ut* sur la chanterelle lequel il faut prendre avec le 4.<sup>m</sup> doigt, jusqu'au *si* du bourdon.

On transporte la main un degré plus haut et on prend les notes qui sont posées entre les lignes ou sur les espaces avec le 1.<sup>er</sup> et 3.<sup>m</sup> doigt sur la 2.<sup>de</sup> corde.

Le 1.<sup>er</sup> doigt prend la place du sillet, reste presque toujours couché sur l'une des quatre cordes et dirige l'intonation des autres doigts.

Pour s'accoutumer à toucher juste avec le 3.<sup>m</sup> doigt il faut toucher la corde voisine à vuide qui fait l'unisson.

142, 143, 144, 145, 146.

Du style.

C'est la manière d'exprimer, le choix des expressions, l'accent qu'on donne à chaque morceau qui caractérisent le style. Ainsi d'après ce qu'on vient de dire, l'adagio, l'allegro et le presto ont un style particulier qu'il faut avoir soin de ne pas confondre.

147, 148.

Positions composées.

C'est une manière de jouer où l'on se sert de la demi-position et de la première position alternativement, tant par nécessité que pour la commodité et la netteté, selon que le cas l'exige.

Il ne faut pas changer de position pour une seule note, pourvu que la chose soit praticable.

En allant d'une position à l'autre on fera avec la main le moindre mouvement possible.

149.

Troisième position.

On l'appelle encore position de *re*, ou position entière; elle s'étend depuis *re* sur la chanterelle jusqu'au *ut*-dièse du bourdon.

On prend les notes qui sont posées sur les lignes avec le premier et troisième doigt.

150, 151, 152.

On ne fait jamais le trille avec le premier doigt sur une corde à vuide, excepté dans les doubles trilles où l'on ne

per conseguenza quando si presenta un trillo semplice su di una corda a vuoto, devesi farlo col secondo dito nella posizione intiera sulla corda più bassa.

153.

**Posizioni miste.**

Salendo alla terza posizione, o discendendo alla prima, il movimento della mano deve farsi colla più gran rapidità e violenza, per non far sentire questo cambiamento.

**Trasposizioni.**

Si apprende a trasporre la musica in tutti gli intervalli dalla conoscenza delle chiavi di contralto, di basso, di soprano e di tenore.

Del resto si può eseguire questo studio di Corelli in cinquanta diverse maniere variando i colpi d'archetto, esercitandosi sia nel tirare che nello spingere per differenti gradi di movimenti dall'allegro moderato sino al prestissimo, e nelle tre divisioni dell'archetto.

154.

Per esercitarsi nelle posizioni miste e nei doppi suoni praticabili alla terza posizione.

Non basta di bene tenersi alla misura per aver dell'appiombato, bisogna ancora mettere una gran precisione ai tempi che compongono la misura e talmente contenere il suono che il movimento sia sempre eguale.

155.

Bisogna esercitare questo studio in differenti gradi di movimento sia tirando che spingendo.

156.

Studio che percorre le prime tre posizioni da differenti passaggi in doppi suoni, che serve d'esercizio per familiarizzarsi con molti passi praticabili alla terza posizione.

157, 158, 159, 160.

**Quarta posizione.**

Posizione del *mi*. Si chiama ancora mezza posizione perchè si prendono le note che son poste sugli spazi col primo e terzo dito come nella seconda posizione.

161.

**Posizioni composte.**

Trovandosi alla prima posizione che il passaggio ascende gradatamente sulla medesima corda, servesi del primo dito sdruciolandolo con prestezza. Quando si prende la posizione saltando, lo si farà nel tempo d'una corda vuota,

3006-24461 al 64

peut faire autrement; par conséquent quand il se présente un trille simple sur une corde à vuide, on doit le faire avec le deuxième doigt dans la position entière sur la corde plus basse.

153.

**Positions mixtes.**

En montant à la troisième position ou en descendant à la première, le mouvement de la main doit se faire avec la plus grande rapidité et violence, pour éviter de faire entendre ce changement.

**Transposition.**

On apprend à transposer la musique dans tous les intervalles par la connaissance des clefs de contralto, de basse, de demi soprano, de baryton, de soprano, de tenore.

Au reste on peut exécuter cette étude de Corelli de cinquante diverses manières en variant les coups d'archet, en s'exerçant soit en tirant qu'en poussant par différents degrés de mouvement depuis l'allegro moderato jusqu'au prestissimo, et dans les trois divisions de l'archet.

154.

Pour s'exercer dans les positions mixtes et dans les doubles sons praticables à la troisième position.

Il ne suffit pas de bien suivre la mesure pour avoir de l'aplomb, il faut de plus mettre une grande précision dans chaque temps qui composent la mesure et tellement maîtriser son jeu que le mouvement soit toujours égal.

155.

Il faut exercer cette étude en différents degrés de mouvement soit en tirant qu'en poussant.

156.

Étude qui parcourt les trois premières positions par différents passages en doubles sons, qui sert d'exercice pour se familiariser avec plusieurs traits praticables à la troisième position.

157, 158, 159, 160.

**Quatrième position.**

Position de *mi*. On l'appelle encore demi-position parce qu'on prend les notes qui sont posées sur les espaces avec le 1.<sup>er</sup> et 3.<sup>me</sup> doigt comme dans la seconde position.

161.

**Positions composées.**

En se trouvant à la première position que le passage monte par degré sur la même corde, on se sert du premier doigt en le glissant vite. Quand on prend la position en sautant, on le fera dans le temps d'una corde vuide,

d'una pausa, o nel tempo che le note formano il più gran salto e la mano il meno possibile.

162, 163, 164, 165.

**Quinta posizione.**

Si chiama posizione del *fa*. Essa è analoga alla prima conservando il medesimo ordine di digitare, colla differenza che si eseguiscono le stesse note una corda più bassa.

Si ascende alla quinta posizione colle due prime dita in questo modo, 1, 2, 1, 2.

166.

**Posizioni composte.**

Quando la melodia ascende o discende da intervalli di terza sulla medesima corda, servesi del primo e primo, o del secondo e secondo dito. Quando i passaggi discendono da mezzi toni, devesi colla mano fare il minimo movimento possibile ritirando soltanto alcun poco il mignolo.

167, 168, 169.

**Sesta posizione.**

Si chiama posizione di *sol*. Essa è analoga alla seconda.

170, 171.

**Posizioni composte.**

**Osservazioni.**

1. Se il canto od il passaggio non supera il limite della posizione ove la mano si ritrova, si suonerà alla stessa posizione.

2. Se il passaggio si estende sopra i limiti della posizione d'una *sol* nota per grado, o d'una terza, allora, senza muovere la mano, basterà di ritirare il primo dito per fare la nota fuori della posizione.

3. Se il passaggio discende molto per grado o un po' fuori della posizione che si è presa, si farà tutto ciò che è eseguibile nella posizione che si ha stabilito, e ciò che non potrà farsi si eseguirà discendendo la mano nelle posizioni composte.

172.

**Settima posizione.**

Si chiama posizione del *la*. Essa è analoga alla terza. Per ascendervi gradatamente sulla medesima corda servesi generalmente delle prime due dita 1 e 2, 1 e 2, ed alla fine di tutte le dita 1, 2, 3, 4.

173, 174, 175.

Tre pezzi che si eseguiscono alla settima posizione.

d'une pause, ou dans le temps que les notes forment le plus grand saut et la main le moindre possible.

162, 163, 164, 165.

**Cinquième position.**

On l'appelle position de *fa*. Elle est analogue à la première conservant le même ordre du doigter avec cette différence, qu'on exécute les mêmes notes une corde plus bas.

On monte à la cinquième position avec les deux premiers doigts en cet ordre: 1, 2, 1, 2.

166.

**Positions composées.**

Quand la mélodie monte ou descend par intervalles de tierce sur la même corde, on se sert du 1.<sup>er</sup> et 1.<sup>er</sup> ou du 2.<sup>d</sup> et 2.<sup>d</sup> doigt. Quand le passage descend par demi-tons, on doit faire avec la main le moindre mouvement possible en retirant tant soit peu seulement le premier doigt.

167, 168, 169.

**Sixième position.**

On l'appelle position de *sol*. Elle est analogue à la seconde.

170, 171.

**Positions composées.**

**Observation.**

1. Si le chant ou le passage ne surpasse pas les limites de la position où la main se trouve, on le jouera à la même position.

2. Si le passage s'étend au dessus les limites de la position d'une seule note par degré, ou d'une tierce, alors sans mouvoir la main, il suffira de retirer le premier doigt pour faire la note hors de la position.

3. Si le passage descend par degré beaucoup ou peu dehors de la position qu'on a prise, on fera tout ce qui est exécutable dans la position qu'on a établi, et ce qu'on ne pourra pas faire, on le fera en descendant la main dans les positions composées.

172.

**Septième position.**

On l'appelle position de *la*. Elle est analogue à la troisième. Pour y monter par degré sur la même corde on se sert généralement des deux premiers doigts 1 et 2, 1 et 2, et à la fin de tous les doigts 1, 2, 3, 4.

173, 174, 175.

Trois morceaux qui s'exécutent à la septième position.



176.

**Posizioni composte.**

Nei passaggi d'espressione si osserverà di cangiare la corda il meno possibile, non facendo su quattro corde ciò che si può fare su tre, nè su tre corde ciò che si può fare su due, nè finalmente su due ciò che si può fare su di una sola.

Il dito marcato sulle note servirà di regola per tutti gli altri casi simili.

In qualunque posizione del violino si tira una diversa qualità di suoni. Nella prima, terza, quinta posizione il suono è più chiaro e robusto che nella seconda, quarta e sesta posizione.

177.

Quando la mano si trova nei toni acuti devesi eseguire saltando un passo che discenda. Devesi eseguire il salto senza smovere la mano, ma solamente ritirando il primo dito, e quando ciò non fosse praticabile, si farà col minimo movimento possibile.

178.

Esercizio meccanico che percorre le sette posizioni ascendendo e discendendo per gradazione.

A misura che si porta la mano negli acuti si deve levare il pollice dal suo posto ordinario facendolo dolcemente passare sul manico.

179.

L'incatenamento dei trilli si fa da un battere alternativo su ogni nota sdruciolando il dito, partendo dalla nota superiore.

180.

Studio che percorre le posizioni composte ascendendo sino all'ottava posizione con differenti concetti e passaggi, e che servirà d'esercizio per eseguire i colpi d'archetto: martellato, staccato, legato misto, trilli e doppi suoni.

181.

Per affrancarsi nell'esecuzione dei doppi suoni.

182.

Suonando quest'esercizio non si deve ritirare il dito dall'ultima nota della misura avanti d'aver posto la prima della misura che segue, sia salendo che discendendo.

183.

Ripetendo molte volte questo pezzo si procurerà agilità e forza alle dita.

176.

**Positions composées.**

Dans les passages d'expression on observera de changer la corde le moins possible, ne faisant sur quatre cordes ce qu'on peut faire sur trois, ni sur trois cordes ce qu'on peut faire sur deux, ni sur deux cordes ce qu'on peut faire sur une seule.

Le doigter marqué sur les notes servira de règle pour tous les autres cas semblables.

Dans chaque position du violon on tire une diverse qualité de son. Dans la 1.<sup>re</sup>, 3.<sup>me</sup>, 5.<sup>me</sup> position le son est plus clair et robuste que dans la 2.<sup>de</sup>, 4.<sup>me</sup> et 6.<sup>me</sup> position.

177.

Quand la main se trouve dans les tons aigus on doit exécuter un passage qui descend en sautant. On doit faire ce saut sans remuer la main, mais seulement en retirant le 1.<sup>er</sup> doigt, ou si cela n'est pas praticable, on le fera avec le moindre mouvement possible.

178.

Exercice mécanique qui parcourt les sept positions en montant et en descendant par degré.

A mesure qu'on porte la main dans les tons aigus on doit lever le pouce de son lieu ordinaire en le faisant passer doucement sur le manche.

179.

L'enchaînement de trilles se fait par un battement alternatif sur chaque note en glissant le doigt, et en commençant par la note supérieure.

180.

Etude qui parcourt les positions composées en montant jusqu'à la 8.<sup>me</sup> position, par différents traits et passages, et qui servira d'exercice pour exécuter les coups d'archet: martelé, *staccato*, liés, mêlés, trilles et doubles sons.

181.

Pour acquérir la facilité d'exécuter les doubles sons.

182.

En jouant cet exercice on ne doit pas retirer le doigt de la dernière note de la mesure avant d'avoir posé la première de la mesure suivante, soit en montant ou en descendant.

183.

En répétant plusieurs fois ce morceau on se procurera l'agilité et la force dans les doigts.

184.

Per acquistare una gran leggerezza nella giuntura della mano e facilità nel maneggio dell'archetto.

185.

Eseguido le grandi estensioni della decima si deve togliere il pollice e mettere il palmo della mano immediatamente sotto il manico stesso.

186.

Suonando questo pezzo bisogna evitare di premere il pollice contro l'indice.

187.

In questo adagio conviene soprattutto considerare l'uguaglianza non solo della mano, ma anche dell'archetto legando sempre il più che sia possibile: nell'adagio il violino deve sempre cantare, l'archetto non deve mai staccarsi dalle corde; fa d'uopo dunque tenerlo ben unito e non condurlo saltando come nell'allegro.

188.

Sarà bene esercitare i doppi suoni delle terze che ascendono gradatamente sdruciolando con prestezza il primo e terzo dito insieme sulle medesime corde, di modo a non accorgersi dei movimenti della mano e delle dita.

189.

#### Ornamenti e diminuzioni.

Melodia semplice che serve d'esempio a molti altri abbellimenti.

L'immaginazione crea gli ornamenti, il buon gusto li restringe e loro dà quella forma ed espressione convenevoli, ed anche li esclude intieramente in tutti quei pezzi ove il soggetto della composizione e le sue parti presentano un oggetto od un sentimento particolare che non permette alcuna alterazione e che deve essere espresso quale si trova.

190, 191.

Non basta aver riguardo al luogo ove fa d'uopo degli ornamenti, devesi anche evitare di moltiplicarli. Un'eccessiva quantità di essi nuoce alla vera espressione, sfigura la melodia, e finisce per diventare monotona; se ne fa uso frequente per supplire al difetto di sensibilità, o nell'intenzione d'accrescere l'incanto dell'esecuzione, ma è un errore: nulla è più bello e commovente che il semplice: si ama che l'espressione sia ordinata dalle grazie, ma non eclissata da esse. Il buon gusto prescrive che si impieghino gli ornamenti con saggezza e soprattutto che sian tolti dalla natura stessa dell'espressione del canto.

184.

Pour acquérir une grande légèreté dans le poignet et la facilité de manier l'archet.

185.

En exécutant les grandes extensions de dixième on doit déplacer le pouce et situer la paume de la main immédiatement sous le manche même.

186.

Il faut éviter de presser le pouce contre l'index en jouant ce morceau.

187.

En jouant l'adagio on doit surtout considérer l'égalité non seulement de la main, mais aussi de l'archet en liant toujours, le plus qu'il est possible. Dans l'adagio le violon doit toujours chanter, l'archet ne doit jamais se détacher des cordes; il faut donc le tenir bien uni et ne pas le mener en sautant comme dans l'allegro.

188.

Il faut exécuter les doubles sons de tierce qui montent par degré en glissant vite le 1.<sup>er</sup> et 3.<sup>es</sup> doigts ensemble sur les mêmes cordes, de telle manière qu'on ne s'aperçoive point des mouvemens de la main ni de ceux des doigts.

189.

#### Ornemens et Diminutions.

Mélodie simple qui sert d'exemple à plusieurs autres broderies.

L'imagination invente les ornemens, mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenables et même les exclut entièrement dans tous les morceaux où le sujet de la composition et ses parties présentent un objet ou un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune manière et qui doit être exprimé tel qu'il est.

190, 191.

Il ne suffit pas d'avoir égard à la place où il faut mettre les ornemens, on doit encore éviter de les multiplier; la quantité des ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On s'en sort souvent pour suppléer au défaut de sensibilité ou dans l'intention d'augmenter le charme de l'exécution, mais c'est une erreur. Rien n'est plus beau et touchant que ce qui est simple; il faut que l'expression soit parée par les graces, mais non pas éclipsée par elles. Le bon goût veut que l'on employe les ornemens avec sagesse, et surtout qu'on les tire de la nature même de l'expression du chant.

Gli ornamenti e le diminuzioni sono soggetti alle leggi dell'armonia e regolati dai movimenti del basso. Per impiegarli a proposito bisogna conoscere le regole della composizione.

I 26 esempi serviranno di modelli per gli ornamenti.

192.

**Terzine.**

Si possono variare le terzine con 32 differenti colpi d'archetto. Per impararli conviene esercitarli separatamente, vale a dire scegliendo uno de' colpi d'archetto marcato, e suonare tutto il pezzo intero.

193.

Circolo della modulazione che percorrono i dodici modi maggiori e minori relativi passando d'un tono all'altro con quattro differenti accordi.

Per ben intonare devesi osservare le note caratteristiche del tono, vale a dire la tonica, la terza e la settima del tono nota sensibile.

194.

Per procurarsi la facilità di fare il trillo col quarto dito su tutte le corde, ciò che è praticabile in differenti posizioni da due movimenti separati delle dita.

195.

**Pizzicato.**

A. Senza ritirare il violino dal suo posto ordinario, s'impugna l'archetto appoggiando il pollice sull'estremità della tastiera pizzicando le corde coll'indice.

B. Si spinge la prima nota coll'archetto e si pizzica collo stesso dito, o con un altro, la nota segnata da O.

C. Per imitare il suono d'un mandolino, si appoggiano le dita sul coperto, e si pizzicano le corde col pollice, ovvero con una penna, appoggiando leggermente la giuntura della mano dritta quasi sul ponticello.

196.

**Seguito dei colpi d'archetto variati.**

Bisogna studiare i colpi d'archetto marcati separatamente ed esprimerli in modo che si possa comprendere all'istante la varietà. Sarà bene di suonarli dapprima lentamente per familiarizzarsi ad ogni sorta di variazioni onde acquistare la perfezione necessaria per una presta esecuzione.

197.

Si sceglierà l'uno de' colpi d'archetto indicati, suonando il pezzo intero col medesimo colpo d'archetto. Nè si potrà impiegare gli altri ne' movimenti eguali, come anche in quelli ineguali.

3006-24461 al 64

Les ornemens et les diminutions sont sujets aux loix de l'harmonie et réglés par les mouvemens de la basse. Pour les employer à propos il faut savoir les règles de la composition.

Les 26 exemples serviront de modèles pour les ornemens.

192.

**Trioles.**

On peut varier les trioles par 32 différens coups d'archet. Pour les apprendre il faut les exercer séparément, c'est-à-dire en choisissant un des coups d'archet marqués, et jouer tout le morceau entier.

193.

Cercle de la modulation qui parcourt les 12 modes majeurs et les mineurs relatifs, passant d'un ton à l'autre par quatre différens accord.

Pour bien intoner il faut observer les notes caractéristiques du ton, c'est-à-dire la tonique, la troisième et la septième du ton note sensible.

194.

Pour se procurer la facilité de faire le trille avec le 4.<sup>me</sup> doigt sur toutes les cordes, ce qui est praticable en différentes positions par deux mouvemens séparés des doigts.

195.

**Pizzicato.**

A. Sans retirer le Violon de son lieu ordinaire, on empoigne l'archet, on appuie le pouce sur l'extrémité de la touche pinçant les cordes avec l'index.

B. On pousse la première note avec l'archet et on pince avec le même doigt ou avec un autre la note signée du O.

C. Pour imiter le jeu d'une mandoline on appuie les doigts sur le couvert et on pince les cordes avec le pouce, ou bien avec une plume, en appuyant légèrement la jointure de la main droite presque sur le chevalet.

196.

**Suite des coups d'archet variés.**

Il faut étudier les coups d'archet marqués séparément et les exprimer de manière qu'on puisse comprendre à l'instant la variété. On fera bien de les jouer d'abord lentement pour se rendre familier chaque espèce de variation afin d'acquérir la perfection de les exécuter plus vite.

197.

On choisira l'un des coups d'archet indiqués en jouant le morceau entier avec le même coup d'archet. On ne pourra employer les autres non seulement dans les mouvemens égaux, mais encore dans les mouvemens inégaux.

**Osservazioni.**

Non bisogna impiegare de' colpi d'archetto irregolari nè introdurre degli ornamenti che possano nuocere alla melodia o all'armonia, particolarmente suonando in orchestra. Bisogna eseguire le note quali il compositore le ha prescritte, onde imparare a ben leggere prima di darsi agli abbellimenti; imperciocchè vi sono di quelli che suoneranno un certo numero di concerti molto bene, ma quando trattasi d'eseguire qualche cosa a prima vista non sanno esprimere tre misure secondo l'intenzione del compositore; quand'anche l'espressione vi sia indicata.

**PARTE QUARTA.**

198.

SCALA PERFETTA DEL VIOLINO.

Essa forma una serie di 28 suoni che compongono quattro ottave congiunte, vale a dire ottava grave, ottava media, ottava acuta, ottava acutissima.

Si ascende passando da una corda all'altra colle posizioni composte, com'è marcato dalle cifre.

Quando si ascende ai toni acutissimi conviene assolutamente levare il pollice di sopra il manico, e portarlo sotto al medesimo, tenendo allora l'istrumento col mento più fermo che all'ordinario, affine che perdendo il contrappeso della mano non rischi di cadere. Vedi Tav. II. N. 5.

199.

**Posizioni relative.**

La difficoltà che s'incontra per ben intonare viene dalle distanze dei toni, che variano insensibilmente ad ogni posizione; trasportando la mano in tutti i toni acuti, le dita si serrano sempre più insieme; all'opposto bisogna allargarli poco a poco ritirando la mano verso i suoni gravi; nell'istesso modo l'archetto s'avvicina e s'allontana naturalmente dal ponticello seguendo le divisioni della corda. Vedi Tav. II. N. 10.

Passando d'una posizione all'altra bisogna osservare: 1.° la massima sicurezza dell'intonazione, 2.° la comodità della mano. Per ottenere l'uno e l'altro è meglio prendere le posizioni col primo dito che cogli altri. Dopo il primo dito si preferisce il secondo; in seguito il terzo, e per ultimo il quarto, che è il più incerto.

A misura che si porta la mano nei toni acuti si deve volgere il pollice sotto il manico. L'indice prepara il movimento che il pollice e la mano devono seguire immediatamente.

**Observation.**

Il ne faut pas employer des coups d'archet irréguliers, ni introduire des agréments qui puissent nuire à la mélodie ou à l'harmonie, particulièrement en jouant dans un orchestre. Il faut exécuter les notes telles que le compositeur les a prescrites, afin d'apprendre à bien lire avant de se donner à la broderie; car il y en a qui joueront un certain nombre de Concertos parfaitement bien, mais dès qu'il s'agit d'exécuter quelque chose à livre ouvert (prima vista), ils ne savent pas exprimer trois mesures selon l'intention du compositeur, quand même l'expression y serait indiquée.

**QUATRIÈME PARTIE.**

198.

ECHELLE PARFAITE DU VIOLON.

Elle forme un rang de 28 sons qui composent 4 Octaves conjointes, c'est-à-dire l'Octave grave, l'Octave moyenne, l'Octave aigue, l'Octave très-aigue.

On monte en passant d'une corde à l'autre par les positions composées, comme il est marqué par les chiffres.

Lorsqu'on monte dans les tons très-aigus, il faut infailliblement lever le pouce de dessus le manche et le porter sous le bandeau même de l'instrument en le tenant alors avec le menton plus ferme qu'à l'ordinaire afin qu'en perdant le contrepois de la main on ne risque pas de le laisser tomber. Voyez Tab. II. N. 5.

199.

**Positions relatives.**

La difficulté qu'on rencontre pour bien intoner vient des distances des tons, qui varient insensiblement à chaque position; en transférant la main dans les tons aigus, les doigts se serrent toujours plus ensemble et à l'opposé il faut élarger les doigts peu-à-peu en retirant la main vers les sons graves, et de même l'archet s'approche et s'éloigne naturellement du chevalet en suivant les divisions de la corde. Voyez Tab. II. N. 10.

En passant d'une position à l'autre il faut observer: 1. la plus grande sûreté de l'intonation, 2. la commodité de la main. Pour obtenir l'un et l'autre il vaut mieux prendre les positions avec le premier doigt qu'avec les autres. Après le premier doigt on préfère le second, ensuite le troisième et pour le dernier le quatrième, qui est le plus incertain.

À mesure qu'on porte la main dans les tons aigus on doit tourner le pouce sous la manche. L'index prépare le mouvement que le pouce et la main doit suivre immédiatement.

200.

**Monocorda.**

L'arte di suonare a monocorda consiste nel procurarsi la facilità d'eseguire un canto, un passo, un pezzo intiero sulla medesima corda. I suoni praticabili di ogni corda sulla tastiera del violino sono a un dipresso di due ottave, di cui la seconda è la metà più corta della prima. La maniera più regolare di salire e discendere sulla stessa corda, è quella marcata dalle cifre sia per gradazione che per intervalli di terze: quanto si è detto conviene a tutte quattro le corde.

201.

Si suona tutto il pezzo sul cantino con una perfetta intonazione, uguaglianza di tono, espressione e misura.

202.

Adagio sulla seconda corda, imitando la voce cantante.

203.

Devesi osservare una gran precisione nell'intonazione, e che i suoni sieno forti e chiari.

204.

Bisogna bene strisciare l'archetto sulla corda e esprimere tutti i pezzi con vivacità.

205.

Per procurarsi facilità di salire e discendere colle posizioni composte.

206.

Studio per sovvenirsi della posizione degli accidenti alla chiave dell'ordine di tutti gl'intervalli contenuti nei 12 modi maggiori e nei modi minori relativi, e per esercitarsi ad eseguirli a monocorda.

207.

Con quest'esercizio si acquista una perfetta abilità di eseguire i passi di vivacità.

208.

Maniera irregolare di scorrere sul manico con ogni dito suonando a monocorda.

209.

Per acquistare l'abilità di fare le ottave.

200.

**Monocorde.**

L'art de jouer à monocorde consiste de se procurer la facilité d'exécuter un chant, un passage, un morceau entier sur la même corde. Les sons praticables de chaque corde sur la touche du Violon sont à peu près de deux Octaves, dont la seconde est la moitié plus courte de la première. La manière la plus régulière de monter et descendre sur la même corde, est celle qui est marquée par les chiffres, soit par degré que par Intervalles de Tierces. Ce qu'on vient de dire convient à toutes les quatre cordes.

201.

On joue tout le morceau sur la chanterelle avec une parfaite intonation, égalité de ton, expression et mesure.

202.

Adagio sur la seconde corde, imitant la voix chantante.

203.

On doit observer une grande précision dans l'intonation, et que les sons soient forts et clairs.

204.

Il faut bien couler l'archet sur la corde et exprimer tout le morceau avec vivacité.

205.

Pour se procurer la facilité de monter et descendre par les positions composées.

206.

Étude pour se souvenir de la position des accidens à la clef, de l'ordre de tous les Intervalles contenus dans les 12 Modes majeurs et dans les mineurs relatifs, et pour s'exercer à les jouer à monocorde.

207.

On acquerra l'abilité d'exécuter les passages de vivacité par cet exercice.

208.

Manière irrégulière de démancher avec chaque doigt en jouant à monocorde.

209.

Pour acquérir l'abilité de faire les Octaves.

210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
217, 218, 219, 220, 221.

Questi studi contengono un gran numero di concetti e di passaggi che servono d'esercizio per acquistare una gran leggerezza di mano, forza, agilità, destrezza nelle dita e grand'abilità a maneggiar l'archetto, che facilita l'esecuzione delle composizioni dei gran maestri tanto moderni che antichi.

222.

Scala enarmonica misurata sulla tavola della monocorda che rappresenta l'ordine delle 24 gradazioni contenute nei limiti d'un'ottava.

223.

Scale ascendendo pei modi maggiori e discendendo pei modi minori secondo l'ordine delle gradazioni della scala enarmonica N.° 15. Si eseguisce scorrendo il primo dito sulla seconda corda salendo e discendendo col quarto dito sul cantino.

224.

#### Suoni sinonimi.

Questi suoni possono eseguirsi col mezzo del temperamento, vale a dire facendo servire il primo dito alla nota abbassata dal  $\flat$ , come a quella cambiata dal  $\sharp$ .

225.

#### Temperamento.

Tavola che rappresenta la giusta distanza e la differenza che si trova tra i toni sinonimi meccanicamente accordati sull'organo, pianoforte ed arpa, misurati sulla tastiera del violino. Per servirsi del temperamento bisogna porre le dita sulle corde tra le piccole linee.

Per famigliarizzarsi coi toni sinonimi che hanno il medesimo rapporto, si esamina i due esempi scritti in partitura onde conoscere tutto ciò che rende difficile l'intelligenza.

La giusta intonazione non permette d'adottare il temperamento sul violino che in certi casi. Primo, per diminuire il movimento delle dita. Secondo, per soddisfare la delicatezza dell'orecchio accompagnando gli altri stromenti. Terzo, per facilitare l'agilità; per esempio, incontrando il  $La \flat$  e il  $sol \sharp$  sulla terza corda non bisogna ritirare il quarto dito per porre il terzo, ma si deve tenerlo sopra il quarto modificandolo sino al punto che la natura dell'armonia lo richiede.

210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
217, 218, 219, 220, 221.

Ces études contiennent un grand nombre de traits et de passages, servant d'exercice pour acquérir une grande légèreté de main, de la force, de l'agilité, de la souplesse dans les doigts et une très-grande habileté à manier l'archet, pour se procurer la facilité d'exécuter les compositions des grands maîtres tant les modernes que les anciens.

222.

Gamme enharmonique, mesurée sur la table du monocorde qui représente l'ordre des 24 degrés contenus dans les limites d'une octave.

223.

Gammes en montant par le mode majeur et en descendant par le mode mineur selon l'ordre des degrés de la gamme enharmonique N.° 15. On l'exécute en glissant le premier doigt sur la seconde corde en montant et en descendant avec le quatrième doigt sur la chanterelle.

224.

#### Sons synonymes.

Ces sons peuvent s'exécuter par le moyen du temperament, c'est-à-dire en faisant servir le même doigt à la note abaissée par le  $\flat$ , comme à celle changée par le  $\sharp$ .

225.

#### Tempérament.

Table qui représente la juste distance et la différence qui se trouve entre les tons synonymes mécaniquement accordés sur l'orgue, le pianoforte et la harpe, mesurés sur la touche du violon. Pour se servir du temperament il faut poser les doigts sur les cordes entre les petites lignes.

Pour se familiariser avec les tons synonymes qui ont le même rapport, on examine les deux exemples écrits en partition pour s'éclairer de tout ce qui rend difficile l'intelligence.

La juste intonation ne permet d'adopter le temperament sur le violon que dans certains cas: 1. pour diminuer les mouvemens des doigts, 2. pour contenter la délicatesse de l'oreille en accompagnant les autres instruments, 3. pour aider l'agilité; p. e., en recontraant la  $\flat$  et  $sol \sharp$  sur la troisième corde, il ne faut pas retirer le quatrième doigt pour poser le troisième, mais on doit tenir couché le quatrième en le modifiant jusqu'au point que la nature de l'harmonie le demande.

226.

Esercizio per assuefarsi a prendere i suoni sinonimi che sono scritti con due differenti note che hanno il medesimo rapporto secondo le regole stabilite dal temperamento.

227.

Modelli di figure e colpi d'archetto applicabili agli studi seguenti.

228, 229.

Esercizi meccanici per procurarsi la facilità di eseguire le medesime note con ogni dito trasportando la mano in differenti posizioni.

230.

Scala cromatica salendo e discendendo che percorre le sette posizioni.

231.

Modelli di differenti colpi d'archetto.

232.

Scale in differenti modi misti di  $\flat$  modulati da transizioni arbitrarie.

233.

Scale in differenti modi misti di  $\sharp$  modulati da transizioni arbitrarie.

234, 235.

Per affrancarsi nell'intonazione coll'esercizio dei doppi suoni, cioè nell'unisono, nelle seconde, nelle terze, nelle quarte, nelle quinte, sesta, settima, ottave percorrendo le posizioni composte.

236.

Esercizio meccanico per acquistare l'agilità della mano, ed arrendevolezza nelle dita.

237, 238.

Terzo suono.

Quest'esperienza è la regola per assicurarsi della perfetta intonazione, eseguendo i doppi suoni.

239.

Suoni armonici naturali.

Si divide la corda in due parti uguali; dopo la prima ottava, vale a dire dopo la metà della corda avanzando  
3006-24161 al 64

226.

Exercice pour s'habituer à prendre les sons synonymes qui sont écrits par deux différentes notes et qui ont le même rapport selon les règles établies par le tempérament.

227.

Modèles de figures et coups d'archet applicables aux études suivantes.

228, 229.

Exercices mécaniques pour se procurer la facilité d'exécuter les mêmes notes avec chaque doigt en transportant la main en différentes positions.

230.

Gamme chromatique montant et descendant qui parcourt les sept positions.

231.

Modèles des différents coups d'archet.

232.

Gamme en différents modes mêlés de  $\flat$ , modulés par des transitions arbitraires.

233.

Gamme en différents modes mêlés de  $\sharp$  modulés par des transitions arbitraires.

234, 235.

Pour se perfectionner dans l'intonation par l'exercice de doubles sons, savoir: en unisson, en secondes, en tierces, en quarts, en quintes, en sixtes, en septièmes, en octaves parcourant les positions composées.

236.

Exercice mécanique pour acquérir l'agilité de la main, et souplesse dans les doigts.

237, 238.

Le troisième son.

Cette expérience est la règle pour s'assurer de la parfaite intonation en jouant les doubles sons.

239.

Sons harmoniques naturels.

On divise la corde en deux parties égales; après la première octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en

verso il ponticello, si trovano i medesimi suoni armonici nello stesso ordine e nell'istessa divisione dell'ottava acuta.

Si eseguiscano appoggiando leggierissimamente sulle corde nella parte tenera e morbida del dito tenendolo steso all'opposto di ciò che si fa ordinariamente.

Bisogna ben obbligare l'archetto sulle corde e strisciarlo più che all'ordinario, tirando in questo modo de' suoni armonici, chiari e tondi.

240.

#### Suoni armonici artificiali.

Si eseguiscano ponendo sempre il primo dito come all'ordinario, ed il terzo o quarto dito armonicamente.

#### Osservazioni.

I suoni armonici naturali sono un poco più bassi della giusta intonazione; così convien fare i suoni armonici artificiali ponendo il primo dito più alto dell'ordinario per ottenere la giusta intonazione, p. e., il *sol* # armonico sul cantino si confonde col *sol* ♮ naturale, corda vuota del *sol*, e può servire all'uno ed all'altro caso in via di licenza.

241.

#### Scale miste.

Suoni armonici naturali ed artificiali che si eseguiscano passando dalle posizioni composte.

242.

#### Scala cromatica.

a) Ordine dei suoni armonici, unisono su differenti corde.

b) Suoni armonici analoghi; unisono su differenti corde che formano una seconda scala cromatica.

243, 244, 245, 246, 247.

Cinque pezzi per esercitarsi ad eseguire i suoni armonici od il *flageoletto*, il quale produce un effetto mirabile quando è impiegato a proposito.

248, 249, 250.

#### Imitazione della viola d'amore.

Maniera straordinaria d'accordare e suonare il violino che aumenta il pregio dell'arte per la sua varietà.

Per affrancarsi si può con molta utilità servirsi della seguente opera composta dall'autore del presente metodo:

*L'arte di creare all'improvviso Fantasia e Cadense per Violino.*

avançant vers le chevalet on trouve les mêmes sons harmoniques dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'octave aigue.

On les exécute en appuyant très-légerement les doigts sur les cordes dans la partie tendre et moelleuse du doigt en le tenant étendu à l'opposé de ce qu'on fait ordinairement.

Il faut bien attacher l'archet sur les cordes et le couler plus qu'à l'ordinaire, en tirant de cette manière les sons harmoniques forts, clairs et ronds.

240.

#### Sons harmoniques artificiels.

On les exécute en posant toujours le 1.<sup>er</sup> doigt comme à l'ordinaire et le 3.<sup>em</sup> ou 4.<sup>em</sup> doigt harmoniquement.

#### Observations.

Les sons harmoniques naturels sont tant soit peu plus bas que la juste intonation, ainsi il faut faire les sons harmoniques artificiels en posant le 1.<sup>er</sup> doigt plus haut qu'à l'ordinaire pour obtenir la juste intonation, p. e., le *sol* # harmonique sur la chanterelle se confond avec le *sol* ♮ naturel, corda vuide du bourdoir, et peut servir à l'un et l'autre cas par licence.

241.

#### Gammes mêlées.

Sons harmoniques naturels et artificiels qu'on exécute en passant par les positions composées.

242.

#### Gamme chromatique.

a) Ordre des sons harmoniques unissons sur différentes cordes.

b) Sons harmoniques analogues qui se trouvent sur différentes cordes formant une seconde gamme chromatique.

243, 244, 245, 246, 247.

Cinq pièces pour s'exercer à exécuter les sons harmoniques ou le flageolet, qui est un ornement d'un effet admirable, lorsqu'on s'en sert à propos.

248, 249, 250.

#### Imitation de la viole d'amour.

Manière extraordinaire d'accorder et de jouer du Violon, qui augmente le prix de l'art par sa variété.

Pour s'y perfectionner on peut se servir utilement de l'ouvrage suivant de ma composition:

*L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon.*



# METODO PER VIOLINO

## PARTE PRIMA

### ELEMENTI DI MUSICA

B. CAMPAGNOLI  
Op. 21

Linea \_\_\_\_\_

Spazio \_\_\_\_\_

Linee Gradi Spazj

#### FIGURE CANTABILI ANTICHE

Vale 8 battute

Portato o Sistema

Chiavi Linea divisoria

DO FA SOL

Valore d'un punto dopo una nota

#### FIGURE DELLE NOTE MODERNE

Moltiplicazioni

Del nome e del valore delle pause

1 Battuta: 1/2 batt. 1/4 1/8 1/16 1/32

Pause Pause

Vale 4 batt. Vale 2 batt.

#### DEI SEGNI DEI TEMPI

Tempo ordinario Alla breve Idem Idem Tripola Tripolina Sestupla Dodicupla

Posizione dei Diesis. Doppio Diesis. Posiz<sup>o</sup> dei Bemolli. Doppio Bemolle

La Nota col Diesis o col Bemolle si rimette al suo tono naturale per mezzo del bequadro.....

Staccate Attaccate Legate Sincopate Ritornello Segno

Fermate Mostra

crescendo diminuendo piano cres. forte dim. piano

Accenti > <

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori-MILANO 3006-24461

4 **ABBELLIMENTI DELLA MUSICA**  
*Appoggiature di sopra e di sotto* *Aspirazioni* *Gruppetto*  
*Gruppo* *Mordente*  
*Esecuzione*

**POSIZIONI DELLE 5 CHIAVI PRINCIPALI**  
 1 Soprano 2 Tenore 3 Violino 4 Viola 5 Basso

**ACCORDO DEL VIOLINO**  
 Mi La Re Sol  
 Cantino Seconda Terza Quarta

1ª Corda MI  
 2ª Corda LA  
 3ª Corda RE  
 4ª Corda SOL

portamento  
 Semitono tono tono tono  
 tono mezzotono tono tono  
 tono semitono tono tono  
 tono tono semitono tono

**LEZIONE N° 1.**  
 LO SCOLARE  
 GRAVE  
 IL MAESTRO

Corde vuote tirato strisciato

Nº 2.  
*ADAGIO*  
 Scala Diatonica

Prima posizione

Nº 3.  
*LARGO*

Situazione della mano sinistra

Nº 4.  
 Esercizio

Nº 5.  
 Pizzicato

Diverse posizioni delle dita

Nº 6.  
*ANDANTE*

Uso del 4º dito tirato posato

Nº 7. Posizione delle dita sulle Corde

ALLEGRO MODERATO

Nº 8. Sulla quarta Corda la prima volta forte; la seconda piano

ALLEGRO MODERATO

La prima volta *piano*; la seconda *forte*

Nº 9. *Corda D*

ALLEGRO  
MODERATO

Nº 10. *Corda A*

Nº 11. *Corda E*

Nº 12.

*f* *decres.* *f*

*p* *cres.* *f*

Nº 13.

ANDANTE

*f*

Nº 14.

ANDANTE  
CON MOTO

*f* *spinto* *tirato* *tirato*

Nº 15.

ANDANTINO

*f*

*f* *p*

Nº 16.

ALLEGRETTO

*f* *p*

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

*f* *p* *f* *p*

*spinto*

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

*f* *p* *f* *p*

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

*sf* *p* *cres.* *f*

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

2 1 4 2 0 2 0 4 0 4 0 2 0 3 1 3 0 2 0 3 1 8 1 2 0 3 1 2 0 3 1 4 3

*tirato*

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

*p* *f* *p* *f* *p*

*tirato* *tirato* *tirato* *tirato* *tirato*

3 0 2 0 3 1 3 0 3 1 3 0 3 - - 2 - 3 - - 3 - 2 - 3 - -

*f* *p* *f*

*tirato* *tirato*

Nº 17  
ALLEGRO

Nº 18  
LARGHETTO

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
tirato	spinto						

Nº 19  
MOLTO ADAGIO



**Nº 20** *SOSTENUTO*

*f* *tirato*

**Nº 21** *ALLEGRO*

*f*

*di*

**Nº 22** *ANDANTE*

*p* *cres.* *mf*

*f* *ff*

*f* *mf*

*decr.* *p*

Nº 23.

ANDANTE  
CON MOTO

Nº 24.

GRAVE

Nº 25.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords and arpeggios, with dynamics *p* and *f* alternating. The lower staff contains a continuous bass line with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with chords and arpeggios, dynamics *f* and *p* alternating. The lower staff continues with a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 26.  
ANDANTE  
CON MOTO

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, dynamics *p* and *f* alternating. The lower staff contains a bass line with slurs and accents.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with a melodic line, dynamics *p* and *f* alternating. The lower staff continues with a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 27.  
LENTO

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, dynamics *p* and *f* alternating. The lower staff contains a bass line with slurs and accents. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with a melodic line, dynamics *p* and *f* alternating. The lower staff continues with a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 28.  
ALLEGRETTO

*f*

*f* FINE *f*

*p*

D.C.

Nº 29.  
MAESTOSO

*f* *tirato* *spinto* *legato*

*tirato* *tirato* *tirato*

**Nº 30**  
*ANDANTE*  
*SOSTENUTO*

do mi fa si do sol la do si re do fa re sol mi do  
 do re mi 1/2 fa sol la si 1/2 do

mi la re sol do fa si mi la re sol do fa si do do  
 do 1/2 si la sol fa 1/2 mi re do

**Nº 31**  
 Variazione

do mi sol do si sol re si do sol do si la fa si do si re sol si do fa la do re fa sol fa mi do  
 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

mi fa sol la re mi fa sol do re mi fa si do re mi la si do re sol la si do fa sol la si do do  
 8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Nº 32

ANDANTE  
SOSTENUTO

Nº 33

MODERATO

Nº 34  
Esercizio

Nº 35  
ADAGIO

Genere cromatico in b

Nº 36  
GRAVE

Genere cromatico in #

Scala diatonica del tuono maggiore

Nº 37  
 ANDANTE  
 SOSTENUTO

Scala diatonica del tuono minore

Nº 38

TUONI MAGGIORI

TUONI MINORI

Studio 1  
 Nº 39  
 ALLEGRO MOD<sup>to</sup>



4 MI b DO.

5 LA b FA

6 RE b SI b

7 SOL b MI b

7 *Tuoni Omologhi* FA # RE #

8 SI SOL #

9 MI DO #

10 LA MAGG. FA #

11 RE SI

12 SOL MI

N°40 Preludio

LE 4 DIVISIONI DELL' ARCHETTO

N<sup>o</sup> 41  
LARGHISSIMO

I. Divisione

*p cres. f decres. segue*

II. Divisione

ANDANTE

*f decres. p*

III. Divisione

ADAGIO

*p cres. f*

IV. Divisione

LENTO

*p f p f p segue*

N<sup>o</sup> 42  
LARGHETTO

*f*

N<sup>o</sup> 43  
Preludio

ALLEGRO

*p*

*p*

**Nº 44**  
Studio  
*ANDANTE*  
Seconda variata  
*spinto*

**Nº 45**  
Studio  
*ALLEGRO MODERATO*  
Terza variata  
*spinto*

MAESTOSO

Nº 46

Quarta variata

Studio

staccato

spinto

*f* *f>* *f>* *f>* *f>*

ALLEGRO CON SPIRITO

Nº 47

Quinta variata

Studio

**ALL<sup>o</sup> NON TROPPO**  
Sesta variata

N<sup>o</sup> 48  
Studio

ALLEGRO GIUSTO  
Settima variata

N° 49  
Studio

spinto

ALLEGRO CON FUOCO  
Ottava variata

N° 50  
Studio

q

ALLEGRO AGITATO  
Nona variata

Nº 51  
Studio

Musical score for Nona variata, No. 51. The score consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff features a triplet of eighth notes and is marked with the dynamic *spinto*. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

ALLEGRO BRILLANTE  
Decima variata

Nº 52  
Studio

Musical score for Decima variata, No. 52. The score consists of seven staves of music in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a triplet of eighth notes and is marked with the dynamic *sf*. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff features a triplet of eighth notes. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

TAVOLA DI TUTTI GL' INTERVALLI

N° 53

1.<sup>a</sup> unisono 2.<sup>a</sup> minore maggiore eccedente 3.<sup>a</sup> minore maggiore diminuita  
 4.<sup>a</sup> diminuita falsa giusta superflua Tritono 5.<sup>a</sup> falsa giusta superflua eccedente 6.<sup>a</sup> minore maggiore  
 7.<sup>a</sup> superflua eccedente 7.<sup>a</sup> diminuita minore maggiore 8.<sup>a</sup> ottava 9.<sup>a</sup> minore maggiore eccedente  
 10.<sup>a</sup> minore maggiore 11.<sup>a</sup> diminuita giusta maggiore 12.<sup>a</sup> falsa giusta superflua

N° 54  
 ALLEGRO  
 Preludio

N° 55  
 ALLEGRO

N° 56  
 ALLEGRO

N° 57  
 ADAGIO

Per imparare l' appiombò della misura falsa relazione



Nº 58  
CANTABILE  
*con espress.*

Nº 59  
ANDANTE  
GRAZIOSO

Nº 60

*LARGHISSIMO*  
*AMOROSO*

*tirato*

*f*

*spinto*

*cres. — decres.*

*dolce*

Nº 61

*GRAVE*  
*SOSTENUTO*

*f*

*p*

*cres.*

*f*

*f*

*p*

*mf*

*p* *cres.*

*f* *b.t.*

N° 62  
 LENTO  
*a mezza voce*

*f*

*f*

Minuetto  
 N° 63  
 ANDANTE  
 CON MOTO

*f* *Fine*

FISCHER

*cres.*

*f* *D.C. al Fine*

Nº 64  
ALLEGRETTO

Nº 65  
ALLEGRO

Nº 66  
ANDANTE

mf *cres.* *f*

Nº 67  
ANDANTINO

*espress.*

*p* *cres.* *f*

1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

*p*

Nº 68

ALLEGRO  
MAESTOSO

The first system of the musical score consists of two staves. The right hand part begins with a series of eighth notes, some with accents (>) and slurs. The left hand part features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The second system continues the piece. The right hand has a four-measure rest marked with a '4' above it, while the left hand continues with eighth notes. A forte dynamic marking (*f*) is present. The system concludes with a double bar line.

The third system shows the right hand playing a melodic line with slurs and accents, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A piano dynamic marking (*p*) is indicated.

The fourth system continues the musical development. The right hand has a melodic line with various ornaments and slurs, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

The fifth system features a four-measure rest in the right hand, marked with a '4' above it. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

The sixth system includes a four-measure rest in the right hand, marked with a '4' above it. A forte dynamic marking (*f*) is present. The right hand resumes with a melodic line.

The seventh system begins with a *spinto p* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

*cres.* *f*

N° 69  
**ALLEGRO  
 RISOLUTO**

*tirato*

*sciolte spinto* *tirato*

*tirato*

*p* *f*

N° 70  
**ANDANTINO**

*con grazia*  
*a mezza voce* *spinto*

Nº 71  
ALLEGRO  
AGITATO

ALLEGRO MODERATO

Nº 72  
Studio



No 73  
Studio



PARTE SECONDA

N<sup>o</sup> 74  
 ANDANTE

*Recitativo*  
*cres.*  
*f*  
*cantabile*

N<sup>o</sup> 75  
 ALLEGRETTO

*f*  
*p*

*cres.*  
*f*  
*sf*  
*Fine*  
*p*  
*cres.*  
*f*  
*p*

TRIO

*cres.*  
*f*  
*mf*  
*f*  
 D.C.

CORELLI

Nº 76

TEMPO GIUSTO

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The piece is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff of sixteenth-note patterns and a bass staff of quarter notes. The second system continues the treble staff's melodic line with ornaments and the bass staff's accompaniment. The third system features a more complex treble staff with many ornaments and a bass staff with simple accompaniment. The fourth system has a treble staff with a key signature change to one sharp (F#) and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system shows a treble staff with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a bass staff with a simple accompaniment. The sixth system has a treble staff with a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#) and a bass staff with a simple accompaniment. The seventh system concludes the piece with a treble staff of sixteenth-note patterns and a bass staff of quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Nº 77  
ANDANTE

Nº 78  
ALLEGRETTO

*L'istesso movimento*

*L'istesso tempo*

N<sup>o</sup> 79  
ANDANTE

*p* *cres.* *f* *ALLEGRO* *p* *cres.*

*f* *p* *cres.* *f*

N<sup>o</sup> 80  
ADAGIO  
NON TROPPO

*p* *cres.* *f*

*p* *cres.* *f*

*p* *cres.* *f*

N<sup>o</sup> 81  
ALL<sup>o</sup> CON FUOCO

*f* *cres.* *f*

*p* *cres.* *f*

Nº 82  
AND.<sup>te</sup> MESTO

Nº 83  
SOSTENUTO

Nº 84  
AND.<sup>no</sup> GRAZIOSO

Nº 85  
AND<sup>te</sup> CON MOTO

*f* *p*  
*cres.* *f* *f*

Nº 86  
ALL<sup>o</sup> MODERATO

*con forza*

Nº 87  
Studio  
ALL<sup>o</sup> SPIRITOSO

*f* *p*



This section contains ten staves of musical notation. The first nine staves are in treble clef, and the tenth is in bass clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). There are also some slurs and accents throughout the piece.

No 88  
GRAVE

This section shows the piano accompaniment for 'No 88 GRAVE'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'GRAVE'. The music features a slow, steady accompaniment with some grace notes and dynamic markings like *v* (accrescendo) and *sf* (sforzando).

Nº 89

LARGHETTO  
CANTABILE

First system of musical notation for No. 89. It consists of two staves. The upper staff has dynamics *f*, *p*, and *mf*. The lower staff has a dynamic of *f*.

Second system of musical notation for No. 89. It consists of two staves. The upper staff has a dynamic of *f*. The lower staff has a dynamic of *f*.

Third system of musical notation for No. 89. It consists of two staves. The upper staff has dynamics *mf*, *cres.*, and *con grazia*. The lower staff has a dynamic of *f*.

Fourth system of musical notation for No. 89. It consists of two staves. The upper staff has dynamics *cres.*, *f*, and *p*. The lower staff has a dynamic of *f*. The system ends with the word *Segue*.

Nº 90

GRAVE

First system of musical notation for No. 90. It consists of two staves. The upper staff has dynamics *pp*, *mf*, and *f*. The lower staff has dynamics *pp*, *mf*, and *f*.

Second system of musical notation for No. 90. It consists of two staves. The upper staff has dynamics *p*, *f*, and *p*. The lower staff has dynamics *p*, *f*, and *p*.

Nº 91  
ALLEGRO

Musical notation for the first system of piece No. 91. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *p cres.* (piano crescendo). There are also accents and slurs.

Musical notation for the second system of piece No. 91. It consists of two staves. Dynamics include *p cres.* (piano crescendo) and *f* (forte). A section is marked **TRIO**. A double bar line is followed by the word **FINE**. There are also accents and slurs.

Musical notation for the third system of piece No. 91. It consists of two staves. Dynamics include *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *f* (forte). The system ends with the marking **D.C.** (Da Capo). There are also accents and slurs.

Nº 92  
MODERATO

Musical notation for the first system of piece No. 92. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The melody in the first staff is characterized by long slurs and a moderate tempo.

Musical notation for the second system of piece No. 92. It consists of two staves. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are also accents and slurs.

Musical notation for the third system of piece No. 92. It consists of two staves. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are also accents and slurs.

Musical notation for the fourth system of piece No. 92. It consists of two staves. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are also accents and slurs.

Nº 93

ALLº AGITATO

*f* *tirato*

*f* *dolce*

*f*

*mf* *f*

*mf*

*dolce*

*cres.* *f*

MAGGIORE FERMATA

Musical notation for Maggiore FERMATA, featuring two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Nº 94  
ALLEGRETTO

Scherzando

*p* *staccato* *f*

Musical notation for Scherzando, starting with piano (*p*) and staccato markings, transitioning to forte (*f*).

1ª 2ª

Musical notation showing first and second endings for the Scherzando piece.

MINORE

FINE *dolce*

Musical notation for the Minore section, ending with a "FINE dolce" marking.

*f* *p*

Musical notation showing a dynamic shift from forte (*f*) to piano (*p*).

*cras.* *f* D.C.

Musical notation for the final section, including "cras.", "f", and "D.C." markings.

Nº 95  
ANDANTE

*sempre legato*  
*sottovoce*

Nº 96  
ALLEGRETTO

*f marcato*

**TIROLESE**  
 N° 97  
 PRESTO  
*spinto*

N° 98  
 ALLEGRO  
*con forza*

**HAYDN**  
 N° 99  
 POCO ADAGIO

Nº 100

ALLA BREVE

Nº 101

AND.<sup>te</sup> GRAZIOSO

BOLERO

Trio. 1.<sup>o</sup>

CON PIÙ MOTO



ALLEGRETTO

Trio 2°

*smansioso* *f* *secco* *scherzando*

*ANDte*  
D.C. al  
FINE

Nº 102  
Studio

*f*

Nº 103  
ADAGIO

*f*

*p* *dolce*

*f*

**VIVACE**  
N° 404  
Fanfara

N° 405  
**FLEBILE**

**LARGHETTO**  
N° 406  
Siciliana

*con anima*  
*pizz.*

Nº 407

LÉNTO

Nº 408

ANDANTE

Nº 109  
*ALLEGRETTO*

Nº 110  
*ANDANTINO*

Var. 1ª

*pizz.*  
*espress.*

Var. 2<sup>a</sup>

*f*  
*mf*

Var. 3<sup>a</sup>

*con spirito*

*con grazia*

Accordi preparati

N.º 411

ALL.º RISOLUTO

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is titled "Accordi preparati" and is numbered "N.º 411". The tempo/mood is marked "ALL.º RISOLUTO". The dynamics are indicated by *p* (piano) and *f* (forte). The key signature starts in C major, moves to G major, then D major, and finally B-flat major. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

Nº 412

AND<sup>no</sup> MAESTOSO

Musical score for No. 412, Andantino Maestoso. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The third system alternates between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics.

Nº 413

TEMPO DI MARCIA

Musical score for No. 413, Tempo di Marcia. The score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked *lisciate* and *marcato* with a forte (*f*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The third system begins with a piano (*p*) dynamic, includes a *cres.* (crescendo) marking, and ends with a forte (*f*) dynamic and the word *FINE*.

TRIO 1°

M.D.C.

TRIO 2°

legato p

M.D.C.

N° 114

Polonese

p dolce

FINE



*p dolce*

*f* D.C.

TRIO 1º Cromatico per #

P.D.C.

TRIO 2º Cromatico per b

Musical score for Trio 2º Cromatico per b, consisting of five systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a chromatic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system includes dynamic markings: *p*, *cres.*, and *f*. The third system features a treble staff with a chromatic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system features a treble staff with a chromatic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system features a treble staff with a chromatic line and a bass staff with a simple accompaniment, ending with the marking *P.D.C.*

Nº 115

AND<sup>te</sup> CANTABILE

Musical score for Nº 115, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a chromatic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system includes the marking *cres.*

*f* *p* FINE

*cres.* *mf* *f* D.C. al FINE

Nº 416  
ALLº BRILLANTE

*f* *fp*

*fp* *fp* *fp* *fp*

Nº 417  
ALLEGRO  
SMANIOSO

cordi battuti

*f* *lasciato* *lasciato* *lasciato*

*p* *f* *p*

*f* *p*

Nº 418  
LARGHETTO  
MESTO

3 4 2

4 2

4 2

3 4 *decres.*

Nº 119  
 ANDANTE

*tirato*  
*p*

FINE

*ad lib.* D.C.  
 al FINE

VAR. 1ª

FINE

VAR. 2ª

D.C.  
 al FINE

*mf*

FINE

D.C.  
 al FINE

MODERATO

Nº 420

Polonese

Musical score for Polonese (Nº 420). The score is in 3/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system starts with a *mf* dynamic and includes a *cres.* marking. The second system features a *dolce* marking and another *cres.* marking. The third system is marked **TRIO** and includes a **FINE** marking. The fourth system has a *mf* dynamic and a *tirato* marking. The fifth system begins with a *p* dynamic and a *cres.* marking, and ends with the instruction **Pol<sup>te</sup> D. C. al FINE**.

Nº 421

Studio

Musical score for Studio (Nº 421). The score is in 3/4 time and consists of four systems of a single staff. It features complex rhythmic patterns with numerous triplets and sixteenth notes. The notation includes various fingering numbers (1-4) and accents throughout the piece.

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic support with chords and moving lines.

Nº 122  
ANDANTE  
CON MOTO

Piano accompaniment for 'Nº 122'. It consists of two staves (treble and bass clef). The piece is marked 'ANDANTE CON MOTO' and begins with a forte (*f*) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more complex chordal textures in the treble. Dynamic markings include *f*, *p*, and *cres.* (crescendo). There are also performance instructions like accents and slurs. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic.

Nº 125  
Allemanda

Nº 124  
Arpeggiato e mov:<sup>to</sup>  
ad libitum



6. *spinto* *segue* *segue*

8. *tirato*

9.

10.

11.

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains ten staves of music, numbered 6 through 11. The notation is in treble clef with a common time signature (C). Measure 6 begins with a melodic line in the upper register, marked 'spinto'. Measure 7 continues this line, with 'segue' written below. Measure 8 features a change in texture, marked 'tirato', and includes a double bar line. Measures 9 and 10 continue the melodic and harmonic development. Measure 11 concludes the section with a final melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Posizione composta

12. *segue*

13. 4 2 0 2 0 0

14. 15. 3 1 0 1 4 2 0 2

16.

N.º 125  
ADAGIO

Meccanismo del trillo

*cres.*

*p* *f*

*segue*

Modo o Tuono maggiore  
*cadenza*

Modo o Tuono minore

tr male bene

Detailed description: This block contains a musical score for a cadenza. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a whole note G4, followed by a series of sixteenth notes and eighth notes, ending with a trill (tr) on G4. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of chords and single notes. The word "male" is written below the first measure, and "bene" is written below the second measure. There are also some performance markings like "7" and "1" below the piano staff.

N° 126  
Studio

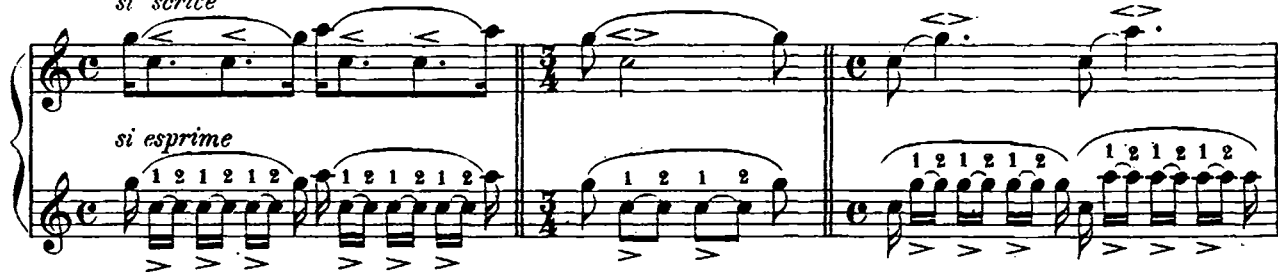
Adagio

Detailed description: This block contains a musical score for a studio exercise, numbered 126. It is in treble clef and common time (C). The tempo is marked "Adagio". The score consists of ten staves of music, primarily featuring chords and chordal textures. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The seventh staff has a dynamic marking of *f*. The eighth staff has a dynamic marking of *f*. The ninth staff has a dynamic marking of *f*. The tenth staff has a dynamic marking of *p*. There are also some performance markings like "8" and "8" below the first and second staves, and "3 4 2" and "1 2" below the seventh staff. At the bottom of the page, there is a copyright notice "q 3006-24462 q" and a page number "35".

Nº 427  *lentamente* *Aumentando gradatamente in celerità* *virace*

Ondeggiamento  
*si scrive*

*si esprime*




Nº 428  
*ALLº MAESTOSO*





First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill (tr) and dynamic markings *cres.*, *f*, and *p*. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand has a dense, rhythmic texture with dynamic marking *f*. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand includes a trill (tr) and dynamic marking *f*. The left hand features a rhythmic accompaniment with accents.

Fourth system of musical notation. The right hand has a complex melodic line with dynamic markings *f* and *ff*. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand includes dynamic markings *p*, *cres.*, *f*, and *sp*. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand includes dynamic markings *fp* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a '4' marking.

Nº 129

ALL.<sup>o</sup> ASSAI

*p* *segue* *simili* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *cres.*

*f* *p*

*p*

*p*

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and slurs.

Second system of musical notation, including dynamic markings *mf*, *cres.*, and *f*.

Third system of musical notation, including dynamic markings *p* and *cres.*.

Nº 450  
ANDANTE

Fourth system of musical notation, labeled "Nº 450 ANDANTE", ending with "FINE".

VAR. 1ª

Fifth system of musical notation, labeled "VAR. 1ª", including "2 volte D.C."

Sixth system of musical notation, ending with "FINE".

Seventh system of musical notation, including "2 volte D.C."

74. VAR. 2<sup>a</sup>

Musical score for Variation 2, marked *dolce* and **MINORE**. It features a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The piece concludes with a **FINE** marking and a repeat sign labeled "2 volte D.C.".

VAR. 3<sup>a</sup>

Musical score for Variation 3, marked **MAGGIORE**. It features a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The piece concludes with a **FINE** marking.

Continuation of Variation 3, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The piece concludes with a **FINE** marking and a repeat sign labeled "2 volte D.C.".

VAR. 4<sup>a</sup>

Musical score for Variation 4, marked *f*. It features a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The piece concludes with a **FINE** marking and a repeat sign labeled "2 volte D.C.".

Nº 131

**PRESTO**

Musical score for No. 131, marked *f* and **PRESTO**. It features a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The piece begins with a **F** dynamic marking.

Continuation of No. 131, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. It includes dynamic markings *cres.* and *f*.

Continuation of No. 131, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. It includes dynamic markings *p*, *cres.*, and *f*.



The musical score is arranged in seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Trills are marked with 'tr'. The score concludes with a tempo marking 'q' and a dynamic 'f'.

ALLEGRETTO

MINORE

Nº 132  
Studio

Nº 133

ALL.º ARIOSO

*f* *strisciato*

*f* *f*

*p* *cres.*

*spinto*

*f* *tr*

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand starts with a whole rest, then a half note with a trill (tr) and a fermata. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand features a melodic line with a *dolce* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a melodic line with a *cres.* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a *f* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with a *p* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

First system of a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many trills and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the upper staff.

Nº 134 *MAESTOSO*  
Studio

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *MAESTOSO* and the word *Studio*. The notation continues with a series of trills and slurs across the upper staff, with a dynamic marking of *f* at the end of the system.

Third system of the musical score, continuing the intricate melodic and harmonic patterns with numerous trills and slurs.

Fourth system of the musical score, featuring a mix of melodic lines and trills, with a dynamic marking of *f* at the end.

Fifth system of the musical score, showing a continuation of the complex rhythmic and melodic textures.

Sixth system of the musical score, with dynamic markings of *f* appearing in several measures.

Seventh system of the musical score, maintaining the high level of technical difficulty with many trills.

Eighth system of the musical score, featuring dense melodic passages and trills.

Ninth system of the musical score, with dynamic markings of *f* and various trill ornaments.

Tenth system of the musical score, concluding the piece with a final melodic flourish and trills.

Nº 435

ALLEGRETTO

*f* *mf* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*cre - - - scen - - - do* *f*

*p* *f*

*p* *f* *cres.* *p* *cres.*

*mf* *p*



Nº 137  
Studio

*MAESTOSO*



Nº 458  
Studio

MODERATO

Nº 159  
Studio

Allemanda

FINE

*f* *1<sup>o</sup> f* *f*

*p*

*p* *f*

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

D.C. al FINE

Nº 140  
Fantasia

ALL<sup>o</sup> MODERATO

*f* *ff* arpeg.

*f decres.* *p* *cres.*

LENTO SOSTENUTO

TEMPO

85

*f*

*p*

*f* *p<sub>2</sub>* *f* *p<sub>1</sub>* *f*

*cres.* *f*

*arpeg.*

FINE DELLA 2<sup>a</sup> PARTE



PARTE TERZA

2<sup>a</sup> Posizione *Do, o Césolfaut*

N<sup>o</sup> 141  
LARGO

N<sup>o</sup> 142  
LARGO  
*a mezza voce*

2<sup>a</sup> Posizione  
sciolte

N<sup>o</sup> 443  
ALLEGRO  
MAESTOSO

*f*

PRESTO  
*f*

*f* tr.

*p* pizz.

N<sup>o</sup> 444  
ANDANTINO  
*a mezza voce*

FINE 2 volte D.C.

VAR. 1<sup>a</sup>

FINE

2 volte D.C.

VAR. 2<sup>a</sup> FINE

*espress.* 2 volte D.C.

VAR. 3<sup>a</sup> FINE

MINORE 2 volte D.C.

N<sup>o</sup> 145 FINE

Scherzo *f*

FINE

TRIO

*ff* *tirato*

*spinto*

90 2ª Posizione

Nº 146

ADAGIO

spinto

f

f

cres.

tr

f

Posizione composta

ANDANTE

Nº 147

Studio

f

tr

tr

4 1 1 0 2 1 1 1 1 0

2 3 2 1 4 3 2 3 2 1



ALLEGRO MODERATO

*f*

*p* *f*

*tr* *mf*

*f*

Posizione composta

*tr* *arpeg.*

VIVACE

Nº 148

Studio

Musical score for guitar, numbered 148, titled "VIVACE". The score consists of ten staves of music in 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece includes various technical markings such as triplets, slurs, and accents. The tempo changes to "ANDANTE" in the final section. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. A final staff contains a sequence of fret numbers for a specific technique.

3<sup>a</sup> Posizione

A single-line musical notation for a 3rd position scale exercise. It consists of two lines of music: an ascending line and a descending line. The notes are marked with fingerings (1-4) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

N<sup>o</sup> 149  
ADAGIO

Musical score for No. 149, Adagio. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piece concludes with a trill in the right hand.

N<sup>o</sup> 150  
LARGHETTO

Musical score for No. 150, Larghetto. The piece is in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. It includes a trill, a key change to minor (MINORE), and a section marked 'FINE' and 'espress.'.

Continuation of the musical score for No. 150. It features a piano accompaniment with a 'dolce' marking and a 'cres.' (crescendo) marking. The piece ends with a trill and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

3<sup>a</sup> Posizione

A single-line musical notation for a 3rd position scale exercise. It consists of two lines of music: an ascending line and a descending line. The notes are marked with fingerings (1-4) and slurs. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Nº 151  
ALLEGRO

Nº 152  
Valzer

TRIO

Trasposizione

Una seconda, chiave di Contralto

Una terza, Basso

Una quarta, Mezzo soprano

Musical notation for the first row of transpositions, including a double bar line.

Una quinta, Baritono

Una sesta, Soprano

Una settima, Tenore

Musical notation for the second row of transpositions.

CORELLI Posizione composta  
 Tempo ad libitum

N° 153  
 Studio

Main musical score for Corelli's No. 153, Studio, consisting of ten staves of treble clef notation.



CORELLI

*Tempo a piacere*

Nº 455  
Studio

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The piece is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The melody starts on the G4 note and moves through various intervals, including eighth-note runs and occasional sixteenth-note passages. The score concludes with a final cadence on the G4 note.

MODERATO Posizione composta

4<sup>a</sup> Corda

Nº 156  
Studio

The musical score is written for guitar in G major and 7/8 time. It begins with a **MODERATO** section, marked *f* and *tr*. The first staff contains a melodic line with trills and slurs. The second staff shows a bass line with chords and a *dolce* marking. The third staff continues the bass line with slurs and trills. The **ALLEGRO** section begins with a fast, rhythmic melody in the first staff, marked *f*. The second staff continues this melody with slurs and trills. The third staff shows a bass line with chords and a *p* marking. The fourth staff continues the bass line with slurs and trills. The fifth staff shows a melodic line with slurs and trills. The sixth staff continues the melodic line with slurs and trills. The seventh staff shows a bass line with chords and a *f* marking. The eighth staff continues the bass line with slurs and trills. The ninth staff shows a melodic line with slurs and trills. The tenth staff continues the melodic line with slurs and trills. The eleventh staff shows a bass line with chords and a *f* marking. The twelfth staff continues the bass line with slurs and trills. The thirteenth staff shows a melodic line with slurs and trills. The fourteenth staff continues the melodic line with slurs and trills. The fifteenth staff shows a bass line with chords and a *f* marking. The sixteenth staff continues the bass line with slurs and trills. The seventeenth staff shows a melodic line with slurs and trills. The eighteenth staff continues the melodic line with slurs and trills. The nineteenth staff shows a bass line with chords and a *f* marking. The twentieth staff continues the bass line with slurs and trills. The score concludes with a final melodic phrase in the twentieth staff.



Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with a 'cres.' marking.

*Più moto*

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with fingering numbers.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with dynamic markings *f*, *più f*.

4<sup>a</sup> Posizione

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a melodic line with fingering numbers.

Nº 157  
ANDANTE

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with dynamic markings.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with fingering numbers.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with fingering numbers.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with fingering numbers.

N° 158

Mazurka

First system of musical notation for Mazurka N° 158, consisting of a treble staff and a bass staff. The music begins with a forte (*f*) dynamic marking and includes various rhythmic patterns and accents.

Second system of musical notation for Mazurka N° 158, continuing the piece with a forte (*f*) dynamic marking.

Third system of musical notation for Mazurka N° 158, including first and second endings (1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup>) and a 'FINE' marking.

Fourth system of musical notation for Mazurka N° 158, marked 'TRIO' and 'f', featuring a triplet in the treble staff.

Fifth system of musical notation for Mazurka N° 158, including a forte (*f*) dynamic marking and a 'D.C.' (Da Capo) marking.

N° 159  
ANDANTE  
SOSTENUTO

4<sup>a</sup> Posizione

First system of musical notation for Andante Sostenuto N° 159, marked 'f', featuring a 4<sup>a</sup> position for the left hand.

Second system of musical notation for Andante Sostenuto N° 159, including a forte (*f*) dynamic marking and a 'D.C.' (Da Capo) marking.

ALLEGRO ASSAI

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'ALLEGRO ASSAI'. The music is characterized by a dense, fast-moving melody in the right hand, often featuring slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. There are several measures with a '4' above them, possibly indicating a four-measure rest or a specific rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

N<sup>o</sup> 160

Minuetto



*mezza voce*  
 N° 164  
 ANDANTE

*dolce*

VARIAZIONE

5<sup>a</sup> Posizione

N° 165  
 Polonese

TRIO.

FINE

P.D.C.

Posizione composta  
**MODERATO** 4<sup>a</sup> Corda.  
 N° 166 Studio

3<sup>a</sup> Corda

*Sol o Gesoltrout*  
 6ª Posizione

Nº 467  
 MAESTOSO

Nº 468  
 Scherzo



Nº 169  
ANDANTE  
SOSTENUTO

6ª Posizione

VARIAZIONE

ALLEGRO Posizione composta

Nº 170  
Studio

Nº 171  
Studio

VIVACE

7.<sup>a</sup> Posizione

Nº 172  
MAESTOSO

Nº 173  
Preludio

Nº 174  
ANDANTINO

Musical notation for the first system of No. 174, featuring treble and bass staves with a 'FINE' marking and '2 volte D.C.' instruction.

VARIAZIONE

Musical notation for the variation section of No. 174, including treble and bass staves with various ornaments and a 'FINE' marking.

7ª Posizione

Nº 175  
Minuetto

Musical notation for the first system of No. 175, featuring treble and bass staves with a 'D.C.' marking.

Musical notation for the second system of No. 175, featuring treble and bass staves.

Musical notation for the third system of No. 175, including a 'TRIO' section, 'FINE' marking, and 'D.C.' instruction.

Musical notation for the fourth system of No. 175, featuring a 'cres.' marking and 'f' dynamics.

Musical notation for the fifth system of No. 175, featuring a 'D.C.' marking.



*MODERATO*

Nº 178  
Studio

*ANDANTE*

Nº 179  
Studio

Posizione composta  
ALLEGRO MODERATO

Nº 180  
Studio

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ALLEGRO MODERATO'. The score is highly technical, featuring numerous ornaments (trills and mordents) and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The key signature changes to one flat (Bb) in the fourth staff. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and intricate melodic lines. The final staff includes trill ornaments and concludes with a fermata.

Nº 181 Posizione composta  
Studio *ANDANTE*

Nº 182 *ALLEGRO*  
Studio

*PRESTO*

N° 183  
Studio

*ALLEGRO RISOLUTO*

N° 184  
Studio



Musical score for the first piece, consisting of five staves of music in a minor key with a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings.

Posizione composta

ANDANTE

Nº 185  
Studio

Musical score for 'Posizione composta ANDANTE', consisting of seven staves of music in a major key with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings.

ALLEGRO BRILLANTE

N° 186  
Studio

Posizione composta  
ADAGIO

N° 187  
Studio

*ALL<sup>o</sup> NON TROPPO*

N<sup>o</sup> 188  
Studio

*PIÙ MOTO*

Esempi che servono di regola per la diminuzione e gli ornamenti nell'Adagio

N° 189  
ADAGIO

1. *condotta* 2.

3. 4. 5. Cadenza *tr* *f*

N° 190

6. Ornamenti 7.

Movimenti del Basso

8.

9. 10.

11.

12. 13.

14. *cres.*

15. 16.

17.

18. 19.

20. *f*

21.

N° 191  
ADAGIO

20. Canto semplice Cromatico Enarmonico 21.

22. Semplice Diminuito

23. Semplice 24. Prolungato 25. Tempo rubato

26. strisciate

Varietà del colpo d'Archetto

N° 192  
Studio

1.

2.

This musical score consists of 32 numbered measures, arranged in 11 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The final measure (32) includes a triplet of eighth notes. The bottom two staves show a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some marked with fingerings (1, 4, #4, #4, 2, #, 6, 6, 1).

ALL<sup>o</sup> MODERATO Circolo di modulazione  
Do Magg.

N<sup>o</sup> 193  
Studio

Nota acutabile

La Min.

Sol Magg.

Mi Min.

Re Magg.

Si Min.

La Magg.

Fa Min.

Mi Magg.

Do # Min.

Si Magg.

Sol # Min.

Fa # Magg.

Sol b Magg.



*Re # Min.*

*Mi b Min.*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains a melodic line with many slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

*Re b Magg.*

The second system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Si b Min.*

The third system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*La b Magg.*

The fourth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Fa Min.*

The fifth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Mi b Magg.*

The sixth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Do Min.*

The seventh system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Si b Mugg.*

The eighth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Sol Min.*

The ninth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Fa Magg.*

The tenth system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*Re Min.*

The eleventh system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment.

*lirato* *spinto* *f*

The final system of music consists of one staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a melodic line with slurs and accents, and a harmonic accompaniment. The system includes dynamic markings: *lirato*, *spinto*, and *f*.

Trillo del 4° dito

ANDANTE MOLTO

4ª Corda.....

Nº 194  
Studio

Nº 195  
Studio

A Pizzicato

MÓZART Pizzicato a Mandolino

Handwritten musical score for Mozart's 'Pizzicato a Mandolino'. The score is written on five staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The first measure is marked with a 'C' for C-clef. The music consists of a continuous, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a mandolin pizzicato. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Varietà del colpo d' Archetto

Nº 196 Studio

Handwritten musical score for 'Varietà del colpo d' Archetto' (No. 196 Studio). The score is written on six staves in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The music is a study for bowing techniques, featuring a variety of rhythmic patterns and articulations. Each measure is numbered from 1 to 40. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Varietà del colpo d' Archetto

MODERATO

N° 197  
Studio

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50

PARTE QUARTA

Scala perfetta del Violino

8<sup>a</sup> grave 8<sup>a</sup> medìa 8<sup>a</sup> acuta 8<sup>a</sup> acutiss.

N<sup>o</sup> 198 Studio

Tempo a piacere

N<sup>o</sup> 199 Studio

1<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>

2<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>

3<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>

4<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>

5<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
relativa alla 1<sup>a</sup>

6<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
relativa alla 2<sup>a</sup>

7<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
relativa alla 3<sup>a</sup>

8<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
come la 1<sup>a</sup>

9<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
come la 2<sup>a</sup>

10<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
come la 3<sup>a</sup>

11<sup>a</sup> Posiz<sup>o</sup>  
come la 4<sup>a</sup>

*spinto*

Medesimo movimento

Scala con corda sola

N° 200

Studio 1ª Corda

Mi.  
 Ripetizione col 1º dito  
 La 2ª Corda  
 Re 3ª Corda  
 Sol 4ª Corda

Con corda sola

**ALLEGRO MODERATO**

Sulla 1ª Corda

N° 201  
Studio

tr.  
 p  
 cres.  
 f

First system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various fingerings (1-5), trills (tr), and slurs. The key signature has one sharp (F#).

*f* > **Con corda sola**  
**ADAGIO**  
 Sulla 2<sup>a</sup> Corda

N° 202  
 Studio

Second system of musical notation, starting with performance instructions and a title. It consists of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Third system of musical notation, consisting of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Fifth system of musical notation, consisting of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Sixth system of musical notation, consisting of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Seventh system of musical notation, consisting of one staff of guitar music with fingerings and slurs.

Con corda sola  
MAZURKA  
Sulla 3<sup>a</sup> Corda

Nº 203  
Studio

VAR. 1<sup>a</sup>

VAR. 2<sup>a</sup>

Con corda sola  
Sulla 4<sup>a</sup> Corda

Nº 204  
Studio



Six staves of musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music consists of intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Slurs and accents are used throughout the piece.

2ª e 3ª Corda.....

Nº 205  
Studio

Six staves of musical notation for guitar, titled "Nº 205 Studio". The notation is in treble clef, one sharp key signature, and 6/8 time. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Slurs and accents are used throughout the piece. The music is highly technical and requires precise execution.



ALLEGRO ASSAI

Nº 207  
Studio

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'ALLEGRO ASSAI'. The music is highly technical, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often grouped into triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. The score includes various musical ornaments such as grace notes and accents. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

ADAGIO

Nº 208  
Studio

3ª Corda ..... 2ª Corda.

*p cres.*

2ª

2ª Corda

4ª Corda ..... ALLEGRO

3ª Corda

4ª Corda

3ª

2ª

3ª Corda

1ª Corda.

Nº 209  
Studio

VIVACE

2

*scherzando*

Musical score for guitar, measures 1-18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are fingerings indicated by numbers 1-4 above notes. A first ending bracket is present over measures 1-4, and a second ending bracket is over measures 15-18. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 240 *ANDANTINO con espressione*  
Studio

Musical score for guitar, measures 19-30. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cres.*) marking. The piece is characterized by a dense, flowing texture of sixteenth and thirty-second notes, with frequent slurs and accents. Fingerings (1-4) and breath marks (>) are used throughout. The score ends with a fermata over the final note.

♩  
*Più mosso*

*animato*  
*f*

*tr*  
*cres.*

*f* *decres.* *p*

This section consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Più mosso*. The first staff includes the instruction *animato* and a forte dynamic *f*. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of trills (*tr*). The second staff features a *f* dynamic and the word *animato*. The third and fourth staves continue with complex rhythmic figures and trills. The fifth staff has a *f* dynamic and a *decres.* marking. The sixth staff includes a *tr* marking and a *cres.* marking. The seventh staff has a *f* dynamic and a *decres.* marking. The eighth staff has a *p* dynamic. The ninth and tenth staves conclude the section with trills and complex rhythmic patterns.

N° 241  
Studio

*risoluto* *f*

*tr* *dolce* *f* *tr*

*accelerando*

This section begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is marked *risoluto* and *f*. The first staff includes a *tr* marking. The second staff has a *dolce* marking and a *f* dynamic. The third staff features a *tr* marking. The fourth staff is marked *accelerando*. The section concludes with a *tr* marking and a *f* dynamic.



ALLEGRO CON FUOCO

Nº 243  
Studio

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'ALLEGRO CON FUOCO'. The score is filled with intricate guitar techniques, including triplets, sixteenth-note runs, and various fingerings (1-4) indicated above the notes. Dynamic markings such as 'V' (pizzicato) and 'spinto' are used throughout. The piece concludes with a final chord in the key of D major.



Two staves of music. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1-4). The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar melodic motifs.

TEMPO GIUSTO

Nº 214

Two staves of music in common time. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *pù f*. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cres.* marking. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff features a forte (*f*) dynamic and includes trills (*tr*). The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff includes a *spinto* dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment.

Two staves of music. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment.

LENTO

3<sup>a</sup> Corda

N° 215

ALLEGRO SPIRITOSO

N° 216  
Studio



1.2

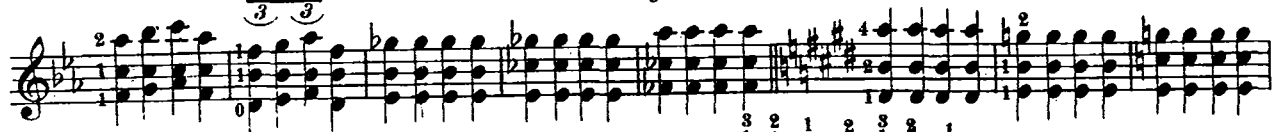
*ALLEGRO ASSAI*

Nº 217

Studio

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is highly rhythmic, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The score includes several trills and slurs. The notation is dense and technical, typical of a studio recording of a classical piece.

Nº 218 *ALLEGRO*  
 Studio  *segue*




*Più moto* 

2ª Corda 



*spinto* 









This section of the musical score consists of seven staves. The first three staves feature complex melodic lines with numerous trills (tr.) and ornaments (tr. bis). The fourth staff continues with similar melodic patterns, while the fifth and sixth staves show more rhythmic and harmonic accompaniment. The seventh staff concludes this section with a final melodic phrase.

**Nº 221**  
**ALLEGRETTO**

This section, titled 'Nº 221 ALLEGRETTO', consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex fingerings (1-4, 2-4, 3-4) are indicated throughout. The score includes various articulations such as accents and slurs, and concludes with a final cadence.

Gradazioni della Scala Enarmonica sulla Tavola del Monocordo

Nº 222

Prima Omologhi

2<sup>a</sup> minore  
1<sup>a</sup> superflua  
3<sup>a</sup> diminuita  
2<sup>a</sup> maggiore  
3<sup>a</sup> minore  
2<sup>a</sup> superflua  
4<sup>a</sup> diminuita  
3<sup>a</sup> maggiore  
4<sup>a</sup> giusta  
3<sup>a</sup> superflua  
5<sup>a</sup> diminuita  
4<sup>a</sup> superflua  
6<sup>a</sup> diminuita  
5<sup>a</sup> giusta  
6<sup>a</sup> minore  
5<sup>a</sup> superflua  
7<sup>a</sup> diminuita  
6<sup>a</sup> maggiore  
7<sup>a</sup> minore  
6<sup>a</sup> superflua  
8<sup>a</sup> diminuita  
7<sup>a</sup> maggiore  
8<sup>a</sup> giusta

Do Re b Do # Mi b Re Re # Fa b Mi Fa Mi # Sol b Fa # La b Sol La b Sol # Si b La Si b La # Do b Si Do

90 85 84 80 75 75 72 71 67 66 64 63 60 60 57 56 54 53 50 50 48 47 45

Nº 223

Studio composto di 14 Modi maggiori e minori

1. Do Magg. Do Mtn. 2. Re b Magg. Re b Mtn.

3. Do # Magg. Do # Mtn. 4. Re Magg. Re Mtn.

5. Mi b Magg. Mi b Mtn. 6. Re # Magg. Re # Mtn.

7. Mi Magg. Mi Mtn. 8. Fa Magg. Fa Mtn.

9. Fa # Magg. Fa # Mtn. 10. Sol Magg. Sol Mtn.

11. La b Magg. La b Mtn. 12. La Magg. La Mtn.

13. Si b Magg. Si b Mtn. 14. Si Magg. Si Mtn.

a Monocordo

Nº 224

Degradazione Enarmonica in I. Posizione

Sol # La b Si Do Re # Mi Fa Sol #

Omologhi 1 2 1 3 2 3 2 4 3 4 1 2 1 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3

La b Si Si Do # Re Mi Fa Sol # La # b Do Do

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

20 4 3006-21161 7



Suoni Sinonimi che hanno il medesimo rapporto  
N° 225

Gradazioni enarmoniche misurate sopra il manico del Violino

g	a	a	o
ba	be	b	f
temperamento			
#g	#a	#a	#o
bb	bf	bc	bg
a	e	h	#f
b	f	c	g
#a	#o	#h	x f
bc	bg	ba	ba
h	#f	#c	#g
c	g	a	a
#h	x f	x c	x g
ba	ba	be	b
#c	#g	#a	#a
bb	bb	bf	bc
a	a	e	h
c			
#h			
ba			
#c			
a			
xc			
be			
#d			
bf			
o			
f			
#c			
bg			
#f			
a			
xf			
ba			
#g			
a			
xg			
b			
#a			
bc			
h			
c			
#h			
bd			
#c			
a			
xc			

Progressioni di Quinta per gradazioni enarmoniche

Studio per famigliarizzarsi col genere enarmonico

N° 226





N° 232 Studio

*Mi b magg.* *re d* *la a* *mi e* *transizione*

*Do min.* *sol g* *re d* *la a* *mi e*

*Mi b min.* *re d* *la a la* *mi e* *la a* *mi e*

*La b min.* *sol g* *re d* *la a* *mi e*

*Si b min.* *sol g* *re d* *Cromatico*

*Do min.* *sol g* *re d* *la a* *re d* *la a* *mi e*

N° 233 Studio

*La magg.*

*Do # min.*

*Si min.*



*Quarte*

*Quinte*

*Seste*

N° 235

*Settime*







Suoni Armonici superficiali

N° 240 *Prima Scala di Do*

*Seconda Scala di Do* *Terza Scala di Sol*

N° 241 *Quarta Scala di Sol 3ª posizione* *Quinta Scala di Re*

*Sesta Scala di La*

*Settima Scala di Mi* *Ottava Scala di Fa*

*Nona Scala di Si b* *Decima Scala di Mi b*

Scala Cromatica

N° 242

*sinonimi* *sinonimi* *sinonimi*

*sinonimi* Analogia dei suoni armonici

N° 243

Allemanda Prima posizione

Studio

N<sup>o</sup> 244 *ANDANTE* Terza posizione

Fine

D.C.

N<sup>o</sup> 245 *ALLEGRO*

Trio

pizz.

Fine

Trio *arco sul ponticello* Terza posizione

A.D.C.

Terza posizione

*ANDANTINO*

Nº 246

Terza posizione

Minuetto

Nº 247

Trio

Accordi del Violino

N° 248

Notturmo *ADAGIO* con sordino

*espress.*

*f*

*dolce*

*f tr* *espress.*

*Cadenza*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr f* *dolce*

*ritard.*

ALLEGRO NON TROPPO

Nº 249  
Scherzo

*Ponticello*.....

*p* *f* *spinto* *cres.*

*p* *Fine*

Trio

*mf* *p* *f*

VINTER MAESTOSO

Nº 250  
Finale

*p* *tr* *ff* *mf* *f*

*pp* *FINE*

Tab. I.



Tab. I







